

Utopía y Praxis Latinoamericana

Dep. legal: ppi 201502ZU4650

*Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa*
ISSN 1315-5216 / ISSN-e: 2477-9555
Depósito legal pp 199602ZU720

Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela
Facultad de Ciencias Económicas y Sociales
Centro de Estudios Sociológicos y Antropológicos (CESA)



AÑO 23, n°80

Enero - Marzo

2 0 1 8



ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 23, n°. 80 (ENERO-MARZO), 2018, PP.107-118
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA.
ISSN 1315-5216 / ISSN-e: 2477-9555

Individuo y cultura. Reflexiones en torno al problema epistemológico de la patología cultural

Individual and Culture. Reflections on the Epistemological Problem of the Cultural Pathology

Adrián BERTORELLO

CONICET, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

el presente trabajo tiene como tema plantear el problema de la relación entre individuo y cultura, psiquismo y sociedad, con la finalidad de encontrar una orientación para responder al interrogante sobre la posibilidad de hablar de un sufrimiento (patología) cultural. La investigación toma como punto de partida las tesis centrales de la paradoja antropológica de Massimo de Carolis. Desde ese planteamiento específico se intentará proponer dos perspectivas para establecer las relaciones entre individuo y cultura, a saber, la ontología de la obra de arte de M. Heidegger y la semiótica de la cultura de Y. Lotman.

Palabras Clave: Obra de Arte; texto artístico; cultura; subjetividad.

Abstract

The subject of this paper is to propose the problem of relationship between individual and culture, psychism and society with the goal to find an orientation to response the question about the possibility of a discourse on cultural pathology. The present investigation starts from the central thesis of Massimo De Carolis's anthropological paradox. From this specific approach it will try to compare two perspectives about the relationship between individual and culture, namely, Martin Heidegger's work of art ontology and the culture semiotics of Y. Lotman.

Keywords: Work of art; artistic text; culture; subjectivity.

1. INTRODUCCIÓN

Las reflexiones que se exponen en este trabajo tienen como tema central el vínculo entre individuo y cultura. La perspectiva desde la cual se abordará este tema es el de la patología. Es evidente que desde el punto de vista del individuo tiene sentido hablar de sufrimiento psíquico. La neurosis, la histeria y las distintas formas de psicosis son fenómenos patológicos de corte individual. Esta misma afirmación puede extenderse también a otras formas de sufrimiento como la depresión, la angustia, la melancolía, el duelo, etc. En general, el sufrimiento psíquico es un fenómeno que remite a un sujeto singular.

Lo que, a primera vista, no resulta evidente es la afirmación de una patología cultural. La posibilidad de hablar de un sufrimiento que recaiga sobre un sujeto colectivo se vuelve problemática justamente por la diferencia ontológica que existe entre el individuo y el dominio de la cultura. La evidencia del sufrimiento psíquico individual descansa en la evidencia ontológica del individuo. Con ello quiero decir que un individuo puede ser identificado fácilmente mediante una *deixis ad oculos*, mientras que una cultura carece de esta forma de identificación. Si una cultura no puede ser identificada perceptivamente es porque su estatuto ontológico es muy distinto que el de los individuos realmente existentes. Justamente por esta diferencia ontológica se vuelve necesario validar una vía de acceso que permita hablar de formas de sufrimiento culturales.

En el presente trabajo intentaré validar un punto de vista que posibilite acceder al espacio de la cultura. De esta manera trataré de precisar el dominio ontológico al que pertenece dicho concepto. Con ello persigo la finalidad de encontrar un hilo conductor que permita establecer los límites dentro de los cuales se puede hablar de una patología cultural. Para lograr este objetivo comenzaré con la exposición de las tesis centrales del libro de Massimo de Carolis publicado en el año 2008 *Ilparadossoantropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*. La razón de esta elección radica en que sitúa las reflexiones sobre la relación entre cultura y patología en el plano del análisis heideggeriano del mundo. Asimismo, vincula el concepto fenomenológico de mundo con el espacio transicional de Winnicott. De esta manera no sólo logra validar, a mi juicio, una vía de acceso adecuada a una ontología de la cultura, sino también permite precisar en qué sentido se puede hablar de un sufrimiento cultural.

En segundo lugar, una vez establecido que el espacio cultural puede ser localizado ontológicamente dentro del fenómeno que Heidegger llama mundo, profundizaré esta perspectiva mediante una interpretación de las relaciones entre la exposición del mundo y la producción de la tierra en la conferencia *Vom Ursprung des Kunstwerkes* (1931/32) de Heidegger y el concepto de texto artístico de Y. Lotman. Con ello, me parece, será posible ver con mejor detalle el vínculo que hay entre individuo y cultura. Por último, en las conclusiones mostraré los rasgos comunes que tienen la noción de obra de arte y la de texto artístico.

2. LA PARADOJA ANTROPOLÓGICA: EL MUNDO COMO MICROMUNDO

Mi intención no es hacer un examen detallado de toda la argumentación del libro de Massimo de Carolis. Me limitaré sólo a reconstruir la hipótesis sobre el diagnóstico de la situación cultural contemporánea y a poner de manifiesto la red conceptual mínima que propone para validar justamente dicho diagnóstico.

El libro se sitúa históricamente en el presente. Lo describe, de manera general, como el pasaje de la modernidad a la posmodernidad¹. En este tránsito cultural se puede localizar una determinada patología

1 En realidad, apela a esta categoría por la siguiente razón: "el presente, en nuestro caso coincide con aquel profundo y problemático proceso que, en ausencia de criterios más incisivos, es todavía designado como pasaje de lo moderno a lo postmoderno" (De Carolis: 2017, p. 50).

cultural que De Carolis denomina como disociación psíquica. El hombre contemporáneo vive disociado en realidades paralelas. Como consecuencia de una falsa resolución de la constitución paradójica de su ser, el hombre contemporáneo se escinde patológicamente en una pluralidad de realidades que no se tocan entre sí:

Ahora, aquí hipotetizamos que en el mundo contemporáneo *esta cesura horizontal deja tendencialmente el puesto a una red de escisiones verticales*, que aíslan y separan una pluralidad de espacios circunscriptos – pseudoambientes, micromundos y, precisamente, nichos – diseminados sin un orden jerárquico y destinados a conducir una existencia paralela, al punto de ignorarse o de volverse intransitivos el uno al otro, más que entrar abiertamente en conflicto (destacado en el original) (De Carolis: 2017, pp. 73-74).

Este pasaje describe las condiciones existenciales contemporáneas como una vida errática y dispersa en una pluralidad de espacios autónomos. La justificación de semejante diagnóstico descansa en un conjunto de conceptos que están mencionados explícitamente en este pasaje y en otros que están dados por supuesto. Comienzo por aquellos que están supuestos.

El primero de ellos es el de paradoja antropológica. Con este término De Carolis quiere dar cuenta de la particular constitución ontológica del hombre. Para explicar el sentido de esta noción apela a diferentes vocabularios filosóficos. En la descripción de la paradoja antropológica está presente la antropología filosófica de Gehlen con sus referencias insoslayables a la biología de von Uexküll y la descripción fenomenológica del mundo de Heidegger. Desde el punto de vista biológico-filosófico de Gehlen, la paradoja surge cuando se compara el dispositivo anatómico del hombre con el de los animales. Mientras que los animales poseen un mundo circundante (*Umwelt*) programado de manera instintiva cuya función es establecer la distinción entre la señal y el ruido, es decir, entre aquello que es significativo y aquello que es caótico, los hombres poseen ciertamente un medio ambiente, pero están constitutivamente abiertos al mundo. Su dispositivo anatómico lleva consigo una estructura paradójica: al igual que los animales necesita de un límite, de un perímetro que lo proteja de un mundo constituido por una masa caótica de ruidos, pero, por otro lado, su propio ser implica "la exposición sin filtros a una infinitud caótica de contingencias" (*Ibid.*, p. 53). La paradoja antropológica no es otra cosa que la tensión ontológica entre dos espacios heterogéneos. Uno que protege, el mundo circundante. Y otro que amenaza, el mundo.

De Carolis recurre también a la fenomenología hermenéutica de M. Heidegger para expresar esta misma paradoja. Por un lado, se remite a la afirmación de la lección del semestre de invierno de 1929/30, *Die Grundbegriffeder Metaphysik*, según la cual el Dasein humano es un formador de mundo, es decir, abre el espacio de sentido. Y por otro, apela al ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* en donde Heidegger introduce la producción de la tierra como polo tensivocontrapuesto a la exposición del mundo. En la figura de la tierra se incorpora al espacio del sentido una instancia que expresa claramente la contingencia ilimitada (*Ibid.*, p. 66).

La descripción de la paradoja antropológica como la tensión entre protección y amenaza implican también una referencia al vocabulario psicoanalítico. Esta nueva perspectiva teórica permite precisar conceptualmente cómo el hombre tramita, se posiciona frente al conflicto de su propia condición. En efecto, el problema que plantea la paradoja es una tensión limitrofe entre un espacio de protección y otro que está por fuera y que se alza amenazante. Dicho en una terminología más clásica, la paradoja expresa el conflicto de la mediación entre el interior y el exterior. De ahí que se torne inevitable la apelación al concepto de espacio transicional del psicoanalista inglés Donald Winnicott.

La tramitación no patológica de este conflicto radica en un espacio de mediación que no es ni exterior ni interior. El espacio transicional² es “una tercera zona” no conflictiva en el que se resuelve de manera feliz la paradoja. Hablar de resolución de la paradoja no significa eliminarla, ni disolverla, ni superarla. Al contrario, quiere decir aceptarla como tal. Son los objetos transicionales (cuyo ejemplo paradigmático es el oso de peluche) los que le permiten al niño transitar por esa mediación entre un mundo que los amenaza y un espacio que los protege. Pero los objetos no son más que el correlato intencional del jugar. Por eso se puede decir que la actividad lúdica, y de manera general, la creatividad son los modos existenciales que permiten terciar con el límite que separa lo exterior de lo interior, lo amenazante y lo hogareño.

De la introducción del concepto de espacio transicional como tercera zona que resuelve de manera no conflictiva (sin sufrimiento, por decirlo así) la paradoja, se sigue como contrafigura los modos patológicos de relacionarse con ella. Nuevamente surge aquí el discurso psicoanalítico. Pero el modelo ya no es Winnicott, sino Freud. De Carolis introduce las nociones de renegación (*Verneinung*) y fetichismo para mostrar de modo paradigmático cómo hay que pensar una patología de la paradoja antropológica. Ante la contradicción que surge entre la pulsión y la realidad puede haber dos maneras de posicionarse ante ella: la represión o la renegación. Mientras que el mecanismo represivo es una fuerza que mantiene oculto el deseo y privilegia, por decirlo así, el principio de realidad, la renegación, por su parte, consiste en un “no querer ver”. Se niega la realidad, pero en vez de reprimir el deseo, se crea una instancia mediadora que permite la convivencia entre ambos. Esa mediación que posibilita la conjunción pacífica entre deseo y realidad, entre lo interior y lo exterior, es el fetiche. Este se transforma así en la versión patológica del objeto transicional de Winnicott (De Carolis: 2017, p.92).

El fetichismo es claramente un fenómeno disociativo. Se trata, como dice explícitamente el pasaje citado más arriba, de una cesura vertical. De Carolis contrapone, desde un punto de vista metodológico, las disociaciones que siguen un esquema horizontal de las que se rigen por uno vertical. Ambos esquemas describen, de diversa manera, el vínculo entre lo psíquico y lo social, el individuo y la cultura, la pulsión y el símbolo. O en un plano de mayor generalidad, entre lo interior y lo exterior. El esquema horizontal expresa el punto de vista de la síntesis de lo múltiple. Lo específico de este esquema es que la relación entre pulsión y símbolo es de sumisión y de conflicto (*Ibid.*, pp. 68-69). Por el contrario, el esquema o cesura vertical libera una serie de espacios que están disociados entre sí. El fetichismo, con su mecanismo de la renegación, es el paradigma más claro de cómo funciona este esquema vertical: realidad y deseo no se sintetizan de manera conflictiva, sino que transcurren paralelamente. El fetichista, ante la amenaza del mundo y de la pulsión, parcela un espacio y se aísla. El tránsito del fetiche a la realidad no se produce de manera conflictiva porque son espacios paralelos.

El diagnóstico de la situación presente, del pasaje de la modernidad a la posmodernidad, toma como punto de partida el modelo psicoanalítico del espacio transicional winnicottiano y del fetichismo como modalidad patológica de tránsito por ese espacio. Pero esto es solo el punto de partida. El análisis propone una transposición al plano ontológico. Es decir, pretende ser un diagnóstico de las condiciones interpretativas en las cuales habitamos nuestro propio presente histórico. Esta transposición del plano de una psicopatología psicoanalítica individual a las condiciones ontológicas en las que una cultura se comprende a sí misma, esta transposición del punto de vista de una enunciación singular a una enunciación anónima³ está garantizada epistemológicamente, no sólo por la introducción del concepto heideggeriano de mundo, sino también por la referencia que De Carolis establece con el proyecto foucaultiano de una ontología del presente (*Ibid.*, p. 50).

2 Para una exposición de esta problemática, Cfr. Bareiro (2012).

3 En el sentido de que no puede ser imputada a un “yo” individual.

Los conceptos ontológicos que describen la escisión vertical constitutiva del mundo contemporáneo en su versión patológica son los de nicho y micromundo. Estas nociones se corresponden claramente con el fetiche. El diagnóstico cultural de la situación de enunciación presente es que habitamos no un mundo, sino nichos y micromundos. La figura contemporánea patológica de la constitución paradójica del hombre radica en que los nichos y los micromundos, al igual que el fetiche, son espacios que disocian la contradicción entre protección y amenaza. Resuelven la paradoja mediante la producción de espacios disociados paralelos. El hombre contemporáneo no forma mundos, sino micromundos.

De Carolis toma el concepto de micromundo del ámbito de las investigaciones en inteligencia artificial. Un robot industrial, por ejemplo, puede operar de manera efectiva si está programado de modo tal que realiza un número acotado de actividades relativas al micromundo de su competencia. En el concepto de micromundo hay dos ideas complementarias: la primera es que se trata de un marco acotado, de una reducción de la realidad, de un espacio perimetrado dentro del cual un sistema informativo puede obrar con eficiencia. La segunda, es que un sistema se paraliza si tiene que enfrentarse a una realidad que está caracterizada por la variabilidad indeterminable de sus circunstancias (De Carolis: 2017, p. 121). De esta caracterización se sigue que el micromundo o, lo que es lo mismo, un nicho (*Ibid.*, p.124) no es más que un espacio semiótico⁴ que surge por un acto de perimetración. Su objetivo es filtrar la contingencia ilimitada de la apertura al mundo. Ahora se puede apreciar la relación que hay entre los mecanismos psicológicos individuales disociativos y la formación de micromundos. En efecto, al igual que el fetiche, los micromundos son espacios paralelos que surgen por la amenaza del mundo con la finalidad de establecer un coto cerrado y extremadamente filtrado dentro del cual el hombre contemporáneo adquiere protección y seguridad. De Carolis (2017) caracteriza a los micromundos como “un perfecto refugio de la mente” (*Ibid.*, p. 124). La situación enunciativa contemporánea de la paradoja antropológica radica en que habitamos micromundos para huir del mundo. Lo decisivo de esta figura existencial consiste en que este habitar no es conflictivo, sino que se trata de una vida disociada.

3. OBRA DE ARTE Y TEXTO ARTÍSTICO COMO OBJETOS TRANSNACIONALES

En el punto anterior expuse la red conceptual mínima con la que De Carolis justifica su diagnóstico de la patología cultural contemporánea entendida como una existencia disociada en micromundos. Para centrarme sólo en la problemática de la relación entre individuo y cultura, dejé de lado dos aspectos fundamentales de su tesis, a saber, el problema del rito como una forma no patológica de transitar la paradoja, y la referencia al vocabulario político de su pensamiento.

En lo que atañe al tema específico de este trabajo, la estrategia argumentativa de De Carolis se puede desdoblar en dos momentos. En primer término, se sitúa en el punto de vista del concepto de mundo de Heidegger. Con ello, evita la dificultad del problema de la identificación del fenómeno cultural como un hecho singular. En efecto, el mundo concebido como una totalidad de significados o, desde otra perspectiva, como un espacio semiótico, no es un ente. Es decir, no puede ser identificado como un objeto. Tiene un status trascendental (*apriorisches Perfekt*) (Heidegger: 1986, p. 85). Como consecuencia de ello, el problema de la relación entre psiquismo y sociedad, individuo y cultura, como si fueran dos cosas heterogéneas que luego entran en relación, queda eliminado por la adopción de una perspectiva que se sitúa en una instancia impersonal. El mundo es, al igual que el espacio transicional de Winnicott, una tercera zona que no es ni interior ni exterior, que no es ni subjetiva ni objetiva, sino, más bien, tiene

4 De Carolis no habla de espacio semiótico, que es una noción que pertenece al vocabulario de Y. Lotman, sino de espacio lógico. El sentido es el mismo, a saber, da cuenta del marco dentro del cual se articula una significación determinada. Por este motivo, puede equipararse también a la noción heideggeriana de mundo (Cfr. De Carolis, 2017, pp. 107; 121-122). Para la caracterización del concepto heideggeriano de mundo como espacio de sentido referirse a Crowell (2001).

que ser concebido como un espacio de mediación. En él se reúnen los hombres y las cosas. Justamente para poner de relieve este carácter intermediario del mundo Heidegger lo llama el medio (*Mitte*) y el entre (*Zwischen*)⁵. En segundo lugar, De Carolis define el concepto de patología cultural en el marco de la relación entre mundo y micromundo. La patología es un problema limítrofe; surge cuando el ruido o, dicho en términos de Y. Lotman, lo alosemiótico cruza la frontera e irrumpe en el mundo. La formación de micromundos paralelos es la consecuencia dicho conflicto.

En este segundo punto del trabajo voy a continuar con la perspectiva trazada por De Carolis, según la cual, la vía de acceso adecuada para el planteamiento del vínculo entre individuo y cultura, es la caracterización del mundo como un espacio semiótico transicional concebido como una vía de acceso alternativa a la tradición conceptual que piensa dichas relaciones desde la oposición entre interioridad y exterioridad. Este segundo punto quiere ser tan sólo una contribución que amplía el camino teórico trazado por De Carolis. Para ello, pondré en relación dos conceptos que provienen de campos teóricos distintos pero que, a mi juicio, guardan un vínculo estructural muy estrecho. Me refiero a la descripción ontológica de la obra de arte como lucha entre exposición del mundo y producción de la tierra en la conferencia de 1931/32 *Vom Ursprung des Kunstwerkes* de Heidegger y al papel que tiene el concepto de texto artístico en la semiótica cultural de Y. Lotman.

Estos dos conceptos pueden ser analizados como objetos transicionales. En este sentido esta segunda parte se presenta como una ampliación de las tesis de De Carolis. Si bien hay una referencia explícita en su texto al ensayo de Heidegger de 1935/36, no conecta temáticamente el problema de la obra de arte con la de los objetos transicionales ni con la del espacio transicional. O para decirlo de otra manera, no toma como fuente de la formación de sus propios conceptos la ontología de la obra de arte. Más bien, tiene un valor ilustrativo de cómo en la producción de la tierra aparece una referencia a la contingencia.

Intentaré, a continuación, mostrar que la estructura ontológica de la obra de arte es un fenómeno transicional que puede servir como modelo para comprender las relaciones entre lo exterior y lo interior. En un segundo momento, abordaré la noción de texto artístico como concepto clave que usa Y. Lotman para hablar de la producción semántica en la cultura y, sobre todo, como paradigma para comprender las relaciones entre la conciencia y la cultura. Al establecer una comparación entre el mecanismo semántico de la obra de arte en Heidegger y el texto artístico en Lotman busco precisar mejor la interrelación entre individuo y cultura.

3.1. LA OBRA DE ARTE COMO OBJETO SEMIÓTICO

La conferencia de 1931/1932 como así también el ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* de 1935/36 tienen como finalidad elaborar una ontología de la cosa. Por un lado, se aparta de la ontología tradicional, que forma sus conceptos a partir de la fabricación de artefactos. Y, por otro, propone a la obra de arte como paradigma entitativo desde el cual pensar la cosa. Este horizonte ontológico de la reflexión tiene como meta excluir otros tipos de lecturas. Heidegger limita el marco interpretativo del ensayo. Prohíbe que se lo lea como un tratado de estética o como una filosofía de la cultura. Esta exigencia, a la que el enunciador del ensayo obliga a todo lector, debe ser ciertamente tenida en cuenta a la hora de una interpretación de los conceptos fundamentales del texto, pero no significa que esos mismos conceptos, formados en el contexto filosófico de una ontología de la cosa, puedan ser extrapolados a otros marcos referenciales, a otras problemáticas que tienen motivaciones muy distintas de las originales. Es evidente

5 Esta referencia al carácter mediador del mundo aparece explícitamente en la reformulación del mundo como cuadratura (*Geviert*). Especialmente en la conferencia *Die Sprache*, Heidegger (1997, pp. 24-25).

que la responsabilidad de ese acto de transposición contextual no debe atribuirse a Heidegger, como así tampoco la necesaria transformación y distorsión semántica que sufren los conceptos cuando se los pone en constelaciones lejanas o que no fueron previstos en su proceso de formación.

Sobre la base de esta estrategia argumentativa de extrapolación, sólo voy a retener de la profunda red conceptual de la conferencia *Vom Ursprung des Kunstwerkess* sólo algunos aspectos que están vinculados con el tema central de este trabajo⁶. El primero de ellos es el de la relación entre la singularidad de la obra y el mundo. En la introducción señalé que una de las dificultades metodológicas con las que se enfrenta aquel que quiera hacer un diagnóstico de una patología cultural es la diferencia ontológica que existe entre el sujeto humano individual y la cultura. Se puede identificar fácilmente a un individuo que sufre, pero se torna muy difícil identificar de la misma manera el padecimiento de una cultura. La condición singular de una cultura sólo puede ser resuelta a partir del concepto de obra. Las obras culturales son entes singulares identificables de la misma manera que un sujeto humano. Ahora bien, entre ellas, la obra de arte se destaca del resto en virtud de su estructura ontológica. La singularidad de la obra de arte no sólo tiene el significado amplio de un separarse del resto de las obras, sino también tiene el sentido de la singularidad individual. La singularidad numérica de la obra de arte, es decir, aquella que permite su identificación por medio de una deixis perceptiva implica también la singularidad concebida como separación, como un destacarse del resto de las obras culturales y de los entes en general.

Esta doble significación de la singularidad de la obra de arte queda expresada en la caracterización ontológica de la misma como una lucha entre la exposición del mundo (*Aufstellung der Welt*) y la producción de la tierra (*Herstellung der Erde*). En efecto, la imagen de la tierra tiene un doble significado. Por un lado, remite a la materialidad sensible de la obra de arte; y por otro, al hecho de que la obra de arte se cierra, se resiste a ser interpretada. La tierra como materia sensible, como aquello de lo que está hecha la obra (de sonidos, colores, piedra, etc.), establece una diferencia con el modo en que Heidegger trata este concepto en el marco de su interpretación del útil. En *Sein und Zeit* la materia del útil queda subsumida bajo el sistema remisional de su utilización. Es decir, aquello de lo que está hecho el útil se determina por la finalidad del mismo y, en última instancia, por la función que le asigna un Dasein cuyo ser consiste en desplegar distintas posibilidades. En cambio, en la obra de arte la materia sensible carece de una remisión a un contexto pragmático determinado⁷. Se muestra sin referencia a una función práctica específica. Y es justamente por esta liberación de la materialidad sensible de toda finalidad utilitaria que la obra se cierra, se resiste a ser interpretada. De esta breve reflexión sobre el sentido de la producción de la tierra se sigue que la dimensión material sensible de la obra es la que, como tal, otorga la cualidad de la singularización numérica y al mismo tiempo la cualidad de la singularización como separación del resto de las obras culturales.

El otro polo ontológico respecto del cual la producción de la tierra está en tensión conflictiva es la exposición del mundo. Este concepto da cuenta de la apertura del espacio del sentido. El concepto de mundo sigue siendo el mismo que el de *Sein und Zeit*. La obra de arte abre un espacio semiótico, funda sentido. Desde esta perspectiva la obra implica siempre una novedad. Dicho en términos de la semiótica de Lotman, la obra de arte es un texto que genera siempre nuevos mensajes. Ahora bien, mientras que en *Sein und Zeit* la apertura del mundo se le imputa a la singularidad del Dasein, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* es la singularidad de un ente determinado el que tiene la peculiaridad ontológica de abrir el espacio semiótico.

6 Tomo como hilo conductor de la exposición la conferencia de 1931/32, que es la primera versión del ensayo de 1935/36, porque la argumentación aparece reducida a su mínima expresión.

7 Para el tratamiento de este tema en el ensayo de 1935/36, Cfr. Von Herrmann (1994, pp. 193 y 197)

Así, entonces, el ser de la obra de arte concebido como el conflicto entre tierra y mundo pone en relación la singularidad sensible de un ente con la trascendencia del espacio del sentido. La lucha pone de manifiesto que ambos polos se mantienen en una relación tensiva permanente. No hay algo así como una plena identificación entre la tierra y el mundo. Heidegger habla de una intimidad (*Innigkeit*), pero cuyo sentido no es el de la fusión, sino el del desfase entre opacidad (la tierra) y transparencia (el mundo).

Para finalizar con esta breve consideración sobre la ontología de la obra de arte querría hacer mención a dos aspectos más que están directamente vinculados con el tema de este trabajo. El espacio semiótico abierto por la obra de arte con su doble referencia a una instancia opaca y otra transparente puede ser interpretado como un espacio transicional. Heidegger introduce varias expresiones que pueden ser interpretados de esta manera. Las más evidente de todas es la concepción de la obra de arte como un medio (*Mitte*) que abre el espacio de juego (*Spielraum*) entre tierra y mundo⁸. El espacio de juego abierto por la obra reúne a los hombres y las cosas. El acento de la argumentación está puesto en el punto de vista ontológico. La obra de arte es un objeto transicional que posibilita pensar de nuevo el concepto de cosa. No obstante, se puede extrapolar dicha afirmación al contexto argumentativo del presente trabajo. La obra de arte como ente singular destacado posibilita la transición al espacio semiótico o cultura, abre el plexo de significados constitutivos del mundo. De esta manera se garantiza una vía de acceso adecuada a la relación entre individuo y cultura. Ciertamente que el concepto de individuo que está implicado en lo que acabo de afirmar no alude a un psiquismo individual, ni tampoco a alguna figura subjetiva.

Para hacer aparecer en el espacio de juego alguna referencia al Dasein humano⁹ es necesario introducir el segundo aspecto que querría destacar, a saber, la condición histórica de la obra de arte. Heidegger introduce esta dimensión cuando habla de la triple institución (*Stiftung*) del acontecer de la verdad (*Geschehen der Wahrheit*). Sólo quiero hacer una breve alusión a esta temática. Una lectura detallada del significado de esta triple institución excede el marco de este trabajo. La obra instituye, abre el espacio semiótico, como un donar (*Schenken*), un fundar (*Gründung*), y como un comienzo (*Anfang*). La dimensión histórica de esta triple institución aparece claramente en el fundar. Aquí Heidegger reelabora el concepto de "estado de arrojado" (*Geworfenheit*) que describía uno de los rasgos estructurales del Dasein, a saber, la herencia de posibilidades que el Dasein no elige. En el caso de la obra de arte la figura histórica que se hace cargo de la fundación del espacio semiótico es el pueblo (*das Volk*). El pueblo es una figura enunciativa que no es ni individual ni colectiva (Heidegger: 1989, p. 19). Se trata de una instancia que se resiste a ser interpretada de acuerdo con las distintas figuras de la persona. El pueblo es el hombre en tanto historia. Esto significa: cuando el hombre asume su apertura (*Da*), se vuelve histórico. Esta referencia de la obra a la figura histórica del Dasein aparece claramente expresada en las siguientes palabras: "Mas real que todo otro ente es la obra en tanto medio (*Mitte*) que abre del Dasein, del Da-sein histórico" (*Ibid.*, p. 15).

A modo de síntesis, se puede decir que la obra de arte es un ente singular en el que el mundo o espacio semiótico se abre. Como tal puede ser interpretado como un objeto transicional. Es la singularidad de la obra comprendida como la lucha entre producción de la tierra y exposición del mundo

8 El pasaje dice así: "En tanto la obra es disputa, descentra (*entrücken*) la tierra, abriéndola hacia un mundo. Este mismo nunca se desplaza (*rücken*) como sociedad indexical (*weisen des Geleits*) hacia dentro de la tierra. Pero este descentramiento incluyente (*einrückende Entrückung*) desplaza la obra hacia adelante (*vorrücken*) y abre algo abierto. Esto es el medio del espacio de juego en el que la tierra está cerrada mundanamente y el mundo está abierto de modo terrestre" (Heidegger: 1989, p. 12).

9 Es decir, a una instancia que, de alguna manera, lleva una referencia al punto de vista de una primera persona. Esta afirmación puede leerse en aquel pasaje de *Sein und Zeit* donde Heidegger caracteriza el ser del Dasein como existencia: "La referencia al Dasein debe connotar, según el *en cada caso mio* (*Jemeinigkeit*) de este ente: 'yo soy', 'tú eres'" (Heidegger: 1986, p. 42).

la que posibilita la producción de nuevos mensajes. Por último, la obra lleva consigo una referencia a una figura enunciativa histórica que no es ni individual ni colectiva: el pueblo.

3.2. EL TEXTO ARTÍSTICO Y EL ESPACIO SEMIÓTICO

Mientras Heidegger sitúa su reflexión en el dominio de la ontología, Lotman se propone llevar a cabo una semiótica de la cultura. Ambos proyectos teóricos tienen finalidades muy distintas y, fundamentalmente, poseen un vocabulario muy diferente. A pesar de estas divergencias, ontología y semiótica se cruzan en un punto: proponen una teoría holística de las condiciones de producción del sentido. El concepto fundamental de Lotman es el de espacio semiótico o semiosfera. Con esta noción intenta situarse más allá del atomismo metodológico. Es decir, de aquella postura semiótica que toma al signo como punto de partida para la formación de sus propios conceptos. El proceso de producción del sentido no puede ser explicado de manera suficiente si se considera los actos comunicativos individuales. La razón de ello se debe a que pertenecen a un marco referencial más amplio, a una totalidad semiótica que Lotman designa con el nombre de semiosfera.

Este concepto procede de una transposición metafórica del campo de la biología al plano de la cultura. El argumento puede sintetizarse así: del mismo modo que el plano de la vida biológica hay una película que se extiende sobre la tierra que abarca la totalidad de los seres vivos, dentro de la cual se pueden distinguir diferentes maneras de llevar a cabo esta vida, es decir, dentro de la cual hay diversas regiones vitales, así también sucede en el universo del sentido. Y del mismo modo que a esa esfera de la vida se la denomina biósfera, así también se puede hablar de una semiosfera o espacio semiótico que designa la totalidad del sentido. Todo proceso semiótico singular da por supuesto su pertenencia al espacio total del sentido. Dicho en términos metodológicos: hay una relación circular, es decir, de presuposición recíproca, entre la parte y el todo (Lotman: 1996a, p. 24).

El espacio semiótico es una totalidad cerrada. Fuera de él sólo está lo alosemiótico, es decir, el sin sentido. Si bien la idea de una semiosfera implica la de un espacio cerrado, no significa que su organización sea la de una unidad homogénea. Por el contrario, su estructura es irregular¹⁰. La irregularidad expresa la función que los distintos espacios tienen en el interior de la semiosfera: espacios con un alto grado de estructuración que ocupan la posición de centro se oponen a otros espacios desorganizados, o amorfos, que se ubican en la periferia. Espacios que se ubican en un nivel metadescriptivo se oponen a otros que son objetos de descripción. La irregularidad no sólo explica el mecanismo de producción de sentido dentro de la semiosfera, sino que pone de relieve uno de sus conceptos constitutivos, a saber, la noción de frontera. Hay una primera frontera que separa lo semiótico de lo alosemiótico. Pero esta distinción es inherente al interior mismo de la semiosfera. En efecto, los espacios que ocupan la posición de centro se autodescriben como altamente estructurados. Desde el punto de vista de esos espacios la periferia se muestra como lo alosemiótico.

Una vez definida la semiosfera como un espacio cerrado que posee una organización irregular, resta introducir la noción de texto. El espacio semiótico se articula como una totalidad de textos organizados de manera sistemática y jerárquica. Son ellos los que ocupan las posiciones de centro vs. periferia, y de metalenguaje vs. lenguaje. Ellos son, asimismo, los que entran en contacto entre sí para producir mensajes. Cuando se introduce el concepto de texto, la frontera que los separa y los pone en

10 Quizás la imagen más acabada de la irregularidad de la semiosfera sea la siguiente: "Imaginémonos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera" (*Ibid.*, p. 30).

contacto asume el carácter de un traductor-filtro-bilingüe (*Ibid.*, p. 24). El concepto semiótico de texto se caracteriza por ser un dispositivo complejo, es decir, que contiene no un código, sino varios y que, por poseer justamente esta complejidad estructural, es “capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (Lotman: 1996b, p. 82). Esta definición corresponde a lo que Lotman llama texto artístico. Este tipo de texto es el que oficia de paradigma para comprender los mecanismos de producción de sentido de la semiosfera.

La definición del texto artístico como un dispositivo complejo que posee por lo menos dos códigos se contraponen a otro tipo de texto que Lotman llama monolingüe. Ambos expresan situaciones de comunicación muy distintas. El texto monolingüe (Lotman: 1996c, p. 14) tiene como finalidad transmitir una información unívoca. Por eso, el ideal de este tipo textual es aquel que se construye mediante lenguajes artificiales. En el proceso de lectura no hay pérdida de información. Su función es eminentemente pasiva¹¹.

En cambio, el texto artístico tiene como finalidad producir nueva información. A este tipo de textos corresponden todos los textos en lenguas naturales y, fundamentalmente, los lenguajes del arte. Su estructura mínima es bilingüe. La relación de traducción que existe entre los dos lenguajes del texto artístico no es la de una equivalencia plena. Es decir, no es posible recuperar el texto original por medio de una traducción. No hay un vínculo de reversibilidad. La relación entre los dos lenguajes lleva consigo lo que Lotman denomina como “un cambio no trivial” (*Ibid.*, p. 13). del significado: el nuevo mensaje no es predecible por medio de un proceso algorítmico de transformación del texto original: “La condición mínima consiste en la presencia de *dos* lenguajes, lo suficientemente cercanos como para que la traducción sea posible, y tan distantes como para que ésta no resulte trivial [...] El texto [...] es más rico y complejo que cualquiera de los lenguajes, puesto que presenta un dispositivo en el que los lenguajes chocan y se yuxtaponen” (*Ibid.*, p. 14).

A diferencia del texto monolingüe, que es pasivo, el bilingüe desempeña claramente una función activa, a saber, generar nuevos mensajes. Este concepto de texto artístico es el que le permite describir las condiciones de producción del sentido en la totalidad del espacio semiótico. En él chocan y se yuxtaponen una multiplicidad de textos que, en virtud de su estructura irregular, producen nuevos mensajes.

Para finalizar con este punto querría hacer alusión a una de las consecuencias que Lotman saca de esta descripción del espacio semiótico. La descripción de la semiosfera de acuerdo con el modelo del texto artístico permite establecer un isomorfismo entre la conciencia individual y la semiosfera. No sólo el hombre individual tiene conciencia (inteligencia, memoria y singularidad personal), sino también el espacio semiótico en totalidad puede ser descrito con los mismos rasgos:

Del mismo modo que un rostro, al tiempo que se refleja enteramente en un espejo, se refleja también en cada uno de sus pedazos, que, de esa manera, resultan tanto parte del espejo entero como algo semejante a éste, en el mecanismo semiótico total el texto aislado es isomorfo desde determinados puntos de vista a todo el mundo textual, y existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto (Lotman: 1996a, p 32).

A raíz de este isomorfismo entre el individuo consciente y la cultura se puede caracterizar al espacio semiótico como un dispositivo pensante (Lotman: 1998a, p. 15). La razón de esta atribución se funda en los siguientes rasgos del paradigma textual que está en la base de la descripción de la semiosfera: en primer lugar, el texto artístico, al igual que la conciencia individual, es un dispositivo inteligente en la

11 El sentido de esta afirmación es la siguiente: “el texto es, en este caso, una especie de portador pasivo del sentido colocado en él, que desempeña el papel de un peculiar embalaje, cuya función es hacer llegar, sin pérdidas ni modificaciones (toda modificación es una pérdida), cierto sentido, el cual se supone, en abstracto, que existe con anterioridad al texto” (*Ibid.*, pp. 12-13).

medida en que tiene la capacidad de generar nuevos mensajes no triviales (Lotman: 1996b, p. 82). En segundo lugar, al no estar predeterminado mecánicamente por un algoritmo, como es el caso de los textos monolingües, se puede decir también que tiene el rasgo de la libertad (Lotman: 1998a, pp. 20-21). En tercer lugar, el texto artístico posee memoria: reúne los significados precedentes (Lotman: 1998b, p. 161). Y, por último, el espacio semiótico puede ser concebido como una persona semiótica (Lotman: 1998a, p. 24; 1996a, pp. 24-25). Con este término Lotman describe, por un lado, la condición individual del espacio semiótico y, por otro, el mecanismo semántico dialógico por medio del cual la generación de nuevos mensajes se lleva a cabo cuando un texto se pone en contacto con otro (Lotman: 1996d).

4. CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo como finalidad validar una vía de acceso adecuada para establecer las relaciones entre el individuo y la cultura. De esta manera se intentó explicar el marco argumentativo dentro del cual tiene sentido hablar de una patología cultural. En el punto de partida se hizo referencia a las dos tesis de Massimo De Carolis. La primera, que se inscribe en el marco de una antropología filosófica, da cuenta de la paradoja antropológica. Es decir, de aquel conflicto constitutivo del ser del hombre que lo polariza entre la apertura a la contingencia ilimitada del mundo (*Welt*) y la protección a dicha contingencia en el espacio perimetrado de su medio ambiente (*Umwelt*). La segunda tesis, que corresponde a una ontología del presente, es decir, a una descripción de la situación enunciativa en la que el hombre contemporáneo se comprende a sí misma, expresa lo que, para De Carolis, es la patología fundamental de la condición posmoderna: la escisión de la vida en nichos o micromundos. Estas dos tesis sitúan el problema de la relación entre individuo y cultura en el marco del concepto heideggeriano de mundo. El pasaje del punto de vista de una primera persona (individuo) a una tercera impersonal (la cultura) sólo es posible si la reflexión se sitúa en el espacio transicional del mundo. Asimismo, las tesis proponen una concepción de la patología como un conflicto limítrofe, como una manera específica de habitar las fronteras que separan la apertura al mundo y el espacio de protección del mundo circundante.

En la segunda parte del trabajo intenté ampliar esta tesis epistemológica mediante la exposición del concepto de obra de arte de Heidegger y el de texto artístico de Lotman. La idea central de la argumentación radicó en que la peculiar estructura semántica de las obras de arte permite transitar del punto de vista de una singularidad (la obra) al punto de vista de la totalidad del sentido (el mundo). De esta manera la vía de acceso adecuada para plantear el problema de las relaciones entre el psiquismo y la cultura no está en concebir ambas instancias como si fueran cosas existentes de manera independiente y que luego entran de alguna manera en relación, sino en tomar a una determinada categoría de objetos (las obras de arte o los textos artísticos) como el lugar en el que habitan, se reúnen los hombres y las cosas. El pasaje de lo singular a lo cultural es posible a raíz de la estructura de la obra de arte como un objeto transicional. Para justificar esta afirmación intenté cruzar dos conceptos que pertenecen a dominios teóricos diferentes. Esta lectura, que media entre ontología de la obra de arte y semiótica de la cultura, que reconoce que el producto de semejante mestizaje termina por distorsionar las pretensiones originales de ambos planteos, arroja como resultado una simetría estructural entre obra de arte y texto artístico. Querría sintetizar esta semejanza en los siguientes puntos:

En primer lugar, al igual que el texto artístico, la obra de arte está constituida por una estructura compleja bilingüe. La producción de la tierra como instancia sensible y opaca, y la exposición del mundo como instancia significativa y transparente son la expresión de la doble codificación que debe poseer todo mensaje artístico.

En segundo lugar, la idea de que el vínculo entre tierra y mundo no sea el de una fusión íntima, sino más bien el de un conflicto, es decir, el de una lucha, muestra claramente que, a la estructura bilingüe de la obra, le corresponde también la irregularidad, la falta de homogeneidad entre ambas instancias.

En tercer lugar, la obra de arte puede ser calificada también como un dispositivo pensante. No sólo encierra en su dimensión terrestre una opacidad constitutiva en la que fracasa la interpretación, sino que funda y abre nuevos sentidos. O dicho en el lenguaje de Heidegger: es la puesta en obra de la verdad.

En cuarto lugar, la obra de arte es portadora de una memoria que no es otra cosa que condición histórica. La referencia de la obra a la figura enunciativa del pueblo corresponde estructuralmente a la tradición.

Por último, si bien en Heidegger no hay una comparación entre la conciencia individual y la obra de arte como en el caso de Lotman, se puede ver en la figura del pueblo una instancia subjetiva que no es ni individual ni colectiva. Los rasgos de lo que Lotman llama persona semiótica tienen que ser inferidos de los puntos anteriores. Sin embargo, se puede aventurar que tiene los caracteres de lo que se podría llamar "la cosa semiótica". En el ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger pone el acento en la condición de *fusij* (Heidegger: 1994, pp. 28 y 47) como concepto que expresa el conflicto entre tierra y mundo. El foco está puesto en una analogía de la obra de arte con los entes naturales antes que con la subjetividad humana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bareiro, J. (2012). *Clínica del uso de objeto en la obra de D. W. Winnicott*. Letra Viva, Buenos Aires.
- Crowell, S. (2001). *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning. Paths toward a transcendental phenomenology*. Northwestern University Press, Evanston Illinois.
- De Carolis, M. (2017). *La paradoja antropológica. Nichos, micromundos, disociación psíquica*. Quadrata-Illuminuras, Buenos Aires.
- Heidegger, M. (1997). Die Sprache, In: *Unterwegs zur Sprache*. Neske, Stuttgart.
- Heidegger, M. (1986). *Sein und Zeit*. Max Niemeyer, Tübingen.
- Heidegger, M. (1989). Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung, *Heidegger Studien*, 5.
- Heidegger, M. (1994). Der Ursprung des Kunstwerkes, In: *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Lotman, Y. (1996a). Acerca de la semiosfera. In: *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Lotman, Y. (1996b). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Lotman, Y. (1996c). El texto en el texto. In: *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Lotman, Y. (1996d). Asimetría y diálogo. In: *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Lotman, Y. (1998a). Cerebro, texto, cultura, inteligencia artificial. In: *La Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Lotman, Y. (1998b). La memoria a la luz de la culturología. In: *La Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid.
- Von Herrmann, F.-W. (1994). *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA



Utopía y Praxis
Latinoamericana

Año 23, n° 80

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en febrero de 2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve