



**UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**Alteridad, Extrañeza, Alteración:**

**El problema de la experiencia en el pensamiento contemporáneo**

Seminario de título para optar al Título Profesional de Profesor/a en Filosofía.

Integrantes:

Katherine Aravena

Valentina Contreas

Amaru Burgos

Monserrat Hernández

Jorge Abrigo

Profesora Patrocinante: Marcela Rivera H.

Santiago de Chile, 1º semestre 2021





UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**Alteridad, Extrañeza, Alteración:**

**El problema de la experiencia en el pensamiento contemporáneo**

Seminario de título para optar al Título Profesional de Profesor/a en Filosofía.

Integrantes:

Katherine Aravena

Valentina Contreas

Amaru Burgos

Monserrat Hernández

Jorge Abrigo

Profesora Patrocinante: Marcela Rivera H.

Santiago de Chile, 1º semestre 2021

Autorizado para

**SIBUMCE DIGITAL**

## Anexo 1: AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCION SIBUMCE

Se solicita esta autorización a los autores de la investigación con el fin de alojar y publicar el trabajo en el Repositorio Digital SIBUMCE, a fin de dar libre acceso electrónico a las tesis, memorias y seminarios generados en la UMCE y así contribuir a su difusión, preservación digital y mayor visibilidad en la comunidad académica y público interesado.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCION DE INVESTIGACION



### IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de la tesis, Alteridad, extrañeza, alteración: el problema de la experiencia en  
memoria o seminario : el pensamiento contemporáneo

Fecha : agosto de 2021

Facultad : Filosofía y Educación

Departamento : Filosofía

Carrera : Licenciatura en Educación y Pedagogía en Filosofía

Título y/o grado : Profesor/a de Filosofía y Licenciado/a en Educación

Profesor guía/patrocinante : Marcela Rivera Hutinel

### AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

  
Katherine Aravena

Nombre/Firma

  
Valentina Contreras

Nombre/Firma

  
Jorge Abrigo

Nombre/Firma

  
Amaru Burgos

Nombre/Firma

  
Monserrat Hernández

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Santiago de Chile, 30 de agosto 2021

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

## Tabla de contenido

<b>Katherine Aravena.</b> <i>El cine como “viaje único” en Raúl Ruiz: la experiencia de la mirada cinematográfica</i>	p.6
<b>Valentina Contreras.</b> <i>Pensar – la experiencia de la escucha</i>	p.39
<b>Jorge Abrigo.</b> <i>Extraños animales: Aproximaciones hacia una ética derridiana de la animalidad</i>	p.62
<b>Amaru Burgos.</b> <i>La experiencia de la emancipación y la emancipación de la experiencia: Política y no-saber en Jacques Rancière</i>	p.87
<b>Montserrat Hernández.</b> <i>El sujeto de la experiencia en Freud: lo siniestro, el trauma, los sueños de angustia</i>	p.108

## Descripción del Seminario de título

El Seminario de título *Alteridad, extrañeza, alteración: El problema de la experiencia en el pensamiento contemporáneo*, pretende abordar la lectura de algunos pensadores de la filosofía francesa del siglo XX –Blanchot, Bataille, Lévinas, Foucault, Derrida, Nancy-, con el objeto de activar una pregunta por el problema de la experiencia como búsqueda tensada *hacia lo otro*. “¿Puede hablar uno de una experiencia del otro o de la diferencia?”. Esta pregunta, formulada por Derrida en *La escritura y la diferencia*, pone sobreaviso acerca de la necesaria alteración que debe sufrir el concepto de experiencia cuando se trata de pensamientos que sitúan la dimensión de la otredad en el centro de sus reflexiones. Como afirma Blanchot en *La conversación infinita*: “hay experiencia estrictamente hablando cuando algo radicalmente *otro* está en juego”. Otro modo de decir que si hay un «tiempo del pensamiento», y por ende, este se concibe a sí mismo como experiencia, dicho ejercicio no puede latir más que con “la diástole suscitada por la alteridad”.

## **El cine como “viaje único” en Raúl Ruiz: la experiencia de la mirada cinematográfica**

**Katherine Aravena S.**

### **Resumen**

El cineasta Raúl Ruiz despliega una reflexión crítica sobre los modos de producción cinematográfica en su Poética del cine. Sus modos de concebir la imagen y, por lo tanto, el cine, irán a contrapelo de lo que se denomina “paradigma narrativo industrial”, emplazado principalmente en la industria de entretenimiento *Hollywood*. Dicho modelo narrativo tendrá injerencia directa en la constitución y transferencia de automatismos en el espectador cinematográfico, subordinando su mirada a normativas lingüísticas (en el sentido de un ojo subordinado al lenguaje alfabético). Si bien Ruiz no instala una problematización explícita del concepto de experiencia, es a través de su interés en la concepción de cine como *viaje único*, y del recorrido de la Poética del cine, que nos proponemos abrir una problemática sobre la experiencia que recae en la mirada del espectador. A partir de los lazos entre nociones tales como singularidad, incertidumbre y desestabilización, bosquejaremos la conjetura de que Raúl Ruiz pone en juego un cine-experiencia, en tanto alteración y transformación del espectador esquematizado producido por el paradigma narrativo industrial. Este trabajo versa, pues, sobre la *imagen-Ruiz* como experiencia de la mirada cinematográfica.

**PALABRAS CLAVES:** cine, automatismo, alteración, experiencia, viaje, mirada.

## Introducción: El cine como experiencia

Un cine, en suma, que pueda dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible. Algo mucho más fácil de decir que de hacer.

(Ruiz, 2014, p.11)

Entonces, lo primero que hay que hacer, me parece, es dignificar la experiencia y reivindicar todo aquello que tanto la filosofía como la ciencia tradicionalmente menosprecian y rechazan: la subjetividad, la incertidumbre (...) el cuerpo (...) la vida.

(Larrosa, 2006, p. 110)

Raúl Ruiz tiene una manera particular, o mejor dicho singular de comprender el cine, un pensamiento que ha sido considerado como “único” o “propio” a partir de su expresión filmica, como también de su escritura literaria. Su pensamiento teórico lo podemos encontrar en diversos soportes, pero principalmente en tres libros titulados *Poéticas del cine*, siendo este último publicado póstumamente en un formato que reúne los tres textos.<sup>1</sup> En el primer libro, “*Misceláneas*” (texto que será central en la siguiente investigación), Ruiz nos sumerge a lo largo de sus páginas en un sinfín de reflexiones, del mismo modo que sus películas nos llevan con la mirada hacia múltiples imágenes y diversas historias.

Este libro lo escribió –dice- como instrumento de especulación y reflexión o como máquina para viajar en el espacio y el tiempo (Ruiz, 2014, p. 13). En él, encontramos problematizaciones teóricas sobre los paradigmas narrativos de la industria del entretenimiento, la globalización del mundo audiovisual, la naturaleza de la imagen, entre otros asuntos. Pero lo relevante, es que en la Poética del cine, nos encontramos con el lugar indispensable que Ruiz le otorga a las imágenes, enunciando así desde el prólogo: “Estos tres libros giran alrededor de una convicción: en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es de cierta manera), *es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés*” (2014, p. 14; *s.n.*). Tal convicción significará provocar irreparables averías no tan sólo a los regímenes normativos de la imagen que

---

<sup>1</sup> Raúl Ruiz. *Poéticas del Cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

articulan el cine industrial, sino que también, permitirá abordar una reflexión que acaece sobre la mirada que se encuentra con la imagen, es decir, una pregunta por la mirada y por la historia del ojo que el espectador porta consigo.

Raúl Ruiz dice en una entrevista audiovisual -entrevista que Thayer retoma en su texto *Imagen exote-* que su cine no es un cine para espectadores, que sus películas son para “cero espectadores”, en el sentido que ellas son:

Películas que no tienen ningún tipo de obligación de mercado (...) películas que no necesitan espectadores. Durante mucho yo defendí la teoría de hacer cine para cero espectadores, lo que quiere decir que, aspirara a que no fuera nadie, sino que la gente que fuera, no fuera lo que se llama espectadores, es decir, que no tuvieran la misma reacción al mismo tiempo, sino que cada cual viera su propia película, lo que implicaba maneras de filmar tal que nadie podía ver la misma película.<sup>2</sup>

Con aquellas palabras, Ruiz nos introduce en la reflexión sobre el espectador cinematográfico, como también en la pregunta por el modo de filmar de los cineastas. Ruiz nos señala que el espectador, en tanto condición de espectador, es aquel que reacciona al *mismo tiempo* y que ve la *misma película* que el resto de los espectadores. ¿Qué motiva el hecho de que todos los espectadores vean el mismo film? ¿De dónde proviene el espectador como lo concibe Ruiz? El cineasta, dice, no quiere espectadores. Pero esto no se reduce a una afirmación meramente negativa, porque a la vez nos indica que es posible concebir otro modo de mirar el cine. ¿El espectador se puede transformar de tal modo que vea cada cual su propia película? ¿Puede el espectador dejar de ser *espectador*? En un pasaje del primer libro de la *Poética del cine*, Ruiz nos entrega una aproximación al problema, a través de las palabras del crítico de cine francés Serge Daney, estableciendo una diferencia entre los films producidos por la industria y un tipo de película, un modo otro de hacer cine, en la cual se implementan modos de filmar que permiten que *cada cual*, en su singularidad, vea su propia película. En este pasaje encontramos una idea o sugerencia de lo que la expresión cinematográfica comporta para Ruiz:

Serge Daney las distinguía de los productos de la industria invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estancia organizada. Lo que hace que un verdadero viaje sea único son los accidentes mágicos, los cambios de idea, los descubrimientos, los prodigios inexplicables, el tiempo perdido y

---

<sup>2</sup> Raúl Ruiz. *Soy un cineasta viral*. Entrevista audiovisual. *Revista Ñ*. Disponible en <https://youtu.be/67vgVdOlrTI>

recuperado al final de la película. En un viaje organizado, en cambio, el placer viene del respeto sádico del programa (Ruiz, 2014, p. 96).

En otro pasaje, Raúl Ruiz nos cuenta:

Durante años soñé con filmar acontecimientos que se desplazaran de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividir las, reconstruirlas a voluntad (Ruiz, 2014, pp. 31-32).

A partir de estos dos fragmentos, podemos proponer que Raúl Ruiz comprende las obras cinematográficas como *viajes únicos* (“un viaje, dirá Derrida, pensando en el concepto de experiencia, cuya cartografía no puede dibujarse (...), un viaje sin propósito, sin finalidad y sin horizonte” [2013, p. 69]), contraponiéndolas a aquellas del cine industrial que se asemejan a esos viajes organizados donde se cumple la programación realizada anterior al viaje. Un viaje sin viaje, por tanto, un viaje sin riesgo. A él le importan las películas como viajes únicos, marcados por la disposición y la apertura a las diversas situaciones que pudiesen acontecer, los descubrimientos y lo inexplicable, es decir, viaje atravesado por cierta sensibilidad al devenir. Es desde esta clave -del cine como “*viaje único*”- que Raúl Ruiz nos entrega una reflexión sobre cómo su relación al cine, su manera de pensar y producir imágenes cinematográficas, se enlaza, o se inclina al concepto de experiencia, si atendemos a lo que señala Larrosa respecto de la singularidad de la experiencia: “(...) una experiencia es siempre singular, es decir, para cada cual la suya” (Larrosa, 2016, p. 101). El cine en tanto viaje organizado rechaza la incertidumbre, los accidentes. En pos de cumplir un programa, rechaza cualquier acontecimiento que suponga un peligro a la organización que se estableció de antemano. La palabra *experiencia* – dice Larrosa- tiene el *ex* de exterior, y el *per* que remite a palabras que tienen que ver con viaje, travesía, pasaje, mientras que el verbo de experiencia, es decir, “*experienciar*”, que significa “hacer una experiencia de algo” se dice en latín *ex/perieri*, donde *perieri* proviene en castellano de la palabra “*peligro*” (cf. Larrosa, p.91).

A partir de su cine para cero espectadores, de su cine que viaja sin rechazar el peligro que amenaza con desviar su tránsito, puesto que precisamente su viaje se construye desde lo que acontece, desde las peripecias y sin estructura que se vea amenazada, desarrollándose a contrapelo de los paradigmas narrativos, propondremos establecer que el encuentro de la mirada

cinematográfica del espectador (en tanto espectador de viajes organizados) con la *imagen-Ruiz* se ve arrojada a una relación desde la experiencia como alteración en tanto “transformación” de las percepciones que, en tanto que hábitos, este *pre-porta*.

Para llevar a cabo tal propuesta, será necesario conocer y establecer cómo se constituye y opera –según Ruiz- el cine producido por el paradigma narrativo industrial y cuáles son las implicancias en la configuración de la mirada del espectador, y con ello instalar una problemática que se vincula con el concepto de experiencia. De este modo, en el primer apartado abordaremos la industria de Hollywood, ya que en ella se concentrarían los pilares que Ruiz tensa. En el segundo apartado, desarrollaremos una lectura que implica constatar cuáles son las concepciones de Ruiz respecto a la imagen y los principios cinematográficos que propone a contrapelo de la normativa del paradigma narrativo industrial, para finalmente exponer la transformación que implica el cine como viaje único, al movimiento de la experiencia, en la mirada del espectador.

Toda esta escritura se realizará principalmente a partir de la Poética del cine de Raúl Ruiz, lectura asistida de los textos “Imagen estilema” e *Imagen exote* del filósofo Willy Thayer, como también del texto *Conversaciones con Raúl Ruiz*, editado por Eduardo Sabrovsky. Finalmente, el texto “Sobre la experiencia” de Jorge Larrosa, junto a las apreciaciones desarrolladas por Michel Foucault en “El Libro como experiencia” serán los enlaces que nos permitirá desarrollar la problemática de la experiencia que significará la *imagen-Ruiz* para el ojo del espectador cinematográfico.

## **Hollywood: automatismos de la mirada**

Y si hay automatismos en alguna parte es en la visión, dos elementos te bastan para completar una situación.

(Ruiz, *et al.* 2003, p. 139)

También como América, el desarrollo del cine tomaría dos caminos distintos: el de la industria y el de la utopía. El cine como industria es depredador, una máquina de copiar y multiplicar el mundo visible y un libro útil para el que no sabe leer. (...) Por otro lado, los “utopistas” ven en el cine un nuevo arte, o una disciplina distinta que reclama nuevas teorías, nuevas convenciones, nuevos instrumentos, con el objeto de repensar el mundo visible. La relación entre los utopistas y la industria no ha dejado de complejizarse. Hoy es difícil saber si la reciente sobreindustrialización del cine favorece a la utopía, proporcionándole materiales baratos, por ejemplo, o si los objetos utópicos (esos que la industria califica como prototipos) favorecen la sobreindustrialización.

(Ruiz, 2014, pp, 90-91)

En el presente apartado sentaremos las bases y los procesos por los cuales surge una relación entre diferentes normas cinematográficas, que terminan por consolidar una normativa hegemónica que subsume cualquier otro tipo de producción cinematográfica, en pos de su expansión. Principalmente nos abocaremos a la industria de entretenimiento denominado Hollywood, en consideración que en ella se ven contenidas los cimientos normativos que gobernarán la imagen y su producción. El desarrollo de este sistema normativo tendrá implicancias directas en la conformación de un tipo de espectador cinematográfico, cifra clave para el desarrollo de esta investigación.

Raúl Ruiz comprenderá la conformación de Hollywood desde la convergencia de tres pilares desde los cuales operaría. Estos pilares, contenidos en Hollywood, refieren a: *el paradigma narrativo industrial, la teoría del conflicto central y la imagen utópica*. Para simplificarnos la comprensión de estos conceptos, partiremos desglosando gradualmente cada vector, partiendo a lo referido a la teoría del conflicto central, puesto que en este pilar se constituiría –como remite Thayer- el “principio orgánico en la instalación de paradigma” (2017, p.21).

Raúl Ruiz, a lo largo de su carrera, puso en cuestionamiento lo que se conoce en las artes narrativas como “Teoría del conflicto central”, título además que da nombre al primer capítulo de su *Poética del Cine*, donde desarrolla ampliamente la crítica y objeciones a esta teoría narrativa y dramática que fue desarrollada tempranamente en el cine estadounidense. En términos generales, la teoría del conflicto central tiene, como primera condición constitutiva, el hecho de que toda trama narrativa debe articularse con un conflicto central a modo de columna

vertebral, así lo demuestra su primer enunciado: “Una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de distintas digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (Ruiz, 2013, p.17).

En este sentido, desde la teoría del conflicto central no puede haber obra de teatro, ni historia, ni película, sin el ordenamiento de la obra en pos de un conflicto que unifique la trama. Cabe destacar que esta teoría no es exclusiva de la esfera cinematográfica, como decíamos en un comienzo, sino que es adoptada por los espacios de producción cinematográfica -en tanto se constituyen como “industria”- como un método para producir relatos filmicos, perspectiva que resulta pertinente para situar el cine de Ruiz a contrapelo de lo que representa Hollywood como modo de producción cinematográfica:

Desde el film *La guerra de las galaxias*, sabemos que la industria del cine, como todas las otras industrias, necesita modelos de fabricación, es decir, prototipos, una idea que terminó imponiéndose en el mundo entero, no sólo en Estados Unidos. Poco después, los teóricos de la comunicación concibieron el “paradigma narrativo industrial”: un modelo narrativo sometido a las reglas que todos conocemos. La de la “teoría del conflicto central” es la más célebre (...) (Ruiz, 2016, p. 146).

Ruiz esclarece que esta teoría, que confiere sus reglas a la creación del paradigma narrativo industrial, fue inventada a fines del siglo XIX por los dramaturgos Henrik Ibsen y Bernard Shaw como un método o forma de producir obras dramáticas, y que este método, en sus orígenes tendría en sus cimientos la tradición filosófica aristotélica, emplazada en su escrito la *Poética*, lugar en el cual podemos vislumbrar un régimen de ordenamiento que tendría significancia en el vértice donde se producirá la subordinación o el “*gobierno de las imágenes en tramas narrativas teleológicas*” (Gutierrez, “Aburrimiento e im-poética en el cine de Raúl Ruiz”, párr. 1). Sin embargo, Ruiz advierte o evidencia que la teoría del conflicto central, además de reivindicar a Aristóteles, en la actualidad se extiende o se acerca hacia “dos ficciones filosóficas menores” que tienen como dirección la intención de encauzar las historias cinematográficas hacia lo que denomina como “presunción de hostilidad”, concepto que tendrá implicancias en la “constitución” o “construcción” del propio espectador, en tanto que maneja y pre-dispone forzosamente las voluntades del sujeto-espectador.

Aristóteles en la *Poética*, establece, para las artes narrativas miméticas, los principios por los cuales se regulará la composición poética de una obra si se quiere que esta resulte bien, es

decir, instalará un modo o método para construir los argumentos y además un método que permita distinguir las obras como buenas o malas creaciones. A continuación revisaremos los principios relevantes en cuanto a la constitución de la teoría del conflicto central.

En el capítulo VI referido a la tragedia –definida como imitación de una acción elevada– apuntará los elementos que la componen: “(...) las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia, y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.” (Aristóteles, 1974. Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos, párr.4). Sobre estos elementos, dirá Aristóteles, que lo más relevante es cómo se estructuran, porque lo constitutivo de la tragedia como arte imitativa es la imitación de una *acción* que funcione como núcleo ordenador por el cual se organiza la obra:

Lo más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (...) De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal de todo (Ibíd, párr. 5).

De esta manera, la acción como *telos*, es decir, como *finalidad*, será la columna vertebral que soporte los demás elementos. Esta finalidad subordina todos los elementos descritos, pero además instala un orden jerárquico en cuanto a la utilidad que dispone cada uno para la imitación de la acción. Lo anterior es relevante respecto a la imagen, puesto que ella está ligada al espectáculo de la tragedia, vinculada al “término griego *opsis*: lo que está ante la vista, el espectáculo, la representación, el aparecer, la visión, el sueño, las cosas en tanto objetos a la vista” (citado en Thayer, 2017, p. 28). Respecto a lo anterior, Aristóteles dice: “(...) el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (Ibíd párr. 9). Así, Aristóteles relegará a la imagen en tanto *opsis*, a un lugar inferior para la existencia de la tragedia, incluso afirmando que se puede prescindir de ella. Sin embargo, más adelante, veremos que esta jerarquización es significativamente relevante en la constitución del paradigma narrativo, concepto atingente a este capítulo.

Prosiguiendo, en el capítulo VII de la *Poética*, Aristóteles establece la manera en la que deben articularse los hechos de la tragedia, que es la imitación de una acción *completa y entera*, y por “entero” comprenderá, lo que tiene *principio, medio y fin*: “Es, ‘pues, necesario que las

fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto, ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas” (1974, “Sobre la fábula o estructuración de los hechos”, párr. 3). Y tales normas las considerará como “Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa (...) y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido también” (Ibíd, párr. 2). De esto se sigue que la fábula de la tragedia deba tener *unidad*. Con el término “unidad” no hace referencia a lo que se puede malentender como “uno sólo”, sino lo contrario, puesto que a “uno sólo” le pueden suceder muchas cosas y estas cosas no necesariamente constituyen una unidad, un *todo*:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no signifique nada, no es parte alguna del todo. (Aristóteles, 1974, Sobre la unidad de la fábula, párr. 3).

Bajo ese régimen y ordenamiento, Aristóteles consideraba a Homero superior en relación a la composición de obras narrativas, puesto que compuso el célebre poema *La Odisea* sin incluir *todo* lo que le aconteció a su héroe, pero hizo gravitar los hechos en torno a una unidad, en torno a una acción única que contiene a todos los elementos.

Por otro lado, Ruiz agrega que la teoría del conflicto central, además de sentar sus bases en la filosofía aristotélica, filosofía de la cual extrae las reglas que constituyen a las artes narrativas, se extiende hacia lo que señala como “dos ficciones filosóficas menores”. La primera remonta a Maine de Biran y el “realismo volitivo”, teoría en la cual –explica Raúl Ruiz- el *mundo se construye a partir de colisiones que afectan al sujeto del conocimiento, donde el mundo no es sino un conjunto de colisiones* (2014, p.22). La segunda ficción, dice Ruiz, le recuerda a la teoría de la *Dialéctica de la naturaleza* de Engels, teoría en la cual el mundo, “(...) sea un paisaje sereno o incluso una hoja muerta, sería una suerte de campo de batalla en el que tesis y antítesis se enfrentan en busca de una síntesis común” (2014, p.22).

Dice Ruiz que, en el cine, la insistencia por imponer un conflicto central a toda escena, responde a cuestiones prácticas y económicas. Por medio del conflicto central se produce en los espectadores una cierta “ficción deportiva”, es decir, una ficción que “entretiene” mediante el

conflicto o pugna entre adversarios, situación que a la vez obliga a quien mira un film a tomar partido por alguno de los bandos. A esta operación, Ruiz la llamará “presunción de hostilidad”, principio por el cual se concentra toda la atención de los espectadores hacia los protagonistas, mientras que los objetos y acontecimientos “secundarios” son ignorados, o mejor dicho, a partir de ese principio de hostilidad, todo lo demás se *naturaliza como secundario*. Esta ficción deportiva permite, “ante todo, captar la atención de los espectadores que nos conceden dos horas de sus vidas” (Ruiz, 2014, pp. 18-19), asegurando con ello que los espectadores no se aburran, que se entretengan -lo que es una forma de *hacer pasar el tiempo*-, permitiendo de este modo “distracer la distracción mediante distracciones, usar el veneno para curar” (Ruiz, 2014, p.19), y así asegurar económicamente la industria del entretenimiento: “con el cine se puede ganar más plata que haciendo una guerra, por ejemplo, se mata mucha más gente mentalmente, pero se puede hacer a condición de cumplir ciertas normas, ciertas reglas...”.<sup>3</sup>

Esta teoría –dirá Ruiz- que era considerada un manual de instrucciones *opcional*, para servir a los principales fabricantes de la industria del cine, “hoy es una *ley*” (2014, p. 15). Ley que da cuenta de la instalación del paradigma narrativo industrial, que se constituye ley en tanto su propósito es la expansión planetaria de un tipo particular de concepción dialéctica, o lo que Thayer denominará como *diégesis*<sup>4</sup> de la imagen (2017, p.23). Lo que Raúl Ruiz nos refiere sobre el concepto de *paradigma*, que permite deslindar el modo de producción cinematográfico de Hollywood, tendrá relación con la doble definición del autor Thomas Kuhn, en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Sobre esto, Thayer añade:

EL sentido de uso que en Ruiz tiene la noción de paradigma ha sido tomada explícitamente en préstamo del historiador de las ciencias Thomas Kuhn, y remite a dos órdenes de cosas que resultan de interés para esta exposición: por una parte, a un “canon de normas que se siguen expresamente o de manera inercial; y por

---

<sup>3</sup> Raúl Ruiz, *La belleza de pensar*, 2002, entrevista audiovisual con Cristian Warnken. Disponible en <https://youtu.be/eJ6M0W1vuUU>

<sup>4</sup> El concepto de *diégesis* Thayer lo define ampliamente, dando cuenta de diversos usos y concepciones del término por parte de ciertos autores. Señalamos a continuación algunas precisiones que nos entrega el autor y que tienen significancia para este escrito: “Etimológicamente, el vocablo griego *diégesis* se compone del prefijo adverbial/proposicional *diá* (a través) y del verbo *egeomai*: conducir, guiar, liderar (en latín: *ducere*), remitiendo al poder del pastoreo o gobierno. (...)La *diégesis* subsume en su arte espectacular al ojo, la vista (*opsis*), enfocando y dirigiendo la mira(da) en la forma separada de una narración como composición unitaria y teleológica, disponiendo de la materia de la escena como *puesta* en escena. La *diégesis* remite, pues, tanto al saber (en-señar) como al poder (mandar, ordenar). No hay hegemonía política y/o religiosa sin régimen diegético o hegemonía narrativo-interpretativa –o hegemonía “cultural”, como se dice hoy día. La *diégesis* es, así, en términos más amplios, el modo en que el acontecimiento es expuesto más o menos unitaria y direccionadamente” (2017, p. 11). Por otro lado, advierte que el término *diégesis* está casi ausente en la escritura de Raúl Ruiz, porque precisamente el despliegue de su “poética” se mueve a contrapelo del paradigma narrativo, “en el que *yace naturalizado el horizonte de uso del término diégesis*” (2017, p.10).

otra —y esto es lo que más enfatiza Ruiz— a una “panoplia de opiniones inconscientes”, a un “corpus de opiniones que involuntariamente se siguen”, pero también de afectos e inclinaciones imperceptibles (2017, p. 23).

Es decir, la constitución del paradigma narrativo industrial, de la industria cinematográfica —según Ruiz- se realiza a partir de esta “panoplia de opiniones” que *involuntariamente se siguen* y, desde esto, la intencionalidad de tal paradigma será la de invadir el mundo e imponer sus reglas a la totalidad de los centros audiovisuales. Reglas que responden a la expansión particular de un tipo de dialéctica de la imagen, o *diégesis*, fundamentada, como decíamos anteriormente, en la herencia aristotélica presente en los cimientos de la Teoría del conflicto central. A partir de Aristóteles, en relación a su *Poética*, quien entiende las obras como imitación narrativa de una acción, las imágenes serían -bajo esas condiciones- también representación/imitación de una acción, dispuestas sólo en cohesión de una finalidad o *telos*, en cuyo nombre se aplica una sistematización de las imágenes, es decir: teniendo a la vista el *fin*, se excluye cualquier imagen que no sea parte de la unidad del relato, como también aquellas que pudiesen desestabilizarla, porque recordemos, “*aquello cuya presencia o ausencia no signifique nada, no es parte alguna del todo*” (Aristóteles, Sobre la unidad de la fábula, párr. 3). Con el propósito de esclarecer lo anterior, recuperamos lo que Thayer señala:

En la *Poética* de Aristóteles, el encadenamiento estructurado de acciones, acontecimientos y nombres, existentes o ficticios, en una sola acción (*mia praxis*) completa y unitaria, de magnitud fácilmente memorable, según ordenamiento causal inalterable (si se transpone un elemento se disloca el todo), guía y gobierna la *diégesis* narrativa, los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria. (...) La unidad preside la *diégesis* narrativa y el cuerpo de la imagen en todos los estratos, vigilando que lo irracional (*álogon*), las materias, no averíen la fuerza de la *mímesis* o representación. (...) En Aristóteles, entonces, la *diégesis* narrativa preside y gobierna la producción de la imagen, de manera que antes de ser producida, durante su producción y después de ser producida, antes que nada es narración, *diégesis* subordinada a la narración, al “decir” (logos). La imagen siempre dice algo, narra algo, es imagen de algo (2017, p.28).

Ruiz nos dirá que esto no puede ser otra cosa que un “*paradigma depredador*”, el cual devora todo lo que pueda significar una amenaza, es decir, devora todo lo que pudiese considerarse un peligro a su propia actividad, cualidad que se verá condensada en la imagen producida por el paradigma narrativo industrial. Así, volviendo a la intención de deslindar lo que

Ruiz comprende por cine-Hollywood, el autor dedicará un capítulo a reflexionar críticamente sobre lo que denomina *Imágenes de ninguna parte o imagen utópica*, lugar en el que – dice Thayer- se reúne “organicidad e imperialidad, bajo el principio del código” (2017, p. 21):

Hace poco, el profesor Arnold Schwarzenegger explicaba que de aquí en adelante Hollywood sólo produciría historias que los seres humanos adoren. Historias-ídolo, previstas por guiones de hierro y dirigidas reglas con fuerza de ley. Por definición, las historias dirigidas a todo el mundo no existen en ningún lugar en particular: son utopías. Para realizarlas inventamos, manufacturamos, experimentamos con imágenes utópicas, sin lugar ni raíces (Ruiz, 2014, p. 35).

En relación a la cita anterior, recordemos que en la *Poética* de Aristóteles, en la tragedia, para que fuese imitación completa y entera de una acción, para que fuese unidad teleológica, los elementos debían ordenarse en pos de esa acción entera y completa. También recordemos que Aristóteles podía prescindir del espectáculo y, por lo tanto, las imágenes tenían un lugar inferior, ya que podían convertirse en un elemento dispersivo, desestabilizando la unidad de la acción. Pues bien, el paradigma narrativo, que es unidad de las acciones en una acción mayor, necesita – dice Ruiz- “inventar”, “manufacturar” imágenes que se instalen como principios, e integren o agreguen la *espectacularidad*, al paradigma narrativo y la teoría del conflicto central: “*imágenes que no contengan ningún signo perturbador*” (2014, p. 44). Imágenes que agraden a todo el mundo, historias-ídolos, imágenes-ídolo, imágenes dirigidas a todo el mundo, imágenes que parecen “no excluir a nadie en general, aunque en los hechos excluyan a todo el mundo en particular” (2014, p. 35). Imágenes que son utilizadas como técnica de persuasión para elaborar, dice Ruiz, una “evidencia narrativa”. ¿Cómo se articularía este tipo de imagen?

La imagen utópica se articula desde la ausencia de singularidad, fabricando imágenes hegemónicas bajo un principio de *verosimilitud*, desde el cual, además, se nos impone un trazado moral por el cual conducirnos; la idea de que “las reglas que rigen el cine (Hollywood, digamos) son idénticas al simulacro que la vida es hoy en día” (Ruiz, 2014, p. 38). Esta cualidad de identificación se realiza por medio de la *verosimilitud* que, como advierte Ruiz, se vuelve cada vez más dominante como régimen de producción cinematográfica: así una historia o narración se concibe como creíble en tanto manifiesta una “*especie de imposible cotidianamente posible*” (Thayer, 2017, p. 25). O como se indica en *Un viaje al cine de Raúl Ruiz. Cuaderno pedagógico*:

Dicha identificación se consigue en base a la *verosimilitud* del relato, lograda gracias a una forma de narrar que emplea recursos apropiados para ello. Un relato se vuelve creíble si todo lo que está en él es coherente con el tipo de historia que se narra. La coherencia debe darse entre los personajes, el espacio y el tiempo de la situación dramática. Todos los personajes y los objetos tienen que ocupar el lugar al que naturalmente pertenecen dentro de la historia (2016, p. 40).

De este modo, la imagen utópica crea fascinación, fabricando historias que los humanos adoran, bajo reglas que deben ser *verosímiles*, que puedan ser comprendidas por todos, que sean “*idénticas al juego social*” (Ruiz, 2014, p.), instalando una imagen que no permite desvaríos, impurezas, sino complicidad absoluta del espectador con lo proyectado, en tanto reconoce el juego de identificación. A partir de lo anterior es que se establece que “a través del espectador producido por el cine, el cine mira cine y quiere más cine” (Thayer, 2017, p. 23). Bajo esa lógica el espectador y el narrador, dice Ruiz, se constituyen como esclavos de la *plausibilidad*, es decir, esclavos de lo que puede ser posible, de lo que admite aprobación como historia posible, en tanto que los hechos, acciones de la trama narrativa no pueden dar lugar a lo inverosímil, a lo que contradiga las normas sociales: “(...) así como un ciudadano no puede adoptar a otro ciudadano mayor que él, porque está contra la naturaleza (...)” (Ruiz, 2014, p. 39). El espectador que se produce aquí es un consumidor de hechos posibles, mientras que el narrador se convierte en productor sólo de hechos posibles, perdiendo –como afirma Ruiz- toda posibilidad de no regirse por las normas narrativas para “decidir qué acontecimientos posible vivirían sus criaturas” (Ruiz, 2014, p. 39). De este modo, el narrador que tenía la facultad de decidir sobre su obra, desaparece del mundo audiovisual, y del mundo real, en tanto cada uno es narrador mediado por normas que determinan las posibilidades a las cuales podemos acceder. En este sentido, dirá Ruiz, la relación que ejercen los políticos con el poder judicial es análoga al control que ejercen los técnicos de la comunicación, en tanto se instalan como jueces mediadores sobre las historias que pueden ser consideradas como posibles y, sólo tras la criba de su juicio, se torna posible darle un lugar en el mundo audiovisual.

En esa condensación de imperialidad y organicidad que trabaja en la imagen utópica— como señala Thayer- se justifica que Ruiz, a lo largo de su trayectoria, sostuviera la idea que la dictadura del paradigma narrativo industrial se instaló poco a poco, sin necesidad de golpe de estado. Ello nos da cuenta de la imposición paulatina, mediante los mecanismos que hemos visto,

de una teoría que comenzó siendo una herramienta del cine, a la naturalización de ella, instalándose como la evidencia de lo que *es* el cine: “Lo que se percibía como un método (...) de repente se transformó en la evidencia de lo que era el cine” (Peeters, *et al*, 2003, p.84). Cine que, por lo tanto, es *legible* para los espectadores, ya que tales normas que se siguen como paradigma constituyen los “*ojos con que vemos*” (Thayer, 2017, p. 24), las reglas del orden social que habitamos. Imagen utópica que, en su poder persuasivo, en su *evidencia narrativa*<sup>5</sup>, debilita la interacción entre las historias del mundo audiovisual y las del mundo de todos los días. Es por esto que podemos considerar que este paradigma homogeniza tal interacción, produciéndose una relación que, como señala Thayer, “(...) debilita el corte significativo entre un fuero interno y un fuero externo, plegando interior y exterior en un continuum de plasticidad homogénea. De modo que el exterior redundaba en el interior y viceversa” (2019, p.48).

En síntesis, la industria cinematográfica desde el paradigma narrativo industrial – paradigma vuelto hegemónico- instala desde la *teoría del conflicto central*, las narraciones filmicas desarrolladas en tres actos: principio, desarrollo y final. Estos tres actos giran en torno a un conflicto central que articula todo el film y sus elementos en pos de la resolución de ese conflicto, excluyendo con ello escenas mixtas, escenas que no tienen un propósito o un desenlace, como también se eliminan escenas “en serie; es decir, muchas escenas de acción seguidas, que sin embargo no vayan en la misma dirección” (Ruiz, 2014, p. 18), imponiendo una narración teleológica, con una finalidad. Se trata, cada vez, de que el film *componga* unidad. Además, este paradigma supone el enfrentamiento de dos fuerzas –recordando el primer enunciado de esta teoría- en el cual alguien se opone a que otro obtenga lo que quiere, lo que desemboca en una ficción de entretenimiento en la cual se busca que tomemos partido por alguna de las partes. La imagen utópica es la imagen ligada a la espectacularidad y verosimilitud, la imagen *de ninguna parte* que homogeniza y gobierna las singularidades mediante esta imagen comercial. Tal panorama, para Ruiz, desemboca en la captura de la atención del espectador en las acciones que responden a la unidad del relato, produciendo con ello la instalación de *automatismos* en la mirada:

---

<sup>5</sup> Ruiz define el concepto “evidencia narrativa” del siguiente modo: “Se llama «evidencia narrativa» a la retórica de persuasión puesta hoy al servicio de la elaboración de ficciones, cuyas reglas básicas han evolucionado desde el siglo diecinueve. Todas propugnan la supremacía de lo plausible sobre una realidad de poco crédito, porque es incoherente y polvoriento” (2014 p. 38).

Con el tiempo llegué a entender que el espectador actual de cine es un “conocedor”, una noción opuesta, precisamente, a la de “espectador”. Uso la expresión “conocedor” en el sentido que le da Benjamin: es propio del cine y de los deportes, que los espectadores comprendan lo que sucede hasta el punto de poder anticipar los hechos, y eso en virtud de una comprensión adquirida o intuitiva de las reglas. (Las reglas de una narración cinematográfica son verosímiles, es decir: están hechas para ser creídas y leídas con facilidad, en medida que son idénticas a las del juego social dominante) (Ruiz, 2014, p. 73).

Ruiz, con vistas a explicar tales automatismos, nos proporciona el siguiente ejemplo cotidiano, que nos permite dilucidar hasta qué punto compartimos dichos automatismos, no solo cuando asistimos a la proyección de una película, sino también en nuestra vida diaria. Desde este efecto expansivo podemos comprender la afirmación que hace Ruiz respecto de que el cine, como industria, es un artefacto que no hace otra cosa que copiar el mundo de todos los días: “Vamos a una casa que no conocíamos y accedemos a su sala de estar, y es a partir de ahí, tanto como de su aspecto exterior, como nos formamos una idea del resto de la casa” (Ruiz, 2014, p.75). Apelando a la figura de la casa, Ruiz recupera todas las implicancias de la distinción entre lo familiar y la extrañeza. De este modo, el espectador que se ha gestado desde Hollywood se ha “constituido” mediante un proceso de transferencia asociativa de las reglas: las reglas del paradigma narrativo, que son a su vez las normas de la domesticidad. El espectador común, que al final de cuentas es cada uno de nosotros en tanto distinguimos las convenciones sociales dominantes, se relaciona con la imagen, con el film, desde una posición de *control*, de *familiaridad*. Desde tal posición, el espectador-hollywood es aquel capaz de anticipar, predecir: su ojo reconoce el principio, el conflicto y el final, cuestión que no termina de sorprender a Ruiz ¿Cómo saber que una película terminó si la pantalla no dice “fin”? “Tenemos la noción de que la máquina anticipatoria, que es el guión, debería producir guiones que en sí produzcan plenitud en el espectador. No obstante, esto desemboca en películas con las que después *no pasa nada*” (Peeters, *et al.*, 2003, p. 89; *s.n*). El film de la maquinaria Hollywood le entrega a la mirada del espectador entretenimiento, acciones fascinantes, efectos especiales, sin embargo, como dice Peeters, se trata de un encuentro en el que “después no pasa nada”. La unidad de la narración y la disposición de todos los elementos dirigen la mirada sin necesidad de una exigencia: es la mirada misma, en tanto comprende el juego narrativo, la que *se desliza linealmente* por la obra. La relación de la mirada que va al encuentro con la imagen es de total estabilidad, automatizada en la representación de la imagen verosímil:

Y si hay automatismos en alguna parte es en la visión, dos elementos te bastan para completar una situación de la visión. Tenemos 32 funciones más o menos cuando miramos, cierto, y entre ellas está la función de ver, de prever, de interpretar, de sobreinterpretar. Una cosa más extraña, más curiosa, es eso que, nosotros vemos una cara, y la vemos inmediatamente antes de analizarla, la reconocemos antes de analizarla (Ruiz *et al.* 2003, p. 139).

Subrayando el problema referente al automatismo en la mirada del espectador, Thayer afirma:

Sobretudo automatismos lingüísticos en tanto el ojo está, hace mucho, subordinado al lenguaje alfabético y viceversa: dos mil quinientos años de subordinación – sugiere Peter Greenaway- incluido el cine y sus ciento treinta años de ilustración narrativa, de directores siguiendo historias, tramas discursivas centradas, teleológicas. No imágenes<sup>6</sup>. Representaciones subordinadas a la lingüística y a la articulación discursiva (2019, p. 56).

Thayer prosigue esta idea de la subordinación del ojo cinematográfico, pero esta vez acudiendo a Deleuze:

El hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: se sustituye la imagen, su posibilidad, su enunciación por un enunciado (...) (Deleuze, *Imagen-Tiempo*, pp. 43-45, citado por Thayer, 2019, p. 57).

“El cine se constituyó como tal haciéndose narrativo”. Este hecho histórico, advierte Deleuze, y que Ruiz constata en sus reflexiones sobre el paradigma narrativo industrial, termina por producir automatismos en el ojo del espectador cinematográfico. La subordinación de la imagen a la narración sustituye la potencia que puede contener cada imagen por una proposición oral, lingüística, rechazando cualquier desvarío en la historia que la imagen pudiera provocar. El cine, comprendido de esta forma, encauza la mirada en tanto sigue una narración y no las imágenes. Pero, ¿qué sucedería con la mirada del espectador si la imagen no siguiera una unidad narrativa, si el espectador *siguiera la imagen y no la narración*? ¿Qué ocurriría si todas las

---

<sup>6</sup> Peter Greenaway, *entrevista audiovisual* con Philippe Barcinski, 2007, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>. Citado por Thayer en *Imagen exote*, 2019, p.56.

imágenes que ponen en peligro la unidad narrativa vinieran al encuentro de la mirada del espectador, imposibilitando su anclaje en la máquina estabilizadora de la mirada? ¿Qué suscitaría en su mirada si ya no se sustituyese la imagen y esta quedará abierta a sus posibilidades? Ruiz, en más de una ocasión, ha dicho que uno de los roles del arte y, por tanto, una de las funciones del cine, es romper con los automatismos, cualesquiera que ellos sean. Romper los automatismos para “*ver lo consabido como por primera vez*”.<sup>7</sup> Es decir, ver como por primera vez lo que nuestra mirada ya daba por conocido, *tornar en extrañeza lo habitual*:

Desde que comenzamos y a medida que nos internamos en la vida nos vamos cargando de automatismos (...) muchas cosas sorprendentes se van volviendo triviales (...) la industria cinematográfica tal como la conocemos nos lleva a generalizaciones perceptivas, nos hace cargarnos de esos automatismos y engeguercemos y ensordecernos (...). Pero una de las funciones del cine es romper esos automatismos para ver lo consabido como por primera vez” (Ruiz 1991, como se citó en Thayer, 2017, p. 4).

### **Cine-experiencia: alteración de la mirada cinematográfica**

No hay poética sin verse realmente conmovidos.

(Buci-Glucksmann *et al.* 2003, p. 21)

(...) la experiencia (...) no es el camino hacia un objetivo pre-visto, hacia una meta que se conoce de antemano, sino que es una apertura hacia lo desconocido, hacia lo que no es posible anticipar y pre-ver.

(Larrosa, 2006 , p. 99)

El cine de Raúl Ruiz se desarrolla no como un producto de su pensamiento teórico reflexivo, tampoco su pensamiento teórico es una conclusión de sus obras cinematográficas, sino que sus films son lo que constituyen su pensamiento. Esta reflexión que es a la vez obra

---

<sup>7</sup> Conversación entre Raúl Ruiz y Carlos Flores, registro audiovisual de 1991. Citado por Thayer en Imagen Exote, 2019, p. 49.

cinematográfica se desenvuelve a contrapelo del paradigma narrativo industrial, o en términos de Thayer, contra la *diégesis narrativa* que, como habíamos señalado, responde a la instalación de un paradigma que concibe la imagen cinematográfica como representación para dar cuenta de una historia, narración que además está sujeta a un conflicto central que se establece desde la verosimilitud, utilizando en su despliegue todas los recursos y técnicas cinematográficas para seducir a los millones de espectadores. El despliegue del cine de Ruiz opera a contrapelo de este modelo, bajo la convicción que enuncia en el prólogo de su Poética del cine: “(...) en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es en cierta manera) es el tipo de imagen lo que determina la narración y no al revés” (Ruiz, p. 14). Como punto de partida, que *la imagen determine la narración y no al revés*, sugiere en primer lugar que Raúl Ruiz se separa de la concepción de la imagen como representación, o imitación de un enunciado y, por otro lado, implica que la imagen no está determinada por un a priori narrativo, por lo tanto, a partir de ahí, la imagen no se emplaza para lograr una cohesión, no se le exige adherirse a una unidad teleológica. De este desplazamiento penden las consideraciones respecto al cine que nos propone Raúl Ruiz. ¿Cómo operaría un cine donde la imagen no es representación de un enunciado oral? ¿Cuál es la posibilidad de que ese otro cine tenga lugar? En el primer capítulo de su Poética del Cine, en el que desarrolla reflexiones críticas respecto a la teoría del conflicto central, Ruiz dice:

Nuestro manual de entonces (John H. Lawson, *Cómo escribir un guión*) nos enseñaba que las películas que tanto nos gustaban eran malas porque estaban mal construidas. Ése fue el punto de partida de un debate, todavía vigente, que me enfrentó contra un cierto tipo de cine, de teatro y de literatura considerados como bien construidos. Más que nada, detestaba la idea subyacente que implicaba la teoría del conflicto central. Tenía entonces dieciocho años; ahora tengo cincuenta y tres, y mi asombro sigue siendo igual de intenso: todavía no logro comprender por qué una trama narrativa necesitaría un conflicto central a modo de columna vertebral (Ruiz, 2014, p. 17).

Ruiz se distancia tempranamente de la consideración de que una historia se ponga en marcha sólo si cuenta con esa columna vertebral que representa el conflicto central, y que además esto constituya el principio para considerar las obras cinematográficas como buenas o malas. Contraviniendo dicho principio, él propondrá concebir historias sin conflicto central, sin unidad centrante. Tal propuesta cinematográfica la llevará a cabo empleando diversas técnicas y recursos, por ejemplo, a través de lo que llama un “*modelo pentalúdico*”. Este modelo consiste

en considerar a sus personajes como un elenco de dados, en el cual los actores juegan simultáneamente, a cinco juegos diferentes. Así, en el lado uno - para ejemplificar- los elencos entran en disputa, incluso respetando las reglas del conflicto central. En el lado dos del lado, el mismo elenco juega juegos de azar. En el cuarto lado se pone en juego la sobrevivencia de todo el elenco, llevándolo a situaciones de vértigo con la intención de situar al elenco en la posición más peligrosa. Lo relevante de este modelo que contraviene la noción de la Teoría del conflicto central, es que nos muestra que el cine de Ruiz no se reduce a una relación meramente confrontacional con los métodos que se implementan en la industria cinematográfica, sino que en su ejercicio, lúdico como la tirada de dados, algo irrumpe, dislocando con tal irrupción la normativa narrativa: “Ruiz, sin embargo, no descartaba de plano ninguna forma cinematográfica. Utilizaba aquello que le parecía más interesante, combinándolo con otras alternativas, a veces de un estilo y discurso completamente opuestos” (Miranda, en *Un viaje al cine de Raúl Ruiz, cuaderno pedagógico*, 2016, p.25). Respecto a la estructuración de los hechos, Raúl Ruiz introduce una avería en la concepción que articula una historia mediante la organización unitaria de los hechos y acontecimientos, ya que entiende que una planificación anterior a la imagen sólo la ahoga, inhibiendo su capacidad de hacer proliferar las historias que la imagen contiene naturalmente. En el cine de Ruiz, las imágenes ya no deben *responder* a la pregunta por su querer-decir:

Yo creo que hay una alternativa para esas dos clases de cine [el de la industria y el utópico], y tiene algo de los viejos oficios, una relación manual con el celuloide o el video, un cierto espíritu de *bricolaje*. Pero su principio no depende sólo del conocimiento del oficio, porque el objetivo principal consiste en crear objetos poéticos, y las reglas necesarias para entender esos objetos siguen siendo únicas, siempre singulares, y deben ser descubiertas por cada uno de nosotros. No se pueden describir ni *a priori* ni *a posteriori*. Lo que no quiere decir que esas películas sean completamente atípicas o terriblemente difíciles o pertenezcan al reino de lo “nunca visto”. Pueden tener el mismo aspecto que una película comercial y hasta serlo, pero, para decirlo rápidamente, son películas que no permiten contestar a la pregunta: “¿De qué habla esta película?” (Ruiz, 2014, p. 96).

A partir de este fragmento, Ruiz indica que la primera alternativa a las películas de la industria y de las utopías, que como vimos se ven condensadas principalmente en Hollywood, es utilizar, en la producción de films, técnicas más cercanas al bricolaje. El bricolaje remite a las actividades manuales que se realizan de manera aficionada, es decir, sin recurrir a

“profesionales”, puesto que es una actividad en donde se reutiliza lo ya existente para la creación de objetos, la mejora o reparación de objetos referidos a la carpintería, decoración, albañilería, etc.<sup>8</sup> A partir de esto, podemos comprender que Ruiz rechaza la idea de imponer modelos, prototipos, que rijan la construcción de una obra cinematográfica y, por lo tanto, rechaza el paradigma narrativo industrial y la filosofía de la historia que subyace a ella. En cambio, nos propone activar en el cine un *cierto espíritu de bricolaje*, es decir, concebirlo como una construcción contingente, al modo de esa actividad manual que permite reparar, decorar, crear, juntar “piezas sueltas”, pero siempre en disposición de lo que va aconteciendo, de acuerdo a las necesidades que el objeto va demostrando. Así, este espíritu, lo podemos entender como la continua exploración, reparación, modificación, creación a partir de una relación de reglas únicas con cada objeto, reglas singulares, y que, por lo mismo van cambiando y comportándose de acuerdo a cómo las manipulemos. De ahí que las reglas del bricolaje no puedan ser *a priori*, ni *a posteriori*, puesto que cada objeto a reparar/crear/decorar es singular, con sus propias características, es decir, no se pueden generalizar o estandarizar. Volviendo a las películas, Ruiz nos indica que las películas o imágenes no pueden regirse por reglas que se dispongan hegemonícamente, no pueden estar subordinadas a una narración anterior a ellas, que anticipe su principio, desarrollo y final en el film. Ruiz afirma que este ejercicio no es sinónimo de crear obras totalmente “nuevas” o “atípicas”, ya que, incluso, estas películas pueden darnos el aspecto de una película comercial, pero que lo sustancial es que esos films no nos permiten responder la pregunta *¿De qué habla esta película?*. Desde tal interrogante es común que en la industria cinematográfica se elaboren “sinopsis” en las cuales, se da una vista general o resumen de los acontecimientos e historia presentes en un film, aquello en función de facilitarles la comprensión de una historia a posibles espectadores. El espectador en la sinopsis comprende con anterioridad la *unidad* de un film, y esto conlleva a que este decida consumir tal film ya que es capaz de responder “esta película trata de...”. Ruiz invierte esta idea proponiéndonos películas que no permiten responder tal pregunta, pues en la sinopsis se condensa la operación por la cual el paradigma naturaliza la imagen como narración y para Ruiz, como indica la

---

<sup>8</sup> Barandarián, en su artículo “La lógica del Bricolaje y las Piezas sueltas”, refiriéndose a la lógica del *bricolage*, a su uso particular de las llamadas “pieza sueltas”, recupera las reflexiones que Levi-Strauss desarrolló en su libro *El pensamiento salvaje*: “La recolección de estos elementos o piezas, no es en virtud de un proyecto a diferencia del trabajo de un ingeniero, cuestión que permite hacer una precisa diferenciación entre la ciencia de lo concreto y la ciencia moderna. El bricoleur opera de esta manera con lo que tiene a mano, con lo que ha ido juntando, siendo su material contingente. Sólo regido por el principio de «para algo habrán de servir»” (Barandarián, 2015, p. 185).

convicción que gira alrededor de su *Poética del cine*, y retomando ese espíritu de bricolaje, sería la imagen la que posee la capacidad de contener historias (esas que mediante reglas impuestas se coartan o se sumergen), y estas no se pueden reducir o resumir bajo una finalidad. Por este motivo Ruiz, intentará “devolverles a las imágenes el poder de engendrar las historias que naturalmente encierran” (Ruiz, 2014, p. 161). Ruiz se ejercita, de este modo, en *una manera de filmar que esté a años luz del cine narrativo actual*:

Todos tenemos una cantidad colosal de secuencias filmicas potenciales que coexisten en un espacio tenue y un tiempo muy breve. Son secuencias intercambiables, que se superponen. Todas esas películas duermen en nosotros. Una película narrativa común proporciona un entorno vasto en el que nuestras secuencias filmicas potenciales se dispersan y desvanecen. Una película chamánica, por el contrario, se presenta más bien como un campo minado que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de esas secuencias filmicas y permite producir ciertos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que recordamos acontecimientos que nunca experimentamos, uniendo esos recuerdos fabricados con los nuestros, los recuerdos propios, que creíamos jamás volveríamos a recordar y que ahora se levantan y avanzan hacia nosotros como los muertos vivos de una película de terror. Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitiría pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos. Versión condensada de un sistema poético, todo esto debería ayudarnos a encontrar una manera de filmar que esté a años luz del cine narrativo actual (Ruiz, 2014, p. 99).

Ese otro modo de filmar queda cifrado en Ruiz en la fórmula “película chamánica”, una que comporta las potencias explosivas de un campo minado. El chamán en Ruiz es el que “ayuda a pasar del mundo de los vivos al mundo de los muertos” (Ruiz citado por Thayer, 2019, p. 76). Una película chamánica, explica Ruiz, es aquella en la que se construyen secuencias de montajes que permiten el salto de un mundo a otro, a modo de zigzag. El paso de un mundo a otro será posible mediante la técnica barroca llamada “Il Ponte”:

En mis proyectos intento pasar de un mundo a otro usando una técnica descrita en la Venecia barroca, 'Il Ponte', una manera de producir agentes anamórficos que juegan con los cuatro niveles de la retórica medieval: el nivel literal, alegórico, ético, y el anagógico (...) Sólo que en vez de tratar de leer los cuatro niveles al mismo tiempo, el objetivo es pasar constantemente de un nivel a otro. El paso es el elemento de sorpresa; produce no sólo una iluminación súbita, sino también de placer. Imaginen a un esquiador que en cada curva de su slalom se propulsa no sólo en otra dirección sino hacia otra pista completamente diferente.

Es como si emprendiera cuatro trayectorias distintas; aunque lo interesante son menos los trayectos en sí que la belleza con que salta de un mundo a otro (Ruiz, 2014, pp. 101-102).

En el montaje chamánico se construirán marcos distintivos que otorgarán la noción de “saltos”, “slalom”, es decir, la noción de que se dispone cuatro recorridos distintos, donde lo importante será “la belleza con que salta de un mundo a otro” (Ruiz, 2014, p.102). Estas secuencias nos permitirían viajar a mundos de la muerte, de los reinos de la naturaleza<sup>9</sup>... Pero, dice Ruiz, no será suficiente sólo con cambiar las reglas de la producción cinematográfica, para lograr el desarrollo de un cine capaz de crear y fabricar esas imágenes. Sino que además, será necesario “cambiar la lógica interna de los acontecimientos que mostramos y modificar la manera misma que hacemos coexistir los espacios visuales y espacios ficcionales” (Ruiz, 2014, p. 109). De este modo, Ruiz pone en juego la estructura de la historia, diluyendo la estructura centrada por una estructura abierta que se basará en la implementación de una *ars combinatoria*, refiriéndose con ello, a que la estructura de la historia del film se componga como *un sistema de historias múltiples* las cuales se vayan montando según algunas reglas:

Por ejemplo, diez temas o motivos (...). Esos temas pueden considerarse como “puentes” o esquemas. Pueden ser simples historias, fábulas o momentos de la vida cotidiana, y están enumerados del 0 al 9. Primero se exponen en orden, luego combinados de a pares: el número 10 es una combinación de 1 y 0, el 83 una combinación de 8 y 3, etc. No crean que se trata sólo un método para escribir; es también una manera de filmar. Las combinaciones funcionan aún mejor si se producen durante las tomas. La idea, en este sistema, es que no haya ninguna diferencia entre escribir un guión y escribir un film (Ruiz, 2014, p. 110).

---

<sup>9</sup> El montaje chamánico que propone Ruiz tiene relación con el salto en zigzag que permita sacar a la superficie el “inconsciente fotográfico”. Sobre esta idea se especifica en el cuaderno pedagógico *Un viaje al cine de Raúl Ruiz*: En los años 60 y 70, Ruiz se interesó por la noción de inconsciente óptico acuñada por Walter Benjamin para referirse a aquello que la imagen fotográfica era capaz de revelar, en comparación al ojo humano y a las artes derivadas de la observación y la ejecución directa de la mano del artista. Según Benjamin, la cámara fotográfica logra registrar eso que al ojo humano se le escapa, no sólo por la limitación propia del sentido, sino también porque viendo, muchas veces había elementos o detalles que no observa o no mira con atención, porque no eran relevantes para esa forma de mirar y para la concepción de imagen y mundo que esa mirada supone. Esta incapacidad sería producto del acostumbamiento, pero también de los mecanismos que entraña el inconsciente: en la teoría psicoanalítica desarrollada por Sigmund Freud, el contenido inconsciente no es eliminado sino que se mantiene latente, es decir que se “sumerge”, desaparece de nuestro consciente, de nuestra “vista”, pero se hace presente de forma indirecta, a través de gestos inconscientes como los lapsus lingüísticos o los sueños (2016, p. 22). Ruiz en su *Poética* definirá el “inconsciente fotográfico como: “(...) esos fantasmas que giran alrededor de las imágenes y los sonidos reproducidos de manera mecánica pero que nunca tocan el objeto audiovisual” (Ruiz, 2014, p. 81).

Ruiz, con estas “técnicas” o “principios”, no nos está invitando a abandonar las historias tal y como las conocemos, sino que nos insta a desconfiar de tales estructuras que se instalan como modelos perfectos que pueden regir a cualquier historia. Nos invita a pensar, a poner en duda la perfección con la cual se nos quiere seducir, la inocencia que se nos instala: “Porque es la inocencia de los corderos, y, como todos sabemos, al final de ese camino suele haber un matadero trivializado. Y ésa es una manera demasiado estúpida de encontrarse con el más allá” (Ruiz, 2014, p. 101).

Ruiz, como recordamos en la introducción de nuestro trabajo, retoma la consideración de Serge Daney respecto de que las películas son como dos tipos de viaje: así distinguía las películas que son producto de la industria como una estancia organizada, es decir, un viaje con propósito, finalidad, donde el placer viene dado del cumplimiento forzoso del programa. Mientras que, por otro lado, considera que lo que hace que verdaderamente un viaje sea *único* son todos aquellos elementos que la planificación intenta esquivar, a saber: los accidentes, los cambios de idea, la incertidumbre, lo inexplicable. Las películas con espíritu de *bricolaje* reflejarían la idea del cine como *viaje único*. A partir de eso, sería este trabajo manual de combinatorias, de multiplicidad, de azar, lo que posibilitaría los accidentes, lo inexplicable, el *viaje singular*. Para ello, dice Ruiz, el cine debe ser capaz de *inventar gramáticas nuevas* a medida que pasa de un mundo a otro: “capaz de inventar una gramática nueva cada vez que pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, con sólo modificar el espacio y el tiempo de duración” (Ruiz, 2014, p. 112) Esto requiere, dice Ruiz, una práctica constante, una capacidad de pasar del acto de filmar a un acto contemplativo, un acto de atención a los elementos que se han naturalizado como “secundarios” y a su vez un acto de desapego de las normas que estandarizan las imágenes y solo así “El cine se volvería el instrumento perfecto para revelar los múltiples mundos posibles que coexisten cerca de nosotros” (2014, p. 112).

### **Del acostumbramiento del espectador a un cine que transforma la mirada**

Raúl Ruiz, bajo la convicción de que es la imagen lo que determina la narración y no lo contrario, intenta descubrir e implementar técnicas que pongan en marcha obras

cinematográficas que no obturen la multiplicidad inherente a la imagen, como veíamos anteriormente. En ese sentido, ¿Cuál será la relación de la mirada del espectador con los films que Ruiz propone? ¿Que provocará su cine en esta mirada automatizada? En el capítulo anterior dimos cuenta que, para Ruiz, el cine narrativo industrial, en su expansión planetaria vuelto paradigma, provoca automatismos en el espectador:

(...) esas reglas, que es lo que alguien ha llamado el modelo narrativo industrial, que es una estructura en tres actos, que apareció a fines del siglo XIX, que fue perfeccionada en Estados Unidos, que fue traducida por “ene” técnicos de construcción dramática, y que se transformó en un *automatismo*, agarró el carácter de “droga”. Es decir, que era una especie de acostumbamiento intenso, lo que hace que si uno se separa un poco de esa técnica, cree que la película está mal hecha, o que es aburrida... “cree”...<sup>10</sup>

Los automatismos en el cine – dirá Ruiz- vienen dados por el gobierno del ojo, supeditado como está a estructuras lingüísticas. Ese “acostumbamiento intenso” naturaliza el hecho de que la mirada se aferre a una estructura que puede y necesita anticipar, ya que en ese gesto de reconocimiento asociativo se funda su constitución en tanto espectador. Automatismo asociativo que hace de cualquier historia posible, un conflicto central para el ojo de quien mira.

Más que el retorno de lo que la imagen narrativa excluye para constituirse, la poética ruiziana intenta situarnos en el devenir sin génesis de lo que de múltiples maneras finalmente Ruiz denomina imagen metamórfica, no como paso de una forma o metáfora a otra y a otra y otra —porque de este modo no se sale de la traslación narrativa eslabonada— sino como variación de la cualidad sin traslación, variación de la cualidad que se sustrae a la unidad, la identidad y totalidad del personaje, de la acción, del filme (...) (Thayer, 2017, p. 27).

Raúl Ruiz, desarrollando un cine que él piensa en analogía con un “*viaje único*”, es decir, viaje en el cual lo que determina su condición no es un programa que estructure el recorrido con anterioridad, “juega con el principio centrante que el espectador pre-porta o que fácticamente lo pre-constituye” (Thayer, 2017, p.16). De ese modo, el cine como viaje se considera en tanto su recorrido mismo, un recorrido que no posee finalidad, ni unidad que lo organiza. Sino que, este viaje se despliega a partir de los múltiples acontecimientos que son provocados por la activación de la *combinatoria de planos*, de las historias y figuras resultantes del *modelo pentalúdico*, del

---

<sup>10</sup> Raúl Ruiz, *La belleza de pensar*, 2002, entrevista audiovisual con Cristian Warnken. Disponible en <https://youtu.be/eJ6M0WIVuUU>

paso de un mundo a otro mediante el *montaje chamánico*, etc. La proliferación de puntos de atención, es decir, la multiplicación de imágenes, opera como puente, o pasaje que nos arranca de la historia que pudiese constituirse como principal, invitándonos a explorar las diversas historias que emanan de las imágenes. A partir de eso, la multiplicidad descentraliza lo que pudiese, mediante el automatismo del ojo, constituirse como conflicto central.

Ruiz, mediante técnicas y modos de filmar que dejan que las funciones de las imágenes se activen y puedan de ellas proliferar la multiplicidad de historias que las imágenes portan, desestabiliza el principio centrante, por el cual la teoría del conflicto central subsume los demás elementos. Descentralización que hace posible que la mirada se diversifique, abandonando con ello la lectura llana, lineal del film. En Ruiz opera la multiplicidad en vez de la unidad, por lo tanto sus imágenes son *multiplicidad que no llega a unidad*, que no llegan a constituirse unidad, ya que no buscan representar principios anteriores a ella. A partir de eso, la imagen Ruiz puede ser considerada como la “representación desestabilizada”, siguiendo la fórmula de Thayer: “La imagen-Ruiz, insistimos en ello, es la representación desestabilizada. Desestabilización que opera como tal sólo respecto a un espectador común, a la máquina estabilizada, estabilizadora y representacional que el espectador común es, que cualquiera de nosotros en tanto espectador común es” (2017, p. 19).

Desde esa afirmación, entendemos que Raúl Ruiz desestabiliza las condiciones lingüísticas discursivas representacionales en tanto constituyen máquinas estabilizadoras que nos convierten en espectadores. Es decir, desestabiliza al espectador automatizado que se constituye máquina estabilizada mediante la transferencia de automatismos. Esta mirada estabilizada del espectador, a su vez, somete a la estabilización las obras cinematográficas con las que hace encuentro. Ruiz, por lo tanto, es la desestabilización de las condiciones constitutivas del espectador-hollywood, ese que sólo puede relacionarse con el film como “buen” o “mal” cine. En este sentido: “El proyectil desestabilizante que Ruiz dispara sobre la percepción esquematizada del espectador, hace que su cine raye en lo “insoportable”, en lo sublime, en el límite, la (im)posibilidad de articulación” (Thayer, 2017, p. 19).

La representación desestabilizada que figura Ruiz no implica, en ningún caso, la imposición de un “nuevo” régimen que opere en paralelo, al régimen de la narrativa industrial, sino que sus relatos, sus imágenes, los modos de filmar, constituyen formas de activar una des-  
totalización del ojo. En ese sentido, en Ruiz no hay modernización del paradigma narrativo

industrial, sino que a partir de la utilización, incluso de principios del modelo narrativo, descentra o fragmenta la subordinación de la imagen y del ojo a los automatismos del sistema totalizante que significa el paradigma narrativo industrial. En Ruiz no hay ojo totalizante, en tanto no hay cámara que guíe al ojo, por lo que no hay, a su vez, ojo totalizado. Teniendo en consideración las distintas variables, las cuales hacen posible que una imagen se multiplique, con ello multiplicando las historias y los puntos de atención, teniendo en cuenta que en el cine es la imagen la que determina la narración, y que Ruiz dejará respirar a la imagen, activando con ello sus funciones, es posible considerar que la mirada del espectador ya no será la misma. Con esto nos referimos a que la mirada del espectador ya no sería la misma en sus modos de relacionarse con la imagen, por lo que podemos evidenciar, a partir de eso, que entre la imagen y la mirada se suscitará un vínculo que adquiere el carácter de una *experiencia*. El cine como *viaje único* compondrá, con ánimo de *bricoleur* que colecciona elementos heteróclitos, una experiencia de alteración para la mirada estabilizada del espectador.

Foucault, respecto al concepto de experiencia, en el texto “El libro como experiencia” editado a partir de una entrevista realizada en 1978 por Duccio Trombadori, establece que: “Una experiencia es algo de lo que uno mismo sale transformado” (2013, p. 33) Por otro lado, Jorge Larrosa, en su texto “Sobre la experiencia”, propone como primer eje, entender el concepto *de y desde* experiencia: “(...) podríamos decir que la experiencia es "eso que me pasa". No lo que pasa, sino "eso que *me* pasa"” (2006, p. 88). Ambos autores, en los respectivos textos, proponen considerar al acto de lectura como una relación con el libro que reviste el carácter de experiencia: la experiencia tiene lugar cuando algo de nosotros se transforma a partir de la lectura del libro. Esa transformación puede ser en mis palabras, mis ideas, mis proyectos, mis sentimientos, en mi *mirada*... La experiencia de la lectura, a partir de estos autores, permite una metamorfosis, una transformación:

Lo importante desde el punto de vista de la experiencia, es cómo la lectura de Kafka (o de Platón, o de Paulo Freire, o de cualquier...) puede ayudarme a decir lo que aún no sé decir, o lo que aún no quiero decir. Lo importante, desde el punto de vista de la experiencia, es que la lectura (...) puede ayudarme a pensar lo que aún no sé pensar o lo que aún no puedo pensar, o lo que aún no quiero pensar. Lo importante, desde el punto de vista de la experiencia, es que (...) puede ayudarme a formar o transformar mi propio pensamiento, a pensar por mí mismo, en primera persona, con mis propias ideas (Larrosa, 2006, pp. 94-95).

En ese sentido, Larrosa ve en el ejercicio de lectura, la posibilidad de la transformación, de hacer experiencia con el libro, de tal modo que algo en nosotros se vea potenciado hacia una transformación. Foucault, a su vez, señala:

El libro se vale de documentos verdaderos, pero de manera tal que por su intermedio sea posible efectuar no sólo una constatación de la verdad, sino también una experiencia que autorice una alteración, una transformación de la relación que tenemos con nosotros mismos y con un mundo donde, hasta este momento, nos reconocíamos, sin inconvenientes (en una palabra, con nuestro saber) (Foucault, 2013, p. 38).

En la entrevista editada, “El libro como experiencia”, Foucault no deja claro si esa relación transformadora del acto de lectura, es un ejercicio del cual tenemos plena voluntad, o esa transformación es algo que nos atraviesa sin poder evitarlo. Por otro lado, Larrosa en “Sobre la experiencia” propone abordar el concepto a partir de lo que denomina “principios de la experiencia” (exterioridad, alteridad, alienación [cf.p.88]). Sin embargo, en ambos autores la noción de experiencia viene dada como una relación de transformación, por lo que podríamos – utilizando palabras de Ruiz- considerar comprender esa *transformación*, o *metamorfosis* como un paso a “ver lo consabido como por primera vez.” Si proponemos este vínculo entre la noción de *libro-experiencia* y el cine de Ruiz, es porque lo que Foucault y Larrosa señalan converge de algún modo con el cine como *viaje único* que Ruiz está poniendo en juego como transformación de la mirada estabilizada del espectador.

Larrosa, en el texto que hemos mencionado, fija ciertos “principios de la experiencia”, esto con la finalidad de darle densidad y dimensión a este concepto, que suele usarse sin “pensarse”, esto con el fin de señalar algunas de sus posibilidades “teóricas, críticas y prácticas” (2006, p. 88). Lo principal, para Larrosa, es que la experiencia es “*eso que me pasa*”. Esto supone, en primer lugar, que algo pasa en nosotros, un *eso* que denomina “principio de exterioridad, alteridad y alienación”. Bajo este principio, la condición primordial de la experiencia, la lleva inscrita en el *ex* de su raíz: “Ese *ex* que es el mismo de *ex/terior*, de *ex/tranjero*, de *ex/trañeza*, de *éx/tasis*, de *ex/ilio*” (Larrosa, 2006, p. 89). Es decir, lo constitutivo – desde Larrosa- es la aparición de algo exterior, la aparición de *otro* para que pueda haber experiencia. Sin embargo, este algo exterior, que denomina *acontecimiento*, tiene que ser ajeno a nosotros, es decir, no puede ser atrapado, ni por nuestras voluntades, ni nuestro saber, ni nuestras ideas, etc. A partir de la noción de la aparición de algo *otro*, que no puede ser *mío*, es que se denomina “principio de

alineación”. Además de la aparición de este *acontecimiento* que no es capturado por nuestras fuerzas, *eso* que nos pasa, se mantiene en su alteridad constitutiva: “Si lo denomino “principio de alteridad” es porque *eso* que me pasa tiene que ser *otra cosa* que yo. No otro como yo, u otro como yo, sino otra cosa que no soy yo. Es decir, algo otro, algo completamente otro, radicalmente otro” (Larrosa, 2006, p. 89).

De este modo, la experiencia supone el pasar *por mí* de algo que no soy yo, lo que significa que el *acontecimiento* no es una proyección de mis representaciones, ni de mis sentimientos, pensamientos, saberes, etc. El *acontecimiento* es otra cosa que no es –como afirma Larrosa- lo que yo sé, lo que yo digo, lo que yo siento, lo que yo anticipo, lo que yo quiero. El lugar del “*me*” que compone “eso que me pasa”, significa para Larrosa el principio donde se formula la relación que suscita la experiencia del encuentro de un yo, con un exterior que no está en el lugar – como dice Foucault- en donde nos reconocemos sin inconvenientes. Este principio lo denomina “principio de reflexividad, subjetividad, transformación”, principio por el cual se establece que el lugar de la experiencia es uno mismo, la experiencia me pasa a mí: “Es en mí, (o en mis palabras, o en mis ideas, o en mis representaciones, o en mis sentimientos, o en mis proyectos, o en mis intenciones, o en mi saber, o en mi poder, o en mi voluntad)” (Larrosa, 2006, p. 89). Es el sujeto de la experiencia en el encuentro con el *acontecimiento*, el que se ve afectado, alterado: la experiencia siempre es experiencia de alguien. Pero de uno, cualquiera que sea, que ya no sabe lo que *es* cuando la experiencia tuvo lugar en él. Como decíamos anteriormente, la experiencia es transformación que se produce en este encuentro, es la transformación de mis palabras, mis representaciones. A partir de esto, la experiencia en Larrosa no se puede pre-ver, como tampoco se puede anticipar su movimiento, ni lo que hará en nosotros, puesto que la experiencia se *padece*, de aquí que también el autor identifica la experiencia bajo un “principio de pasaje, pasión”. Algo desde el acontecimiento pasa hacia mí, funciona como un pasaje, y lo que atraviesa deja una huella, o un rastro, que sería esa *alteración transformadora*. “Eso que nos pasa”, tendrá, por lo tanto, una dimensión de incertidumbre, no se puede padecer la experiencia con un principio de anterioridad que la guíe, es una *apertura hacia lo desconocido*. En ese sentido, la experiencia no puede ser un método, o una estructura para conseguir una finalidad, puesto que es una apertura hacia lo singular, hacia lo que no se puede generalizar. Si bien Larrosa establece que la experiencia no se puede anticipar ni prever, también afirmará que de algún modo se pueden concebir ciertas características o condiciones que posibiliten una relación

desde la experiencia. Principalmente hace referencia a que esa exterioridad con la que hacemos encuentro, debe contener alguna dimensión de alteridad, de incomprendible a mis representaciones, percepciones, sentimientos, saber...

A partir de lo dicho anteriormente, lo que queremos proponer, es que Ruiz, poniendo en juego un cine que daña, desborda, excede a contrapelo las categorías normativas dominantes, pone en juego un cine-experiencia para el ojo que se constituye como máquina estabilizada y estabilizadora a partir de la transferencia de automatismos. El cine, las imágenes, la multiplicidad de historias a las que nos hace viajar Ruiz con nuestra mirada docilizada por principios lingüísticos, suscita que el ojo se convierta en un lugar sensible. Mientras que el sistema narrativo “debilita el corte significativo entre fuero interno y un fuero externo, plegando interior y exterior en un continuum de plasticidad homogénea. De modo que el exterior redundante en el interior” (Thayer, 2019, p. 48), la relación que pondrá en juego Ruiz para la mirada es de continua apertura, de continua alteridad. Tal apertura trazará una alteración de la mirada sujeta o subordinada a representaciones lingüísticas, alteración que no le permitirá anticipar, ni predecir, ni enunciar una sinopsis. La relación con las imágenes cinematográficas, que no son representación de un enunciado, que son multiplicidad que no llega a unidad, suscitará una relación en la que la mirada estabilizada pasa de pensamiento lingüístico a pensamiento visual. Con esto queremos decir que se suspenden los automatismos narrativos, y se produce una transformación en el encuentro de la mirada con las imágenes. El paso de un ojo subordinado a los automatismos lingüísticos, a un ojo des-totalizado, o sin gobierno que lo obligue a relacionarse con el film bajo una unidad teleológica, un ojo que recorre libre el dictado de la imagen, una experiencia de libertad.

### **Conclusiones. *La experiencia, como el cine, es un quizá***

El cine que pone en juego Ruiz es algo distinto, radicalmente *otro* respecto de la mirada del espectador común, en tanto que es ajeno a sus esquematizaciones, a sus percepciones, a sus deseos naturalizados. Ruiz suspende los automatismos de la mirada, la desnuda de sus hábitos, y la confronta con su autonomía. Así, esa frase que resuena en varios momentos de esta investigación -que indica que una de las funciones del cine es romper con los automatismos *para*

*ver lo consabido como por primera vez-*, nos indica que ese daño, que significa el cine de Ruiz, no se mueve desde el “saber”, desde la implementación de una estructura para conseguir un fin, sino que significa la búsqueda tendida de lo que el paradigma narrativo industrial excluye, obtura y destierra. Dado que eso que obtura, suprime, expulsa este tipo de cine, es eso mismo que permite establecer con el cine una relación abierta a la *experiencia*. “Ver lo consabido como por primera vez” es volver a mirar lo que conocíamos como si no lo conociéramos, es la posibilidad de ver lo que ya sabemos de otro modo distinto, relacionarnos con lo que ya conocíamos desde otro lugar. Es la posibilidad de hacer experiencia, transformar nuestra relación con lo otro. Ruiz dirá del cine lo que Larrosa dirá del libro:

Puesto que la experiencia es una relación, lo importante no es el texto, sino la relación con el texto. Aunque un libro que se ajustase demasiado bien a lo ya sabemos (leer), a lo que ya podemos (leer) o a lo que ya queremos (leer), sería un libro inservible desde este punto de vista. Sería un libro demasiado comprensible, demasiado *legible*. De todos modos, lo decisivo, desde el punto de vista de la experiencia, no es cuál es el libro, sino qué es lo que nos pase con su lectura (Larrosa, 2006, p. 92).

Lo “insoportable” del cine de Ruiz es la relación en la cual se suspende la lectura llana, donde nuestro saber impregnado en la mirada se vuelve inoperante, siendo a la vez también inoperante a la mirada esquematizada. Así, el daño al paradigma narrativo industrial es a la vez la alteración de la mirada, alteración de la sensibilidad, por tanto. Si bien no se puede anticipar la experiencia, la alteración que Ruiz nos otorga nos permite transformar nuestras percepciones pre-dadas que porta nuestra mirada, nos permite mantener una relación abierta a la experiencia, siempre abierta de *ser otra cosa*, de pensar más allá de cualquier limitación. De este modo, la relación de la mirada del espectador no sería solo una relación de “entretenimiento” o “conocimiento”, sino que permite la proliferación de múltiples experiencias para el ojo. Tal vez incluso una relación de *de-formación*, en tanto que desarma el esquema de lo que somos en tanto espectadores, del lugar que no nos permite responder ante el cine-experiencia de Ruiz: ¿De qué habla esta película?. No podemos saberlo, porque como dice Larrosa, *no se puede saber de antemano cuál va a ser el resultado de una experiencia*:

No se puede saber de antemano cuál va a ser el resultado de una experiencia, a dónde puede conducirnos, qué es lo que va a hacer de nosotros. Y eso porque la experiencia no tiene que ver con el tiempo lineal de la planificación, de la previsión, de la predicción, de la prescripción, sino con el tiempo de la apertura. La experiencia siempre tiene algo de imprevisible (de lo que no se puede ver de antemano, de lo que no está ya

visto de antemano), de impredecible (de lo que no se puede decir de antemano, de lo que no está ya dicho), de imprescriptible (de lo que no se puede escribir de antemano, de lo que no está escrito). La experiencia siempre tiene algo de incertidumbre. Es más, la incertidumbre le es constitutiva. Porque la apertura que la experiencia da es apertura de lo posible, pero también de lo imposible, de lo sorprendente, de lo que no puede ser. Por eso la experiencia siempre supone una apuesta por lo que no se sabe, por lo que no se puede, por lo que no se quiere. La experiencia es un quizá. O, lo que es lo mismo, la experiencia es libre, es el lugar de la libertad. Podríamos denominarlo, entonces, el "principio de libertad" de la experiencia, o el "principio del quizá" (Larrosa, 2006, pp.104-105).

Como hemos visto, Raúl Ruiz, afirmando que la imagen producida es lo que determina la narración y no lo contrario, desarrollará una Poética que operará a contrapelo de las normas narrativas dominantes. Normas cuyos cimientos son el legado aristotélico, y su principio de que, como la naturaleza, la obra no deja nada al azar. La imagen-Ruiz impugnará el gobierno de la narración teleológica, puesto que, en las obras cinematográficas de Ruiz, la imagen no es una imitación de un guión previamente estructurado, lo que no quiere decir que no exista guión, sino que en el proceso fílmico, el guión no se deja de escribir, se modifica por lo que la imagen dicte. El pensamiento del cine de Ruiz, que se desarrolla bajo principios que lo constituyen como *viaje único*, opera una alteración de la mirada cinematográfica del espectador enlazando a los automatismos que subordinan al ojo a representaciones lingüísticas. En Ruiz, esta alteración de la mirada puede pensarse como un *cine-experiencia*, como una transformación que diluye las percepciones pre-dadas que el espectador porta. El encuentro de la mirada con imágenes que no están subordinadas a una narración transforma el ojo estabilizado y le *sugiere mundo*, en el sentido que le otorga la libertad de recorrer esos mundos que se abren con la imagen, pudiendo embarcarse en un viaje singular. Ruiz, parafraseando a Thayer, *defrauda* a la mirada habituada, la mirada estabilizada. Sin embargo, en esta alteración o transformación en la que la mirada del espectador debe suspender sus preconceptos *-debe* no como obligación, sino porque simplemente las imágenes son las que dirigen la mirada-, se ve enfrentando a una *mirada libre*, una mirada que puede tener una experiencia con la película, saliendo de ella con ojos nuevos.

## Referencias bibliográficas

Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. (V. García, Trad.) <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf> [Consulta: 10-08-2021]

AA.VV. (2003). *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Eduardo Sabrovsky (ed.), Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters y José Román. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales.

Barandiarán, Agustín. La lógica del Bricolaje y las Piezas sueltas. pp 182-187. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/48336/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/48336/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 16-09-2021]

Consejo Nacional de las Culturas y las Artes (2016) *Un viaje al cine de Raúl Ruiz. Cuaderno pedagógico*. Santiago. Ediciones del Desierto.

Derrida, Jacques (2013) Ginette Michaud, Joana Masó & Javier Bassas Vila (eds.) *Artes de lo visible* (1979-2004). Castellón: Ellago Ediciones.

Foucault, Michel. (2013) El libro como experiencia. En *La Inquietud por la verdad*. (33-101). Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Gutierrez, Jorge. Aburrimiento e im-poética en el cine de Raúl Ruiz. Disponible en [https://www.academia.edu/34041029/Aburrimiento\\_e\\_im\\_po%C3%A9tica\\_en\\_el\\_cine\\_de\\_Ra%C3%BA1\\_Ruiz\\_Jorge\\_Guti%C3%A9rrez\\_Pizarro?auto=download](https://www.academia.edu/34041029/Aburrimiento_e_im_po%C3%A9tica_en_el_cine_de_Ra%C3%BA1_Ruiz_Jorge_Guti%C3%A9rrez_Pizarro?auto=download) [Consulta: 16-09-2021]

Larrosa Bondía, Jorge. «Sobre la experiencia». *Aloma: revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport* Blanquerna, [en línia], 2006, Núm. 19, p. 87-112, <https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367> [Consulta: 10-08-2021].

Thayer, Willy. *Imagen exote* (Santiago: Ed. Palinodia, 2019).

Raúl Ruiz, *Imagen Estilema* (Santiago: Revista Otro Siglo, Vol. 1, N°2. Diciembre 2017, pp. 03 – 46) DOI: 10.5281/zenodo.1198687 [Consulta: 03-05-2021].

Revista Ñ. (agosto de 2011). *Soy un cineasta viral*. Youtube. <https://youtu.be/67vgVdOlrT> [Consulta: 25-08-2021]

Edu Quiroz. *La Belleza de Pensar - Raúl Ruiz 2002*. Youtube. <https://youtu.be/eJ6M0WivuUU> [Consulta: 25-08-2021]

# Pensar - la Experiencia de la Escucha

Valentina Contreras Muñoz

## Resumen

El presente trabajo busca prestar oídos a la escucha, y al modo en que esta experiencia se enlaza con la experiencia del pensar. Abordaremos la experiencia de un *pensar/escuchar* acompañados por Jacques Derrida, filósofo en el que reconocemos un pensamiento de la escucha. Leyendo *Márgenes de la filosofía*, nos enfocaremos en su ensayo de apertura titulado *Tímpano*, en el que el autor propone un ejercicio de “*timpanización*” de la filosofía, retomando la herencia nietzscheana de la filosofía a martillazos: “¿Se puede hacer estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él? (Derrida, 1994, p.19). En este ensayo Derrida sostiene que la tradición filosófica se ha olvidado de pensar su *otro* (pensado más bien *su* otro), obturando la alteridad, la extrañeza y la alteración que implican el encuentro con una alteridad radical. De ahí que la pregunta por el rol que tiene la escucha en el ejercicio filosófico sea, al mismo tiempo, una pregunta por su capacidad de temblar, de vibrar, frente a la experiencia indomesticable de una escucha que requiere poner en riesgo el tímpano, exponerlo a la tensión del encuentro con un otro. Jean-Luc Nancy nos habla del oído humano como de la cuerda de un instrumento que está tensa. Si la cuerda floja no vibra, una tensa sí, solo la tensión puede hacerla resonar. La lectura del texto *A la escucha* de Jean-Luc Nancy, y la insistencia de la pregunta “¿Es la escucha un asunto para el cuál la filosofía sea capaz?” (Nancy, 2008, p.3), será también crucial para nuestro recorrido investigativo. Para abordar la noción de experiencia que aquí se ha anudado a la escucha, contaremos con el texto “Sobre la experiencia” del profesor Jorge Larrosa, ya que él mismo insiste en darle una sonoridad especial a la palabra, haciéndola resonar en sus múltiples tonos. Este encuentro entre Derrida, Nancy y Larrosa tiene como objetivo responder a las preguntas: ¿Qué implica esta tensión entre escuchar y pensar? ¿Por qué no se puede prescindir de lo otro en una experiencia del acontecer sonoro?

**PALABRAS CLAVE:** Escucha, experiencia, otro, tímpano, margen, temblar, vibrar.

## Introducción. *Prestar oídos. Contra el deseo de verlo todo.*

¿Es la escucha un asunto para el cual la filosofía sea capaz?

(Nancy. *A la escucha*, 2008, p.3)

¿Será la música la noche del filósofo? (...) La música, que escapa a la captura de la ‘mirada teórica’ (es un pleonasma, claro está) sería, en efecto, una ‘amenaza’ para la filosofía, una llamada discreta pero perturbadora de esa noche de la que ella siempre ha creído poder librarse.

(L. Mallet. *La musique en respect*. París, Galilée, 2002, p. 11)<sup>11</sup>

El habla excita la atención, lo visible la exige: ¿acaso porque el Oído siempre está abierto y ofrecido a la provocación, es más pasivo que la mirada? Se puede cerrar los ojos o distraer la mirada más naturalmente que abstenerse de oír

(Derrida. *De la gramatología*, 1986, p.297)

Si hay una alegoría célebre en el mundo de la filosofía es la de la Caverna de Platón. Este relato nos habla del camino que debería recorrer un filósofo para llegar al conocimiento verdadero. Platón nos cuenta en su alegoría que dentro de una caverna hay unos hombres que han estado prisioneros desde antaño, atados e imposibilitados de movimiento. Presos de sus cadenas, sólo pueden mirar hacia una pared donde se reflejan sombras. Detrás de ellos, hay un muro y más allá del muro, un fuego encendido, otros hombres (quienes mantienen encendido el fuego) mueven unas figuras, las que se proyectan en la pared de la cueva. Los prisioneros piensan que las sombras reflejadas en la pared cavernosa *son* la realidad, ya que es lo único que *pueden ver*. Uno de estos prisioneros logra liberarse de las cadenas y sale al exterior de la cueva. Al principio, el sol lo ciega, pero a medida que pasa el rato sus ojos se van acostumbrando a la luz, descubriendo que lo que no había visto, *el otro lado*, es la realidad, que hay un *más allá* que le permite trascender su estado de ignorancia. Se vuelve imperativo *salir de las sombras*: “Ellas [las sombras], que no son sino indignidad respecto a la visión, y la condición más débil y

---

<sup>11</sup> La traducción de este pasaje ha sido facilitada por la prof. Marcela Rivera en el marco del trabajo del seminario de título.

desvaída que pueda alcanzar la realidad”, como apunta Blumenberg, rastreando esta metáfora en *Salidas de Caverna* (2004, p.140). En este mito fundante de la tradición filosófica, la visión se bosqueja como el *sentido primordial*: “El sol platónico es la verdad y el bien, pero su corazón es negro, porque no es visible al ojo, el que sin embargo recibe por entero su «virtud», que es precisamente la capacidad de ver (...) Extraviarse puede significar, en cambio, ceder a la seducción de la sombra, más allá de la luz” (Rovatti, “Derrida: la luz negra”, 1990, s/n). Desde Platón, se genera un vínculo estrecho entre visión y racionalidad, la experiencia visual se transforma en la vía por antonomasia para alcanzar racionalmente lo verdadero. Así lo destaca Galparsoro, describiendo esta “tendencia ocularcentrista” de la filosofía:

La estrecha relación existente entre visualización y racionalidad, entendida ésta última como ámbito en el que se juega la cuestión de la veracidad, ha sido suficientemente subrayada (Levin 1993, 1-sq.). Así, por ejemplo en el marco del derecho, el testimonio del testigo ocular prevalece sobre el testimonio que es únicamente oído (Jay 2007, 9). También ha sido subrayada la etimología de palabras como «evidencia», que derivan del latín *videre* (ver) y que se pone de manifiesto en multitud de filósofos que privilegian la transparencia, la claridad, la evidencia o las luces (la ilustración) en la búsqueda de la verdad (Jay 2007, 9). La palabra griega *theoría*, de la que deriva directamente nuestra palabra «teoría», proviene de *theoros* (espectador) y está formada por *thea* (vista) y *horao* (ver). Es clara, pues, la vinculación del pensamiento especulativo con la experiencia visual (Galparsoro, 2014, p.158).

Se nos dice que el prisionero *vio* la verdad que hasta entonces se le escapaba. Pero ¿agudizó otros sentidos? ¿Qué llegaba a los oídos del resto de los hombres que yacían en la caverna? Aunque ese espacio de la caverna era manipulado y no era la realidad, ¿aquella caverna tenía un eco? Poco se ha hablado de sus voces y de la voz de los cautivadores, de lo que escuchan los prisioneros estando atados. En el relato se da más énfasis a la mirada, ya que al salir de la caverna, el prisionero liberado por fin mira lo efectivamente real, alejándose de los engaños de las sombras. No obstante, nada se pregunta Platón respecto de lo que se ofrece al oído de este prisionero al salir. ¿Escucha plenamente lo real? ¿Puede la verdad escucharse? ¿Toca ella nuestro oído? Jean-Luc Nancy, en su ensayo *A la escucha*, repara en este detalle olvidado por el propio Platón: “En la caverna de Platón no sólo están las sombras de los objetos que se pasean por el exterior: también el eco de las voces de los portadores, detalle que se olvida las más veces, habida cuenta de la prisa con que el propio Platón lo deja a un lado *en beneficio exclusivo del esquema visual y luminoso*” (Nancy, 2008, p.20; s.n.). Más allá de las posibles interpretaciones de esta alegoría, y de la contienda clásica entre el empirismo y racionalismo que en ella parece

plantearse, podemos reconocer cómo en su relato se establece una *narrativa ocularcentrista y heliocéntrica*: el sol todo poderoso iluminando la verdad quita el velo de los ojos del cautivo. Una larga estirpe de pensadores se harán herederos de la primacía fotológica de este relato: pensemos, entre muchos otros, en Francis Bacon y la *metáfora de la luz* para pensar el problema de la experiencia en la modernidad:

La experiencia, si se encuentra, espontáneamente se llama ‘caso’, si es expresamente buscada toma el nombre de ‘experimento’. Pero la experiencia común no es más que una escoba rota, un proceder a tientas como quien de noche fuera merodeando aquí y a allá con la esperanza de acertar el camino justo, cuando sería mucho más útil y prudente esperar el día, encender una luz y luego dar con la calle. El verdadero orden de la experiencia comienza al encender la luz; después se alumbra el camino, empezando por la experiencia ordenada y madura, y no por aquella discontinua y enrevesada; primero deduce los axiomas y luego procede con nuevos experimentos (Bacon, en Agamben, 2004, p. 13).

Bacon, como Descartes, construye el método como instrumento de conocimiento. La razón no debe extraviarse, de ahí que el paso de la oscuridad a la luz represente el abandono de una experiencia “discontinua y enrevesada”, cambiándola por la experimentación, una especie de "experiencia letrada", en donde el investigador se mezcla con las cosas de un modo intencionado y no realizando una marcha a ciegas ni al azar. En su texto *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo*, Martin Jay aborda la persistente analogía entre conocimiento y visión, que ha sido puesta en entredicho por autores como Blanchot, Derrida, Bataille, interrogando el sitio en el que el ojo ha sido puesto, a costa de una devaluación del resto de los sentidos. Jay expone el modo en que la visión cobra protagonismo, al punto de configurar un paradigma ocularcentrista en la cultura occidental. En la Introducción de su libro, desplegando un sinfín de metáforas visuales, enfrenta al “*optique lecteur*” al reconocimiento de dicha primacía:

Basta con  *echar una rápida ojeada* al lenguaje que empleamos habitualmente para demostrar la ubicuidad de las metáforas visuales. Si focalizamos activamente nuestra atención en ellas, *vigilando con ojo atento* las que habitan en las profundidades y las que afloran a la superficie, podemos obtener una *iluminadora dilucidación* del complejo juego de reflejos que se da entre la percepción y el lenguaje (Jay, 2007, p.11).

Jay entrega múltiples ejemplos, que van desde los discursos de las ciencias hasta una amplia gama de prácticas culturales, que dan cuenta de la *fascinación* que produce el poder de lo óptico: “La extraordinaria capacidad de las imágenes originalmente concebidas como

representaciones miméticas u ornamentos estéticos para transformarse en objetos totémicos de adoración, también revela *el poder de la visión para despertar una fascinación hipnótica*” (Jay, 2007, p.18; *s.n.*). Esta fascinación de la visión se ha ido perpetuando en una operación de jerarquización en la que la mirada se posiciona como centro privilegiado del saber. Recuperado un amplio espectro de autores contemporáneos que han manifestado “hostilidad frente a la primacía de lo visual” - “artistas y críticos como Georges Bataille y André Bretón, filósofos como Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Emmanuel Levinas, teóricos sociales como Michel Foucault, Louis Althusser y Guy Debord, psicoanalistas como Jacques Lacan y Luce Irigaray, críticos culturales como Roland Barthes y Christian Metz, teóricos postestructuralistas como Jacques Derrida y Jean-François Lyotard” (p.20)-, Jay crítica este paradigma visual para acusar y *poner todas las miradas* en el deseo que esconde el ocularcentrismo -el *deseo de verlo todo*- y cuáles son los efectos de toda una tradición filosófica atravesada transversalmente por esta narrativa que obliga al filósofo a salir de las sombras, a “escapar de la noche”, como dice Mallet, refiriéndose a la música que ha sido pensada como una *amenaza* para la filosofía.

De acuerdo a lo señalado por Jay, diversos pensadores han advertido los riesgos de esta “hegemonía del ojo en todas sus manifestaciones” (p.10). Por ejemplo, el filósofo francés Michael Foucault y su crítica (anti-ocularcentrista) a la famosa máquina de *observar sin ser visto*, el Panóptico<sup>12</sup>, en la que se exhibe un régimen de la mirada, indiscernible de un régimen de producción de verdad, enlazado a prácticas de vigilancia y disciplina que *modifican nuestro campo de experiencia* desde el poder, el control y el adoctrinamiento. Siguiendo en esto a Foucault, Jay entiende que cada época histórica, cada sociedad construye su propio modo de ver ligado a su contexto, cultura, valores, configurando una determinada experiencia de percepción visual. Este conjunto de imágenes emergentes es denominado por Jay como “régimen escópico”, el cual habilita y normaliza lo que se muestra y lo que se oculta, es decir, lo que se puede ver y considerar como *lo real*. Citando el análisis de Jacques-Alain Miller respecto del dispositivo panóptico, Jay señala:

En su análisis del tratado elaborado en 1791 por Bentham sobre el modelo de prisión, Miller señalaba que su intención consistía en proporcionar una guía general para «un sistema de vigilancia polivalente, la máquina

---

<sup>12</sup> Tesis que surge de la obra *Vigilar y Castigar* publicada en 1975 en la que Foucault recoge el concepto del filósofo Jeremy Bentham. El Panóptico es un tipo de arquitectura carcelaria cuyo objetivo es permitir a su guardián observar a todos los prisioneros desde una torre central. Los prisioneros están reclusos en celdas individuales ubicadas alrededor de la torre desde ahí, el prisionero no puede saber si se les vigila o no.

óptica universal de los grupos humanos». Bentham había ideado una distribución circular de celdas que resultaban visibles para un carcelero emplazado en una torre ubicada en el centro, y al que un sistema de persianas protegía de que se le devolviera la mirada [*gaze*]. El resultado, apuntaba Miller, era la siniestra materialización, en piedra y en metal, de la dialéctica visual no recíproca del ojo y la mirada (...): «Esta configuración plantea una brutal disimetría en lo que atañe a la visibilidad. El espacio circundado carece de profundidad; se despliega y se abre hacia un único y solitario ojo central. La luz lo baña por completo. Nada ni nadie puede quedar oculto en su interior, excepto la propia mirada [*gaze*], el invisible *omnivoyeur*. La vigilancia confisca la mirada [*gaze*] en su propio beneficio, se apropia de ella y somete al preso a ella (Jay, 2008, pp.289-290).

El relato del régimen escópico erige “el templo de la razón, un templo luminoso y transparente en todos los sentidos” (p.290), expulsando a los otros sentidos que, en el fondo y en su conjunto, constantemente modulan la experiencia. Los otros sentidos, recuperando la analogía platónica, han quedado encerrados dentro de la caverna, desligados de la idea y de la verdad, dispuestos en un rol secundario dentro del orden de lo sensible. Es por ello que entre los pensadores contemporáneos (Nietzsche, Jay, Derrida, Quignard, Trias, Nancy, Szendy, entre otros) se ha levantado cierta resistencia frente al ocularcentrismo occidental, buscando un desplazamiento que permita dar espacio a otros sentidos, recuperando la parte que ha sido suprimida “tras la larga ascendencia de la visión” (Jonas en Jay, p.205). En nuestro caso, nos acercamos al pensamiento derridiano, y al trabajo del pensador heredero de la *vocación hacia la escucha* de Derrida. Nos referimos a Jean-Luc Nancy, en su texto *A la Escucha*, en donde se pregunta “¿Es la escucha un asunto para el cual la filosofía sea capaz?” (Nancy, 2008, p.3). Esta pregunta resuena en mi cada vez que la leo, y sin poder resolverla, me ha acompañado en el transcurso de esta investigación.

Hemos escogido la pregunta por la experiencia de la escucha recuperando la herencia de esta estirpe de pensadores, comprendiendo que ella constituye una dimensión primordial para el acontecer del pensamiento mismo y, por lo tanto, de la filosofía. La persistencia de las premisas ocularcéntricas en la *imagen del pensamiento* comienza a trastocarse por escrituras como las de Derrida y Nancy, que nos exigen volcarnos hacia la escucha y su singularidad: “¿Cómo el sonido posee una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se asemeja a ninguna otra, muy diferente de aquélla que compete a lo visual o al tocar? Es un ámbito que aún ignoramos” (Nancy, 2008, p.11). En el presente estudio, se considera la experiencia que supone el *tener oído para la filosofía*, como se titula la entrevista que Lucette Finas le hiciera a Derrida en *La*

*Quinzaine littéraire*, en noviembre de 1972, explorando la posibilidad de una “otoscopia” u “otografía”, una nueva forma de *leer con el oído*. Diversos sistemas filosóficos se han perdido por no *escuchar* lo que ellos mismos estaban diciendo/escribiendo, fascinados por la idea de estar en *presencia* de la verdad: “¿Qué es existir según la escucha, para ella y por ella, qué es lo que en ella se pone en juego respecto de la experiencia y la verdad? (Nancy, 2008, p. 5).

*¿Qué es lo que en la escucha se pone en juego respecto de la experiencia y la verdad?* Esta pregunta de Nancy se enlaza con las directrices propuestas por el seminario de título, invitándonos a reflexionar en torno a la noción de experiencia, concepto polifónico como ninguno: las diferencias entre sus diversas acepciones resuenan al mismo tiempo, dando como resultado una multiplicidad de significados. «*Sabemos por experiencia*», escuchamos que dice Aristóteles, acentuando en ella su carácter de acumulación. «*La experiencia debe ordenarse*», vimos que decía Francis Bacon, reafirmando el principio unificador de la subjetividad moderna que en su caso se identifica con aquel que prende la luz. Cada autor que ha hablado de experiencia ofrece distintos tonos, considerando, por un lado, la época en la que se inscribe su pensamiento y, por otro, que cada filósofo escribe con su timbre personal acerca de los conceptos que emplea. Por ejemplo, Martin Jay, en *Cantos de experiencia*, no pretende sistematizar el concepto sino que explora esa multiplicidad desde su propio *canto*. Cantos de la experiencia es el título de una antología de poemas de William Blake del siglo XVIII, que aluden a la experiencia de dolor, sufrimiento y pérdida. Reflexionando sobre la elección de su título, Jay señala:

Si la tentación de tomar prestado el título de Blake es tan irresistible, ello se debe al perfecto ajuste con el tema de este libro, que versa menos sobre la elusiva realidad de la experiencia que sobre *los cantos que se han cantado acerca de ella*. Es decir, mi intención no es presentar otro estudio de lo que realmente es o debería ser «experiencia» sino, más bien, comprender por qué tantos pensadores de tantas diferentes tradiciones se han sentido compelidos a ocuparse de ese problemático término (Jay, 2009, p.15; *s.n.*).<sup>13</sup>

Lo que nos convoca de esta *invocación* a la experiencia de Jay no es solo el reconocimiento del rol que ha ocupado la experiencia en la tradición del pensamiento occidental, sino también el modo en que sus *cantos* evocan un modo de pensar la experiencia

---

<sup>13</sup> Una de las cuestiones que inquieta a Jay en este libro es el de la transmisión o la comunicación de una experiencia. Si ocurre un acontecimiento trascendental ¿Cómo callarlo? ¿Qué palabras utilizar? Pues pareciese que lo experienciado intensamente se sitúa en un orden bastante diferente al lenguaje. Es aquí donde se juega un orden interno y a la vez externo. Interno pues la experiencia es íntima y a la vez la experiencia es externa porque aquello que me afecta viene desde un exterior, dependería de una relación con un *otro*.

que aquí se ha anudado a la escucha. En el texto “Sobre la Experiencia” del profesor Jorge Larrosa, también reconocemos este intento de dar una *sonoridad* especial a la palabra experiencia, tratando de abrir un espacio de resonancia, es decir, que ella resuene en sus múltiples tonos: “Se trata aquí de pensar *la experiencia* y *desde* la experiencia (...) La experiencia supone, en primer lugar, un acontecimiento o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo. Y «algo que no soy yo» significa también algo que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo” (Larrosa, 2006, p.88). Su voz también plantea que la experiencia es aquello que *nos* pasa, y a partir de ello abre una reflexión sobre los “principios de la experiencia” -exterioridad, alienación, alteración- que para Larrosa también son parte de la posibilidad de escuchar y de pensar. Pues sólo hay experiencia, siguiendo en esto a Larrosa, cuando la exterioridad del acontecimiento no puede “ser interiorizada”, sino que “se mantiene como exterioridad” (“principio de exterioridad”); cuando la alteridad no puede “ser identificada”, sino que “se mantiene como alteridad” (“principio de alteridad”); cuando la alienación no puede “ser apropiada”, sino que “se mantiene como alienación” (principio de alienación”). “La experiencia -señala Larrosa, describiendo estos principios- no reduce el acontecimiento, sino que lo sostiene como irreductible” (2006, p.89). La interiorización, la identificación y la apropiación definen aquí operaciones que, si bien permiten que el malestar de la extrañeza se esfume, terminan por disipar con ellas la posibilidad misma de la experiencia.

Coincidentemente, Jacques Derrida, sumándose a estos cantos de la experiencia, pone el acento en la alteración, en el “viaje sin cartografía” que la experiencia conlleva. Si nos detenemos en ciertos textos de Jacques Derrida encontramos problematizada tanto la noción de experiencia como la experiencia de la escucha. Particularmente, el ensayo de apertura de *Márgenes de la Filosofía*, aquel que versa sobre el tímpano, despliega una puesta en entredicho a la tradición de filosofía, a su modo de reducir lo otro a lo mismo, desde el análisis del aparato auditivo y cómo este hace *reso/razo/nar* los márgenes. En este trabajo, Derrida bosqueja un pensamiento de la sonoridad al plantear un ejercicio de “*timpanización*” de la filosofía. Por otra parte, nos acompañaremos de su texto *¿Cómo no temblar?*, una de sus últimas conferencias, dictada meses antes de su muerte. «¿Cómo no temblar?»<sup>14</sup> es una pregunta que desencadena diferentes metáforas de una sacudida sísmica y su vínculo con un remezón interno, asociado al

---

<sup>14</sup> Es una frase que Derrida ya había utilizado para distintos textos referidos a la muerte de amigos o intelectuales cercanos (Levinas, Barthes, entre otros).

miedo, a la incertidumbre y al límite. Durante esta investigación se pretende proyectar un vínculo entre el temblor y la experiencia auditiva.

Ahora bien, la experiencia de escuchar no solo compete a nuestro pensamiento, lenguaje o escritura, si no que también involucra a nuestro cuerpo: “Sonar es vibrar en sí o vibrar consigo: no es únicamente para el cuerpo sonoro, emitir un sonido, sino que lisa y llanamente es extenderse, conducirse y resolverse por completo en vibraciones que al mismo tiempo lo relacionan consigo mismo y lo ponen fuera de sí” (Nancy, 2008, p. 8). Esta puesta “fuera de sí” nos recuerda la extrañeza ante tales vibraciones. Larrosa, lo veíamos, ha vinculado el concepto de ex/periencia con el de ex/trañeza y ex/terior: *lo que me pasa* es algo que no viene ni depende de mí, al igual que la escucha, al igual que el temblor. A la pregunta *cómo no temblar*, sumaremos la pregunta *cómo no vibrar*, para interrogar la experiencia que sucede “en lo profundo de un oído”, retomando el título del texto del filósofo y musicólogo francés Peter Szendy, *En lo profundo de un oído. Una Estética de la Escucha*. En él, Szendy habla de la audición como un sentido que, de alguna manera, nos atraviesa, nos desestabiliza y que es ineludible, ya que el mundo mismo comporta una condición sonora. Escuchar *a lo otro, a un otro*, nos pone en una situación de encuentro sensible. Eso que llamamos lo humano se encuentra inmerso en una sociedad que suena y resuena a cada instante, nuestros tímpanos abiertos en todo momento captan la naturaleza, la música, la palabra, el lenguaje: “Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de pausa” (Quignard, 1998, p.61). Esta sonoridad se ha exacerbado, quizás, en nuestro mundo actual, uno que siempre suena, siempre nos aborda y que en ocasiones, con su ruido excesivo, nos pone al límite de la experiencia sensible. Por el oído, estamos irrevocablemente expuestos. Sucede, como afirma Quignard en *El odio de la música*, que “las orejas no tienen párpados”:

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. Ya se trate de cuerpos, de recámaras, de departamentos, de castillos, de ciudades amuralladas. Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica en el decurso de la historia personal -está incluso antes que el olor, mucho antes que la visión- y se

alía con la noche (...) No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca *illico* [al instante] el cuerpo, como si el cuerpo ante el sonido se presentara, más que desnudo, desprovisto de piel (Quignard, 1998, p.60-61).

El sonido, dice Quignard, se precipita sobre nosotros, arremete con violencia porque ataca a nuestras orejas sin párpados. Derrida, contraviniendo esa indefensión del oído, revisa el funcionamiento del tímpano como membrana protectora frente a la intrusión de lo otro, advirtiendo los modos en que nuestra escucha se protege, intentando amortizar el golpe del exterior. Jean-Luc Nancy, en *A la escucha*, pondrá el acento en la tensión de la escucha, estableciendo para el sentido del oído una diferencia entre el escuchar -estado tenso o atento- y el oír -estado natural simple: “Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso” (2007, p. 17). Este encuentro entre Jaques Derrida, Jean-Luc Nancy y Jorge Larrosa nos exige tensar la escucha, sin definir o dar una única lectura, sino más bien invitar a pensar y reflexionar en la *experiencia del acontecer sonoro*. Etimológicamente, escuchar nos llama a una acción, "*Inclinar la oreja*", mezclando los componentes latinos "aurícula" y el verbo "inclinare". Experimentamos la escucha cuando “prestamos oreja”, y nos inclinamos a una inquietud que es intensificada desde el tímpano a todo nuestro cuerpo. Esta inclinación de la escucha, muy gráfica en las relaciones humanas, como inclinar nuestra cabeza al hablante para “prestar mejor atención”, también invita a ser pensada: esa inclinación, ¿es consciente o voluntariosa? Quizás es la voz, el sonido del/lo otro lo que me atrapa, es su vibración resonando en mí la que me obliga a torcer mis propios huesos para ya no solo oír palabras, sino tomar el cuerpo y reclamarlo como caja vibrante de ese sonido que viene de afuera. Acaso esto llega a tal punto que exige mi corporalidad completa puesta en escena. Si esto sucede en una simple conversación humana, ¿Cuánto más pasará con todo lo que resuena en este mundo? ¿Qué inclinaciones nos someten y cómo? ¿por qué? ¿Podemos cerrar nuestros oídos, dejar de escuchar a pesar de que el mundo resuene en nosotros?, ¿podemos aprender a escuchar, lanzarnos a la conquista de oídos nuevos?

## Tímpano. O cómo filosofar sin parapetos

Orejas, ¿dónde está vuestro prepucio? Orejas, ¿dónde están vuestros párpados?  
Orejas, ¿dónde están la puerta, las persianas, la membrana o el techo?

(Quignard, 1998, p.61).

Derrida, en *Márgenes de la Filosofía*, plantea que para poder tener un encuentro con la filosofía hay que adecuarse a cierta disposición de “*cuerpo descubierto*” (aludiendo a Hegel), sin la intención de dar una única definición a los conceptos, o hacer que lo que entendemos como imposible, se vuelva algo posible. De ahí que se inscriba un margen, relacionado con un *límite* que no alcanzamos a comprender, ya que la tradición filosófica de occidente -particularmente logocéntrica<sup>15</sup>- se ha olvidado de pensar su *otro* situándose en el marco de la metafísica de la presencia.<sup>16</sup> En términos deconstructivos, *Márgenes de la Filosofía* va desarmando las hegemonías/discursos que se han constituido como únicas lecturas, para que *lo diferente* irrumpa desde una relación imposible. “Se tratará casi constantemente, en este libro, de interrogar la relevancia del límite” (Derrida, 1994, p.18). Ese más allá, afuera o exterior de la filosofía no deja de producir inquietud ante lo desconocido. Existen dos conceptos relacionados con el límite que Derrida tomará como ejes centrales de su filosofía: *Diferencia* y *Otredad*. “¿Podemos, con todo rigor, asignar un lugar no filosófico, un lugar de exterioridad o de alteridad desde el que se pueda todavía tratar de la filosofía?” (Derrida, 1994, p.19). Esta alteridad que Derrida refiere, revela una experiencia de lo imposible con respecto a *lo otro*, como si éste fuese lo indeconstruible.

Larrosa señala que la ex/periencia se da a modo de acontecimiento, de algo que no soy yo y no depende de mí, así pues le asigna a la experiencia un principio de exterioridad “No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de algo, o de un *eso*, de un acontecimiento en definitiva, que es exterior a mí, extranjero a mí, extraño a mí, que está fuera de mí mismo, que no pertenece a mi lugar, que no está en el lugar que yo le doy, que está fuera

---

<sup>15</sup> Desde Grecia la filosofía ha atendido a la razón centrándose en el logos como valor fundamental.

<sup>16</sup> Derrida denuncia en *De la gramatología* que la tradición filosófica de occidente (desde Platón hasta nuestros días) ha establecido fundamentos de la realidad desde una metafísica de la presencia. Entre más presente, más verdadero. El logocentrismo es la primacía de la presencia, por sobre su opuesto conceptual: la ausencia.

de lugar” (Larrosa, 2006, p. 89) A su vez, escuchar supone una experiencia sensorial que tensiona y abre un espacio a eso externo. Aquello que está fuera de mí y que se hace oír, como si el tímpano nos condujera hacia un afuera. El tímpano es un límite o abismo que metafóricamente podemos cruzar.

“¿Se puede hacer estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él?” (Derrida, p.19). Como lo recuerda Szendy en *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*, este ejercicio de timpanización -atención al oído que Derrida hereda de Nietzsche<sup>17</sup>- sería indisociable del gesto deconstructivo: “«Timpanizar –la filosofía»: fue por esta inyunción que, en 1972, Derrida iniciaba el discurso de Márgenes. Inyunción que hacía eco, dos páginas más abajo, de aquella consigna prestada directamente de Nietzsche: «Filosofar con un martillo»” (Szendy, 2015: 89). *Timpanizar la filosofía* supone hacer peligrar a esta especie de filtro o amortiguador - tal como la función del tímpano- entre el logos y lo otro, entre el adentro y el afuera o lo posible y lo imposible. Como lo advierte Szendy, en esta pregunta se escucha resonar el gesto filosófico de Nietzsche, la estela de su percusión. *¿Cómo se filosofa a martillazos?* es el subtítulo de su libro *El Ocaso de los Ídolos*. Esta es una obra en la que Nietzsche lanza ataques en contra de la razón. Parte de la idea de una fuerza (en este caso, un martillo) que viene a desestabilizar esa noción de pensar cómodamente. *Filosofar a martillazos* supone una experiencia que habilita una desfamiliarización, que nos saca fuera de la zona de confort. Esta fuerza aplicada por el martillo, no tiene por qué ser brutal, puede dar suaves toques, haciendo que la vibración que se genera desmantele un argumento, por ejemplo, que caiga por su propio peso. Así es la deconstrucción derridiana, no busca destruir a un texto por una fuerza exterior, sino que le da suaves golpecitos - como a un tambor- repetidamente, hasta que las propias contradicciones internas comienzan a derrumbarse. Derrida, en la estela de Nietzsche, hace un tipo de filosofía que abre un espacio de fuga al canon- a lo que se venía haciendo-, intentando mostrar que se puede hacer filosofía desde otro lugar, con otro oído, poniendo en la palestra el cuestionamiento a nuestras premisas de racionalidad. Zaratustra se pregunta si será necesario hacer estallar los tímpanos del filósofo, proceso que transformaría la escucha, ¿Será necesario que se revienten los tímpanos para escuchar plenamente?. En su ensayo “La fisonomía del

---

<sup>17</sup> “Nietzsche habría llevado a cabo una genealogía de aquello que la escucha revela, a saber, un cierto <<eco>> o una cierta <<resonancia>>” (Galparsoro, p. 2).

filósofo. Risa y anécdota en Nietzsche”, Rivera recuerda que en Nietzsche siempre se trata de *aprender a escuchar de nuevo la vida* que ha sido desoída por la filosofía de la certidumbre:

Este pensamiento transfigurado ya no necesita subordinar la existencia al orden de la verdad, ya no requiere más desoír la vida, a diferencia de una filosofía que, por su misma necesidad de certidumbre, debe desestimar la existencia para poder satisfacer su anhelo de un fundamento incommovible: “[Los filósofos pensaban] que los sentidos los tentaban a alejarse de su mundo, el frío reino de las “ideas”, hacia una peligrosa isla del sur: donde, como temían, sus virtudes filosóficas se derretirían como la nieve bajo el sol. En ese entonces la “cera en los oídos” era casi condición del filosofar; un filósofo genuino ya no escuchaba más la vida”. *No escuchar la vida* ha sido el signo distintivo de un pensamiento constreñido en los límites de una vida reactiva” (Rivera, 2016, p.96).

Esta “cera en los oídos” de la que nos habla Nietzsche cerró las posibilidades de una experiencia de escucha filosófica; habiendo una multiplicidad de tonos y timbres que escuchar y atender, la filosofía se restringió ante una tradición que ha coartado una manera de filosofar, hablar y escribir con el oído. Es por ello que Derrida se cuestiona un nuevo modo de relación con el texto filosófico (para no caer nuevamente en el canon o código de la filosofía), mostrándonos la metáfora de “deformación del tímpano filosófico”. Médicamente una deformación es el cambio de forma que se produce en un cuerpo, una de las causas puede ser una *fuerza* externa aplicada al mismo cuerpo, como la fuerza de un martillo. “Consecuencia: dislocar el oído filosófico, hacer trabajar el *loxos* en el *logos*, es evitar la contestación frontal y simétrica, la oposición en todas las formas (...)” (Derrida, 1994, p. 21). Por tanto, dislocar el oído filosófico es también quitar la cera que lo obstruye, tener la experiencia de un pensar/escuchar auténtica para así prestar oído a la vida. Esta dislocación tendría el efecto de transformación en el aparato auditivo, hacer trabajar el *loxos* en el *logos* podría ser torcer- desde la vía oblicua del tímpano- la escucha desde su interior, pero al mismo tiempo, escuchando *lo otro*, abriéndose hacia los márgenes, ya que la escucha no ha escuchado, toda vez que ha sido *una escucha de y para el logos*.

Larrosa también invita a una relación con el texto, no desde el punto de vista de la comprensión o el *logos*, sino que desde el punto de vista de la experiencia “En la formación como lectura lo importante no es el texto, sino la relación con el texto: Y esta relación tiene una condición esencial: que no sea de apropiación sino de escucha. O, dicho de otro modo, que lo otro permanezca como «otro» y no como «otro yo» o como «otro desde mí mismo». (Larrosa,

2006, p. 97) Lo *otro* sacude la familiaridad del pensamiento, no hay aquí intenciones de despojar la condición indesconstruible de lo otro, pero sí, abrir la filosofía como pensamiento de la alteridad desde la escucha. Entendemos aquí que, de manera coincidente, lo que Derrida intenta no es apropiarse del límite, si no que asumir una postura desestabilizadora desde la escucha “Y si el tímpano es un límite, se trataría quizá menos de desplazar este límite determinado que de trabajar en el concepto de límite y en el límite del concepto. De hacerla salir en varios golpes de sus casillas” (Derrida, 1994, p.23).

¿Salir de las casillas es traspasar un límite? La característica oblicua del tímpano - estructuralmente- también da una doble lectura, por un lado es muy próximo y propio, por otro lado, nos puede engañar en su propio laberinto, como si el acueducto vestibular -conductos estrechos de huesos que van desde el oído interno hasta el interior del cráneo- tuviese dos caras en oposición. Esta paradoja del tímpano nos invita a problematizar aquello que se hace explícito en la escritura -y que interrumpe su supuesta dependencia del habla: hay siempre en la escritura lo que no se puede escuchar en términos fonéticos (puntuaciones, silencios). De ahí el impacto que la escritura produce en el “oído filosófico”: cada discurso vendría a encontrar con mayor cercanía su límite en la repercusión sonora, ese vibrar sería el motivo que nos permite darle otro sentido que parece ser imperativo desde el habla.

Cuando la filosofía habla - y ha hablado-, para Derrida, ha producido y resonado un lenguaje de oposiciones jerarquizadas apropiándose de esto que llamamos límite en un orden de *dominio*. La manera en la que la tradición filosófica hace *presente* al logos es a través del habla. Para Derrida, escuchar el texto implica ir más allá de su querer-decir: sus ensayos “interrogan la filosofía más allá de su querer-decir, no la tratan sólo como un discurso: sino como un texto determinado, inscrito en un texto general, encerrado en la representación de su propio margen” (Derrida, 1994, p. 30). Se espera que exista una transformación, un desplazamiento de fuerzas, o el leve toque de un martillo que pueda por fin invitarnos a un ejercicio filosófico desde la experiencia y la escucha.

Comer el margen al dislocar el tímpano, la relación consigo misma de la doble membrana. Que la filosofía ya no pueda estar segura de que siempre ha mantenido su tímpano (...) Cómo poner la mano en el tímpano y cómo escaparía el tímpano a las manos del filósofo para hacerle al falogocentrismo una impresión que él no reconozca (Derrida, 1994, p. 23).

El propósito de Derrida es atacar este margen, desdibujar las estructuras de su mismo texto para deconstruirlo, desarmar la clásica estructura del logos, para así, multiplicar los sentidos y los sonidos.

### **Escuchar/vibrar. ¿Cómo no temblar?**

También la deconstrucción derridiana es un constante temblor: "solicitando" el edificio de la metafísica, se experimenta ese temblor de los muros que, desde siempre, desde el supuesto origen, "ya" se están deconstruyendo

(Cragolini, 2003, p. 3).

*¿Cómo no temblar?* Derrida utiliza esta metáfora sísmica para narrar -desde su inevitable firma autobiográfica- su experiencia del temblor, en un momento de su vida en el que su enfermedad (cáncer) estaba bastante avanzada.<sup>18</sup> Inspirado por el movimiento de las placas sísmicas cuando la Tierra se remece y tiembla, momento en el que no hay escapatoria, pasivos ante una fuerza natural del planeta, Derrida vuelve sobre la experiencia del temblor involuntario. En un primer momento del ensayo, Derrida describe una experiencia brutal de su infancia: los bombardeos que presencié siendo niño en Argelia. Este temblar, que aúna temor y temblor<sup>19</sup>, está asociado al miedo de estar de cara al límite absoluto, la muerte. En un segundo momento, Derrida también refiere al acontecer del temblor como efecto secundario luego de pasar por una quimioterapia. Ambas experiencias son involuntarias pero es un vuelco de un temblor que aunque acontezca en el propio cuerpo, se siente como algo impropio, ya que trastoca todo un devenir "natural" de los acontecimientos y se escapa del control. Al sujeto no le queda más que pasividad ante el temblor y lo otro. La pregunta da por sentado el acontecer del temblor *¿Es imposible dejar de temblar?*.

---

<sup>18</sup> Derrida es consciente de que esta conferencia es una de las últimas, de hecho realiza una alusión a la quimioterapia. Cuatro meses aproximadamente, después de dar esta ponencia Derrida muere a causa de cáncer de páncreas.

<sup>19</sup> Referencia a Kierkegaard y su obra "Temor y Temblor".

Al mismo tiempo, temblar considera una experiencia de vacilación, puesto que, es un acontecimiento repentino: “No hay que hacer como si se supiera lo que quiere decir temblar, o saber lo que es verdaderamente temblar, ya que el temblor se mantendrá siempre heterogéneo al saber” (Derrida, 2009, p.24). De la misma manera, según Larrosa, la experiencia posee un principio de incertidumbre, una condición de impredecible, lo que nos *pasa* de la experiencia es un trayecto que no se puede anticipar, sin embargo, el sujeto de la experiencia no es el sujeto de la libertad, ya que *lo que nos pasa* tiene una condición imprevisible. Por añadidura, la experiencia auditiva es también abrirse al no saber, “En la escucha uno está dispuesto a oír lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que le sale al encuentro. Está dispuesto a transformarse en una dirección desconocida” (Larrosa, 2006, pp. 97-98). Puedo fingir que no oí, puede fingir que no se está temblando, pero la vibración llega y atraviesa al sujeto en su paso, sin ser siquiera su objetivo; es difícil escapar del temblar, pues tampoco hay párpados en la planta de los pies. “Preciso: parece que fuera preciso temblar. Se debe en el doble sentido de la necesidad o de la obligación irresistible, pero hay que hacerlo (...) incluso ahí donde se tiembla de miedo” (Derrida, 2009, p. 23). Derrida asume que ciertamente no se puede dejar de temblar ya que de alguna manera este temblor está ligado a la vida misma, temblar es ineludible. Ya Quignard había señalado que no podemos cerrar nuestros oídos y dejar de escuchar. Larrosa expresa, acerca de la experiencia, que no hay contención sobre eso que acontece, del mismo modo, el temblar y el escuchar es involuntario, no se puede dominar:

La experiencia supone en primer lugar, un *acontecimiento* o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo. Y “algo que no soy yo” significa también algo que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo, que no es el resultado de mis palabras, ni de mis ideas, ni de mis representaciones, ni de mis sentimientos, ni de mis proyectos, ni de mis intenciones, es algo que no depende ni de mí saber, ni de mi poder, ni de mi voluntad (Larrosa, 2006, p. 88).

De esta manera lo externo de una onda sonora que se propaga, tampoco es algo que se pueda controlar, no hay un proceso de selección de lo que se escucha, solo acontece. No hay escape, siempre escuchamos y por ende temblamos/vibramos. Primero: Si la energía que se libera durante un terremoto es producida por la vibración de la tierra y esta misma energía nos hace vibrar. Segundo: si cuando se produce un sonido, las ondas de energía vibran ingresando por nuestro canal auditivo haciendo vibrar no solo el tímpano si no que también nuestro cuerpo.

Entonces, si al estar a la escucha vibramos constantemente, nos planteamos la pregunta: *¿Cómo no vibrar?* El cuerpo que se repliega, se ensancha y se despliega, forma las paredes en las cuales reverbera el sonido, recogiendo -desde el oído- todo el sentido. Ante esa disposición de nuestro cuerpo movedizo, al que Nancy se refiere como una caja de resonancia a la que ingresan las vibraciones, parece como si no pudiésemos dejar de vibrar, ya que estamos entregados a la sonoridad. Es por ello que creemos que la percusión timpánica toma al cuerpo por completo en el ejercicio del pensamiento. Larrosa expone un “principio de reflexividad” en torno a la experiencia:

La experiencia es “eso que *me* pasa”. Prosigamos ahora con ese *me*. La experiencia supone, lo hemos visto ya, que algo que no soy yo, un acontecimiento, sucede, Pero supone también, en segundo lugar, que algo *me* pasa a mí. No que pasa ante mí, o frente a mí, sino *a* mí, es decir, *en* mí. La experiencia supone, ya lo he dicho, un acontecimiento exterior a mí. Pero el lugar de la experiencia soy yo. Es en mí (...) donde se da la experiencia, donde la experiencia tiene lugar (Larrosa, 2006, p. 88).

Una experiencia palpable del temblar/vibrar, desde la escucha, es aquella instancia llamada “Baño de Gong”: ante el acontecimiento de sentir completamente su sonido, vibramos pasivamente. Al escuchar un gong en posición vertical, se experimenta la vibración sonora desde la cabeza a los pies, un estremecimiento presente en el cuerpo hace de la escucha una experiencia expansiva. El cuerpo flota vulnerable ante esta onda que no vemos, hasta desmaterializarse, con cada golpe de gong aparece la idea “Yo vibro”, luego “tiemblo” una experiencia que podría ser abrumante. Este sonido no viene de mí, viene de un otro que te lleva al punto límite del no-saber que está aconteciendo. Desde esa experiencia de la escucha también se vibra involuntariamente. “Estar a la escucha será entonces estar siempre tendido hacia o en un acceso a sí (se debería decir, en modo patológico, un acceso de sí: en el sentido (sonoro), ¿no sería en primer lugar y cada vez una crisis de sí?” (Nancy, 2008, p. 10). Lo que nos es extraño, nos causa extrañeza, nos hace temblar. En ese contacto con la extrañeza, Derrida nos dice “*tiemblo ante el otro*”.

Ahora bien, a nuestro umbral de escucha no le alcanza la extensión de lo que ha estado sonando, algo sonó antes de mi existencia, algo sonará luego de mi muerte, vibra también lo desconocido. “El pensamiento del temblor es una experiencia singular del no-saber” (Derrida, 2009, p. 24). Este mismo no saber desestabiliza al sujeto (yo), ya no es más un sujeto del saber. “Podríamos decir que el sujeto de la experiencia se exterioriza en relación al acontecimiento que se altera que se enajena”(Larrosa, 2006, p.90). Derrida nos plantea a un sujeto que precisamente está sujetado

a sus propias condiciones de vida, al que se le escapa el fundamento cuando la Tierra comienza a temblar, cuando no puede controlar lo que ocurre y ante eso se enfrenta con su propia posibilidad en un estado completamente pasivo. “Temblar hace temblar la autonomía del yo, lo instala bajo la ley del otro -heterológicamente. Reconocer, como lo hago aquí, qué «tiemblo», es admitir que el ego mismo no resiste a lo que lo sacude así y lo amenaza en su facultad de decir legítimamente «yo»” (Derrida, 2009, p. 25).

En suma, se trata cada vez de *relación heterológica*: en la experiencia, el temblor, el vibrar y la escucha, en tanto que le viene de un *otro*, instancia extraña y desconocida, excediendo toda decisión voluntaria. Esta desfamiliarización ante lo otro nos permitiría hacer temblar la escucha y por lo tanto el pensar. “Lo otro, como otro, es algo que no puedo reducir a mi medida. Pero es algo de lo que puedo tener una experiencia en tanto que me transforma hacia sí mismo. Heidegger expresa de un modo muy hermoso la experiencia de esa relación que no es de apropiación sino de escucha” (Larrosa, 2006, p.98). Un pensamiento que tiembla es aquel que incorpora a la incertidumbre, sin intenciones de capturar esa experiencia, en un mismo gesto, al escuchar asumimos ese no saber.

Habría que pensar por qué las filosofías demasiado seguras de sí mismas terminan, en muchos casos, por anular al otro. ¿No será que las sólidas arquitecturas necesitan, para sostenerse, del aseguramiento de la propia identidad en la homogeneización de lo otro y los otros, en la reducción de lo otro a lo mismo?. ¿No será que las sólidas arquitecturas, que se autoprobíben temblar, deben consolidar su seguridad desde el rechazo de la incertidumbre que provoca el otro, conservándose en su identidad, y así, autorepresentándose en una repetitiva mismidad que no admite contaminación, que se autoinmuniza con respecto a lo extraño? (Cragolini, 2003, s/n).

Abrirse paso a la experiencia, al temblar/vibrar y a la escucha es también admitir el peligro, asumir ese miedo que nos genera temblar, admitir lo inseguro de escuchar, a fin de cuentas perder la estabilidad. Cragolini apunta a que la filosofía se ha tratado de sentir segura tratando de asimilar *lo otro*, sin asumir el temblor, como lo dicho en páginas anteriores, sin quitarse la “cera de los oídos”.

## Reflexiones Finales. La filosofía *a la escucha*

La sonoridad permite abrir un espacio de escucha en el umbral del sentido, de modo que en este espacio se da una génesis distinta que posibilita la puesta en resonancia de la comprensión entre sujeto y mundo. Así, la filosofía empieza a prestar oídos a la sonoridad, a pensar en compañía de la música.

(Llidó, 2014, p. 1).

El quehacer filosófico de nuestros días ha tomado rumbos que han categorizado las maneras de pensar, situándose en una zona de confort, olvidándose de tener una experiencia auditiva que nos pone en contacto con un pensamiento de la alteridad. “El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?” (Nancy, 2007, p.11). Nancy expone que el filósofo, articulándose desde el logocentrismo, se ha ensordecido. Continúa resonando la pregunta “¿Es la escucha un asunto para el cuál la filosofía sea capaz?” (Nancy, p.3). La experiencia de escuchar/pensar fomenta las posibilidades de comprensión, pero surge desde la deformación del tímpano, de quitar la cera de nuestros oídos, surge desde una experiencia desestabilizadora, que prolifera ante un tender oídos o *escuchar la escucha*, Derrida se plantea la ejecución de una filosofía desde la experiencia de inclinar el oído. La experiencia de la escucha busca desarmar los sentidos que han tratado de categorizar cualquier concepto como única versión de las cosas, para así abrir diferentes lecturas/armonías. Ese “otro lugar” o no-lugar, para pensar la experiencia filosófica, podría ser la escucha, con un nuevo oído, generoso y atento a su propio no-saber.

*La filosofía a la escucha* es un archivo contingente, que debiese ser constantemente descryptado. Siendo el sonido expulsado como material de la lengua -atravesada por *lo otro*- Tomemos el ejemplo de un educador, un filósofo debiera ser un símil a un profesor de música, que nos enseña a escuchar como suenan y resuenan las diversidades de polifonías: “Mostrar una experiencia no es enseñar el modo como uno se ha apropiado del texto, sino cómo se le ha escuchado, de qué manera uno se ha abierto a lo que el texto tiene que decir. Mostrar una

experiencia es mostrar una inquietud. Lo que el profesor transmite, entonces, es su escucha, su apertura, su inquietud” (Larrosa, 2006, p.100).

Por su parte el filósofo no ha tomado este rol de maestro de música, sino que ha optado a ser un maestro de pintura, que nos enseña más a ver que escuchar. Cuando es la escucha, el temblar, un suceso que atraviesa al ser, que no puede ser controlado ni dominado, que nos invita a la otredad, a descubrir una alteridad; no es menor que Derrida se pregunte por el temblar de cara a la muerte; pues es la muerte la respuesta a esta pregunta, solo al morir el cuerpo deja de vibrar (en términos materiales), se deshace el cuerpo resonante, acaece el silencio eterno. Es innegable en este punto y quizás se hace obvio, el nexo entre la muerte y el filosofar -un inmortal no tiene el apuro de filosofar-, la muerte misma es uno de los principales motores del pensamiento humano, ¿*Cómo no temblar?* es una pregunta capciosa, pues es más una afirmación, una pregunta con una respuesta rotunda, solo al morir. Para dar otra respuesta a esta pregunta, en realidad podemos responder con una contra pregunta, ¿*Cómo no-no temblar?*, ¿cómo mantenerse impávido e inmóvil frente a la ignominia? ¿Cómo hacer oídos sordos ante el ruido del mundo? ¿cómo no recorrer nosotros mismos el sentido del cosmos si estamos inmersos en él? ¿cómo arrancar de lo *otro*? y finalmente ¿cómo no pensar?.

“El sonido antecede la llegada del logos como la luz de una estrella antecede a la estrella misma” (Celedón, 2016, p.14). El vibrar, el temblar es constante, precede al hombre, existe un universo en constante vibración, generando una enorme gama de ondas sonoras que no somos capaces de captar: el pensamiento mismo y el lenguaje se forjó en esa realidad, en una realidad que no cesa de vibrar y sonar, fue en el momento que el animal-humano dejó de oír y se abrió a *escuchar* que se comenzó a orquestar el pensamiento en la humanidad. El sonido antecede a la llegada del logos, pero, como hemos entonado en páginas anteriores, el logos se configuró como única presencia ante la necesidad de certidumbre del filósofo, sin escuchar de lo que se estaba hablando/escribiendo, sin darle escucha a la resonancia de lo *otro*, sin asimilar el temblor, sin vivir la experiencia.

Si la escucha antecede, moldea la llegada del logos, es entonces lógico decir que no es el logos una herramienta para abordar la escucha, será pues la praxis, la experiencia en sí misma lo que nos permite abocarnos a la escucha, romper las propias barreras y el oído interno de nuestro logos, para desecharlo y aceptar que el ser está inevitablemente embebido en la res extensa, que

el propio pensar no es más que el resonar de las miles de voces, naturales, artificiales e incognoscibles aun, en nuestro propio cuerpo; no es capaz el logos; y con esto no quiero denotar la capacidad del pensamiento o el logos como tal, pero el logos nace desde el interior de cada ser, requiere un proceso de ensimismarse, de tomar una pausa del ruido externo para oír el propio ruido interno y ordenar este.

Nada más lejano que esto si lo que buscamos realmente es adentrarnos en lo desconocido, ahí donde el logos ilumina, relega a las sombras todo lo que se escapa de él, es necesario que estemos inmersos en el mundo; es ahí, atravesados por el mundo sensible, en que realmente podemos conocer, experimentar este mundo sensible (*res extensa*), y si lo pienso muero, y si lo pienso ya no existe, me lo pierdo, es un happening, el mundo en sí es una performance que si queremos disfrutar o mirar, solo podemos estar ahí, aferrándonos a ella, el análisis es posterior, darle un significado es personal.

No hablamos aquí de un sujeto Kantiano que regula los objetos, que donde logra experimentar, logra clasificar, juzgar y darle forma, hablamos de una filosofía a la escucha, una filosofía que no busca someter a la experiencia, sino crearse desde la experiencia, una filosofía que no busca en primera instancia clasificar, juzgar o explicar, es en este sentido que una filosofía a la escucha presupone un silencio en el ente pensante, un silencio de respeto, como quien luego de escuchar un disco entero, no se lanza a la discursividad del logos (ya sea escrita o hablada) sino que guarda silencio, lo escucha otra vez, y luego otro, y luego otro, y luego otro.

El sujeto a la escucha no busca interpretar al mundo, pues sabe que su interpretación es personal, sabe que si se preocupa de analizar sólo su propio resonar, sólo podrá conocer sus propios límites y eventualmente su forma (lo cual no es algo a denotar), el sujeto a la escucha busca diluirse en el constante vibrar del mundo, volverse uno con él y por lo tanto cuando lo logra, deja de ser un sujeto como tal, pues no hay nada que lo ate, ni un terreno, ni un lenguaje ni una hermenéutica, la dilución o el intento de, supone borrar las fronteras y los límites del sujeto/individuo para volverse vibración, para aceptar el temblar y ser *el temblar*. Es así como Nancy caracteriza a un sujeto de la escucha:

El sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha, (pero también aquel que está “sujeto a la escucha”, en el sentido en que puede estar “sujeto a” un problema, una afección o una crisis) no es un sujeto fenomenológico, es decir, no es un sujeto filosófico. En definitiva, no es quizás ningún sujeto, salvo el lugar de tensión y del rebote de

infinitos de la resonancia, la amplitud del despliegue sonoro y lo tenue de su repliegue simultáneo (Nancy, 2007 p.21).

El sujeto sería un lugar de resonancia que requiere de un otro para producir un rebote, eso es lo que sujeta al sujeto, en este sentido el sujeto a la escucha no es un sujeto filosófico estudiando los fenómenos, es un ser que habita en el *noumeno*, en lo incognoscible, será así una filosofía de la escucha, pensada desde la praxis aquella que nos permita vivenciar la otredad, esa alteridad que hace temblar a Derrida.

Filosofar a la escucha supone un silencio interno, un silencio del pensamiento, un diluir del ego que termina por dar suaves golpes, como los de un martillo, a los límites y márgenes del conocimiento. El otro, la otredad, no es un límite e incluso eso otro, no es solo otro, es otro entre otros, y vibramos con él, escuchamos o ignoramos sus quejas, forjamos el carácter de una nación e incluso el curso histórico, con ayuda de eso otro. Escuchar o atravesarnos por su vibrar es un ejercicio que da espacio a la otredad, allá donde el logos no domina, no clasifica ni deforma materia para crear otra, ahí permite el emerger, permite la disolución de los márgenes - o al menos dislocar estos- para que nazca en mí el otro: esto no tiene fines ulteriores o de trasmundo, no tiene otro fin más que denunciar aquellos vejámenes del pensamiento, es un nuevo paso básico en la historia del pensamiento humano, es dar fin a un régimen *oculocentrista* y (siendo ambiciosos) dar paso a un sistema del pensamiento que no sea un régimen de las ideas ni del mundo, una filosofía desde el otro, para el otro, donde el otro también soy yo.

## Referencias Bibliográficas

Blumenberg, Hans (2004). *Salidas de Caverna*. Madrid: A. Machado Libros.

Celedón Bórquez, Gustavo “Sonido y Acontecimiento”

Cragnolini, Mónica (2003). *Temblores del pensar Nietzsche, Blanchot y Derrida*. Publicado en «Pensamiento de los Confines», Buenos Aires, número 12, pp. 11-119. Edición digital de *Derrida en Castellano*. [Derrida en castellano - Cragnolini - Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida \(redaprenderycambiar.com.ar\)](#)

Derrida, Jacques (1994). “Tímpano”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra (S. A).

Derrida, Jacques (2009). “¿Cómo no temblar?”. *Acta Poética*, 30(2), 19-34.

Derrida, Jacques (1986), “*De la gramatología*”, siglo veintiuno de Colombia ltda.

Galparsoro, José (2014). “Nietzsche y la cuestión de la primacía de lo visual en el pensamiento occidental”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX-Nº1 (2014), pp. 157-167.

Llidó Vincent, María (2014). “*A la escucha del argumento musical*”. UNED

Nancy, Jean-Luc (2008), “*A la Escucha*”. Buenos Aires: Amorrortu.

Rovatti, Pier Aldo (1990) “Derrida : la luz Negra”, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 77-88. Edición digital de *Derrida en Castellano*. [Derrida en castellano - Rovatti - Derrida: la luz negra \(redaprenderycambiar.com.ar\)](#)

Szendy, Peter (2015). *En lo profundo de un oído*. Santiago: Metales Pesados.

## *Extraños animales:*

### **Aproximaciones hacia una ética derridiana de la animalidad**

**Jorge Abrigo Bugueño**

#### **Resumen**

El presente trabajo propone abordar algunas reflexiones que el filósofo francés Jacques Derrida desplegó en torno a lo animal, analizando la relación, el trato y el lugar que el hombre, a lo largo de la historia de occidente, les ha otorgado a los animales. Nos abocaremos particularmente a la lectura de *El animal que luego estoy si(gui)endo*, texto publicado el 2006 de manera póstuma que refleja el interés particular de Derrida por la “*cuestión del animal*” y el problema de su *sometimiento*, y que indaga los alcances de dicha cuestión en torno la pregunta por lo propio del hombre. Nos acompañarán, también, ciertos textos en los que el filósofo denuncia las diversas formas de sometimiento de lo animal y que hoy alcanzan una amplitud sin precedentes: “La violencia contra los animales”, capítulo V de *Y mañana qué*, y algunos apartados del Seminario *La bestia y el soberano* formarán parte de este recorrido. Habrá que repensar, con Derrida, la violencia ejercida sobre la vida animal, y el modo en que ésta se sostiene y legitima mediante relatos, discursos, técnicas y tradiciones que él mismo buscará desmontar a través de su riguroso e inagotable ejercicio de deconstrucción. A modo de apéndice a la bibliografía derridiana, se añadirán textos que entran en relación con la problemática expuesta, desde la óptica que presentan los *estudios críticos de los animales* (ECA).

**PALABRAS CLAVE:** animal, cuestión animal, experiencia, sometimiento, violencia, estudios críticos animales.

## Introducción. La experiencia de la animalidad

Al comienzo de toda consideración sobre los animales se debería tener la sorpresa, la sorpresa de que ellos existen.

(Bailly, 2009, p.23).<sup>20</sup>

El presente trabajo investigativo, que surge del Seminario de título: “*Alteridad, extrañeza, alteración: el problema de la experiencia en el pensamiento contemporáneo*”, se propone como ejercicio de lectura crítica las obras derridianas enlazadas a la “cuestión-de-la-animalidad” (Derrida, 2009, p.73), cuestión que nos invita a repensar lo animal, el trato que sostenemos con los seres que portan este nombre y las implicancias que se anudan a esta palabra que utilizamos para referirnos, y sobre todo para diferenciarnos, de aquellos seres de los que el pensamiento derridiano nos llevará a explorar respecto a la extrañeza que ellos comportan en su expresión máxima, extrañeza de un otro, de lo *absolutamente* otro: “Pues un pensamiento del otro, de lo infinitamente otro que me mira y me concierne debería (...) privilegiar la cuestión y el requerimiento del animal” (Derrida, 2008, p.135).

Derrida, cuya práctica filosófica se enraza en una puesta en entredicho del antropocentrismo y del humanismo metafísico, advierte que cierta relación a la cuestión animal cumple un papel determinante en la conformación de los conceptos y jerarquías que articulan esa misma tradición. Como plantea Antonioli, “el trabajo de Derrida sobre lo animal (como muchas otras nociones de la tradición filosófica) consiste en disponer pasajes y travesías -otro nombre de la experiencia- entre términos que parecen opuestos a primera vista (aquí, el hombre y el animal)” (2013, p.33).<sup>21</sup> Un ejemplo de ello (y quizás el principal) sería el cuestionamiento a la

---

<sup>20</sup> La traducción de este pasaje fue facilitada por la prof. Rivera en el marco del trabajo del seminario de título en que se inscribe este texto.

<sup>21</sup> Manola Antonioli, en su texto “Animots”, se refiere en los siguientes términos al papel determinante que la cuestión de lo animal juega en la “empresa de deconstrucción” de la tradición metafísica que define el proyecto derridiano: “Aunque quizás siendo menos visibles que otras figuras conceptuales que pueblan el pensamiento de Derrida, el animal y la animalidad son (al igual que la «différance», la «mujer» y lo «femenino», la «técnica», el «acontecimiento» o la «escritura») «palabras de guerra» de las que Derrida se ha servido siempre en su larga y paciente empresa de deconstrucción de las oposiciones de la metafísica occidental” (Antonioli, 2013, p.81; traducción facilitada por la profesora Marcela Rivera en el marco del trabajo del seminario de título). Manola Antonioli. “Animots”. *Revue Chimères*, N° 81, 2013, p.31). Sobre el lugar del animal en el pensamiento derridiano, puede confrontarse el trabajo de Federico Rodríguez, *Cantos Cabrios. Un bestiario filosófico* (2017).

concepción tradicional del hombre como *animal racional*: la premisa que sostiene al *zoon politikón* diferenciado del *zoon a-logon*, en lo relativo a la cuestión animal, concentra toda una estrategia para la construcción de la propia figura de lo humano: La idea de hombre se construye aquí oponiéndose al animal; pensarse como un humano es diferenciarse de ese otro animal que *no se es*. Esta oposición constitutiva implica una jerarquía: el animal no es únicamente un otro, sino un inferior: uno que el hombre puede matar y comer. Considerando, en su trabajo de lectura, las diversas interpretaciones y posturas de filósofos como Aristóteles, Descartes, Heidegger, entre otros, y analizando las implicancias teóricas y prácticas de esta oposición jerárquica entre el hombre y el animal, Derrida procura poner en cuestión los fundamentos mismos del pensamiento occidental, activando una pregunta por la disposición ética frente a la alteridad –*el otro absolutamente otro*- que se oblitera bajo dicha oposición.

Si el animal es, como señala Derrida, el nombre de una alteridad irreductible, queda pendiente interrogar el tipo de experiencia (aquí en el sentido de travesía, riesgo, exposición) que nos ofrece su encuentro. Abocándonos a pensar eso que llamamos la *experiencia animal* (con todas sus reverberancias: experiencia *de* los animales, *con* los animales, *sobre* los animales), buscaremos emprender una reflexión sobre la violencia que ha acompañado al hombre en su ‘encuentro’ con el animal: domesticación, adiestramiento, matadero, cría industrial, experimentación, consumo, por nombrar aquí solo algunos de los espacios que han definido los términos de esta relación y la manera en que ellos son tratados, las formas de violencia -científica, técnica, industrial- que han reducido su existencia a nuestra voluntad y a nuestras exigencias. ¿Cómo se origina dicha violencia? ¿Bajo qué discursos hegemónicos se sostiene? ¿Es inherente al hombre o imprescindible para su subsistencia, acaso, someter al animal (cuando no comerlo)? Cada una de estas preguntas acompañará a aquel que se encuentre con las reflexiones derridianas sobre la animalidad, y que lo siga en su diagnóstico respecto de la necesaria *transformación de la experiencia* que nosotros hacemos de ella: “Las relaciones entre los hombres y los animales deberán cambiar. Deberán hacerlo, en el doble sentido de este término, en el sentido de la necesidad «ontológica» y del deber «ético»” (2009, p.75).

Derrida evoca aquí lo que en *El animal que luego estoy si(guien)do* llama “las proporciones *sin precedentes* de este sometimiento del animal” (2008, p.40), reparando que, en

los últimos dos siglos –aunque la referencia epocal no baste como medida- han aumentado, a un ritmo exponencial y constante, las formas de *tratamiento* que se ejercen sobre y contra los animales. Dichas formas han sufrido un evidente cambio en sus *técnicas de intervención*, debido al desarrollo de saberes etológicos, zoológicos, biológicos y genéticos, cuyas prácticas hallan su justificación en un «supuesto» bienestar humano: “Todo esto es demasiado conocido, no nos extenderemos en ello. De cualquier modo, que se lo interprete, cualquiera que sea la consecuencia práctica, técnica, científica, jurídica, ética o política que se extraiga de ahí, nadie hoy puede negar este acontecimiento, a saber, las proporciones sin *precedentes* de este sometimiento del animal. (2008, p.42). Respecto a este sometimiento y, a modo de lectura complementaria, recurrimos a un polémico y notable pasaje de Nietzsche que busca -con brillante elocuencia- remecer en nosotros algún atisbo de piedad, suscitar una mínima consideración por el problema que nos atañe, despertar nuestra sensibilidad frente a esa evidente, aunque persistentemente obliterada situación en cuanto al (mal) trato con los animales. El pasaje es extenso, pero resulta valiosa su lectura:

*En el trato con los animales.* Todavía puede observarse la génesis de la moral en nuestro comportamiento con los animales. Cuando no entran en consideración provecho y perjuicio, tenemos un sentimiento de completa irresponsabilidad; matamos y herimos por ejemplo insectos o los dejamos vivir y habitualmente no pensamos absolutamente nada al hacerlo. Somos tan torpes que ya nuestras gentilezas con flores y pequeños animales son casi siempre mortíferas; lo cual no afecta en lo más mínimo al placer que nos causan. [...] Si los animales nos reportan perjuicios, entonces nos afanamos de todos los modos en su exterminio, y los medios son con frecuencia bastante crueles sin que propiamente hablando lo queramos: *es la crueldad de la irreflexión*. Si nos son útiles, los explotamos: hasta que una prudencia más sutil nos enseña que ciertos animales rinden bien con otro tratamiento, a saber, con el del cuidado y la cría. Sólo entonces nace la responsabilidad. Con el animal doméstico se evitan los malos tratos; hay personas que se soliviantan cuando otra es cruel con su vaca, en total conformidad con la primitiva moral comunitaria, que ve en peligro el provecho común en cuanto un individuo delinque (Nietzsche, 2007, p. 140; *s.n.*).

No pareciera alarmar demasiado el hecho de que ese sometimiento lo hayamos interiorizado, invisibilizado, e incluso justificado, para seguir perpetuando todo tipo de violencia hacia los animales, pese a que todo ello comprometa *genocidios* y sufrimientos sin parangón. Quizá, como decía Nietzsche, esto se deba a esa crueldad sin reflexión, al hecho de que no le demos la atención necesaria a esa violencia que, a fin de cuentas, repercute en la imagen que el

hombre proyecta de sí mismo. Por un lado, si bien Derrida se resiste a acudir al argumento *patético* que implicaría exponer imágenes de la violencia que hemos mencionado, debiésemos al menos tener en consideración que precisamente toda esa carga *patética* podría devenir en compasión (aunque esta palabra resulte problemática en Nietzsche), en *compartir el sufrimiento* entre unos seres vivos. Tal vez es ahí donde habría que apuntar los esfuerzos, hacia una “*experiencia de la compasión*” (Derrida, 2008, p.43) que aúne asuntos éticos, jurídicos y políticos, que nos acerque a una praxis donde al animal y el carácter innegable del *pathos* animal ingresen en la pregunta por nuestras formas de vida o por la manera en que (co) habitamos el mundo. Por otro lado, esto implicaría buscar y promover un cambio en el imaginario cultural que, por tanto tiempo, ha mantenido la idea que dicha violencia es “natural”, puesto que se ha ejercido desde siempre, y que suscita una visión utilitarista del problema (entendiendo el asunto animal con relación a sus *usos* en la vestimenta, la alimentación, la domesticación, la experimentación, el transporte, etc.). Derrida, para pensar esto, nos expone a una verdad incómoda: la innegable crueldad en el tratamiento hacia animales no-humanos que el hombre, en nombre de su humanidad, ha tratado de disimular, ocultar, silenciar, e incluso amparar, en algunos casos, bajo el marco del derecho moderno, la tradición filosófica, la producción industrializada, la economía mundial, etc., es decir, bajo *discursos hegemónicos*.

Toma relevancia en esta discusión la pregunta por el derecho, la consideración, creciente en el debate contemporáneo, de los llamados *derechos del animal*. Aunque la fórmula resulte problemática por múltiples aspectos (como, por ejemplo, instituir un derecho animal universal, pues supondría poner en duda el concepto mismo de derecho, de sujeto humano y/ o de sujeto de derecho con el que tantos ‘defensores de los animales’ se han visto imposibilitados de dilucidar), dicha consideración no sería menos válida si nuestra empresa es profundizar en una reflexión que nos guíe hacia una *ética* derridiana de la animalidad, es decir, establecer una búsqueda que piense, de un modo otro, la cuestión animal y sus implicancias teóricas, prácticas y políticas. Si la pregunta por los derechos del animal tiene alguna potencia, ella es la de señalar la posibilidad de un trato ético para el animal no-humano por su mera condición de *ser viviente* o, mejor aún, *ser sintiente* -aunque semejantes nociones conlleven, respecto a su significado, más dudas que respuestas-. Al menos, las tentativas esbozadas respecto a dicha reflexión nos permiten tomar cierta postura crítica frente al –evidente, «natural» e histórico- sometimiento animal y a los discursos imperantes que lo sostienen.

En “Violencias contra los animales”, capítulo V de *Y mañana, qué*, hallaremos una lectura que toma como eje la cuestión-de-la-animidad, con la que se logra delimitar y determinar el resto de temáticas discursivas y conceptos relativos a lo “propio del hombre” y el porvenir de la humanidad. La filosofía de Descartes (o la herencia cartesiana), junto a su concepción del *animal-máquina*, serán mecanismos que reforzaran y sostendrán el discurso de la hegemonía, con un axioma simple pero, efectivo: el animal no *puede* responder, sólo *reaccionar*; *ergo*, el animal no *puede pensar*. Es en estos axiomas, afirma Derrida, que la legitimidad de la violencia contra los animales se sostiene. Sin embargo, pone en tensión la continuidad o la persistencia de dicha violencia:

Esa violencia industrial, científica, técnica, no puede soportarse todavía demasiado tiempo, de hecho o de derecho. Se verá cada vez más desacreditada. Las relaciones entre los hombres y los animales deberán cambiar. Deberán hacerlo, en el doble sentido de este término, en el sentido de la necesidad “ontológica” y del deber “ético” (Derrida, 2009, p.75).

Sí, como señala Derrida, “las relaciones entre los hombres y los animales *deberán cambiar*”, este deber no tiene un carácter preceptivo. Dichos cambios no responderían (ni responderán jamás) a *una* sola manera de concebirse o aprehenderse, es decir, no corresponderían únicamente a una declaración universal (que por cierto, ya existe<sup>22</sup>) de la que se desprenda una aplicación en específico, por ejemplo, que establezca su regulación, que englobe a *todos* los animales y que impida o sancione, en efecto, el ejercicio de las matanzas, la crianza industrial o cualquier otra forma que someta al animal a una *vida* efímera y de sufrimientos inefables. Para abordar estos cambios de manera efectiva, debemos abogar a que dicha transformación comprometa una nueva episteme (ἐπιστήμη), entendiendo que a ello subyace una transformación del modo en cómo pensamos el sentido y el valor, en sí mismos, de conceptos tales como el deber “ético” y la condición “ontológica”, que Derrida pone aquí entre comillas, para recordarnos las implicancias y las fragilidades que quedan suspendidas en su enunciación.

---

<sup>22</sup> La Declaración universal de los derechos del animal fue adoptada por la Liga Internacional de los Derechos del Animal y las Ligas Nacionales afiliadas en la reunión celebrada en Londres durante los días 21 al 23 de septiembre de 1977. La declaración se proclamó oficialmente el 15 de octubre de 1978 por la Liga Internacional de los Derechos del Animal, las Ligas Nacionales afiliadas y particulares en una sede de la UNESCO en París, ante la presencia de representantes de 14 países.

Se trata, por ende, de pensar la herencia que se ha hecho portadora de estas violencias. ¿De dónde nace esa tradición filosófica que posibilita el sometimiento animal, o, mejor dicho, que justifica teóricamente su dominio? Derrida presta oídos a la larga historia que se encadena a esta posición de dominio del hombre sobre lo animal. Desde la filosofía clásica, con Aristóteles y *La Política*, los aportes de las meditaciones cartesianas en el *Discurso del Método* en la filosofía moderna, hasta llegar a las corrientes filosóficas contemporáneas posteriores a la metafísica de Heidegger en *Ser y Tiempo*, podemos hallar más o menos -y bajo un silencioso consenso- la idea general de que los animales, a diferencia del hombre, por cierta ley natural o por su naturaleza misma, carecerían de palabra o razón (λόγος), mas no de voz (φωνή)<sup>23</sup>. La vasta tradición filosófica y los discursos que le sigan, contribuirán a que el hombre se autoproclame dueño y *soberano* de todo lo *viviente*, y relegue o reduzca a los animales a su dominio y voluntad. La gran mayoría de pensadores, ya fuesen clásicos (Aristóteles, Platón), modernos (Descartes, Kant, Hobbes) o contemporáneos (Heidegger, Lévinas, Lacan), no sólo han validado dicha tradición, sino que la han complementado, desde sus respectivas áreas filosóficas o campos de estudio. Jacques Derrida (1930-2004) fue desde luego una excepción. Las variadas obras (algunas póstumas) que se han reeditado de algunos seminarios, como *La bestia y el soberano*, Vol. I y II, y, principalmente, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, nos permiten investigar y analizar, de forma pertinente, el particular interés y preocupación que compartía por los animales, desde su respeto, afecto y consideración, hasta la significativa posición crítica en cuanto al (mal)trato que se les ha proporcionado en términos discursivos, históricos, prácticos, etc.

Leyendo a Derrida, habrá que *interrogar* lo animal en tanto que nombre de una alteridad irreductible: lo *radicalmente otro*, más otro que cualquier otro, exige activar una pregunta por la extrañeza, la extrañeza que nos provoca ese *otro* desde una perspectiva u óptica distinta a la del logocentrismo dominante (*carnofalogocentrismo* es el término que utiliza Derrida para subrayar la lógica sacrificial que subyace a dicha matriz ontológica). Con vistas a desmontar el esquema sacrificial y carnofalogocéntrico que define las relaciones entre el hombre y los animales, habrá que poner en duda la certidumbre, los cimientos, la certeza con que el hombre se atribuye –desde

---

<sup>23</sup> “La naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto.” Aristóteles. *Política*, Libro I. Editorial Gredos. Madrid, España 1988, p. 51.

hace ya mucho tiempo-, *todo* eso que le niega al animal, todo lo que designa como “propio” de sí, de su naturaleza.

### **Lo *propio* del hombre / lo *propio* del animal**

El vasto repertorio de propiedades en torno al hombre que ha señalado y dispuesto la filosofía es variado: la razón, la palabra, la historia, la risa, el duelo, el inhumar, el arte, y un indeterminado etcétera. Pero de su totalidad, la razón sería la más importante, al ser ésta gestora o el sostén con la que se fundamenta el resto de propiedades. Poseer ese *λόγος* nos permite vivir en sociedad y posibilita articular el discurso que nos reúne. Es una capacidad de la que carecen los animales, o, mejor dicho, que le *negamos* al resto de animales no humanos. Nos otorga la palabra, y la palabra a su vez, un lenguaje con el que disponemos para vivir, ya decíamos, por asociación. La razón es, además, la que nos permite distinguir el bien del mal, lo justo de lo injusto, como menciona Aristóteles: “Y esto es *lo propio del hombre* frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles. 1988, p 51; *s.n.*). De estos pasajes, y de la tradición filosófica que le sigue, no debiéramos alejarnos demasiado, pues cimentan la problemática filosófica del animal en términos que refieren a su incapacidad (un poder que se vuelve un *no poder*: hablar, pensar, razonar, y, sobre todo, *responder*), convirtiendo sus carencias en facultades que el hombre se atribuye. Toda esa racionalidad soberana se refuerza, desde la modernidad, con el cogito cartesiano. Desde la filosofía moderna se instaura un nuevo paradigma: la irrupción de la noción de sujeto que, junto a Descartes, ayudará a ratificar el posicionamiento del hombre desde un humanismo que antepone, de manera irrestricta, al animal para hallarse/nombrarse a sí mismo. El animal es y será objeto, más nunca sujeto -mucho menos de derecho-, “[...] esa herencia cartesiana determina toda la modernidad [...] Cualesquiera que sean las diferencias, en cuanto a lo esencial esa herencia gobierna, en la práctica, el pensamiento moderno de la relación de los hombres con los animales” (Derrida, 2009, p.76).

Resulta manifiesto el modo en que estos supuestos impiden que concibamos a los animales más allá de como seres objetivables, útiles o descartables. Estamos ante la imposición

misma de una objetivación que anula e imposibilita en el animal vivir una vida más allá de lo biológico. La diferencia sustancial entre *bíos* y *zoé*, con la que los griegos pudieron establecer más de un tipo o forma de vida, nos permite acotar el marco por el cual nos desplazamos para delimitar la inmensa cuestión de la noción de vida -y que podría ser abarcada desde tantas aristas, incluso más allá de la filosofía- para encontrar un punto en común con la vida animal. La *zoé*, como recuerda Agamben en *Homo sacer*, corresponde a la vida más común, al simple hecho de vivir, aunando en ello animales, hombres y dioses. Sin embargo, con el segundo término, *bíos*, los griegos se refieren a una forma de vida cualificada, que se torna compleja en sus formas, ya fuese vida contemplativa (*bíos theoretikós*), vida del goce (*bíos apolaustikós*) o vida política<sup>24</sup> (*bíos politikós*). Todas formas de vida excluidas a la experiencia de cualquier animal no-humano. Son estas nociones, en gran parte, las que han formado y erigido concepciones más modernas sobre lo que entendemos por vida, y han inspirado a pensadores como Michel Foucault a reformular conceptos como el de *Biopolítica*, para evidenciar el paso del derecho soberano de un «hacer morir, dejar vivir» al de, más bien, «hacer vivir y evitar la muerte» -y aunque tal derecho sea relacionado desde una organización social humana, lo que nos interesa es evidenciar ese paso como apertura hacia una nueva concepción de vida, de lo vivo o lo *viviente*- : “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente.” (Foucault, 2007, p.173). Ese paso transformador, que vuelve a poner en el centro de la discusión la vida común (*zoé*), la forma de vida que comparten hombres y animales por igual, constituye todo un nuevo sistema de pensamiento que administra y distribuye lo viviente en función de su valor y utilidad.

A partir de Foucault, y aunque la biopolítica haya sido pensada como sistema que regula esencialmente la vida humana, cabría preguntarse si este anudamiento entre política y vida podría permitirnos pensar una nueva forma de concebir y regular también la vida animal (una *zoopolítica*, por tanto), que nos permita aproximarnos a una recuperación no-biopolítica del animal. En su ensayo *Normas para el parque humano*, Sloterdijk, hablando de la domesticidad a la que se ha sometido al animal, recuerda que “solo en unas cuántas ocasiones se ha rasgado el

---

<sup>24</sup> Estas serán las forma de vida que expondrá y desarrollará Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*: “Tres, en efecto, son las clases de vida que se destacan especialmente: la que acabamos de señalar -la vida del goce-, la política y, en tercer lugar, la contemplativa” (2005, Libro I, p.52).

velo de silencio de los filósofos acerca de la casa, el hombre y el animal como complejo biopolítico” (2006, p.59). La recuperación no-biopolítica de la que hablamos implica rasgar el velo que ha llevado a pensar lo animal en términos de dominio, derivando en su sometimiento, como sucede con las formas de tratamiento que ya mencionamos, las cuales se rigen por saberes principalmente científicos y hallan su razón de ser en un «supuesto» bienestar humano (a expensas de la experimentación animal). Se trata de pensar un principio o fundamento que tenga presente, ya en su matriz u origen, -de manera efectiva y no sólo retórica- un respeto por la vida animal, capaz de desactivar a su vez las formas de sujeción que la biopolítica ha ejercido sobre la vida humana.

Derrida, en su intento de *seguir al animal*, ensaya un cierto ejercicio del pensar desnudo, que pone en suspenso la premisa de que, junto a la razón (que implica en la modernidad un cierto vínculo entre sujeto y vida), la desnudez sería otra propiedad característica del hombre, supuesto que priva o excluye al animal de su experiencia: “Se cree generalmente, [...] que lo propio de los animales, y lo que los distingue en última instancia del hombre, es estar desnudos sin saberlo. Por consiguiente, no estar desnudos, no tener el conocimiento de su desnudez, la conciencia del bien y del mal, en definitiva” (Derrida, 2008, p.19). En efecto, si los animales no son *conscientes* de su desnudez, no lo serían de la vergüenza de estarlo, ni del *pecado original*, ni la necesidad, por ende, de alguna vestidura: “El «vestirse» sería inseparable de todas las demás figuras de lo «propio» del hombre” (p.19). El vestirse implica la percepción de la vergüenza; el pudor y la técnica, que revisten esa vergüenza por la desnudez, devienen en la costumbre de la vestidura. Y es, en un principio, el primer relato –sobre *El Génesis*- una referencia originaria y ambivalente del pudor, de lo púdico y de la técnica de la vestidura, que ha servido para ejemplificar y fundamentar la causal de nuestra desnudez (y la vergüenza que le sigue), al menos en occidente. Cuando Dios crea al hombre y posteriormente a la mujer, les permite disponer de todo fruto, exceptuando el del árbol de la ciencia del bien y el mal, hasta allí, al igual que los animales, estarían *desnudos sin saberlo*. Mas cuando Eva, seducida y engañada por la serpiente, y posteriormente Adán prueban el fruto prohibido, previo a la caída del paraíso, es cuando se hacen conscientes de su desnudez y se tapan –visten- por la vergüenza de estarlo.

No es casualidad que Derrida refiera a textos bíblicos para exponer problemas como la vergüenza a la desnudez, o más bien, la conciencia del bien y el mal, pues terminan siendo

relatos que dan forma a una visión de la moral, a una visión *originaria* de lo que entendemos por bien y mal –y que nos ha acompañado históricamente hasta nuestro presente, sin olvidar, por supuesto, lo que la filosofía añade a lo relativo a la moral, con las reflexiones que Aristóteles aporta con su propia definición de *bien*, de bien común y de “bien supremo” (mencionadas en su *Ética a Nicómaco* para indicar que la felicidad sería el bien supremo, refiriéndose a ella como “lo mejor, lo más bello y lo más placentero” (Aristoteles, 2005, p.63) y, posteriormente, la crítica Nietzscheana a la moral judeo-cristiana en *La Genealogía de la moral* que activa la pregunta, necesaria e imperiosa, sobre qué origen tienen dichos valores morales, desembocando en una transvaloración de los mismos. Existirían entonces, abundantes referencias, todo un listado categorías, de formas, de relatos, de atribuciones que aluden a *lo(s) propio(s)* del hombre -ya decíamos, la razón, la desnudez, la vestidura, la vergüenza, la sepultura, etc.-, pero ¿hasta qué punto *lo propio del hombre*, sería, de hecho y *por derecho*, lo propio del hombre? ¿Esa certeza con la que se atribuye tal apropiación es realmente indubitable? El siguiente pasaje plantea una reflexión similar:

No se trata solamente de preguntar si tenemos derecho a negarle este o aquel poder al animal (palabra, razón, experiencia de la muerte, duelo, cultura, institución, técnica, vestido, mentira, fingimiento de fingimiento, borradura de la huella, don, risa, llanto, respeto, etc. -La lista es necesariamente indefinida, y la más poderosa tradición filosófica en la que vivimos ha negado todo esto al «animal»-). Se trata *también* de preguntarnos si lo que se denomina el hombre tiene derecho a atribuir con todo rigor al hombre, de atribuirse, por lo tanto, aquello que le niega al animal y si tiene acerca de esto, alguna vez, el concepto *puro, riguroso, indivisible* en cuanto tal (Derrida, 2008, p.162).

No olvidemos esta referencia, ni la que le sigue, porque ambas apuntan o desembocan en cavilaciones que tensan el problema de lo propio (de las que esperamos servirnos más adelante). En el marco de la discusión sobre lo *propio* del hombre, nace una inquietud muy significativa: la pregunta por la experiencia del sueño en los animales. En efecto, ¿Los animales sueñan? Y si es así, ¿Qué sueñan? Más allá de encomendar alguna respuesta, necesaria por lo demás, la pregunta inaugura las posibles similitudes entre algunos animales y el hombre (decimos ‘algunos’ porque no podemos asumir que todos los animales poseen dicha experiencia, así como no podemos asumir que todos los animales pertenecen a la definición singular-general de ‘El Animal’), además de plantear reflexiones en vistas a lo que entenderíamos como lo *propio* del animal:

La pregunta «¿sueña el animal?» es como poco análoga, en su forma, sus premisas, sus apuestas, a las preguntas «¿piensa el animal?», «¿tiene el animal representaciones?», ¿tiene un «yo», imaginación, una relación con el porvenir como tal? ¿Posee el animal no sólo signos sino también un lenguaje y qué lenguaje? ¿El animal muere? ¿Ríe? ¿Llora? ¿Sabe lo que es el duelo? ¿Se aburre? ¿Miente? ¿Perdona? ¿Canta? ¿Inventa? ¿Compone música? ¿La toca? ¿Juega? ¿Brinda hospitalidad? ¿Ofrece? ¿Da? ¿Tiene manos? ¿Ojos, etc.? ¿Pudor? ¿Ropa? ¿y el espejo? .. Todas estas preguntas, y muchas otras que dependen de las anteriores, son preguntas acerca de lo propio del animal (2008, p.80).

Si bien, aparentemente, Derrida juega con estas preguntas, es decir, pone en juego lo que significan y lo que implica problematizarlas, pareciera ser que cada vez que nos encontramos con una atribución *propia* del hombre, hallamos necesariamente y por oposición en el animal, su presunta unidad negativa, erigiendo con ello un *no-ser* constitutivo, con el cual desplazamos al animal hacia un lugar de indeterminación, pues sería entonces, todo lo que no *es* el hombre, sería un ser privado de lenguaje, por ejemplo, desprovisto de la capacidad de *responder*, y limitado a un mero *reaccionar*.

Derrida encuentra una torsión a esta lógica, de la instalación de lo propio del hombre como lugar para pensar el vínculo con lo animal, en una pregunta que Jeremy Bentham desliza en *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*: “¿pueden sufrir los animales? Gracias al aporte de Bentham y su polémica frase «*can they suffer?*», se subvierte el paradigma del *poder*, de la palabra poder y todo lo que ello implica como posibilidad, como tenencia y como capacidad. Los animales no *pueden* hablar/razonar, no *poseen* esta capacidad, su mutismo negaría la posibilidad de respuesta y la capacidad de nombrarse (En efecto, son los hombres los que se otorgan así mismos el uso exclusivo del habla, de la palabra, y el acto de nombrar, excluyendo al animal, dejándolo sin respuesta), pero al preguntarnos si *pueden* sufrir, se aplica allí una inversión a la concepción misma de poder:

«¿Pueden sufrir?» viene a ser preguntarse: «¿Pueden *no* poder?» [...] Poder sufrir no es ya un poder, es una posibilidad sin poder, una posibilidad de lo imposible. Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión[...] (Derrida, 2008, p.44).

Con ello se desplaza la problemática de lo animal, desde la óptica dominante del logocentrismo, a la instancia de lo innegable, de la imposibilidad de negar el sufrimiento animal, esa imposibilidad deja al margen y disipa cualquier duda, al menos, sobre el sufrimiento (porque sí, efectivamente, sufren *como nosotros que sufrimos con ellos*). Y aquí se instaure un punto de inflexión sobre dicha problemática, pues al afirmar que sufren, no podría negarse tampoco cierto impulso o sentimiento de compasión que nos exija un mínimo respeto hacia aquellos seres aunque, sostenga Derrida, tal impulso o sentimiento sea ignorado, reprimido o negado por algunos -ya sea por mera crueldad, por ignorancia o desidia-.

Pero más allá de pensar en ciertas lógicas de la carencia o del límite oposicional (esa dualidad dicotómica en poseer/no poseer) que sugieren exclusión constante hacia lo que los animales son o no capaces de ser/hacer/sentir, ¿Podríamos subvertir dichas lógicas y re-pensarlas en favor de su autonomía, en favor de su cualidad o condición de *seres vivientes*, para tomar posición y buscar una salida a esta *guerra a propósito de la piedad* ? Dicha guerra, advierte Derrida, atraviesa una fase crítica, y pensar esa guerra no es solo nuestro menester, sino un constreñimiento del que no podremos escapar.

### **¿El animot(e) o el animal?**

Ecce animote. Ni una especie, ni un género, ni un individuo: es una irreductible multiplicidad viva de mortales y, antes de un doble clon o un acrónimo, una especie de híbrido monstruoso. Una quimera que espera que su Belerofonte le dé muerte.

(Derrida, 2008, p.58)

Fiel a su ejercicio de deconstrucción, el filósofo francoargelino emplea la sustitución de *animal* con el neologismo *animot*, debido a que “no hay el Animal en singular general, separado del hombre por un solo límite indivisible” (p.65). Sin temor a equivocarse, y así lo admite, él considera que: no hay, no ha existido, desde Platón a Heidegger, algún filósofo que anteponga una postura contraria a la idea, al consenso que de allí se suscita, sobre pensar al animal como singular general, un singular general que engloba, en términos limítrofes, indivisibles y en oposición al hombre, a un grupo indeterminado, un conjunto homogéneo de seres vivientes, en

definitiva, todo el reino animal a excepción del *zoon politikón* (ζῷον πολιτικόν). La sustitución de la palabra animal por *animot* sugiere, por lo tanto, una revisión a la traducción del término. Resulta que el sufijo *mot*, traducido al español significa, curiosamente, *palabra*. Y sería la palabra misma, la herramienta con la que el acto de nombrar se entrelaza en términos semánticos, es decir, el ejercicio de la palabra deviene en el ejercicio de nombrar. Surge allí un cruce, una combinación, una quimera, precisamente, entre palabra, nombre y animal, lo cual converge en el *animot*. Sin embargo, “No se trataría de «restituir la palabra» a los animales sino quizá de acceder a un pensamiento, por quimérico o fabuloso que sea, que piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación” (Derrida, 2008, p.66). El uso referencial de *animot* busca liberar al animal del lugar o la condición que el hombre le impone como *zoon a-logon*, dándole cierta cabida a una pluralidad de seres vivos no-humanos que desbordan lo animal, es decir, reconocer que, frente a esa oposición constitutiva entre hombre y animal, más allá de las fronteras que han extendido y acentuado su dicotómica diferencia -fronteras zanjadas por y para conveniencia del hombre-, existiría una multiplicidad de seres que se resistirán a ser categorizados u homogeneizados bajo el nombre de *animal* (excepto, al menos, por acción coercitiva del hombre mismo).

Frente a la pregunta cartesiana y autobiográfica «*Pero yo ¿quién soy?*», emerge la respuesta quimérica y autográfica: *Ecce animote* (“He aquí el *animot*”) otorgando así al animal la posibilidad de autoreferenciarse, dando el paso a una ipseidad que se distanciara del «yo» en el «yo pienso» del cogito cartesiano. Reconocemos en el animal, en su animalidad, cierta automotricidad, la capacidad para auto-afectarse, la aptitud para *ser él mismo*, pero le negamos la posibilidad que -por efecto de esa autoafección- se produzca en él una experiencia transformadora, el poder de fingir -incluso de morir, aunque volveremos a ello más tarde- de borrar su propio rastro, de borrar sus propias huellas, o, que de éstas emerja algún lenguaje que trace sus propias preguntas y respuestas. Aún así, le *seguimos*, emprendemos el seguimiento o la búsqueda de algún animal *autobiográfico*, evitando confundir a este último con un hombre, un escritor que pretenda reconocerse como tal, que se perciba tanto que ser a gusto en la autobiografía -como lo sería, por ejemplo, un filósofo- sino que, en el sentido de un ser que forme para sí su propia auto-representación -de sí y del mundo- como consecuencia del cruce entre dos singulares generales: el «yo» y el «animal», ambos términos que “designan en singular, precedidos de un artículo definido, una generalidad indeterminada” (2008, p.67) Y este «yo»,

reiteramos, no se definiría necesariamente cartesiano, más bien marca el camino hacia una nueva forma de autorepresentación, una que desborda incluso a cualquier lengua humana.

Y en esa búsqueda volvemos a toparnos con la cuestión del pudor y la vergüenza, para evidenciar que los animales también se verían afectados por algún tipo de *experiencia del espejo*, en el momento en que se ven atravesados e interpelados por la imagen de ellos mismos o de algún semejante, el acontecimiento especular y epifánico cuando, por ejemplo, un gato *reconoce* «que es un gato». Y, aunque el efecto de reconocimiento especular atañe al campo sensible, de lo visual o de la imagen, habría que extender sus alcances al reconocimiento del juego de la llamada, el sonido, la articulación de la voz con la que algunos animales identifican a sus pares u otros animales, pues sería otra forma de interacción, reafirmando en ello una declaración de tipo copular, bélica o acechadora que, en resumidas cuentas, organiza modalidades del «seguir», de un «(te)estoy siguiendo», así como Derrida que le(s) sigue, y nosotros que le seguimos a él. Retomando la discusión sobre lo púdico, decíamos que los animales estarían privados de la vergüenza a la desnudez, porque ellos mismos no se piensan ni se perciben desnudos; no obstante, en el apareamiento, en el acto de cierta experiencia sexual, en función de un *exhibicionismo narcisista*, del deseo erótico que les empuja a mostrarse o aparecer, ya evidenciamos matices respecto a una experiencia de la desnudez, “Entonces una especie de pudor, a saber, cierta sensibilidad con respecto a la desnudez ya no estaría reservada al hombre ni sería ajena al *animote*” (p.77). Como figura complementaria a este pudor se menciona una metonimia aludiendo a la existencia de animales que manifiestan ese pudor en forma de culpa, la ‘vergüenza’ de verse constreñidos en su agonía o enfermedad arguye lo que revelaría su deseo por ocultar su muerte o su dolencia.

Incorporamos a nuestra reflexión la experiencia testimonial, el testimonio en tanto que clave para designar algún tipo de autobiografía, que evoca en Derrida un análisis deconstructivo de la figura de «testimonio» en Descartes. Una de ellas pone de manifiesto un pensamiento sobre la maldad en los animales. En efecto, aludiendo a que, según Descartes, en Dios no podríamos encontrar engaño, debilidad o malicia, Derrida propone preguntarnos si en lo que se denomina ser animal, existiría la intención de propiciar engaño, y por lo tanto, la inclinación en generar malicia. De ello infiere: “La cuestión del mal, y del mal radical, parece inseparable de la doble figura tradicional animal, tanto si ésta encarna la inocencia, la incapacidad de una voluntad

maligna como si, por el contrario, adopta la figura de lo demoníaco, de lo satánico, de lo apocalíptico “(p.97). Se esboza allí la condición ambivalente y contradictoria que el discurso dominante del hombre concede al animal como ser que oscila entre inocencia absoluta -porque se le excluye de conocimiento alguno respecto a un bien o mal, ergo moral- y, a la vez, un aspecto de salvajismo o instinto asesino (como si el verbo ‘asesinar’ pudiera corresponder de manera alguna a cualquier otro animal no humano. He hilando un poco más lejos ¿Acaso el “no matarás” como mandamiento, como mandato divino que exige abstenerse de cualquier intento de asesinato con el prójimo excluye, desde su enunciado, a todo animal-no humano, suponiendo que éste último sea ‘sacricado’, pero no ‘asesinado’?).

Y desde la experiencia del sueño, del asunto onírico y sobre la posible figura de maldad en los animales, nos trasladamos al asunto ontológico: ¿Es posible pensar -cuando no imaginar- un mundo sin animales, o un mundo -en directa alusión y conversión del término heideggeriano *weltarm*- *pobre* en animales? Más allá de si podemos plasmar en nuestra mente e imaginarnos aquello, la pregunta apunta a un futuro posible, navegando hacia el horizonte de una hipótesis real, el espectáculo en señal de una ilusión que alberga la imagen de un mundo desolado (de animales al menos y no de humanos), una macro-extinción de la vida animal. Pausamos aquí la travesía de *L'animal que donc je suis*, para remitir, de manera pertinente, al célebre seminario *La bestia y el soberano Vol. II*. Resulta que en la primera sesión Derrida menciona, a modo de ficción, el relato de una isla en la que se encuentra un mensaje grabado en una piedra: *Las bestias no están solas* (Derrida, 2011, p.26). El escollo donde reside esta frase representaría el mundo inanimado, sustentando la primera de tres tesis en Heidegger: «la piedra no tiene mundo» (*der Stein ist weltlos*). Luego vendría la segunda tesis «el animal es pobre en mundo» (*das Tier ist weltarm*) -a la que hace referencia la pregunta inicial de este párrafo- para plantear un punto de diferenciación, un distanciamiento con la tercera tesis «el hombre es configurador [o formador] de mundo» (*der Mensch ist weltbildend*). Esta triada, estas tres tesis diferenciadas componen, parecido a como ocurre en el *animot*, un pensamiento quimérico. Ese pensamiento suscita una aproximación al fenómeno de mundo. El discernimiento que aplicamos principalmente para distinguir entre ser humano y animal comprende al hombre como configurador o formador de mundo, es decir, que «produce el mundo», le concede una «imagen propia» o aplica su propia «representación» de éste. En cambio el animal, en tanto que ente, sólo tendría un acceso limitado al mundo, desde la interacción natural e instintiva con él. De lo

anteriormente descrito, Derrida también se sirve para explicar una cavilación ulterior, extensa pero significativa:

[...] siguiendo el sentido común, se pueden decir por lo menos tres cosas distintas si no incompatibles, según el ángulo elegido, con respecto a la comunidad, o no, del mundo. 1) Indudablemente, los animales y los hombres habitan el mismo mundo, el mismo mundo objetivo, aunque no tengan la misma *experiencia* de la objetividad del objeto. 2) Indudablemente, los animales y los hombres no habitan el mismo mundo, pues el mundo humano no será nunca pura y simplemente idéntico al mundo de los animales. 3) A pesar de esta identidad y de esta diferencia, ni los animales de especie diferente, ni los hombres de cultura diferente, ni ningún individuo animal o humano, habitan en el mismo mundo que otro, por cercanos y semejantes que sean esos individuos vivos (humanos o animales), y la diferencia de un mundo respecto del otro siempre seguirá siendo infranqueable, al estar siempre la comunidad del mundo construida, simulada por un conjunto de dispositivos estabilizadores, más o menos estables por consiguiente, y nunca naturales, y al estar el lenguaje en sentido amplio y los códigos de huellas destinados, en todos los seres vivos, a construir una unidad del mundo siempre deconstruible y que en ninguna parte ni nunca está dada en la naturaleza (Derrida. 2011, p.29; s.n.).

Podemos concluir de ello, de esta identidad símil con el mundo: que tanto animales como hombres habitan el mismo mundo objetivo; y de esta diferencia: el mundo de los hombres no será nunca idéntico al mundo de los animales; inferimos, por ende, la existencia de una idea que expresa los inconmensurables y abisales distanciamientos, fronteras, límites, confines, aporías (o la noción que más acomode utilizar), que habría no sólo entre hombres y animales, sino de un hombre a otro, y de un animal a otro, señalando así el espacio y el tiempo de una *diferencia infinita*. “No hay mundo, solamente hay islas” (2011, p.30). La isla es la figura que él recurre para conectar sus enunciados con el eje de su seminario: Robinson Crusoe. Es Robinson el ejemplo con el que mayormente se sirve Derrida para aunar los temas y asuntos que le interesa exponer: soledad, soberanía, mundo, finitud, etc; pero también lo que quiere decir «habitar» o, en específico, «habitar el mundo». Robinson representa -mediante la ficción- la idiosincrasia británica, el impulso en descubrir, cuando no gobernar o avasallar, al otro; el ímpetu que designa el deseo por la conquista y sumisión, en términos coloniales, del (lo) diferente, y los animales (y las bestias) no quedan exentos a ser sometidos por dicho ímpetu.

Retomando el corpus principal, *L'animal que donc je suis*, volviendo sobre nuestros pasos, a la discusión por el *animot*, encontramos ciertas resonancias en cuanto a lo expuesto en general, en todo este acápite, para aclarar algunos puntos:

1) El *animot* expresa la pluralidad que el 'animal', como singular general, no logra englobar; pues éste último en su simpleza, en la sencilla pero violenta forma que declara su enunciado como sentido común, en el intento de abarcar todo lo que encierra una multiplicidad de seres, no logra -porque tampoco creemos se lo ha propuesto la filosofía ni la mayoría de filósofos de forma pertinente y rigurosa- definir una figura de la animalidad consistente, pues frente a ella, a esa palabra, la de 'animal', existirían ciertos seres [vivos] que no podrían ser contenidos, que no «cabrían» en esta palabra (y aunque Derrida no lo exponga explícitamente, podríamos pensar en, por ejemplo, los microorganismos, aquellos seres que no entran en la categoría de animal, y menos aún en la categoría de las plantas; o los hongos que, con su propia clasificación en el reino fungi tampoco son considerados ni plantas ni animales, y sin embargo seguimos llamándolos, en ambos casos, seres vivos ¿Pero 'seres' en cuanto a qué, y 'vivos' en qué sentido?). Lo importante a destacar es que al enunciar *animot* hay animales y no *el* animal. Se invierte allí la fórmula con la que expresamos este singular-general ('animal') por una especie plural-general ('animot').

2) La irrupción de *animot*, ya decíamos, nos evoca la palabra, recordatorio de que vivimos en y por la palabra, que deriva en el nombre, el acto de nombrar, acto o acción negada a cualquier animal no-humano (Recordemos: En el primer relato del paraíso Adán es el que nombra a los animales, por cierto designio divino; al igual que Robinson en su isla de la desesperanza quien nombra a sus subordinados, hombres y animales, por designio propio y derecho soberano; ya en ambos ejemplos encontramos el ejercicio del nombrar, la imagen del hombre que nombra, así como también Heidegger, quien nombra al animal, al llamarlo «pobre de mundo» [weltarm]). Con la figura de *animot*, reiteramos, no se busca «restituir» la palabra a los animales, sino erigir alternativas que piensen la palabra o que accedan a un pensamiento de la palabra sin su función excluyente, es decir, como algo más que una privación (y esto es central en el pensamiento derridiano) con la que esgrimimos, cómodamente, la oposición constitutiva entre hombre y animal.

## Hacia los estudios críticos de los animales (ECA)

Los estudios críticos de los animales (ECA), generan un valioso aporte al problema de la cuestión animal. Desde el campo de la etología (estudio del comportamiento animal en sus medios naturales) han contribuido a separar de forma crítica la idea con la que el humanismo posicionaba al hombre (con el nacimiento de las humanidades en el siglo XIV en oposición a los estudios teológicos) en el centro del mundo, situando a éste como *dueño* de todo lo viviente en términos de propiedad y dominio. De la mano de los campos de estudio del humanismo (poética, retórica, filosofía moral, gramática e historia, todas en referencia a un modo de ser del hombre), se establecen ciertas diferencias con el animal no-humano, perpetuando así un antropocentrismo que, aunque en nuestros tiempos se halla en crisis de legitimidad, no ha parado de provocar un profundo y casi irrevocable daño a ese indeterminable conjunto de seres que componen *lo viviente*. Precisamente, los ya mencionados estudios etológicos provocaron una fisura en el humanismo, esgrimiendo que todos esos campos de estudio sobre el humanismo no se diferenciaban estrictamente con los modos de ser del animal.

La filósofa italiana Paola Cavalieri con *The Animal Question: Why Nonhuman Animals Deserve Human Rights* (o en su idioma original, *La Questione Animale*), ha contribuido enormemente a problemáticas que atañen a los animales. En la búsqueda de lo que podríamos denominar aquí un *igualitarismo* universal (basada en la igualdad humana, pero que incluya a los animales no-humanos), la autora establece ciertas directrices para re-pensar la igualdad en términos prescriptivos, pues aboga por la idea de que todos los hombres debieran ser tratados en igualdad de condiciones, es decir, ya no por sus diferencias raciales, de género o especie, sino por la posibilidad de experimentar dolor y placer, abarcando con ello hombres y animales por igual (pues tal y como vimos en Bentham, ellos también *pueden* sufrir). Es imperioso considerar además que los ECA, al ser trabajados desde, por ejemplo, la biología, ya no remiten exclusivamente al ámbito de las humanidades, sino que abordan terrenos del pensamiento e investigaciones aún más amplias, trabajando diversas temáticas como sus modos de ser en el mundo -recordemos las tres tesis de Heidegger sobre esto-, los derechos de los animales -volviendo a la pregunta por la noción de [sujeto de] derecho-, entre otras materias o asuntos:

Este ámbito de estudios que en parte se halla impulsado por los movimientos de “liberación animal” de los años ‘70, permite un replanteamiento de la idea de hombre, ya que obliga a cuestionar “lo propio” de lo humano. Esto propio de lo humano se basó durante mucho tiempo en la idea de que el hombre es el único “animal racional que puede hablar”, y que, en virtud de esto, puede considerarse el dueño del resto de lo viviente [...] En ese proceso histórico de erosión de los límites entre lo humano y lo animal, lo que hay que recordar es que desde esa limitrofia, como la denomina Derrida, se ha justificado la idea de cultura como cultura sacrificial, y la posibilidad de ejercicio de la crueldad hacia el animal (en tanto utilizable, consumible y desechable) (Cragolini, 2014, p.11).

Cuando Cragolini evoca a Derrida en sus premisas, reafirma las discusiones (y las convicciones) que hemos sostenido en esta investigación. Temas como el límite, lo propio del hombre o la crueldad [violencia] justificada hacia el animal, son asuntos que le competen e interesan, no sólo a Derrida -y a nosotros- sino que además, coincidentemente, a quienes trabajan y se relacionan con los ECA. Habría que hacer cierto hincapié sobre las implicancias de la crueldad en nuestra contemporaneidad. Con las Tecnologías de comunicación e información (TICs), en una época globalizada y trazada por el ciberespacio, como menciona Cragolini, y con la que la cuestión animal toma relevancia en cuanto a su “visibilización”, se desvela una especie de fusión entre las esferas de lo público y privado, donde todo se visibiliza – omnivisibilidad es el término que ella emplea- a través de las redes (¿Sociales?), y en el espectáculo (a veces abyecto) se difumina el criterio de lo que es y no es obsceno. En tal espectáculo, donde las imágenes toman un rol relevante, la exposición de animales mutilados, y servidos para su consumo, se naturaliza y su justificación se aplica mediante el lenguaje y símbolos con que se arguye la *necesidad* de su producción. Se le llama carne, y no cadáveres (mutilados) de animales. Lo que se exhibe es un ‘alimento’ o ‘comida’, y solapadamente se oculta, en su enunciado, la muerte y el sufrimiento que están detrás del producto que se muestra. Conjuramos aquí pasajes (aunque acotados por términos de espacio) de Carol Adams en su célebre libro *La política sexual de la carne*, para destacar el concepto de *referente ausente* (cosa no menor si el objeto de nuestro cavilar general es la pregunta que involucra la otredad, a ese *radicalmente otro que llamamos animal*):

A través de la matanza, los animales se han convertido en referentes ausentes. Los animales, tanto su nombre como su cuerpo, son convertidos en ausentes *como animales* para existir como carne. Las vidas de los animales preceden y posibilitan la existencia de la carne. Si los animales están vivos no pueden ser carne. Así un cuerpo muerto reemplaza al animal vivo. [...] Se convierte a los animales en ausentes a través del

lenguaje que renombra los cuerpos muertos antes de que los consumidores participen en comérselos. Nuestra cultura desconcierta aún más el término “carne” mediante el lenguaje gastronómico, de forma que no invocamos animales muertos, descuartizados, sino comida. El lenguaje contribuye así aún más a las ausencias de los animales. [...] El referente ausente nos permite olvidarnos del animal como entidad independiente; también posibilita que resistamos los esfuerzos de hacer *presente* [el subrayado es nuestro] a los animales (2016, p.123-124).

Adams, complementa el término de referente ausente, indicando que la forma de anunciarlo es bajo la composición de -una vez más- una tríada. Esta tríada se compone por las formas: 1) literal, pues literalmente el animal [vivo] está ausente, cuando éste pasa, por medio de su desmembramiento, a ser trozo(s) de carne [muerta]; 2) la segunda forma es definitoria, ya que al consumir la carne de los animales, cambiamos la definición que tenemos de ellos, el ejemplo que usa la autora es el cambio en el nombramiento de algunos animales bebés por ternera o cordero cuando son considerados para ser faenados; 3) por último, la tercera forma es metafórica, el animal es convertido en metáfora para describir una experiencia. En efecto, el significado, o mejor, el sentido figurado es representado bajo la frase *sentirse como un trozo de carne*, el cual se utiliza, generalmente, en contextos que denuncian alguna violación o maltrato hacia las mujeres y “nadie puede sentirse realmente como un trozo de carne porque la carne por definición es algo violentamente privado de todo sentir” (p. 125). Con esta tríada, que estructura al referente ausente, queremos hacer patente la forma violenta (y violenta en todas sus formas) con la que se justifica la producción de carne, por ende, la desaparición y/o aniquilamiento controlado mediante crianza y cautiverio de aquellos seres que, antes de ser catalogados y exhibidos como carne, *son* animales, viven y *existen*, ergo, *sienten* y por lo tanto gozan y *sufren*.

### **Conclusiones. La apertura hacia lo singular del animal**

Nosotros nacimos de la noche. En ella vivimos. Moriremos en ella. Pero la luz será mañana para los más, para todos aquellos que hoy lloran la noche, para quienes se niega el día, para quienes es regalo la muerte, para quienes está prohibida la vida. Para todos la luz. Para todos todo.  
(Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, Manifiesto zapatista)

¿Qué podemos concluir de esta andadura o recorrido filosófico? Que la experiencia, en términos semánticos, puede abarcar un sinfín de acepciones, aunque las trabajadas en ésta memoria evocan, principalmente, nociones como travesía, experimentación, búsqueda, sufrimiento, compasión (por nombrar aquí las más relevantes), con las que anunciamos y denunciemos algo concreto pero que, a su vez, puede (y debe) variar con el paso del tiempo. Por un lado, anunciamos la apertura hacia lo singular del animal, es decir, dar el paso a una idea, *siempre deconstruible y nunca dada en la naturaleza*, que ponga de manifiesto una nueva configuración sobre lo que llamamos y entendemos por animal, configuración por lo tanto de esta palabra en específico. Respecto a ello, podríamos decir que Derrida se nos adelanta con la irrupción de *animot*. Este neologismo también es parte fundamental de esa apertura, es de hecho, implícitamente, seguido por ésta, y en resumidas cuentas, le atraviesa. Así como los animales son atravesados, no sólo por el filo de la hoja, sino por las formas de la experiencia que acabamos de mencionar, aún cuando el hombre, en su condición de hombre y de ser (animal) racional busque, por todos los medios posibles, negarles cuando su requerimiento le sea necesario.

Por otro lado, denunciemos en razón de esa apertura, que la noción de sujeto supone un obstáculo para la misma porque, desde su nacimiento en la modernidad, el sujeto y lo que éste representa han sido utilizados principalmente para contraponerse, en términos teóricos y prácticos, con la noción de objeto: palabra siempre yuxtapuesta a la de animal. Ya en la época clásica con los griegos, evidenciamos que los animales, al igual que los esclavos, eran considerados más por su condición de cosas que por la de seres «vivientes» y «sintientes», o mejor dicho, se les consideraba como meros seres objetivables, su existencia era y sigue siendo reducida a las exigencias que la razón, y la explotación de sus cuerpos, demande: ya sea mediante consumo bajo una estructura *sacrificial* de su cuerpo; entretenimiento por medio de un exhibicionismo (circos, rodeos, zoológicos); experimentación programada y sistemática (para elaboración de cosméticos o medicamentos), etc. Inclusive hoy la trata de personas o las personas en condición de migrantes (‘ilegales’) se les toma por animales: sujetos de segunda y tercera categoría o que le son «suspendidos» sus derechos -valga la redundancia- humanos.

Todas estas prácticas no suponen más que un sometimiento innecesario (para los animales al menos y no para la mayoría de los humanos); reflejan la crueldad con la que el hombre actúa en servicio y beneficio propio o de su propia especie, aunque esta crueldad se vea

siempre reducida y solapada, bajo un lenguaje y argumentaciones que buscan invisibilizar los problemas que emergen de las mismas: ¿Es realmente *necesario* seguir comiendo animales? ¿Es realmente *necesario* seguir *divirtiéndonos* a expensas de su sufrimiento? ¿Es realmente *necesario* seguir explotando su energía y sus cuerpos? Invocamos estas preguntas porque nos parece indispensable reevaluar las *necesidades* que éstas demandan. Para evocar nuevamente a Derrida: efectivamente, *Hay que comer*, pero si la respuesta en cuanto a comer animales sigue esgrimiendo no sólo el argumento de una necesidad biológica (proteínica), sino más importante aún, una estructura sacrificial que persiste en una “cultura” del sacrificio, hay que apuntar nuestros esfuerzos en desenmarañar los axiomas que dan origen y cabida esa cultura.

El animal, los animales, expuestos en su condición de otro, de *radicalmente otro*, han representado siempre un problema a la palabra que utilizamos para *nombrarlos*. Decimos ‘animal’ e inconscientemente y/o por costumbre interiorizada, menguamos con ello la posibilidad de potenciar las diferencias entre unos seres y otros, simplemente les encerramos o encasillamos en ‘el animal’ o, lisa y llanamente, obstaculizamos la exposición de las fronteras que suscitan los límites no sólo entre cada especie, sino entre cada individuo, entre cada isla o *mundo*; y al mismo tiempo, ignoramos la *existencia* de aquellos seres que no entrarían en ésta categoría (supra-categoría), singular-general, de ‘animal’. La oposición constitutiva entre animal y hombre, entre sujeto y objeto sigue siendo, en términos que proclaman y suscriben su superación, *infranqueable*. Nos dificulta en demasía abrir el camino -nuevamente la figura de apertura- y romper con las barreras discursivas y axiomáticas que sostienen estos conceptos, porque desde hace siglos (incluso milenios considerando a los griegos y la filosofía clásica) éstos han reforzado al logocentrismo y al antropocentrismo (actualmente unificados como *carnofalogocentrismo*) de manera categórica, perpetuando su hegemonía.

Es por ello, que la irrupción de los estudios críticos de los animales (ECA) nos dan un respiro, y germinan las bases de un pensamiento otro, uno que considere a los animales, y su condición de seres *vivientes* y *sintientes*, seres que, si bien aún nos siguen proyectando una extrañeza inusitada, son capaces o *pueden sufrir* al igual que nosotros, priorizando así la figura de la igualdad en línea recta entre hombres y animales. En los ECA se concentran los esfuerzos para revitalizar al animal e impugnar toda lógica que plantee o ponga de manifiesto una supuesta

«superioridad» en cuanto a lo que entendemos por especismo o humanismo. Aunque es importante establecer al menos dos aseveraciones respecto a lo anterior:

1) Esta impugnación no remite superioridad alguna, ni moral, ni de especie, ni racial, etc. Por el contrario, busca abolir cualquier carácter que sugiera superioridad. Se opone a todo pensador y pensamiento recalcitrante que siga defendiendo lo indefendible -la violencia y las violaciones a la integridad de los animales- mediante argumentos ambiguos como los valores, las tradiciones o el conservadurismo.

2) Su lucha por la liberación, en algunos casos, no sólo compete la liberación animal, sino que incluye y se complementa con la abolición de otras clases de opresión: las que sufren las mujeres, las razas, etnias, minorías, etc; y nos atreveremos a decir también, las que *sufre* el planeta en general con el extractivismo, la contaminación o la sobrepoblación, pues todas ellas se hallan entrelazadas, inevitablemente, por la *condición humana*.

Para finalizar, las cavilaciones o reflexiones que en esta investigación hemos hecho presentes nos invitan a rumiar, como diría Nietzsche, todas aquellas formas o modos de pensamiento que revelan la importancia en la consideración del otro, del diferente, y en especial, la del *radicalmente otro, que ellos llaman animal*. La figura de Derrida, y toda la zoografía que patentiza en sus obras contribuye, significativamente, a revelar al animal, a hacerlo presente no sólo a nuestros ojos, sino a nuestra sensibilidad, a nuestras inclinaciones afectivas, es decir, al amor y la compasión que *podemos* sentir por y hacia ellos. Pero también pone en la palestra aspectos más formales, como el debate por la cuestión animal, con la que nos invita e insta a hacernos cargo de las problemáticas que surgen de dicha cuestión, como por ejemplo, la relación dicotómica entre racionalidad humana e irracionalidad animal, y los discursos hegemónicos y filosóficos que la sostienen; o la violencia ejercida hacia los animales y cómo ésta se estructura mediante lo sacrificial. Por último, lo importante aquí es dejar en claro que nuestro objetivo no es establecer ni definir qué sería lo singular en el animal, sino al menos, poner en duda que, la idea o la certeza con la que el hombre se adjudica lo propio de sí y para sí, y con la que al mismo tiempo le niega todo ello al animal, no es constitutiva de lo propio del animal.

## Referencias bibliográficas

Adams, Carol (2016). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodocuatro Ediciones.

Antonioli, Manola (2013). “Animots”. *Revue Chimères*, N° 81.

Aristoteles (2005). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.

Aristóteles (1988). *Política*, Libro I. Madrid: Editorial Gredos.

Bailly, Jean-Christophe « La forme animale », *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, document 1, mis en ligne le 28 septembre 2011, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2426>;DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2426>.

Cragolini, Mónica (2104). “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos de Animalidad*, ILECA Latinoamérica, Vol 2, pp. 6-16.

Derrida, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.

Derrida, Jacques (2011). Seminario *La bestia y el soberano Volumen II* (2002-2003). Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Derrida, Jacques y Roudinesco, Elisabeth (2009). *Y mañana qué*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad I- La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Ediciones.

Nietzsche, Friedrich (2007). *Humano, demasiado humano*. Volumen II. Madrid: Ediciones Akal.

# **La experiencia de la emancipación y la emancipación de la experiencia: Política y no-saber en Jacques Rancière**

**Amaru Burgos**

## **Resumen:**

La filosofía política de Jacques Rancière pareciera reivindicar conceptos y nociones que han sido olvidadas o relegadas a segundo plano en las filosofías clásicas y modernas. Conceptos como la experiencia, la ignorancia y el no-saber se conjugan aquí para dar forma a un pensamiento inédito de la política y la pedagogía. ¿Qué relación hay entre estos términos? En este ensayo discutiremos con sus principales obras, en las que el autor pone dichos conceptos en juego para desarrollar su teoría de la emancipación, que pareciera estar ligada indisolublemente a una emancipación de la experiencia que implica la apertura a nuevos repartos de lo sensible.

**PALABRAS CLAVE:** experiencia, emancipación, ignorancia, no-saber, reparto de lo sensible

## **Introducción. Hacia una visión inédita de lo político. Experiencia y emancipación**

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir,

pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible.

(Rancière, 2010, p.51-52).

Desde fines del siglo pasado e inicios de éste, la discusión filosófica ha abordado, desde diferentes espacios de enunciación, la discusión sobre la estabilidad de la epistemología del saber científico, su carácter universal, la neutralidad de las descripciones “objetivas” de los discursos, cuestionando, entre otros aspectos, la historicidad de las prácticas científicas, la racionalidad y sus intereses, los modos de conocimiento, las formas de la estructura social, entre otras. El surgimiento de las teorías críticas, entendidas como “lugar que posibilita las condiciones de enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tengan una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos puedan ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer” (Bhabha, 2002, p.51-52), inauguran un espacio en el que los saberes entran en disputa, así como el status de aquellos sujetos que los sostienen, poniendo en tensión la construcción hegemónica del sentido y abriendo, de esta manera, el lugar del *desacuerdo*, que Rancière pensará como la posibilidad misma de lo político.

En su reflexión acerca de la política, Rancière pondrá énfasis en el estudio de los modos de subjetivación. En su pensamiento filosófico *la política* se presenta como un “asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación” (Rancière, 1995, p.52). El hecho de interrogarla mediante esta clave nos permite pensar en ciertas oportunidades de resistencia que pueden ejercer los sujetos que, estando involucrados en dichos modos, pueden inventar y componer fuera de la distribución sensible que dispone lo que son y lo que deben hacer. Para el autor, los sujetos son capaces de producir “una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado” (Rancière, 1995, p.52). Dado lo anterior, en este trabajo se busca validar la hipótesis de que, para Rancière, la experiencia de la emancipación implica pensar una emancipación de la experiencia, toda vez que la subjetivación política tuerce continuamente las fuerzas institucionales que quisieran cristalizar la identidad de “cada cual” en

“el lugar que le corresponde”. Dicha implicancia será uno de los problemas medulares de nuestro ensayo.

El autor, en su cuestionamiento y diálogo con las teorías político-filosóficas clásicas y modernas, buscará hacer emerger una filosofía política cargada de una “*nueva vitalidad*” (Rancière, 1995, p.5). En este trabajo se pone énfasis en las posibilidades que abre su noción de política con vistas a repensarla como una reconfiguración sensible de lo común y, por ende, comprenderla ya no como acuerdo, o desde una esfera puramente económica o institucional, sino ante todo como litigio, lo que implica rescatar su dimensión estética, considerando la experiencia sensible como un punto clave dentro de dicha noción. Para aproximarnos a una idea de *política* tal como la entiende Rancière, nos apoyaremos fundamentalmente en su texto *El desacuerdo* (1995), para recorrer desde esas claves obras como *El reparto de lo sensible* (2000) y *Política de la literatura* (2007). En dichos trabajos, Rancière bosqueja una visión inédita de la política, como acto de interrupción y de desestabilización del vínculo social establecido.

En el discurso filosófico, o más bien, en la tradición político-filosófica occidental, ha primado una valoración del saber por sobre el mundo sensible, del conocimiento o la razón por sobre la experiencia. En su concepción política, Rancière da un giro y retorna hacia el mundo sensible. La política es concebida como “la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema” (Rancière, 2007, p.15). Si emanciparse es sustraerse de las relaciones de fuerzas establecidas y de los saberes constituidos, la emancipación que propone pensar Rancière implica necesariamente atravesar una experiencia de *no-saber*. En cierta medida, el gesto que propone Rancière, al atender la política como un campo de experiencia, puede ser a su vez una apertura o reivindicación del *no-saber* o la *ignorancia*. Por una parte, la cuestión de la experiencia pareciera tener mucho que ver con lo que no se sabe, con lo que se desconoce, con una apertura a lo imprevisto, al “límite de lo que ya sabemos” (Larrosa, 2006, p.18). Es una concepción que juega con la posibilidad de poner en escena conocimientos y saberes que no eran visibles o no eran considerados como válidos en el orden social. Es a su vez, una filosofía que pone la mirada en lo desconocido, esperando su irrupción; que pone atención en los sujetos que no son considerados o no tienen palabra en la política, pero

que a su vez son capaces de hacer temblar las fronteras, lugares y repartos que les impone el orden social o la “policía”. Dado lo anteriormente expuesto, es posible sostener que Rancière es un pensador de la experiencia, en tanto esta se vuelve fundamental para comprender su noción de política; tiene que ver más bien con el prestar atención a la disposición de lo sensible y a los lugares que ocupan los sujetos en dicho campo, atender a su capacidad de subjetivación como también a su constante reconfiguración. Es ante todo un ordenamiento y reordenamiento de partes y piezas históricamente condicionados. En su ensayo “La filosofía política de Jacques Rancière”, Etchegaray enfatiza el desplazamiento que la pregunta por la emancipación introduce respecto de una perspectiva que pone en primer plano el problema de la subordinación: “en lugar de preguntar porqué los hombres desean someterse al sistema de poder, [Rancière] se pregunta en qué condiciones no se someten y luchan por una libertad y una justicia que solo sería posible transformando completamente el sistema establecido” (Etchegaray, 2014, p.26). En este sentido, Rancière se hermana con Deleuze entendiendo que para que exista ruptura debe existir *creación*: “En la medida en que escapan a las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen particularmente aptas para trazar las vías de la creación, que no dejan de abortarse pero también de renacer, de modificarse, hasta la ruptura con el antiguo dispositivo” (Deleuze, 2008, p.310).

### **La distorsión y la política**

Para Rancière, la filosofía política tradicionalmente se ha presentado como la reflexión sobre la comunidad y su fin, sobre la ley y su fundamento. Considera a Platón el fundador de dicha reflexión o cruce entre la filosofía y la política. No considera a Sócrates como parte de dicha inauguración de la filosofía política, ya que éste se dedicó a *hacer las cosas de la política*, fue el “que hace la política de verdad” (Rancière, 1995, p.7), oponiéndose a todo lo que se hacía en Atenas con el nombre de política. A diferencia de sus sucesores, Sócrates no se esmera en organizar la política de Atenas en términos de un tratado que indique cómo sería el buen funcionamiento de la ciudad y qué partes debe ocupar cada sujeto en la comunidad que la compone. Éste se dedica en gran parte a “hacer política” en los lugares que no están destinados

para ésta, interpelando a sujetos que no necesariamente tienen voz en los asuntos políticos de la polis. Platón por otra parte, interpelará directamente a los políticos, disputando la significación que ellos le dan a la palabra política, a contrapelo de lo que los filósofos entienden por política. Es así como el primer encuentro entre la política y filosofía se presenta como un litigio entre la “política de los políticos o la de los filósofos” (Rancière, 1995, p.7).

Más que un consenso o comunión la política es un *desacuerdo*. Es un tipo de *situación de habla* “en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (Rancière, 1995, p.8). Es una situación en la cual quienes participan dicen lo mismo, pero entienden cosas diferentes. En un caso de extremo desacuerdo uno de los interlocutores podría considerar que los sonidos que emite el sujeto con el que habla son sólo ruido: “los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad misma de la situación de habla” (Rancière, 1995, p.9). La política, para Rancière, siempre se presenta bajo esta forma de litigio o desacuerdo. En el caso de la reflexión ateniense, los filósofos bien habrían podido acuñar otro término distinto al de “política” que ya se utilizaba en la ciudad, sin embargo, deciden disputar su significación, disputar el mismo concepto de política, esto es, “tomar las palabras de los demás para decir que dice una cosa completamente distinta” (Rancière, 1995, p.10). La noción de desacuerdo es fundamental porque indica que lo común está de antemano fracturado por la coexistencia de encuentros y desencuentros: “Entonces la política es por definición una idea en disputa...” (Agüero, 2013, p.106). Es revisando el papel del desacuerdo –disentimiento que es devaluado en las concepciones tradicionales de lo político- que puede comprenderse la experiencia de la emancipación. En ese sentido, la visión de Rancière sobre el comienzo o fundación de la filosofía política resulta interesante, porque tiene en cuenta la experiencia propia de los sujetos en la política, que pareciera a su vez configurar la noción que estos tienen del término, evidenciando el *desacuerdo* que existe entre las partes de la comunidad por lo que se entiende por política.

Aristóteles es quién posteriormente introducirá la cuestión de la igualdad y desigualdad como una problemática propia de la filosofía política: “la filosofía se convierte en «política» cuando acoge la aporía o la confusión propia de la política” (Rancière, 1995, p.7). Para el autor, la aporía de la igualdad en la política conduce inevitablemente a cuestionar la “distribución de las partes

de la comunidad” en razón de cierta idea de igualdad (Rancière, 1995, p.8). Para Aristóteles, la política se funda sobre la certeza de la oposición entre los animales lógicos y animales fónicos. Para él, la voz tiene un fin limitado; esta serviría para que los animales indiquen su sensación de dolor o de agrado, en cambio la palabra (privilegio sólo de algunos animales) tendría la potencialidad de expresar o traducir la razón del logos para discernir entre lo justo y lo injusto. La voz y la palabra son para Aristóteles el fundamento de una distancia y oposición entre quienes poseen el logos y los animales que se ven limitados al sólo uso instrumental de la voz. Para Rancière, esta oposición que utiliza Aristóteles para argumentar el fundamento de la política no es más que “una apuesta del litigio mismo que la instituye” (Rancière, 1995, p.36), y que a su modo de ver expresa una doble distorsión y conflicto que se anuda en el corazón de la política; “la relación entre la capacidad del ser parlante sin propiedad y la capacidad política” (Rancière, 1995, p.36). La política no sería entendida aquí como una organización de la comunidad en la cual las partes que la componen se organizan de forma armoniosa, sino más bien un conflicto permanente entre quienes son contados como seres políticos y parlantes, y quienes son sólo animales ruidosos que viven bajo el silencio de la noche; "hay política porque el logos nunca es meramente palabra, porque siempre es indisolublemente la cuenta en que se tiene esa palabra: la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta" (Rancière, 1995, p.37).

A quienes se tiene en cuenta y a quienes no sería un asunto medular en la concepción de la política rancièrea, siendo los “no contados” quienes tienen la potencialidad para poner en común lo que el autor denomina *distorsión*, que sería este conflicto insoslayable entre “dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables, y el mundo donde no hay nada” (Rancière, 1995, p.42).

Podemos atisbar una noción de la política muy distinta a lo que la mayoría de nosotros estamos acostumbrados a entender por este término, el cual solemos asociar a espacios o instituciones de gobierno, sistemas burocráticos o de legitimaciones, etcétera. Sin embargo, no encontramos nada de ese litigio que es la política de la cual nos habla el autor en este conjunto de

acepciones que solemos entender comúnmente por política. Para distinguir su noción de lo que es la política de las convenciones clásicas<sup>25</sup>, Rancière propone llamar “policía” a esa distribución y al sistema de legitimaciones que mencionamos anteriormente. Michel Foucault está en una vereda similar al estudiar a la policía como una técnica de gobierno que se extiende más allá de la visión clásica que tenemos de ésta como mera fuerza represiva. La "baja policía" en términos rancièreanos, o popularmente como diríamos en Chile “la yuta, los pacos”, no son más que “una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en comunidad” (Rancière, 1995, p.43). Es decir que lo que nosotros solemos llamar o entender por policía es sólo una manifestación o expresión de una lógica y orden que se extiende en distintas dimensiones de nuestra vida. La policía opera ante todo como un ordenamiento de los cuerpos que traza los cortes que definen partes y lugares que les corresponden a los sujetos. Es una lógica de disposición de lo sensible, que define aquellas “divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser, y los modos de decir” (Rancière, 1995, p.44-45). Es un régimen de visibilidad, en el sentido de que ordena lo que puede verse y lo que debe mantenerse oculto, o qué palabra es tomada en cuenta y que otra es ignorada, es una “configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (Rancière, 1995, p.45).

La noción de “policía” de Rancière nos ayuda a entender y distinguir de mejor manera qué sería considerado política en sus términos, ya que justamente la política es una actividad antagónica a la policía, que busca fracturar la configuración sensible que ordena las partes y repartos de lo común y lo que se excluye. La política no reconoce los lugares que han sido asignados a los cuerpos en el orden policial, y busca desplazar a dichos cuerpos del lugar que le correspondía; “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.” (Rancière, 1995, p.45). Entonces la idea de política de Rancière se justifica sobre un supuesto radicalmente distinto a lo que entendía Aristóteles como el fundamento de la política (la oposición entre animal fónico y lógico). Al contrario, su idea de política se basa en el

---

<sup>25</sup> Para el autor también es importante tomar distancia de ciertas acepciones de la policía como “aparato del Estado”, ya que dicha noción se encuentra inmiscuida en el supuesto de que el Estado y la sociedad son cosas totalmente opuestas, siendo el Estado la representación de una maquinaria o “monstruo frío” que ordena la vida de la sociedad en relación a su propia estructura. Para el autor, esta noción estaría confundiendo las nociones de política y policía.

fundamento de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. Habrá política en el encuentro entre dos procesos: el proceso policial (como orden que dispone lo sensible) y el proceso de la igualdad, que tendría que ver con “el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad” (Rancière, 1995, p.45-46).

La distinción entre política y policía que elabora Rancière nos permite problematizar, por ejemplo, dichas instancias en las que el Estado, en su afán de reformar la política, intenta acercar a los ciudadanos a su institución, neutralizando así el desacuerdo a través de una actividad presentada como política, y respecto a la cuál Rancière nos diría que estamos en presencia justamente de una operación policiaca que neutralizaría la posibilidad de hacer política. Podemos imaginarnos un plebiscito, por ejemplo, o una convención constitucional que busque dar fin a las problemáticas políticas de los territorios, sin embargo, desde una óptica rancièreana esto sería ofrecerle a la política “su alternativa más simple, la de la mera policía” (Rancière, 1995, p.47), ya que este gesto de “la presentación de la comunidad que identifica la ciudadanía como propiedad de los individuos, definible en una relación de mayor o menor proximidad entre su lugar y del poder público, es propia de la policía”. (Rancière, 1995, p.47). El mismo concepto de ciudadanía suele cumplir una función policial, el de darle parte y cuenta a algunos y quitarles parte y cuenta a otros.

En la perspectiva política de Rancière, encontramos una comunidad que sólo existe por la división y el encuentro de dos lógicas (policial e igualitaria) heterogéneas pero vinculadas profundamente. Dicha división o separación es vital en la concepción filosófica de la política del autor, y nos sugiere ser cautos con ciertos conceptos que tienden a asegurar de antemano el pasaje entre estos dos dominios (política y policía), como es el concepto de poder. Este concepto permitió a algunos sujetos afirmar que “todo es político” ya que “en todos lados hay relaciones de poder”, concluyendo a partir de un “todo es policial” que “todo es político”. Es un concepto que se vuelve problemático, en tanto la afirmación de que “todo es político” se puede traducir en que “si todo es político, nada lo es” (Rancière, 1995, p.48). Según el punto de vista del autor “nada es en sí mismo político, por el solo hecho de que en él se ejerzan relaciones de poder” (Rancière, 1995, p.48). Para que una cuestión sea política debe necesariamente existir este

encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, “ninguna cosa es en sí misma política porque la política no existe sino por un principio que no le es propio, la igualdad” (Rancière, 1995, p.49), siendo el orden policial la negación de esta igualdad, la política siempre actuará sobre la policía. Lo relevante del principio de igualdad que propone Rancière es que no es un dato fijo que debe aplicar la política como meta u objetivo, sino que ésta siempre está sujeta a la experiencia de los sujetos y a su constante verificación; “no es más que una presuposición que debe discernirse en las prácticas que la ponen en acción” (Rancière, 1995, p.49). Nada es en sí mismo político, pero todo es politizable en la medida en que los sujetos ejerzan acciones que atentan contra los lugares que les han sido asignados por la lógica y orden policial.

Rancière sitúa al concepto de la *distorsión* como la “estructura original de toda política” (Rancière, 1995, p.56). Ésta correspondería a un “modo de subjetivación en el cual la verificación de la igualdad asume una figura política” (Rancière, 1995, p.56). Ésta anuda el principio de la política (la igualdad), con el conflicto propio de la política. No existe un “tratamiento” o cierta forma de zanjar la distorsión, ya que a los sujetos que participan en ella, “no son entidades a las cuales les ocurriera por accidente tal o cual distorsión sino sujetos cuya existencia misma es el modo de manifestación de esa distorsión” (Rancière, 1995, p.57). La distorsión tiene una persistencia infinita, ya que para Rancière la verificación de la igualdad también es inacabable e infinita, y el orden policial siempre se resistirá a ella por una cuestión de principios ya que su lógica justamente es desigualitaria.

En su obra “El maestro ignorante”, Rancière identifica a Jacotot como el principal teórico de la igualdad de las inteligencias y la emancipación intelectual y menciona que “para él siempre es posible dar prueba de la igualdad sin la cual no es pensable ninguna desigualdad, pero con la estricta condición de que esa prueba sea siempre singular, que en cada ocasión sea la reiteración del puro trazado de su verificación” (Rancière, 1995, p.50). Esta condición que piensa Jacotot en relación a la verificación de la igualdad siempre singular, es una reivindicación de la experiencia propia de los sujetos que participan en los modos de subjetivación política. La experiencia también es el lugar de lo singular, de lo contingente. Es por eso que esta experiencia de verificación no debe cristalizarse en “ninguna forma de vínculo social” (Rancière, 1995, p.50), ya que corre el riesgo de transformarse en su contrario, en parte del orden policial, en el lugar de la organización social y estatal. Rancière ve un riesgo en los proyectos emancipatorios que

pretenden la toma del poder para “educar” a las masas o “mostrarles el camino”. Al igual que Jacotot, opone tajantemente la emancipación intelectual a la instrucción del pueblo: “Es así como la emancipación intelectual no puede institucionalizarse sin convertirse en instrucción del pueblo, es decir organización de su minoría perpetua” (Rancière, 1995, p.50-51). Para Rancière, la emancipación no sería otra cosa que “el nombre moderno del efecto de igualdad” (Rancière, 1995, p.51), y por eso la experiencia de la emancipación también es una emancipación de la experiencia, porque ésta no puede dejarse atrapar bajo la lógica policial, y debe constantemente hacer el ejercicio de verificación de la igualdad de inteligencias, en cada experiencia nueva.

### **El lugar del arte en la emancipación**

Existen unas “*fronteras sensibles*” que son trazadas por el conflicto propio de la actividad política (Rancière, 2007, p.16). Se entiende aquí a la política como un *desacuerdo* que condiciona y configura lo que el autor llama *reparto de lo sensible*, definido éste como "esa distribución y esa redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible" (Rancière, 2007, p.16). Nos parece que esta noción reconoce en la estética una posibilidad de alteración o de reconfiguración de lo que es común y de lo que se excluye, entre “formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (Rancière, 2007, p.16). En ese sentido, Rancière plantea que la experiencia estética conlleva una actividad política y, a su vez, la actividad política está intrínsecamente ligada a la experiencia sensible. Si el arte se enlaza a la política es porque ambos son experiencias de disenso que se inscriben en una misma lógica: la de tener la potencialidad de interrumpir las coordenadas de lo sensible: “Si las artes, las imágenes, tienen un lugar fundamental en la emancipación es porque la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, las propiedades de los espacios y los posibles tiempos” (Choi, 2011, p.14).

La propuesta del autor se distancia de otras teorías político-filosóficas sobre la emancipación, que desde un punto de vista rancièreano no consideran o relegan a un segundo plano el carácter estético y sensible de la política. Para Rancière, no es posible pensar una

experiencia emancipatoria que no tenga en cuenta una emancipación de la experiencia, distanciándose de modelos de la emancipación política que entienden dicha emancipación como reforma del Estado, pero no de las diversas formas de vida que tienen lugar en él. Esto es lo que podría ocurrir, por ejemplo, en el caso de una revolución socialista en un sentido clásico, en la cual un sujeto social encarna el triunfo de la lucha de clases logrando la toma del Estado, para así reordenar la economía y la “política”, pero esta operación deja inalterado el reparto de lo sensible en otras dimensiones, como por ejemplo en la primacía de los saberes ilustrados o en la relegación a la periferia de las disidencias sexuales.

Es un punto de vista que toma en consideración el carácter estético de la política, de la cual tenemos experiencia sensible: visualmente podemos comprobar que hay lugares a los que podemos o no concurrir, cierta organización o disposición de los espacios que debemos respetar, ciertos regímenes de visibilidad que delimitan las partes de un conjunto de relaciones, ciertos sujetos que tienen voz en determinados espacios y otros que no son considerados. De esa misma manera existen regímenes de olores, de colores, de sonidos que son parte de dicha configuración política: olores válidos en ciertos sujetos, olores desagradables, sonidos que son considerados palabra y sonidos que son considerados ruido.<sup>26</sup>

Como vimos anteriormente, uno de los asuntos principales en la reflexión filosófica sobre la política desde Aristóteles es la cuestión de la *palabra*; esta es justamente la que hace a los hombres seres políticos y los diferencia de los animales que “*solo poseen la voz que expresa el placer o pena*” (Rancière, 2007, p.16). Rancière nos dice que la política comienza cuando los sujetos no considerados, o sujetos de no-saber, irrumpen en la escena o campo de experiencia que es considerado por el sentido común como propio de la política, haciendo visible lo que permanecía oculto, o no era considerado. Pareciera entonces que la actividad política es una disputa o conflicto en que se juega qué es palabra o que es grito (Rancière, 2007, p.16). Se tiende a pensar, por ejemplo, que los políticos son quienes hacen “la verdadera política”, las leyes que nos rigen, el ordenamiento y funcionamiento del Estado, que son quienes poseen la capacidad para pensar la política, etcétera. Para Rancière, esto no sería considerado actividad política sino

---

<sup>26</sup> Podríamos relacionar esto con la emergencia de la filosofía escéptica y los sofistas; aquí hacen filosofía los sujetos que no están autorizados para hacerla, que solo llevan consigo la duda, y su filosofía ataca directamente a los saberes instituidos, contraviniendo su estabilización, por ende, su dogmatismo.

parte de la policía, mera administración. La actividad política tendría que ver con sujetos que se toman atribuciones que no les corresponden en el orden de las cosas.

En segunda instancia, Rancière considera que para que haya política debe existir una configuración de una forma específica de comunidad (Rancière, 2007, p.15). Dicha configuración no se presenta como un “*dato fijo*” o estático, sino en constante movimiento y reordenamiento. Podemos establecer aquí una relación con la idea heracliteana de que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río; cada vez que configuro subjetivamente mi experiencia, me encuentro con una especie de *no-saber* cómo lo es el río. Me parece que ese afán de bañarse de una nueva forma en el mismo río requiere un trabajo, un esfuerzo de desactivación de lo que nos determina a oír y ver siempre lo mismo.

### **Política y pedagogía, ignorancia y no-saber**

Instruir puede, entonces, significar dos cosas exactamente opuestas: confirmar una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla o, a la inversa, forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama embrutecimiento; el segundo, emancipación.

(Rancière, 2007, p.10)

Jacques Rancière nos encamina a pensar no solo la relación entre los sujetos implicados en el acto pedagógico: el maestro y el estudiante, sino también las formas en que se produce el conocimiento y el propósito o potencial emancipatorio de este, ya que desborda los márgenes que el “orden social” le ha adjudicado. El maestro ignorante se construye sobre la figura de Jacotot y su experiencia de enseñanza. A partir de ella, Rancière construye una reflexión eminentemente política en torno a la emancipación. Éste nos presenta una relación entre el

maestro y el estudiante que disloca la jerarquía de los saberes: el maestro ignora, el estudiante aprende. Rancière se aleja así de las teorías pedagógicas y de las teorías del sujeto clásico para explorar otros vínculos entre encuentro y subjetivación. Este trabajo se basa sobre la tesis fundamental de que “un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” (Rancière, 2010, p.9).

En un gesto afín a otras de sus obras, Rancière le asigna a la experiencia un papel fundamental, en este caso dentro del proceso pedagógico. Es justamente a través de la experiencia que aprendemos mucho antes de que un maestro certifique dicho aprendizaje. La pedagogía tradicional para él omite un sinnúmero de experiencias que no se dan en el ámbito de la explicación, es una especie de jerarquización de las experiencias. Por ejemplo, la escuela privilegia un tipo de experiencia específica, que es la explicación del maestro en la sala de clases, subsumiendo el resto de experiencias a una única experiencia de transmisión de un saber que se posee. Una de las conclusiones a las que llega Rancière en su investigación sobre la experiencia educativa de Jacotot, es que justamente se puede enseñar lo que no se sabe. Se puede no-saber y enseñar. El “*saber*” que parecía ser el pilar fundamental de toda enseñanza, se desvanece en el aire... Una afirmación que sugiere una entrega o apertura a la experiencia o devenir pedagógico: “La posibilidad de la experiencia supone, en suma, que lo real se mantenga en su alteridad constitutiva” (Larrosa, “Experiencia y alteridad”, p.10).

Desde su diálogo con los filósofos antiguos como Sócrates y Platón, Rancière identificará un hilo común en la forma de transmisión del saber o los conocimientos, o de la relación que existe entre quienes poseen saber y quienes lo ignoran. Para él, existe un *orden explicador* que se justifica en el paradigma de que existen inteligencias superiores a otras, dividiendo el mundo entre quienes poseen conocimiento y quienes deben ser instruidos, entre quienes poseen la palabra y quienes sólo expresan gritos inaudibles. Para Rancière, “es necesario invertir la lógica del rol explicador para remediar una incapacidad de comprensión” (Rancière, 2007, p.10) y romper con aquel mito pedagógico que divide las inteligencias entre quienes poseen el saber y quienes no. Bajo esta lógica no sería necesario que un maestro explicador certifique quién sabe y

quién no, y menos aún el pueblo debería confiar en quienes quieran instruirlo o “embrutecerlo” en términos del autor.

En el mismo gesto de su estudio de la política, Rancière fijará su atención en la cuestión de la igualdad como asunto fundamental en la comprensión de los discursos de los sistemas políticos y pedagógicos. Al momento de estudiar un sistema de enseñanza, por ejemplo, será de vital importancia el saber “si tiene por presupuesto una desigualdad que “reducir” o una igualdad que verificar” (Rancière, 2007, p.10). Quien quiera emancipar –nos dice Rancière- “...no ha de preocuparse de lo que el emancipado debe aprender. Aprenderá lo que quiera, quizá nada. Sabrá que puede aprender, porque la misma inteligencia actúa en todas las producciones del arte humano, que un hombre siempre puede comprender la palabra de otro hombre” (Rancière, 2007, p.26). Esta certeza de la igualdad de inteligencias es similar a la lógica igualitaria que Rancière introduce en *El desacuerdo*.

Es por lo anteriormente mencionado que para Rancière el atender filosóficamente la cuestión de la enseñanza y la pedagogía es un asunto totalmente político. Es justamente en la institución pedagógica (como lugar material y simbólico) donde se concilia el orden policial y el progreso que se desea perpetuar en el sistema político u organización de la sociedad. Según este punto de vista, el sistema pedagógico tiene una continuidad o implicancia directa en el sistema político y a su vez, el sistema político se refleja y perpetúa en el sistema pedagógico.

Contrario a la idea de una emancipación en términos individuales o de sujetos particulares, Rancière propone que la esencia que debe regir la actividad de un emancipado es ante todo ser emancipador, y esto se lograría no dando “la llave del saber” (Rancière, 2007, p.57), sino demostrando la potencialidad de las inteligencias cuando se consideran como iguales las unas y las otras: “La emancipación es la conciencia de esta igualdad, de esta reciprocidad que, ella sola, permite a la inteligencia actualizarse en virtud de la comprobación. Lo que atonta al pueblo no es la falta de instrucción sino la creencia en la inferioridad de su inteligencia” (Rancière, 2007, p.57).

En su compilación de ensayos “La felicidad, erotismo y literatura” Bataille también aborda la cuestión de la experiencia a través de la noción del *no-saber*, concepto que pareciera ser conflictivo en tanto es la negación misma de lo que es: “El no es el término medio de un

conocimiento que tiene como fin –o como negación de su fin- la pasión de no saber” (Bataille, año, pp.245). En cierta medida, podemos observar una apuesta similar de los autores en tanto ven en lo desconocido, en lo extraño y lo ajeno una oportunidad de alteración de lo constituido como pensamiento o política. Bataille valora, por ejemplo, experiencias que exceden al saber, cómo la muerte, la noche o el instante. Rancière, en su definición del *reparto de lo sensible* nos habla del ruido que emiten ciertos sujetos no considerados o invisibles, a los cuales nos aventuraremos a llamar sujetos de no-saber. Creemos que existe una apuesta similar en considerar la negación, lo que no-es, lo que no se sabe o lo que se ignora como partes constitutivas de una filosofía que valora lo desconocido<sup>27</sup> y lo extraño como elementos que configuran el pensamiento o la política. La política comienza cuando “un hecho imposible vuelve en razón”, (Rancière, 2007, p.16) cuando quienes tienen un lugar y actividad designada en la comunidad mueven las *fronteras sensibles* que los sujetan y condicionan, cuando “se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común, y no animales furiosos o doloridos” (Rancière, 2007, p.16).

Podemos también interpretar la imagen del río heracliteana, en el cual somos y no somos, como la afirmación de que no existe un conocimiento o un saber estático sobre las cosas y los sujetos, sino experiencias únicas e irrepetibles, siendo lo único constante aquí el cambio o la experiencia misma. Me parece que la dialéctica de Heráclito sugiere cierto principio del no-saber, o de la imposibilidad de un conocimiento o saber estático y transmisible. Quizá el no-saber tiene que ver también con devolverle cierto misterio al mundo, me parece que la forma heracliteana de filosofar en aforismos se distancia de la pedagogía explicadora que critica Rancière, en la cual todo adquiere un sentido único gracias a la explicación de un maestro/a. Heráclito, por el contrario, sugiere una filosofía que hay que esforzarse por interpretar, que puede adquirir varios sentidos, incluso que puede cambiar de sentido, que no busca explicar algo de la manera más ordenada posible y/o construir un saber fijo.

---

<sup>27</sup> La negación cobra aquí un carácter positivo. La reflexión sobre el no-saber en Bataille adquiere su alcance si se la piensa en relación al saber absoluto hegeliano. Contra este, Bataille ha comprendido que este saber absoluto es imposible en tanto que exista un fondo indomitable de las cosas.

## **Conclusiones. De la subjetivación política. La experiencia de ser-otro**

Un sujeto político no es un grupo que "toma conciencia" de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la sociedad. Es un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir entre el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones.

(Rancière, 1995, p.58).

En términos del Rancière, la subjetivación es entendida como la “producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia” (Rancière, 1995, p.52). La subjetivación política es un proceso en el que los sujetos se extrañan y distancian de la posición y función que les ha sido asignada en el reparto de lo sensible; es una especie de distancia y extrañamiento del sujeto consigo mismo, que explora lugares que no le son correspondidos, figurándose como un otro que no cabía en las dimensiones y posibilidades que existían en las definiciones y fijaciones que les impone el orden policial. Como planteamos anteriormente, la lógica política está anudada al orden policial ya que su crítica se inscribe o viene a cuestionar los espacios y ordenamientos que éste impone a los cuerpos. La subjetividad es esa “diferencia entre la distribución desigualitaria de los cuerpos sociales y la igualdad de los seres parlantes” (Rancière, 1995, p.55). Es decir, aquella distancia o separación entre quienes son reconocidos como comunidad política y quienes se definen por estar excluidos de dicha comunidad.

No se trata tampoco de llegar a ser un sujeto definible, que toma conciencia de sí mismo o del lugar que le corresponde en la sociedad, sino justamente poner en cuestión aquellos sitios y repartos que les han sido asignados a los sujetos por la lógica policial. Los sujetos que participan de los modos de subjetivación no tienen “ni más ni menos consistencia que ese conjunto de operaciones y ese campo de experiencia” (Rancière, 1995, p.52). A contramano de las teorías

emancipatorias que identificaban a un sujeto que debía tomar conciencia de sí, el modelo de los modos de subjetivación sugiere un movimiento inverso, en que los sujetos experimentan un desarraigo del lugar que les ha asignado por el orden policial, es una experiencia de ser-otro que más que buscar el volver a definirse como un sujeto en un nuevo reparto de lo sensible, cuestiona el principio desigualitario que conlleva todo reparto y fijación a los cuerpos en el orden policial. La subjetivación política es “el espacio de una cuenta de los incontados” (Rancière, 1995, p.53) en permanente movimiento, que debe verificar el supuesto de igualdad de los seres parlantes siempre a través de cada experiencia singular en el litigio que es la política.

La comprensión rancièreana de la subjetivación privilegia la producción de una distancia, de un desfasaje de los seres con respecto a ellos mismos y de su identidad asignada por el orden social o aquello que Rancière llama la “policía”: Si en el pensamiento de Rancière se apela a nuevos modos de subjetivación, se trata, como señala Tassin, de una “subjetivación no identitaria o desidentificatoria, que se levanta sobre el principio literalmente an-árquico de una ruptura, una distancia en la relación del sí consigo sí mismo” (Tassin, 2012, p.43). A las identificaciones impuestas desde el exterior a los individuos en función del lugar que previamente se les ha asignado en el orden social, Rancière piensa un proceso de subjetivación que resiste, por desidentificación, al reparto desigualitario que ha definido de antemano las posibilidades de decir, sentir y pensar que dichos individuos experimentan.

Existe un punto común en las teorías filosóficas en que se reconoce a la política como la organización de un orden o el acuerdo y/o organización de las partes en torno a un fin. En la teoría rancièreana, la política es justamente lo contrario a un orden, ésta se presenta más en la forma de un disparate más que de un acuerdo o consenso: “en general está hecha de esas cuentas erróneas, es la obra de clases que no lo son, que inscriben con el nombre particular de una parte excepcional o un todo de la comunidad (...) la distorsión que separa y reúne dos lógicas heterogéneas de la comunidad” (Rancière, 1995, p.56). Es por las ideas anteriormente expresadas que podríamos afirmar que la noción de emancipación de Rancière no se piensa necesariamente en términos de un acuerdo o contrato público. Pueden acontecer *experiencias emancipatorias* en las que los sujetos tensionen las relaciones de los saberes constituidos como oficiales, sin necesariamente tener un impacto en la esfera institucional o legal. Podemos pensar que quizá para Rancière, el creer que una reforma legal nos va a emancipar, y en general poner fuera de nosotros las fuerzas emancipatorias, es cederle nuestra capacidad de creación o inteligencia a

otros para que la ocupen como mejor estimen. Es así como podemos encontrar entre las reflexiones del autor el rescate de experiencias que reflejan un desplazamiento de los sujetos en relación al saber que les imponen, como es el caso de su trabajo que abordamos anteriormente, sobre la *aventura intelectual* realizada por Jacotot, en “*El maestro ignorante*”.

Si buscamos ejemplos contingentes de lo planteado por Rancière, podríamos pensar que la irrupción de la Lista Del Pueblo en la convención constitucional tendría un potencial de acción política (tal como la entiende Rancière) y a que a su vez está naturalmente latente el riesgo de ser absorbidos por la lógica policial dentro de las formas correctas de “no hacer política”. Es evidente que varios de los representantes elegidos son personas que en el reparto de lo sensible no tienen lugar o no les correspondió un espacio y tiempo en el cual participar de la discusión política acerca de lo común. Su palabra no sería más que ruido, ellos mismos serían “animales furiosos y doloridos” cuyo lugar es la calle y no los salones donde se conversa sobre principios y leyes fundamentales. Es por eso que varios de estos representantes encarnan la posibilidad de que haya política en ese espacio, y un ejemplo de esto podría ser el gesto de interrupción de la ceremonia de inicio, debido a la represión que estaba ocurriendo en calles aledañas al lugar. En el mismo sentido, que alguien hable mapudungun en la convención es también un ejemplo de cómo el ruido puede ser transformado en voz, lo cual, nos hace ver un potencial político en ello.

Parece apropiado hablar justamente de un potencial político, pues quien pretende establecer un desacuerdo siempre corre el riesgo de decir lo mismo que define el sentido común o la ideología, pero, dicho con otras palabras, o decir algo que fortalece el actuar policial. Visto así, la acción política muchas veces supone una crítica al saber instituido, y en cierto sentido la conciencia de estar haciendo política, pero en muchas otras seguramente emergerá de modo no premeditado y solo después podremos decir que ahí está ocurriendo un desacuerdo. Quizá los rayados callejeros o en los baños son un ejemplo de lo mismo, en relación al ocupar, con un discurso “no-oficial” o de “no-saber”, lugares que no están determinados para producir un saber. Las redes sociales abren un espacio para esto mismo, pero mucho más controlado, quizá este control también reproduce cierto respeto a los lugares donde “se hace” la política institucional. Siguiendo estas ideas, podríamos pensar que lo ocurrido en la ceremonia de inauguración de la Convención constitucional (la interrupción de la ceremonia debido a la represión que estaba ocurriendo en las inmediaciones de la convención) es un ejemplo de política en medio de una

escena de operación policial, ya que irrumpe un discurso y una estética totalmente ajena a la “correcta” para ese espacio. Se trata, como dice Rancière, de una “puesta en común de la distorsión”:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo; el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo entre ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada” (Rancière, 1996, p.42).

Los modos de subjetivación presuponen una “multiplicidad de fracturas” (Rancière, 1995, p.53) que producen una distancia de los cuerpos con el lugar que les corresponde, “una multiplicidad de acontecimientos verbales, es decir, de experiencias singulares del litigio sobre la palabra y la voz, sobre la partición de lo sensible” (Rancière, 1995 p.53). Esta “toma de palabra” de los sujetos involucrados en los modos de subjetivación no se traduce para Rancière como conciencia de sí o autoafirmación de los sujetos, sino que se entiende más bien como la “ocupación del lugar donde el logos define otra naturaleza que la phoné” (Rancière, 1005, p.53). Es por esto que solo hay experiencia de la emancipación cuando hay emancipación de la experiencia. Y emancipar la experiencia significa abrirse a esa posibilidad de subjetivación a través de la desidentificación, de abrirse a la posibilidad de cambiar los destinos que les han sido impuestos a los cuerpos y la palabra: “Toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados, de una puesta en relación de una parte y una ausencia de parte” (Rancière, 1995, p.53).

## Referencias bibliográficas

Agüero, Javier. “La filosofía en lo político: el desacuerdo y la comunidad como posibilidad”. *Revista internacional de filosofía*, Núm. 15, pp. 105-113, 2013.

Bataille, Georges (2015). “No-saber”. En *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

Bhabha, Homi (2002). “El compromiso con la teoría”. En *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Deleuze, Gilles (2007). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-Textos.

Etchegaray, Ricardo (2104). “La filosofía política de Jacques Rancière”. *Revista nuevo pensamiento*, El Salvador, Vol. 4, N°4.

Larrosa Bondía, Jorge (2006). “Sobre la experiencia”. *Aloma: revista de psicología, ciències de l’educació i de l’esport Blanquerna*, [en línia], Núm. 19, p. 87-112, <https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367> [Consulta: 11-09-2021].

Rancière, Jacques (2007). “El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual”. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2009). “El reparto de lo sensible”. Santiago: LOM Ediciones.

Rancière, Jacques (2011). “Política de la literatura”. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2010). “El espectador emancipado”. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Rancière, Jacques. (2011). “El destino de las imágenes”. 1ª ed. –Buenos Aires: Prometeo libros.

Tassin, Etienne (2012). “De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze”, *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 43 |

Agosto 2012, Publicado el 01 agosto 2012, consultado el 23 junio 2021. URL:  
<http://journals.openedition.org/revestudsoc/7096>

# **El sujeto de la experiencia en Freud: lo siniestro, el trauma, los sueños de angustia**

**Montserrat Hernández Marín**

## **Resumen**

¿Hay, en el psicoanálisis freudiano, una problematización singular del problema de la experiencia? A partir de una revisión del legado de Freud, particularmente su trabajo sobre *Lo siniestro*, nuestro texto se propone desarrollar una reflexión en torno al problema de la experiencia, y del sujeto que se pone en juego en ella, rastreando el potencial de alteridad, extrañeza y alteración que Freud ha destacado en sus investigaciones sobre lo siniestro, el trauma y los sueños de angustia. Haciendo una relectura de su pensamiento, intentaremos comprender cómo la noción de afecto, en la complejidad de sus articulaciones, ofrece una vía privilegiada para pensar el lazo constitutivo entre *subjetividad* y *alteridad* que Freud enhebra a partir de su concepción de lo inconsciente.

A través de este recorrido, podemos afirmar que, si bien no hay en Freud una tematización explícita de la noción de experiencia, sin duda encontramos en él un pensamiento que, de manera radical, interroga el estatuto y la naturaleza singular del *sujeto de la experiencia*: no se trata ya de saber cómo el sujeto constituye un saber objetivo a partir de acontecimientos particulares, sino de interrogar cómo el propio sujeto *se constituye* a partir de la relación afectiva con el mundo. Si modernamente se piensa la experiencia desde la perspectiva de la unificación (la identidad del sujeto depende de su poder de síntesis), en Freud es la identidad misma del sujeto la que está puesta en entredicho. Así, desde la perspectiva freudiana, la relación entre el sujeto y la alteridad se comprendería desde la teoría de la experiencia y los afectos, entendiéndose que la condición de ese sujeto se anuda a su *ser otro*, ser -como dice Freud- un “extranjero en su propia casa”, abriendo con lo inconsciente un territorio desconocido en el propio psiquismo, que no puede ser simplemente recorrido y reconocido por el sujeto mismo. Haciendo un recorrido por lo siniestro, el trauma y los sueños angustiosos, intentaremos profundizar en la relación inédita entre experiencia y alteridad que Freud nos invita a pensar.

**PALABRAS CLAVE:** Lo siniestro, Angustia, Experiencia, Alteridad, Psicoanálisis, Trauma.

## **Introducción. La herencia del psicoanálisis**

Creo que el psicoanálisis puede aún desarrollar la tarea -como decía Hegel a propósito de la Filosofía- de “aguafiestas del pensamiento”, puede ayudar a disuadirnos de la inmediatez y vernos a nosotros mismos y a nuestra historia “estereoscópicamente”, de manera rica y labrada.

(Bodei, 2005, p.43-44)

Esa es la apuesta considerable de la angustia: ser el centro más opaco de la experiencia que, iluminado por la “hechicera metapsicología”, designa el “misterio” cuya “resolución puede aportar una plenitud de luz a nuestra vida psíquica”.

(Assoun, 2003, p.16)

En el comienzo de su ensayo sobre el legado de Freud, el filósofo italiano Remo Bodei destaca el alcance de esta herencia: “Ninguno de cuantos han respirado el ambiente intelectual del siglo XX ha podido sustraerse a la obligación (o a la fascinación) de entenderse con el psicoanálisis” (2006, p.5). Derrida, en su texto *Mal de archivo*, también destaca la amplitud de esta “impresión freudiana”: todos, dice, sin excepción, incluso sus detractores, hemos sido marcados, afectados por el acontecimiento que lleva su firma (cf. 1997, p.38). Y sin embargo, a pesar de su impacto, el psicoanálisis siempre ha debido lidiar con la dificultad de su devaluación, o su demonización. “Hoy está de moda hablar mal del psicoanálisis, sobre todo en Estados Unidos”, señala Bodei, recordando que en algunos lugares del mundo occidental existe todavía, como lo hubo en sus comienzos, un “proceso de negación de los fundamentos de la teoría freudiana” (p.5). Pueden consignarse una serie de ataques, parapetados en la postura de lo *políticamente correcto*, en los que se desacredita la veracidad de su sustento teórico. Uno, no menor, es la desestimación de la noción de trauma, que reduce esta memoria dolorosa al resultado de fantasías e imaginaciones infantiles y no a circunstancias, reales o imaginarias, que han quedado inscritas en nuestro psiquismo. Freud, en vida, tuvo que enfrentarse a una situación

similar, desarrollando sus estudios sobre la histeria en el marco de una obstinada *resistencia* de la comunidad científica que con inusitada intensidad juzgó los fenómenos de investigación psicoanalítica como un engaño. En “Las Resistencias contra el Psicoanálisis” (1924), Freud recuerda cómo los médicos de la época “juzgaron a los síntomas de las neurosis histéricas como resultados de la simulación, y a los fenómenos del hipnotismo, como un fraude” (1992, p.229).

Aun así, a pesar de estas complejidades que vivió la teoría psicoanalítica en sus comienzos, hoy en día “goza de su propio éxito” (con todas las dificultades que esto conlleva), en tanto se ha convertido en parte integrante de nuestra cultura, que lo ha metabolizado e interiorizado, entregándonos, como dice Bodei, “beneficios enormes que tendemos a olvidar” (p.6). Olvidamos lo que el psicoanálisis nos ha legado cada vez que nos resistimos a explorar esas vertiginosas profundidades de psiquismo humano que Freud exploró de manera incansable. Freud, en su intento de esclarecer las perturbaciones, desbordamientos y malestares de sus pacientes, se enfrenta desde el principio con una dimensión indomesticable de la vida del psiquismo que él cifró bajo la categoría de pulsión. El concepto de pulsión es, sin duda, la mayor *invención* de Freud, luego de su hallazgo de lo inconsciente. Las pulsiones son ese impulso que mantiene a nuestra vida psíquica, y del que, sin embargo, no sabemos ni de su procedencia ni de su destino: “¿Cómo situar esta fuerza que ataca al organismo desde el interior y lo empuja a realizar ciertos actos susceptibles de provocar una descarga de excitación? ¿Se trata de una fuerza somática o de una energía psíquica?” (Laplanche, 1967, p.325-326).

Desde la primera fase del psicoanálisis, Freud anuda su *Teoría de la libido* a la idea de pulsión. Dice Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo*: “Líbido es la expresión tomada de la doctrina de la afectividad. Llamamos así a la energía, considerada como una magnitud cuantitativa -aunque por ahora no medible-, de aquellas pulsiones que tienen que ver con todo aquello que puede designarse con la palabra amor” (1992, p.86). La libido es, entonces, energía psíquica erótica, que debe confrontarse en el propio sujeto con aquellas otras energías que tienden a su autoconservación. Un primer conflicto asoma en este dualismo pulsional, entre aquellas energías del psiquismo que pujan por conservar al individuo y aquellas que aspiran a su reproducción. El hallazgo de la pulsión sexual, descubrimiento sustantivo de la teoría freudiana, fue el punto de partida para entender las patologías del psiquismo y cómo las neurosis constituyen enfermedades específicas de la pulsión sexual. ¿Cómo es que el ser humano se ve

desbordado, excedido en relación a su libido? ¿Cómo se enfrenta a la “maraña de afectos ambiguos” que coexisten en él? Como menciona Bodei en su texto “¿Qué queda de la herencia del psicoanálisis?”, Freud se habrá dado a la tarea de “liberarnos”, aunque sea parcialmente, de esas “angustias sin nombre” que se agitan en las “intersecciones” de los diversos estratos de nuestra topografía psíquica:

El psicoanálisis, en efecto, ha conseguido destapar la olla de brujas a la que se habían arrojado desordenadamente los contenidos y las formas de nuestros conflictos, de nuestras aspiraciones y nuestros deseos; revelar la *maraña de afectos ambiguos* que se agitan en la supuesta inocencia del niño o en el seno de la institución familiar; reivindicar el papel subversivo de la sexualidad; mostrar las profundidades de psique; liberarnos, al menos parcialmente, de las angustias sin nombre que fermentan en la intersección (en la interfaz) entre conciencia e inconsciente (Bodei, 2006, p.8: *s.n.*).

¿Qué hacer con nuestra *psique*, con nuestra interioridad perturbada por angustias y pensamientos que no se sabe de dónde provienen? ¿Qué hacer con estos *extraños enemigos íntimos* que invaden nuestra frágil alma? La cura psicoanalítica se emprende revisando la historia de las fijaciones libidinosas que ha experimentado el individuo durante el tránsito de su vida, detectando cómo el *yo* se pone a la defensiva ante pulsiones sexuales no satisfechas, energías psíquicas que lo tensan, y que desbordan la idea misma de individuo (*indiviso*) que marcó la concepción de la subjetividad moderna. La concepción psicoanalítica, a contrapelo del presupuesto de la autonomía y la presencia a sí del sujeto que detenta el dominio sobre sí mismo, nos ha enseñado a mirarnos a nosotros mismos como un “*alma dividida*, no compacta, frágil a veces en sus delicados equilibrios” (Bodei, 2006, p.8) que debe darse a la tarea de afrontar y curar cada una de sus desgarraduras.

Un indicio de estas desgarraduras nos lo ofrece el afecto de la angustia. La angustia es algo inquietante, próxima a la descripción que encontramos en Freud en su artículo sobre lo Siniestro. Un momento de corte o suspensión que nos priva de las certezas que antes portábamos, que pone en escena el desbordamiento del yo respecto de sí mismo. Freud, en sus primeros manuscritos, tiene un objetivo en específico en relación al afecto en tanto representante de la pulsión: desentrañar la fuente de la angustia. En primera instancia, se detiene en los matices de la palabra alemana *Angst* (Angustia). Como recuerda Critchley en la nota introductoria a su ensayo de 1895, “*Sobre la justificación de separar de la neurastenia un determinado síndrome en calidad de «neurosis de angustia»*”:

Por lo menos en tres pasajes de sus obras Freud se detiene en los diversos matices de la palabra alemana «Angst» {«angustia»} y de otras dos con ella emparentadas: «Furcht» {«temor»} y «Schreck» {«terror»}(...) «Angst» no es en modo alguno un tecnicismo psiquiátrico, sino una voz| alemana corriente. Posee afinidad con «eng-», que significa «constreñido», «restringido»; tiene como referente {al igual que la palabra castellana «angustia», que deriva del latín «angustus», «angosto», «estrecho»} la sensación de ahogo que caracteriza a las formas graves de este estado psíquico (1983. p.88).

La angustia aparece aquí como una encrucijada, que obliga al sujeto a recorrer el *camino estrecho* de su propia división. De forma que el concepto de afecto angustioso se encuentra fuertemente intrincado con el de pulsión, fundamentando que es en la angustia que la pulsión sexual se manifiesta. Freud considera el afecto de la angustia como aquel núcleo esencial que punza en las distintas neurosis, advirtiéndonos de los conflictos de nuestra interioridad perturbada por su encuentro con aquello que, en sí misma, la excede. El largo camino de la terapia psicoanalítica supone una confrontación con las diversas experiencias dolorosas que se guardan en el interior. La angustia es un síntoma, en el sentido en que Lacan, como recuerda Lutereau, lo define: “Recordemos una definición lacaniana del síntoma –en “Acerca de la causalidad psíquica”–: “*Lo que el sujeto conoce de sí aunque sin reconocerse en ello*” (Lutereau, 2005, p. 400). Esta afirmación, la de un sujeto que por medio del afecto *conoce algo de sí*, pero *sin reconocerse en ello*, nos remite a la complejidad de este estado afectivo que se experimenta como un sentimiento de intrusión. Algunos pacientes hablan de tener una *sensación de agujero* en su interior: “nosotros sin nosotros, solamente un agujero de lo que fuimos”, como dice un verso de Pablo de Rokha. Assoun, en sus *Lecciones Psicoanalíticas sobre la angustia*, lo retrata del siguiente modo:

La angustia es la palabra que, por su mera pronunciación, convoca una experiencia desgarradora y sufriente: quien está en sus garras tiene la impresión, bajo el efecto de una amenaza oscura y presente, de enfrentarse a su ser, atrapado éste en las tenazas de una alteridad (...) Afecto ciego si los hay, la angustia contiene, no obstante, un pensamiento tan preciso como mudo. Y al angustiarse por este pensamiento sin rostro, el sujeto hace una de las experiencias centrales de displacer de su existencia (Assoun, 2003, pp.7-8).

Assoun reafirma unas páginas más adelante el sentimiento de extrañamiento que acompaña a la angustia: “[en ella], se manifiesta un fenómeno de extrañeza, alienación, influjo de una alteridad que cierra sus tenazas sobre el cuerpo”; se experimenta “la invasión de una potestad extraña”, “el sujeto se siente como la sede de un proceso que no domina” (2003, pp.10-11). Resulta relevante para nuestro trabajo la afirmación de Assoun respecto de que “Freud

aborda la angustia en el registro de lo experimentado: es algo «sentido». Esta sensación recibe con mayor justeza su nombre de «estado de afecto» (p.10). La angustia se sufre, porta una dimensión de pasividad, pero al mismo tiempo traduce una búsqueda, en ella se escucha “la palpitación mórbida del deseo en el que el sujeto se ahoga y el lenguaje se suspende” (p.15). La angustia, a diferencia del miedo, que reacciona frente a un peligro exterior, responde a un peligro que viene de nuestro propio interior. Frente al miedo, podemos huir, pero no podemos huir de nuestra angustia.

Y sin embargo, algo de nosotros *huye de nosotros mismos*. Parecemos poco propensos a la tribulación, palabra que evoca el *tribulum*, el rastrillo que trabaja la tierra: “Así, la angustia ara el alma y el cuerpo” (Assoun, 2003, p.11). De ahí que Bodei afirme que son tiempos poco propicios para el psicoanálisis, pues nos inclinamos a escapar a este trabajo de arado que recae sobre nosotros mismos. Hoy, sin duda, resulta más conveniente eludir problemas en vez de hacerles frente. Se buscan salidas rápidas que no precisen un tratamiento, que no nos exijan la solución de ellos. Es un problema notorio en la actualidad: se observa un escaso cultivo de la “interioridad”, se hallan indicios de un “ocultamiento afectivo” y gana protagonismo la sobrestimación de nuestro saber de nosotros mismos y de aquello que nos ocurre: “Vivimos sustancialmente con el piloto automático conectado y recibimos los estímulos del mundo exterior como una fantasmagoría actualizable minuto a minuto” (Bodei, 2006, p.10). ¿Sabemos de dónde proviene esa angustia que nos aprieta y aterriza? El ambiente actual pareciera no ser favorable a las exigencias del psicoanálisis, en tanto como individuos obturamos la interrogación de nosotros mismos como portadores de infinitas posibilidades. No somos capaces de “vernós a nosotros mismos y a nuestra historia *estereoscópicamente*”, como dice Bodei en la cita que utilizamos como exergo. Bodei ratifica el valor de este legado freudiano, señalando: “El psicoanálisis no hace milagros, pero es desde luego-en tiempos de decadencia del sentimiento y las prácticas religiosas - uno de los modos más eficaces de conocerse a uno mismo, de examinar la propia vida, no exclusivamente en soledad, sino en un diálogo entre analista y analizado capaz de producir cambios” (Bodei, 2006, p.8).

Desde los requerimientos del psicoanálisis, es esencial que el libido no pierda su plena movilidad, esto es, que el sujeto de la angustia no se diluya en la ansiedad y la depresión. Es en ese sentido que la angustia se transforma en el afecto de la transformación, aquel que permite al

sujeto encaminarse en el proceso de la cura. Quizás lo que Freud describe como resistencias contra el psicoanálisis tenga que ver con esta inclinación a la fijeza, a la rigidez, a una potencia metamórfica disminuida, como se expresa en la llamada compulsión de repetición. Como resultado de los hallazgos aportados por la práctica psicoanalítica, Freud encuentra lo singular de aquello que afecta la sexualidad humana: el yo experimenta como peligros las diversas inclinaciones del deseo, no pueden asimilar sus exigencias, puesto que ponen en cuestión su función de dominio. He ahí la etiología de la neurosis: el yo solo puede defenderse de las exigencias pulsionales huyendo del peligro que representan, limitando su organización, y aceptando la formación de síntomas como sustitución de su influencia sobre el psiquismo. Es desde la teoría de la libido que Freud refiere a la cura de las neurosis: “Según es notorio, el psicoanálisis se ocupa de esclarecer y eliminar las perturbaciones llamadas neuróticas (...) Por eso unos supuestos sobre la vida pulsional del ser humano se convirtieron en la base de nuestra concepción de las neurosis” (Freud, 1917, p.129). Así, Freud, en sus indagaciones acerca de los problemas de la vida anímica, establece como campo de trabajo el dinamismo de las pulsiones. Como ya observamos, Freud establece una distinción entre las pulsiones de autoconservación o yoicas y las pulsiones sexuales, que aspiran a la reproducción. De ahí que su noción de libido refiera a “a la fuerza con que la pulsión sexual emerge en la vida anímica” (Freud, 1917, p.129) y que Freud conciba a las neurosis como “enfermedades específicas en torno a la pulsión sexual” (p.130).

De esta manera, el trabajo y empeño terapéutico del psicoanálisis se concentró en el tratamiento de ciertas neurosis que ponen en escena el conflicto entre las pulsiones de autoconservación y las sexuales: “En efecto, en los seres humanos sucede que los reclamos de las pulsiones sexuales, reclamos que por cierto desbordan el ámbito del individuo, aparezcan ante el yo como unos peligros que amenazan su autoconservación o su autorespeto” (Freud, 1917, p.130). Frente a este conflicto, la cura psicoanalítica propone someter a revisión el proceso represivo en los que “el yo se pone a la defensiva y deniega a las pulsiones sexuales la satisfacción deseada y las constriñe a los rodeos de una satisfacción sustitutiva” (Freud, p.130). Es este conflicto el que se expresa en los síntomas neuróticos, el que asoma en el afecto de la angustia, sin saber su porqué.

Freud da atención en su terapia a la distribución de la libido del enfermo neurótico, es decir, indaga acerca de las representaciones u objetos a las que su libido se encuentra enlazado, para luego liberarlas a disposición del *yo*. De esta manera, dice Freud, “formamos una imagen muy curiosa de distribución inicial, primordial, de la libido en el ser humano” (Freud, 1917, p.130). Cabe decir que es en el desarrollo de estas discusiones acerca de las pulsiones libidinosas y las pulsiones yoicas que Freud nombra la condición precisa del *Narcisismo*, en que la libido establece al propio *yo* como su objeto: “Al estado en que el *yo* se retiene junto a sí a la libido lo llamamos narcisismo, en memoria de la leyenda griega del joven Narciso, que se enamoró de su propia imagen espectacular” (Freud, 1917, p.131). Esta tensión entre libido narcisista y libido objetal resulta relevante para comprender las dinámicas del afecto en Freud. Ante la pregunta: ¿es posible que la libido de un individuo pase totalmente hacia un objeto? Freud explica que “cierto monto de libido permanece siempre junto al *yo*, cierta medida de narcisismo persiste aún en el más desarrollado amor de objeto” (Freud, 1917, p.131). Freud nos muestra, así, cómo la teoría de la libido permite comprender la etiología de las neurosis, enseñándonos cómo es que se desarrollan estos estados patológicos y de qué manera funciona la terapia psicoanalítica en los pacientes. Siguiendo con sus indicaciones, Freud abre una reflexión sobre los alcances del narcisismo como investidura libidinal de sí mismo, parte de la premisa de la conducta libidinosa en relación al *yo* para hablarnos acerca del narcisismo del niño pequeño, y junto con esto, atribuye al narcisismo hipertrofiado del hombre la creencia en la omnipotencia de sus pensamientos, así como también su presunción de creer poder intervenir en todo fenómeno exterior a través de sus poderes.

Freud retoma el problema del narcisismo en su ensayo *Una Dificultad del psicoanálisis*, presentando los tres golpes o “afrentas” al amor propio del ser humano que habría provocado la ciencia moderna. El propio Freud describe al psicoanálisis como un acontecimiento traumático, como un golpe proferido al amor propio de la humanidad, tras el cual ya nada sería lo mismo para el hombre. Freud describe su descubrimiento, el develamiento de la lógica de lo inconsciente, como una herida narcisista, que hace saltar en pedazos la imagen que el hombre había construido de sí mismo, del mismo modo que el mito de narciso narra cómo éste, enamorado de su propia imagen reflejada en el agua, la rompe en el momento en que quiere capturarla. Siguiendo estos razonamientos, es que Freud nos confronta a una especie de *narcisismo universal*, de un hombre aferrado a su propia imagen como Narciso, y nos relata

cómo el amor propio de la humanidad recibió tres duros golpes de parte de las investigaciones científicas. Primero, señala, tuvo lugar la humillación cosmológica que le infligió Copérnico en el siglo XVI: se arruinó la ilusión narcisista según la cual el hombre habitaría en el centro del cosmos. Luego, fue la humillación biológica, asestada por Darwin, quien puso fin a la pretensión humana de estar separado del reino animal. Finalmente, advino la humillación psicológica: el hombre, que ya sabía que no era ni señor del cosmos, ni señor de los seres vivos, descubre que ni siquiera es el señor de su propia psiquis. El primer agravio modifica la relación del hombre con su hogar, que confiaba de forma ingenua en sus percepciones sensoriales, puesto que ratificaban su anhelo de ser el centro de toda la órbita, creyendo que la Tierra era el centro del universo: “La posición central de la tierra era para él una garantía de su papel dominante en el universo y le parecía que armonizaba bien con su inclinación a sentirse amo de este mundo” (Freud, 1917, p.132). Es esta ilusión narcisista la que se hace astillas tras las investigaciones científicas de Nicolas Copernico en el siglo XVI, que descubre que la Tierra y los demás planetas se movían en torno al Sol: “El amor propio de los seres humanos experimentó su primera afrenta, la cosmológica” (p.132).

El segundo golpe se desarrolló dentro de los adelantos técnicos y culturales del ser humano, a través de los cuales el hombre se posicionó como amo por sobre los animales. No contento con esto, interpuso un abismo entre animales y humanos, declarando a todo el mundo animal con total carencia de intelecto, más aún con su arrogancia se acreditó un linaje de excelencia con un alma perpetua y eterna. Como dice Freud: “Los declaró carentes de razón y se atribuyó a sí mismo un alma inmortal, pretendiendo un elevado linaje que le permite desgarrar su lazo de comunidad con el mundo animal ” (p.132). ¿De dónde viene este desgarró y arrogancia con sus semejantes? ¿Por qué un niño no nota la diferencia entre su ser y el del animal? No obstante, los estudios de Chales Darwin pusieron término a esta arrogancia: el hombre ha surgido del reino animal y tiene un “pariente cercano con ellos”. Se da así el segundo golpe desde la biología hacia el narcisismo humano: “El hombre no es nada diverso del animal, no es mejor que él; ha surgido del reino animal y es pariente próximo de algunas especies, más lejano de otras”(p.132).

Luego viene la tercera afrenta, “sin duda que la más sentida”, la *afrenta psicológica*. el hombre, que ya sabía que no era ni señor del cosmos, ni señor de los seres vivos, descubre que ni

siquiera es el señor de su propia psiquis. Hasta antes de este golpe el hombre “se siente soberano de su propia alma. Él se ha creado en algún lugar del núcleo de su yo un órgano de vigilancia que examina sus propias mociones y acciones para determinar si armonizan con sus exigencias” (p.133). De no obedecer a sus pretensiones, este órgano de vigilancia, es decir, *la conciencia* reprime o apartada sin miramientos, dando noticias al yo de los procesos internos, mientras confía con toda seguridad acerca de estas noticias y cree que son totalmente completas. No obstante, dirá Freud, el alma no cuenta con tal simpleza, y el ser humano se ve entonces deshonrado en su propio sitio: lejos de ser transparente a sí mismo, el hombre “es una jerarquía de instancias superiores y subordinadas, una maraña de impulsos que esfuerzan su ejecución independientemente unos de otros, de acuerdo a la multiplicidad de pulsiones y de vínculos con el mundo exterior, entre los cuales muchos son opuestos e inconciliables entre sí” (Freud, 1917, p.133).

Es este descentramiento de la conciencia llevado a cabo por Freud (la conciencia ya no es el amo de su propia casa), esta crítica freudiana del saber del sujeto respecto de sí mismo, de la autoridad soberana del yo, la que no puede ser desatendida. Es este descentramiento del sujeto respecto de sí mismo el que indica el lugar del inconsciente. ¿Podemos confiar plenamente en la información que nos entrega nuestra conciencia acerca de lo que nos está pasando? ¿Puede nuestra parte consciente elevar sus órdenes para relegar aquello que nos infunda falta de calma? Teniendo en consideración algunas enfermedades y neurosis, se explica cómo el yo se siente frente a ciertos síntomas: “El yo se siente incómodo, tropieza con límites a su poder en su propia casa, el alma. De pronto afloran pensamientos que no se sabe de dónde vienen; tampoco se puede hacer nada para expulsarlos” (p.133). Freud describe estos *extraños huéspedes* que asedian el alma del ser humano, que parecieran ser más fuertes que el Yo y por ende se resisten a los recursos de la voluntad, dejando claros indicios de que nuestro psiquismo se sostiene en una alteridad descentralizada respecto del valor de la autonomía. ¿Qué hacer frente a estas angustias que nos invaden? “El yo se dice que eso es una enfermedad, una invasión ajena, y redobla su vigilancia; pero no puede comprender por qué se siente paralizado de una manera rara” (p.133).

En suma, Freud suscribe la teoría y técnica psicoanalítica al desentrañamiento de estos hechos: “El psicoanálisis se consagra a esclarecer esos ominosos (*unheimlich*) casos patológicos, emprende largas y cuidadosas indagaciones, se procura conceptos auxiliares y construcciones

científicas, y por fin puede decirle al yo «no estás poseído por nada ajeno»” (p.134). ¿Puede un yo hipertrofiado saber con certeza todo lo que ocurre en nuestra vida anímica? Entendemos que estamos frente a una vida anímica que resulta desbordante respecto del supuesto conocimiento humano, pues fallamos al creer *poder hacer* lo que se quiere con nuestras pulsiones anímicas. ¿Qué hay del narcisismo humano que no discierne aquellas pulsiones anímicas que se han sublevado? “Solo ha llegado a tu conocimiento el resultado de ese trabajo, el síntoma que sientes como un padecimiento” (p.134). Es menester despojarse de la arrogancia de creer con tranquilidad que lo anímico coincide con lo consciente en el alma, en tanto el ser humano se comporta como un déspota absoluto creyendo que tiene conciencia total de lo que ocurre en el alma, sin embargo lo que la conciencia anuncia es totalmente incompleta y a menudo contiene una consistencia de sospecha: “(...) Solo llegas a conocer los acontecimientos cuando ya se consumaron y no los puedes cambiar. Aunque no estés enfermo ¿Quién podría abarcar todo lo que se mueve en tu alma y de lo cual no te enteras o recibes información falsa?” (Freud, p.135). Así, el psicoanálisis enseña al yo en su largo proceso dos esclarecimientos clave, el primero es comprender que no puede someter la vida pulsional y que “(...) los procesos anímicos son en sí inconscientes, volviéndose accesibles y sometiéndose al yo solo a través de una percepción incompleta y sospechosa, equivalen a aseverar que el yo no es el amo en su propia casa” (p.135). Desde esta hipótesis fundamental, donde hay un sujeto que no sabe de sí, ya que no cuenta con un alma unitaria, tomaremos las vías para encontrarnos con experiencias ominosas y traumáticas que se desencadenan en él.

### **Lo siniestro (*Unheimlich*)**

Es preciso mencionar el lugar que le asigna el psicoanálisis a la experiencia, haciendo un recorrido primario de lo ominoso en su composición por la terminología entre lo *Heimliche* y *UnHeimliche* para ocuparnos en las experiencias que circunda el individuo a través de la neurosis de guerra y los sueños angustiosos, donde trabaja la problemática de la experiencia de la alteridad. Esto a partir de la noción de *lo ominoso* desarrollado por Sigmund Freud, quien parte con las orientaciones que recorre en el ensayo *Das Umheimliche* en el año 1919 sobre la

existencia de dos vías para desarrollar la convergencia del sentido del término: por una parte el estudio de la evolución del lenguaje que sedimenta en la palabra *Umheimliche*, mientras que la otra vía precisa en indagar en las experiencias y situaciones descritas como siniestras u ominosas:

Podemos elegir ahora entre dos caminos: o bien averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término *unheimlich*, o bien congrega todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro. Confesamos sin tardanza que cualquiera de ambas vías nos llevará al mismo resultado: lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá como ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas (Freud, 1919, p.2484).

Freud prosigue su análisis precisando la semántica del término *Umheimliche*, encontrando una serie de giros del lenguaje, donde indaga desde la voz alemana la correspondencia del término "*heimlich*", su antónimo, como lo íntimo, secreto, familiar y hogareño. Freud indica que su existencia como término carece de irreductibilidad y especificidad, por lo que se desliza a la deducción de que solo algunas cosas nuevas causan espanto: "Se puede afirmar que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero solo algunas cosas novedosas son espantosas, de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro" (Freud. 1919, p.2484). No obstante, una inspección sobre la cuestión de lo siniestro, desde una mirada psicoanalítica, reconoce en lo *Umheimlich* el nombre de un determinado *afecto*, cuyo núcleo lo enlaza al sentido de lo angustioso. Pablo Oyarzun, en su inspección de lo siniestro, explica: "Como nombre de un determinado afecto, de una determinada modificación psíquica, *Umheimlich* pertenece a una familia de términos que tienen su matriz en el sentido de lo angustioso". (Oyarzún, 2016, p.55). *Umheimlich*: Lo siniestro se articula en Freud como angustia ante el retorno de aquello que está reprimido y es extraño a la conciencia, pero que al mismo tiempo es originario y fundante de la subjetividad. El sujeto, entonces, se abisma en una pluralidad que no controla. El sujeto freudiano contiene una pluralidad y heterogeneidad de gramáticas, es decir, expresa una pluralidad de la razón. Ya no estamos ante el sujeto unitario de la razón clásica, sino ante un ser innumerable y plural, ante un sujeto dividido, descentrado.

En tanto a lo que se refiere al afecto “angustioso”, es preciso preguntarnos ¿Qué es lo que transforma lo angustioso en siniestro? Precisión que veremos más adelante en la elaboración de sus manuscritos psicoanalíticos. Bajo el camino de recolección de casos en sus escritos, Freud comienza la inspección de tres puntos a considerar en la relación entre lo siniestro y el lenguaje. En el primer momento del término, se reproduce una indagación semántica y etimológica marcada desde el punto de vista de su predecesor Ernst Jentsch, que enlaza *lo siniestro* con lo insólito - lo nuevo, y a partir de ello lo no familiar como lo desconocido así como también lo sostiene por excelencia *la duda* sobre si un ser aparentemente inanimado, sea en efecto viviente y a la inversa. Sin embargo, esto queda desestimado por Freud quien apela que esto no se debe a la *incertidumbre intelectual*, solo algunas cosas novedosas son siniestras. Ante esto sentencia, “Jentsch no ha pasado, en términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar. Ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro.” (cf. Freud, 1919, p.2484). Freud estima necesario indagar más, pues comprende que se requiere algo más para que lo insólito se vuelva siniestro: busca desentrañar el enigma de las figuras psíquicas que son inherentes a este sentimiento y experiencias de lo siniestro. El otro caso que Freud inspecciona refiere a las diferencias de las lenguas, pues desde la palabra alemana pareciera que falta un término que expresara la matriz particular que condensa lo siniestro. Mientras que el tercer punto de investigación de la semántica de lo siniestro tiene que ver con la ambivalencia entre las voces de *Unheimlich* y *Heimlich*, en tanto estos términos coinciden con su antítesis. Julia Kristeva, en sus indagaciones acerca de estos conceptos, lo resume del siguiente modo: “A partir de un estudio semántico del adjetivo alemán heimlich y de su antónimo unheimlich, que hay un sentido negativo cercano al anónimo que se vincula ya al término positivo de heimlich, familiar, que significaría también secreto, oculto, tenebroso, disimulado ” (Kristeva, 1988, p.359).

Dentro de los trabajos de Freud en 1919, donde inicia una nueva comprensión del funcionamiento de la *vida psíquica*, Freud precisa como fuente de lo siniestro el factor de la *repetición de lo semejante*. Es así que el análisis revela que *Heimlich* está determinado por dos grupos semánticos sin ser contrarios, pero sí alejados de sí; por un lado, lo familiar/confortable, mientras que por el otro lado lo oculto/disimulado. Es así como *Unheimlich* es empleado como antónimo de lo familiar y puede inscribir una relación con el lenguaje.

En conjunto con esta vía para determinar el sentido del término, Freud desarrolla un segundo camino que converge con la semántica de la palabra *Unheimlich*. Realizando un análisis de texto para indagar sobre las experiencias que son calificadas como siniestras, logra extraer el rasgo que encuentra esencial a la experiencia de lo siniestro; *el retorno de lo igual*. De aquí el análisis gira en torno a las narraciones y relatos de E.T.A Hoffman, particularmente *El Arenero* (1985), donde en más de una oportunidad se encuentra aplicado el término de *ominoso*, desplegado tanto en relatos de experiencias siniestras como en aquellos de vivencias infantiles vinculadas con lo maravilloso, así como lo que despierta en el lector del cuento la apariencia viviente y el comportamiento mecánicos de cierto objeto (muñeca Olimpia). El cuento *El Arenero* trata de los recuerdos de la infancia del joven Nataniel que, a pesar de su felicidad, no logra extirpar de su ánimo luctuoso el crudo relato de la muerte misteriosa y terrible de su padre. Debido a esto, se narra como su madre al hacerlo dormir, lo amenaza con que vendría el hombre de arena a sacarle los ojos a los niños que no quieren dormir, creando un terror acerca del arenero. Tras esto, Nataniel decide descubrir el aspecto físico que tiene este ser, que se asemeja para él a un visitante (abogado Coppelius), quien infunde temor en los niños dentro de este cuento. El encuentro de Nataniel con el arenero y la muerte de su padre lo deja poseído por la angustia y la locura. Así como también la situación de horror en la que se encuentra con relación a la muñeca Olimpia, de quien se enamora perdidamente, aunque esta muñeca automática es un mecanismo creado por el arenero, quien le ha provisto de ojos. Sin embargo, en las acciones siguientes se muestra como le quitan los ojos a la muñeca de madera y se los arrojan ensangrentados a Nataniel, quien nuevamente cae en el delirio recordando la muerte de su padre y la nueva impresión de la pérdida de los ojos de su amada muñeca. Es desde estos relatos que el escritor mantiene a sus lectores en una oscilación entre lo real y lo fantástico, concentrando la incertidumbre/inquietud en la lectura, siendo esta preliminar en la narración. Esto es debido a que el escritor, desde las angustias de sus personajes, logra apelar a nuestras íntimas y ocultas motivaciones en torno al temor de la pérdida o el destrozo de los ojos. ¿Cómo funciona el sentimiento de lo siniestro en este relato? Sin duda alguna, lo siniestro es inherente a la figura del arenero, configurándose desde el temor de ser privado de los ojos, así como también el carácter animado o inanimado de la muñeca provoca en el lector una extrañeza, pues no puede adivinar si está dentro del mundo de lo real o en un mundo fantástico, provocando una experiencia de despersonalización literaria. De esta manera, Julia Kristeva sintetiza dónde se encuentra este

fenómeno psicológico de ominosidad o inquietante extrañeza: “La inquietante extrañeza que provoca en Nathanael (en el cuento de Hoffman ‘El Arenero’) la figura paterna y sus sustitutos, así como las alusiones a los ojos, se vincula a la angustia de la castración vivida por el niño, grabada en su inconsciente, reprimida y reaparecida finalmente en ocasión de un estado amoroso” (Kristeva, 1996, p.360).

Surge la pregunta acerca de la pérdida de los ojos ¿Por qué esta mutilación del sentido de la vista aún persiste en el terror de muchos adultos? El estudio que prosigue Freud acerca de los sueños y las fantasías le permite ir dilucidando cómo el miedo por la pérdida de los ojos y el hecho de quedar ciego es un sustituto frecuente de la angustia de castración, que despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático. Al analizar entre todos sus pacientes que contaron sus sueños, nos enteramos por Freud de ciertas particularidades de este complejo de castración y el papel que desempeña en la vida psíquica, bosquejándose una explicación psicoanalítica de lo siniestro: “(...) No se toma en cuenta la sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril, manifestada en sueños, fantasías y mitos, ni se lograra desvirtuar la impresión de que precisamente la amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso e enigmático sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos” (Freud, 1948, p.2492) No es menor mencionar además del castigo autoimpuesto por Edipo, quien al encegecer cuenta como una castración mitigada. Freud nos comenta acerca de sus inspecciones con respecto al sentido de la mirada y el órgano visual: “El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo de quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración” (p.2491).

Otro punto importante a considerar con respecto a este relato sobre la fuente del sentimiento de lo siniestro, es que en este no se encontraría solo una angustia infantil que fue grabada en el inconsciente de Nataniel, sino también el modo en que esta angustia fue reprimida y luego reaparece frente al estado amoroso con la muñeca Olimpia. Sin embargo, es aquí donde Freud comienza despejando la relación entre lo ominoso y la angustia, centrándose en otro relato de Hoffman llamado *Los elixires del Diablo*, en el que se encuentran otros temas que evocan un cierto efecto siniestro, que tienen relación con el tema del “doble” o del “otro yo”, es decir; la aparición de una persona que tras su misma figura deben de ser consideradas idénticas. Se piensa

y se experimenta una repetición de una serie de caracteres que inundan al individuo de este sentimiento siniestro; mismos rasgos faciales, destinos, actos, caracteres, entre otros. Freud lo concibe como una sustitución del yo tras esta constante repetición: “Con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante” (Freud, 1948, p.2493). Es así que el carácter siniestro u ominoso que despierta solo puede darse desde el factor de la repetición de lo semejante en ciertas condiciones y en ciertas circunstancias, que “(..) nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos” (Freud, 1948, p.2495). Así, Freud nos relata su experiencia en sueños del *retorno involuntario a un mismo lugar*, que recae sobre él como un sentimiento inquietante de encontrarse siempre en el mismo lugar a pesar de haber estado recorriendo espacialmente un sitio. Ante la importancia del carácter de la repetición, Freud desliza un párrafo fundamental para sintetizar y consolidar sus postulados que evocan lo siniestro:

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil, no puedo más que mencionarlo en este contexto, remitiéndose en lo restante a una nueva exposición del tema, en otras relaciones, que ya tengo preparada. Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior (Freud, 1948, p. 2496).

Freud extrae el rasgo esencial que se encuentra bajo la experiencia de lo ominoso: *el retorno de lo igual*. Desarrollando esta explicación de la repetición de lo mismo, puntualizado en una serie de fenómenos que sufre el personaje de Nataniel y que remiten a la figura paterna con sus respectivos sustitutos, y las recurrentes las alusiones a la pérdida de los ojos, Freud nos plantea ejemplos de experiencias de lo ominoso, asociados a la angustia, los dobles, la repetición y lo inconsciente.

Freud sigue explicando en su texto una serie de ejemplos de lo siniestro, en relación a las ideas de los individuos, quienes creen tener cierto poder en razón a sus pensamientos, dando el ejemplo supersticioso del mal de ojo o el encontrarse con alguien sobre el que se pensó un momento antes. Estas circunstancias, Freud las denomina como casos de *omnipotencia del pensamiento*. Siguiendo el estudio y análisis de estos diversos casos de lo siniestro, se formula que se ha vuelto a una vieja concepción del mundo conocida como el *animismo*, explicando: “La pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos” (Freud, 1948, p.2497),

El padre del psicoanálisis nos provee de dos tesis fundamentales en razón a lo ominoso. La primera tesis plantea que todo afecto, sin importar cuál es su naturaleza, pasa a ser convertido por la represión en angustia, de ahí que sea necesario reconocer en lo angustioso *algo reprimido que retorna*. Freud indica que es esta forma en específico de angustia la que cabe dentro del sentimiento de *lo siniestro*. Mientras que la segunda tesis plantea que si eso reprimido que retorna es la esencia de lo siniestro, debe comprenderse que desde la semántica y el paso entre *Heimlich* a su contrario *Unheimlich*, no se trata simplemente de algo nuevo que se volvió siniestro, sino más bien “algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se torno extraño mediante el proceso de su represión”(Freud, 1948, p.2498). Lo inquietante no es lo novedoso que muestra su faz desconocida, sino lo que aparece ante nosotros cuando se reaniman las fuerzas reprimidas que nos constituyen. Por eso no es indiferente que nos preguntemos, con Freud, qué es aquello que vuelve desde lo profundo para perturbar al individuo, para decirle al Yo que no es el principio ordenador del mundo.

Pablo Oyarzún resume lo que Freud trataba de prometer acerca de lo siniestro. El objetivo primero de su ensayo fue “aislar el tipo específico de angustia en qué consiste lo siniestro y establecer sobre esa base el criterio para comprender el proceso peculiar que había puesto al descubierto el análisis etimológico y lexicológico del término”(Oyarzún, 2016, p.72). Pero lo decisivo de este recorrido, afirma Oyarzún, describiendo la sinuosa composición del ensayo freudiano, es el estatuto que Freud le reconoce al concepto de *repetición* y de *retorno* (cf., p.74). Freud ofrece un catálogo de factores que cubren el terreno de lo siniestro: el

animismo, la magia, los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración. Y en el intento de perfilar este conjunto de instancias que donde se transforma lo angustioso en siniestro, comienza a reconocerse que “ es la repetición misma la que determina en su especificidad a lo siniestro” (p.77). Lo desasosegante es que lo que perturba al psiquismo es aquello que, en sí mismo, se encontraba oculto. El sujeto tiene entonces la experiencia de estar “de antemano secuestrado o poseído por una fuerza irresistible que es radicalmente ajena”, “fuerza esencialmente otra y en sí misma innombrable” (p.77).

### **El traumatismo y los sueños angustiosos**

En el marco de lo ya esbozado, y reconociendo la importancia de los conceptos de repetición y retorno como fuente de la experiencia de lo ominoso, es necesario tener presente cómo en algunos fenómenos clínicos como traumas o *neurosis de guerra* encontramos la *repetición obsesiva* y su relación con la experiencia de lo ominoso. Dentro del primer caso de repetición de neurosis traumática, Freud cuenta con sus observaciones sobre soldados sobrevivientes de la *Primera Guerra Mundial*, quienes regresaban aquejados de neurosis traumática tras el intenso enfrentamiento bélico. Freud menciona que sus pacientes tendían constantemente a revivir escenas traumáticas en sus sueños, volviendo sobre las situaciones totalmente extremas que vivieron. ¿Cuántas noches han de ser necesarias para reparar en el hombre los daños colaterales de la guerra? ¿De qué manera puede recuperarse un sujeto de estas seguidillas de repeticiones de sucesos terroríficos y desbordantes? Freud, como sabemos, incorpora tempranamente en sus trabajos los sueños de sus pacientes:

Mis pacientes, a quienes yo había comprometido a comunicarme todas las ocurrencias y pensamientos que acudiesen a ellos sobre un tema determinado, me contaron sus sueños y así me enseñaron que un sueño puede insertarse en el encadenamiento psíquico que ha de perseguirse retrocediendo en el recuerdo a partir de una idea patológica. Ello me sugirió tratar al sueño mismo como *un síntoma* y aplicarle el método de interpretación elaborado para los síntomas (Freud, 1900, p.122).

El traumatismo, desde una mirada general, busca designar el impacto psíquico de un acontecimiento que marcó dolorosamente a una persona. Sin embargo, el concepto psicoanalítico designa fallos en las modalidades de gestión del psiquismo del sujeto frente a un acontecimiento desorganizador. No obstante, hay que tener en consideración una diferencia cualitativa acerca del nivel de desorganización del traumatismo, entendiendo que aquí nos vamos a centrar en la desorganización en el nivel de la constitución del narcisismo. Vale decir, una desorganización traducida por un sufrimiento identitario y un trastorno de subjetividad. Cabe preguntarnos ¿Que ocurren en estos daños colaterales de la guerra? En su libro *Horrorismo, nombrando la violencia contemporánea*, Adriana Cavarero se refiere en los siguientes términos al horror emparejado a la guerra: “Daños colaterales, dado que, en el plano de los hechos, eso no logra enmascarar «la existencia de miembros machacados, de tímpanos perforados, de heridas provocadas por armas de fuego y de horrores psicológicos causados por un bombardeo”(Cavarero, 2009, p.106). Acompañados de una serie de sueños angustiosos, con sudor y entre salto en el pecho, estos sueños angustiosos muestran la incapacidad del sujeto de controlar su inconsciente: ¿Qué hacer con esta alma perturbada que expone una y otra vez al hombre a las sensaciones reales que vivió? “Mientras que el alma vigilante piensa y representa por imágenes de palabra y por el lenguaje, en el sueño ella piensa y representa por imágenes de sensación reales” (Freud, 1900, p.74).

Freud, a lo largo de su trayectoria, va a plasmar cambios conceptuales notables durante las elaboraciones teóricas de sus escritos, que van a tantear los diversos aspectos de la experiencia de la cura. Afinará, de este modo, conceptualizaciones notables acerca de la naturaleza, cualidades y finalidad del traumatismo desde la mirada del funcionamiento psíquico. Por consiguiente, se distinguen momentos de elaboración teórica del traumatismo. El primer momento tiene relación con las fantasías inconscientes y el desarrollo de teorías sexuales infantiles. Es de esta manera que todo traumatismo es considerado en referencia a las fantasías inconscientes y las angustias concomitantes. De otra manera, el desamparo del niño en sus primeros momentos pasa a ser un paradigma principal en torno al traumatismo. En suma, Freud en sus nuevas elaboraciones de teorías de la angustia, pone el acento en el traumatismo y la pérdida del objeto. A partir de esto mismo, es que desde 1920 Freud liga al término traumatismo el de lo “traumático”. Pensar en esta nueva reelaboración de la “neurosis traumática” resulta un punto clave, siendo el motor de esta misma la compulsión de la repetición. Lo que lleva a situar

la *parálisis del sujeto* en un cierto terror, un verdadero terror de origen interno o externo. Como menciona Thierry Bokanowski, en un análisis de este concepto y sus variantes en relación al psicoanálisis freudiano, este último concepto de *traumatismo* lo traslada a plano metapsicológico: “(...) conviene recordar que el traumatismo no existe en sí. Lo que existen son teorías, concepciones, modelos del pensamiento que permiten dar cuenta de las modalidades clínicas, así como los procesos psíquicos en relación a los acontecimientos traumáticos, tanto internos como externos” (Bokanowski, 2005, p.41).

Entendiendo de este modo la noción de traumatismo, se puede indicar que este término sirve para señalar lo que surge de la potencialidad traumática, pudiendo designar cuáles podrían ser los fallos en la gestión del psiquismo frente a un *acontecimiento desorganizador*. Teniendo en consideración que estas perturbaciones o desorganizaciones sobre el psiquismo del sujeto no son producidas siempre de la misma naturaleza, es necesario hablar en qué nivel opera esta acción traumática. Logrando saber esto último es posible hacer una diferenciación cualitativa entre un *acontecimiento traumático* que desorganiza el funcionamiento en el nivel de investidura de las relaciones objetales, mientras que el traumatismo en el que nos vamos a centrar es aquel que desorganiza a nivel de la constitución del narcisismo, trayendo consigo un sufrimiento identitario y trastornos de la subjetividad con matriz que obliga a la repetición. Nos habíamos preguntado: ¿Cuántas noches se necesitan para reparar en el hombre los daños colaterales de la guerra? ¿Cómo no perturbarse y conmoverse? ¿De qué manera se recupera un país en este enfrentamiento? La guerra es sin duda una escena traumática que cuenta con capacidad determinadora y con una fuerza traumática como tal. Freud lo enfatiza en “*Etiología de la histeria*” en torno al estudio de su difícil técnica para los esclarecimientos psicológicos provocados por el trauma: “Una escena traumática solo conlleva una ganancia para nuestro entendimiento si esa escena satisface dos condiciones: que posea una pertinente idoneidad determinadora y que se deba reconocerle la necesaria fuerza traumática” (Freud, 1896, p.193). Frente a la impresión traumática, que despierta un afecto que no puede ser modulado por su exceso, el psiquismo se ve conducido a “olvidar”: huimos del recuerdo por el exceso de afecto que lleva aparejado. Bodei menciona estas situaciones traumáticas dentro de las guerras del siglo: “Solo que en las neurosis traumáticas se condensa la incomodidad y la huida ante unas condiciones que uno se siente incapaz de vivir” (Bodei, 2006, p.11). Ante un conflicto armado, en tanto que ser finito, el individuo experimenta que no vale nada, que el peso del mundo lo

aplasta. El horror que se vivió en la guerra de 1914 representa, más allá de la magnitud de homicidios, la destrucción del ser viviente como cuerpo singular y define una desvalorización con consecuencias psíquicas irreversibles. “El trauma es únicamente el momento crítico, de precipitación y cristalización, de conflictos más generales” (Bodei, 2006, p.12). Adriana Cavarero lo sintetiza del siguiente modo en su texto sobre la guerra:

El horror se distingue precisamente en este efecto de desfiguración. Esto va más allá del homicidio, a saber, representa un matar que, traspasando el fin elemental de quitar una vida, se dedicó en cambio a destruir al viviente como cuerpo singular. De modo que la repugnancia, como síntoma de una rebelión espontánea del cuerpo, no es otra cosa que, en un cierto sentido, una repulsión orgánica respecto al acto violento que lo deforma (Cavarero, 2009, p.31).

Repetir el horror como acto es la consecuencia que marca y desgarrar al sujeto. ¿Cuál es el fin de la repetición de estos sucesos escenificados por el alma? ¿Cuál es la concordancia entre esos sueños angustiosos y los ruidos de bombas en relación a las perturbaciones del alma? ¿Es esta repetición de acontecimientos traumáticos una experiencia ominosa? Es la repetición misma que trae al sujeto una desorganización en el sujeto, lo perturba y desgarrar de aquello que sucedió y que se siente incapaz de vivir. Ante estos accidentes con peligro de muerte que caen como una amenaza sobre el *Yo*, el sujeto se fija significativamente en la vida onírica, reiterando el temblor de las bombas de guerra, un pedazo del pasado como un verdadero suceso actual. Es así que Freud, en su ensayo *Recuerdo, repetición y elaboración*, de 1914, explica las características y contenidos de esta repetición que viven los soldados, en donde el analizado vive de nuevo su pasado, no lo reproduce como un mero recuerdo, sino más bien como acto: lo repite sin saber aquello que lo desgarrar. De esta manera, Freud nos invita a pensar una nueva perspectiva de la noción de experiencia, de modo que el sujeto se encuentra en un territorio traumático y conflictivo, que pone en jaque su dominio sobre sí.

## **Conclusiones. Subjetividad y alteridad en Freud.**

Pensar en los estudios psicoanalíticos es tener presente la manera en la que el sujeto se comporta con relación a sus afectos, lo que permitió a Freud formular en sus estudios sus primeras clasificaciones de neurosis. Se trataría de bosquejar un nuevo sujeto de la experiencia, toda vez que la subjetividad para Freud ya no es sinónimo de conciencia. Freud introduce de ese modo un vínculo inédito entre subjetividad y alteridad, dando a comprender fenómenos que resultan incomprensibles desde la filosofía de la conciencia: lo siniestro, los traumas y los sueños angustiosos nos han permitido constatar que el psicoanálisis exige un nuevo concepto de experiencia, que da sustento a problemáticas contemporáneas como son la crisis de la subjetividad y los fenómenos que tienen relación con el afectos de la angustia. La experiencia, para Freud, se produce en *otra escena* que aquella de la conciencia, y el sentido que la conciencia le atribuye no es más que una interpretación retrospectiva de lo que se abre paso en el psiquismo. En suma, la revisión de las obras de Freud, teniendo como fundamento la relación entre sujeto y alteridad, permite atisbar una particular teoría de la experiencia, marcado por el descubrimiento de un sujeto de la experiencia en tanto “individuo” en conflicto, desgarrado y *sujeto a la angustia*. Assoun lo precisa en su primeros apartados “El ser humano está en general sujeto a la angustia” (p.10). Este afecto que pesa, estrecha y duele manifestándose en el cuerpo, crea un tormento interno en donde se manifiesta un fenómeno de extrañeza:

El cuerpo se vuelve más intolerablemente íntimo consigo mismo; por otro, y al mismo tiempo, se manifiesta un fenómeno de extrañeza, de alienación, influjo de una alteridad que cierra sus tenazas sobre el cuerpo, como si el sujeto estuviera bajo la influencia de un peligro apremiante y un poder oprimente e incluso atormentador (...) Ello plantea la cuestión de las tribulaciones de la angustia; el término *tribulatio* significa un tormento moral y físico evocador de la rastra (*tribulum*) que trabaja la tierra. La angustia ara el alma y el cuerpo (Assoun, 2002, p.10 - 11).

Dice Assoun que la “angustia pone a trabajar la metapsicología” (p.13). De manera concordante, las palabras de Julia Kristeva sobre el fenómeno de *lo ominoso* o de “*inquietante extrañeza*”, que guarda relación con una indagación acerca del afecto de la angustia, apuntan en la misma dirección: “*Das Unheimliche* de Freud rebasa subrepticamente ese marco [el de los problemas estéticos], pero también el fenómeno psicológico de la «inquietante extrañeza» para declararse una investigación sobre la angustia en general y, de manera aún más universal, sobre la dinámica del inconsciente” (Kristeva, 1988, p.359). Así, en los trabajos freudianos dedicados a sus pacientes neuróticos y su descubrimiento del valor terapéutico del psicoanálisis para

esclarecer lo ominoso o *unheimlich* que retumba en los padecimientos del sujeto, se nos indica que hay dimensiones de nosotros mismos que no podemos domesticar. Se observa dentro de estos fenómenos *ominosos* una serie de experiencias donde hay una *disgregación del yo* “La inquietante extrañeza es una desestructuración del yo que puede, ora perdurar como síntoma psicótico, ora inscribirse como *apertura hacia lo nuevo*, en una tentativa de adaptación a lo incongruente” (Kristeva, 1988, p.364; *s.n.*). Esta apertura hacia lo nuevo que señala Kristeva puede indicarnos una pista para pensar el encuentro con ese *otro* -tanto el que soy para mi mismo como el que sale a mi encuentro- que revela “los límites frágiles del yo incierto” (p.364).

Assoun describe cómo recae la afeción de la angustia sobre el sujeto: “El sujeto se siente como la sede de un proceso que no domina, que sufre y al cual asiste impotente en el mejor de los casos, cuando el ataque de angustia llega al síncope y la despersonalización” (Assoun, 2003, p.11). Freud considera el afecto de la angustia como aquella matriz esencial que punza en las distintas neurosis, advirtiendo de los conflictos internos donde la *psykhe* se halla perturbada con aquello que, en sí misma, la excede. El largo camino de la técnica psicoanalítica supone una confrontación con las diversas experiencias dominadas por un estado de displacer. Remo Bodei nos describe este proceso dentro de la cura psicoanalítica, donde la confrontación implica inmiscuirnos en las profundidades de nuestra interioridad: “(...) Un auténtico descenso a los propios infiernos” (Bodei, 2006, p.9), explicando que revivir estas experiencias llenas de angustias catalogadas como traumáticas es ir más allá del principio del placer. “El enfermo paga a plazos”(p.12), dice Bodei, destacando de esta manera lo costoso del proceso en el que se reorienta este revivir del conflicto traumático hacia el principio de placer.

Precisamos dirigir nuestra atención hacia este sujeto que no sabe de sí, para comprender de qué manera aquello provoca ese sentimiento de extrañeza u de ominosidad que lleva enlazado el afecto de la angustia. La relación inherente entre subjetividad y alteridad implica en Freud la experiencia de *ser otro*, es decir, que estamos ante “aquello que podría provocar una alteración llegando a cambiar una esencia o forma de algo” (*Real academia Española*, 2001). Se abre así una discusión contemporánea con respecto a la subjetividad, como nos da a entender Pablo Cabrera, quien inspecciona el problema de la experiencia en Freud: “Descentramiento no solo de un concepto de sujeto transparente y autónomo, sino también en relación con el otro, con el lenguaje, con la historia y el tiempo, en síntesis, con lo que podemos llamar el sentimiento o la

experiencia de sí y su opacidad interpelante” (Cabrera, 2015, p.11 -12). Se explica entonces cómo esta alteridad parte desde la desestabilización del yo, y nos permite pensar de qué manera esas ominosas experiencias descritas por Freud en *Lo Siniestro* forman parte de la subjetivación y el descentramiento de sí. Sin poner atención a los descritos y críticas destructivas hacia las hipótesis freudiana, es indispensable el reconocimiento del modo en que sus estudios nos permiten comprender que el ser humano no se encuentra en el centro del universo, y menos como amo de sí mismo, puesto que ni puede domesticar su propia conciencia. Remo Bodei, quien hace una relevante inspección de los escritos freudianos, afirma: “El reconocimiento de esta área psíquica inconsciente debería volvernos más atentos a nuestros límites, y hacernos abandonar fantasías de omnipotencia, aunque sin impulsarnos a adoptar posiciones renunciatarias” (Bodei, 2005, p.17).

## Referencias bibliográficas

Assoun, Paul Laurent (2002). *Lecciones psicoanalíticas sobre la angustia*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Bodei, Remo (2006). “¿Qué queda de la herencia del psicoanálisis?”. *Revista de occidente*, n°307. <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/660/1/-que-queda-de-la-herencia-del-psicoanalisis.html>.

Bodei, Remo (2004). *El doctor Freud y los nervios del alma*. Valencia: Editorial Pre - Textos.

Cabrera, Pablo (2015). “Freud: Indagaciones en torno al sujeto, la alteridad y la experiencia”. tesis doctoral, Universidad de Chile.

Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo, nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Freud, Sigmund (1948). “Lo siniestro”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, Sigmund (1900 - 1901). *La interpretación de los sueños*. Volumen IV-V(segunda parte). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1917). Una dificultad del psicoanálisis. En *Obras Completas* (pp. 125-135). Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

Freud, S. (1925). Las resistencias contra el psicoanálisis. En *Obras Completas* (pp. 223-237). Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

Freud, S. (1896) La etiología de la histeria. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

Kristeva, Julia (1996) “Freud: Heimlich/Unheimlich, la Inquietante Extrañeza”. *Debate Feminista*, Vol. 13, pp. 359-368.

Oyarzun, Pablo (2016). “La cuestión de lo siniestro en Freud”. *Revista de Teoría del Arte*  
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41274/42829>.