

jaime xibillé muntaner

LA ESTETICA Y LA METAFOROLOGIA LOGOCENTRICA

INTRODUCCION

En los últimos años mis proyectos de investigación han estado relacionados con la emergencia de la metrópolis y de las disciplinas que han nacido en su seno como el urbanismo y la arquitectura.

En un excursus a través del tiempo tanto la configuración metropolitana como fue plasmada en la poética Baudelairiana, como las disciplinas con sus prácticas y discursos que las legitiman se han transformado; sus mutaciones son mutaciones de los imaginarios que han dado lugar también a nuevas formaciones discursivas que quizá por la misma índole de estas disciplinas bifrontes —como diría Arthur Koestler— que comparten su estatuto entre lo duro (las técnicas) y lo blando (los imaginarios individuales y colectivos) parasitan tanto a los conceptos gestados en las ciencias naturales como en las ciencias humanas y sociales.

La arquitectura y el urbanismo transportan palabras de un sitio a otro, de una disciplina a otra y en este sentido sus discursos legitimadores constituyen y se constituyen en las redes metaforológicas:

“¿Qué es lo que pasa actualmente con la metáfora? —dice Derrida— ¿Y qué es lo que pasa por alto a la metáfora?”

Es un viejo tema. Ocupa a Occidente, o habita o se deja habitar por él: representándose en él como una enorme biblioteca dentro de la que nos estaríamos desplazando sin percibir sus límites, procediendo de estación en estación, caminando a pie, paso a paso, o en autobús (estamos circulando ya, con el “autobús” que acabo de nombrar, dentro de la traducción, y, según el elemento de la traducción, entre **Übertragung** y **Übersetzung**, pues **metaphorikos** sigue designando actualmente, en griego, como suele decirse, moderno, todo lo que concierne a los medios de transporte). **Metaphora** circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad. De una cierta forma —metafórica, claro está, y como un

modo de habitar— somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por la metáfora”⁽¹⁾.

Los discursos de la arquitectura y del urbanismo y por ende todos aquellos que tienen por objeto a la ciudad son lugares de circulación y de transporte.

Transportes de la biología, de la sociología, de la antropología, del psicoanálisis, de la lingüística, de la semiótica, de la química, de la física, etc., y esto para nombrar algunas pocas fuentes o “casas” desde donde se toman en “préstamo” palabras, conceptos, significantes, significados para ser acogidos en su nuevo hogar⁽²⁾.

Podríamos decir que para abordar los imaginarios urbanos se requiere una nueva disciplina que sería la “tropológica urbana”.

En esta misma línea de trabajo uno de mis últimos proyectos se titula “La ciudad y los nuevos paradigmas ecosóficos” cuya última parte está dedicada precisamente a “la metaforología ecosófica” señalando la emergencia de nuevos paradigmas, modelos, metáforas, figuras retóricas relacionadas con el cuerpo (figuras biológicas del cuerpo urbano), el Otro (figuras de la Alteridad), la naturaleza (figuras de la naturaleza), el recuerdo (figuras de la memoria, la sociedad (figuras del cuerpo social).

La riqueza metaforológica de estos nuevos mitos o fábulas metropolitanas es evidente. Mírese solamente con algún detenimiento las figuras de la naturaleza que remite inmediatamente a las nociones o conceptos que manejamos sobre lo que para nosotros significa la **palabra** naturaleza. De inmediato caemos en un abismo. Sin embargo es uno de los conceptos que también son fundamentales en la serie de oposiciones en la cual estamos entrando: Naturaleza/Cultura; Naturaleza/Artificio.

“¿Cuándo daremos término a nuestros escrúpulos y prevenciones!

¿Cuándo dejaremos de estar obcecados por todas esas sombras de Dios? ¿Cuándo habremos “desdivinizado” completamente a la naturaleza? ¿Cuándo nos será al fin permitido, a nosotros los hombres, comenzar a ser naturales, a “naturalizarnos”, con la pura naturaleza, la natu-

raleza recobrada, la naturaleza liberada?”: tal es la cuestión planteada por Nietzsche al final de un aforismo de **La gaya ciencia** que describe la realidad como infrarracional y a la vez trascendiendo toda interpretación, es decir, ajena por definición a todas las ideas que hayan podido tomarla como pretexto (vida, finalidad, orden, necesidad, armonía, ley). A esta cuestión le será propuesta aquí una respuesta concebida del siguiente modo: el hombre será “naturalizado” el día en que asuma plenamente el artificio renunciando a la idea de la naturaleza misma, que puede ser considerada como una de las principales “sombras de Dios”, si no como el principio de todas las ideas, que contribuyen a “divinizar” la existencia (y, de esta manera, a despreciarla como tal)”⁽³⁾.

En un sentido similar trabajan los textos de Félix Duque:

“No tiene sentido, pues, dentro de la concepción que aquí se defiende, hablar de la Naturaleza como de una entidad (o constelación de fuerzas) **previa al** hombre. Pero, puesto que la actividad técnica de la caza **crea**, de consuno, al hombre y la naturaleza, con el mismo sentido puede hablarse de dicha creación de procesos inventivos (y de los estados subsecuentes) como **historia material del hombre** y como **técnica de la naturaleza**.

La naturaleza se va configurando al hilo de la acción del hombre sobre su entorno. El hombre mismo va creándose al hilo de la cristalización y redistribución de las fuerzas materiales. Al respecto, es preciso romper de una vez con la hipótesis, refutada constantemente por datos paleontológicos y antropológicos, de escisión entre **evolución cultural** y **evolución natural**. (...) No hay línea de demarcación entre Naturaleza y Cultura, sino una referencia de perspectiva de un mismo plexo de referencias: el proceso **cultural** atiende a la **reproducción** de saberes, esto es, a la difusión de reglas sociales y conocimientos prácticos **normalizados**; el proceso **natural** atiende a la **invención** de saberes, esto es, a la redistribución del flujo energético en el devenir de una comunidad.

Lo verdaderamente paradójico de estos procesos se halla en el **desequilibrio** (al menos, hasta el último estadio natural conocido: el cibernético) entre los grupos humanos que los portan. Los detentadores

del proceso cultural se hallan (por definición) en la posición dominante: el espíritu del tiempo es el espíritu de los que mandan, como ya sabía Goethe (por propia experiencia) antes de Marx:

“Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los amos”⁽⁴⁾.

(...) Este desequilibrio entre cultura y (técnica de la) naturaleza, encarnado socialmente en el desequilibrio entre casta dirigente y grupos portadores de invención explica el proceso evolutivo de las sociedades (la historia material del hombre) y da cuenta, al mismo tiempo, de los dos sentidos que hacen contradictorio el término “naturaleza”. La clase dirigente considera **natural** lo que es mera reproducción cultural (naturaleza como reino de esencias fijas: constelación prototípica de aquello que **hay que** hacer y pensar), pero a la vez reconoce como **natural** a lo salvaje: a aquello que no entra en las normas y sin embargo constituye la vida misma que las anima. Las sociedades humanas reflejan esa **disparidad**, reflejo del proceso histórico-material, en sus mitos, en su lenguaje y en sus saberes”⁽⁵⁾.

Como se puede observar este texto de Félix Duque permite el despliegue de varias líneas de reflexión pero lo que por el momento nos interesa señalar es el desequilibrio o disparidad entre las matrices de las que nos hablaba Jairo Montoya: matrices de las prácticas “materiales” y matrices de las prácticas discursivas, desequilibrio entre el polo funcional de la mano y el polo funcional de la cara que corresponde a las observaciones paleontológicas de Leroi Gourhan quien en su obra **El gesto y la palabra** señala el lugar inferior que ocupa el polo manual desde el mismo momento en que se configura el dispositivo urbano que dará paso a lo que este autor denomina civilización. A pesar de que la civilización reposa sobre el artesano, éste aparece relegado en el dispositivo simbólico y en el orden jerárquico de la ciudad.

“Su función —dice Leroi Gourban sobre el artesano— es, entre las demás fundamentales la que menos se presta a las valorizaciones honoríficas. A través de toda la historia y en todos los pueblos, incluso cuando su acción se integra estrechamente en el sistema religioso, él figura en segundo plano. En relación a la “san-

tividad” del sacerdote, el “heroísmo” del guerrero, a la “valentía” del cazador, al “prestigio” del orador, a la “nobleza” de las tareas rurales incluso hoy, cuando la divinización de la invención acarrea el culto de las técnicas, el militar que vuela en cohete es exaltado como héroe, mientras que el ingeniero que lo ha concebido no es más que un gran servidor de la ciencia humana, una mano”⁽⁶⁾.

Es precisamente en el interior de estos dispositivos simbólicos (mitos, lenguaje, saberes) y en la distancia que se abre y se cierra entre los dos planos funcionales donde prolifera la fauna o flora metafórica (mitemas y filosofemas) que sostienen todo el andamiaje gracias a un “olvido” o borradura ejercido en el conjunto de las metáforas fundacionales que lo constituyen y que marcan el paso de lo sensible a lo inteligible que rigen el nuevo orden conceptual o representacional. Los estadios naturales que emergen en los procesos de invención se integran también “naturalmente” en el orden simbólico que



le asigna en su sistemática un lugar y un valor determinados.

Así se podría perfectamente seguir estas configuraciones metafóricas a través de los diferentes estadios naturales de los que da cuenta Félix Duque (naturalezas: primordial, orgánica, artesanal, mecánica, cibernética, etc.), para darnos cuenta de que estas naturalezas metaforológicas engendran los universos representacionales en los que se inscriben la naturaleza, el cuerpo, el artificio, lo divino, lo social, etc. Allí también aunque siempre en la ambigüedad de su importancia como grupo de invención, de trastocamiento del orden establecido, emerge la estirpe estigmatizada de los artesanos-artistas.

Para Occidente esta estirpe desde que nace en Grecia la razón, la filosofía estará atravesada por un sinnúmero de conceptos antinómicos polarizados que determinarán su configuración representacional (las figuras míticas) y su ubicación en el orden jerárquico de la cultura (el polo dominante de la cara, de los logos, de la foné).

He aquí algunas de estas polaridades:

Naturaleza/artificio; naturaleza/cultura; dentro/fuera; interior/exterior; inteligente/sensible; cara/mano; alma/cuerpo; foné/escritura; presencia/ausencia; diánoia/logos/escritura; original/derivado; original/copia/simulacro; verdad/ficción; literal/metafórico; espíritu/alma/intelecto; espíritu/materia; alto/bajo; realidad/signo; realidad/imagen; presencia/representación; esencia/apariencia; propio/impropio; bueno/malo; luz/sombra; claro/oscuró; trascendente/empírico; mala escritura/buena escritura; anamnesis/hipomnesis; espacio/tiempo; actividad/pasividad; seriedad/juego; anima/animus; intuición/expresión; positivo/negativo; filosofía/literatura; Ingeniería/bricolage; Razón/locura; normal/patológico; significado/significante; lengua/habla; sincronía/diacronía; paradigma/sintagma; forma/sustancia; fonología/fonética; etc....

Jonathan Culler dice al respecto:

"El término superior pertenece al logos y supone una presencia superior, el término inferior señala la caída"⁽⁷⁾.

Derrida añade:

"La filosofía no sólo se encuentra **ante** la lingüística como se puede uno hallar

frente a una nueva ciencia, morada u objeto; se encuentra así mismo **delante** de ella, precediéndola con todos los conceptos que todavía le proporciona, para bien y para mal, interviniendo ya sea en las operaciones más dogmáticas, menos científicas del lingüista"⁽⁸⁾.

Valdría la pena mirar cómo se configuran algunos representantes de esta despreciada y temida estirpe de los artesanos como Caín, Hefestos, Dédalo, Orfeo, etc., pues permitiría que comprendiéramos cómo se tejen estas tupidas redes metaforológicas que entraman a las figuras del artesano en cada uno de los estadios naturales instaurados por ellas.

Aquí es imposible realizar tal tarea pero nos contentaremos con señalar algunos puntos:

Caín: en la polaridad bueno/malo es quien inaugura un nuevo estadio natural, es el pliegue que instaura la violencia y el crimen de la mano.

"No tenemos origen —dice Félix Duque—, sino que somos producto de una inventada doble escisión: la que nos desgarró del seno tradicional de la banda de primates y nos obliga a matar para sobrevivir (lo natural es lo que **no** soy "yo", debo eliminarlo o asimilarlo: la caza cumple esta doble función, y **no** metafóricamente), y la que nos desgarró de la relación natural más profunda: la salida de un útero al que ya nunca se regresará. Hemos cortado los lazos, filogenética y ontogenéticamente. ¿Es sólo una figura mítica la del fugitivo y errabundo Caín? ¿No es éste quien ha engendrado a los hijos de los hombres y, de entre ellos, a la despreciable y temida estirpe de los artesanos?"⁽⁹⁾.

La tropología debe permitirnos despejar esta situación enigmática del artesano-artista: Caín asesino, Hefestos cojo y cornudo, Dédalo también asesino, mañoso, artificioso que logra las relaciones sexuales contra natura entre Pasifae y el minotauró, Orfeo —como dice Paul Diel— símbolo del esplendor del arte y de la inconstancia del artista.

Pedro Azara —por su parte— al presentar al artista como intérprete, como mediador entre los hombres y los dioses no hace más que introducirnos de sopetón en los universos metaforológicos de nuestra tradición logocéntrica. El artista mediador

entre el arriba y el abajo, utiliza un lenguaje enigmático que oscila entre lo que se devela y lo que se **oculta**, entre lo sensible y lo inteligible: de ahí que no hable por signos sino por símbolos.

Siguiendo la vertiente platónica del **lón** el artista-rapsoda es un personaje elegido por los dioses para escribir en su alma (la escritura buena) aquello que a través de la foné será transmitido a los humanos común y corrientes.

El artista es por lo tanto o bien un personaje estigmatizado o bien marcado: es el héroe, el santo, el genio, etc. Habita los límites de la estructura social pero también de la mental: es la polaridad del dentro/fuera, interior/exterior que su "iluminación" subraya a través de la locura mental, de la insania, de la posesión divina. De esta manera estos "seres simples", sin "talento", "pobres de espíritu", que no tienen "cabeza", gracias a esta inseminación de luz divina producen espontáneamente sus obras.

Son también "ciegos" en muchos casos.

"Ellos ven mucho más lejos —dice Azara—, son capaces de ver cosas que no están presentes: el artista ve más que los demás, sus ojos están "llenos de luz", ve cosas que los otros no ven, cosas que todavía no han ocurrido pero que ocurrirán inevitablemente (el artista como profeta y como visionario)" ⁽¹⁰⁾

Estos seres móviles, limítrofes, son temidos pero a la vez necesitados por los pueblos pues a través de ellos conocen lo que los dioses les tienen predestinado (profecía) pero también dan a conocer los hechos desconocidos ya ocurridos: así el vidente lee en el pasado, es porta-voz de los hechos memorables, se pone al servicio de las musas hijas de la memoria. Tal como se ha indicado esta figura del artista iluminado y poseído se expresa de un modo fanático (fanáticos poseídos por Fana esposa de Faunos; phainos: brillar, deslumbrar).

El artista es un "loco": no está en sus "casillas", no tiene un lugar determinado en la sociedad y se ve compelido a "vagar" de un lado para otro, el centro de la ciudad está ocupado; allí habita el basileus, los sacerdotes. Está condenado al des-centramiento y por ello adquiere ese carácter ex-

céntrico, con un comportamiento extraño y singular.

Al mismo tiempo es un ser original, es el que da origen a las cosas, es un poietés (un hacedor); construye y forja nuevos mundos. Conoce los orígenes de las cosas. En este sentido es un ser temible pues conmueve los fundamentos, desorganiza el mundo establecido.

El artista como veremos más adelante en Platón es un chivo expiatorio.

Este ser iluminado —como prosigue Azara— por las divinidades, por los dioses celestes o infernales tiene algunos lugares privilegiados para estos encuentros: espacios apartados y elevados, cimas, abismos, cuevas, desiertos, bosques. Iluminado, lúcido, es capaz de pronosticar, irradiar luz sobre las cosas para aclararlas, desgarrar el oscuro velo de las apariencias, saca a luz la verdad. Es el intérprete: produce versiones, traduce, selecciona, escoge, se aproxima a la ver-



dad primera, aclara, diluye. Conoce los archetipos, es un arch-onte ser superior o primero.

Pero es que el estatuto de estos creadores míticos es ambiguo: Hefestos es el artesano-forjador cuyo nacimiento extraño y singular incumple todas las normas. Como réplica simétrica al nacimiento de Atenea que nace sin madre del mismo cuerpo de Zeus, Hera quiere tener un hijo sin padre: Hefestos hijo bastardo, el mal nacido, es despeñado y se le rompe una pierna. Hefestos dios cojo, educado por unos cangrejos míticos aprende de ellos el arte de la forja.

Hefestos es un dios que "cojea", tiene un comportamiento desviado, es un ser que da vueltas sobre sí mismo.

Esta figura del herrero-forjador se carga semánticamente: cojea, tiene un comportamiento retorcido, su cuerpo se encorva, su mirada se vuelve ladina, adquiere un aspecto inquietante y sombrío. El herrero busca sus materiales en las oscuras entrañas de la tierra, debe ser pequeño para penetrar por los estrechos agujeros de las minas.

Da forma a costa de su deformidad, es un personaje siniestro (no emplea la mano diestra), pacta con el subsuelo y con las fuerzas del fuego. Así debe purificarse y encerrarse, al mismo tiempo tiene que vivir en los márgenes de la ciudad. Allí produce ruidos infernales e inquietantes. Cuando los vecinos lo ven aparece quemado, oscurecido por las cenizas, su cuerpo es desproporcionado, tiene pies deformes, torso fornido, brazos como pinzas.

Es la figura del chivo expiatorio en el cual la sociedad descarga sus miedos.

En los siglos VIII-IX el Cristianismo equipara a Hefestos con el demonio, con lo demoníaco.

El demonio, el daimon es un intermediario: Eros es el intermediario entre los deseos de los humanos, es un semidios hijo de la pobreza y de la astucia.

Pero el demonio está relacionado con el diablo, diabile es división o partición, es enemistad. Diabola es calumnia. El diablo es aquel que divide con mentiras, con palabras envidiosas (los envidiosos son gente que mira mal y lanza mal-diciones).

El envidioso por excelencia es el diablo: es el destructor que mancha y ensucia todo, el que mancha la pureza del mundo.

El daimon se convierte en el latín genius y en los siglos XV y XVI adquiere el significado de "espíritu vital" que es entregado en el momento de la generación, es una fuerza generativa personal.

En Giordano Bruno el genio es aquel que compone en trance sin darse cuenta, crea cosas novedosas que no pertenecen al pasado.

El genio no crea según reglas, en cada composición inventa nuevas. Inventar es descubrir, ver.

En el siglo XIX el genio es considerado como un ser diabólico, maligno: destruye queriendo crear⁽¹¹⁾.

En este largo texto hemos podido comprobar cómo se escenifica la "metaforología logocéntrica del artista". El predominio de las metáforas visuales nos permite reconocer en dicho recorrido la importancia de la "luz" como fuente metaforológica y que ha permitido a Derrida denominar a la filosofía occidental como una fotología dominada por el heliotropismo.

LA METAFOROLOGIA FONOLOGOCENTRICA

Existe un denso y completo texto de Jacques Derrida dedicado a la metáfora; se titula "La mitología blanca"⁽¹²⁾.

Tomando la obra de Anatole France, **El jardín de Epicuro**, que se subtitula "o el lenguaje metafórico", Derrida quiere ilustrar una de las vías de reflexión sobre el lenguaje de la filosofía, que se ubicaría en la tranquila eficacia de una retórica del lenguaje con sus transportes metafóricos o con el montaje de talleres especiales para borrar los exergos, las caras sensibles de las monedas que circulan de mano en mano a semejanza de las palabras que circulan de boca en boca. "Gigantesca lavandería" del lenguaje, la filosofía lavaría toda mancha, toda suciedad, toda impureza para que las palabras aún llenas de lo sensible pasaran a su nuevo recinto, de la sistemática conceptual, completamente limpias. Pero esta borradora, este lavado produciría una usura —metáfora económica utilizada por Polifilo— en las caras sensi-

bles de las palabras hasta borrarlas para que puedan circular libremente por cualquier lugar. Esta usura como nos deja entrever el diálogo no es sólo un gasto sino también “una ganancia, un incremento de riqueza, un producto suplementario del capital”⁽¹³⁾.

Aquí se ponen en juego toda una serie de polaridades entre lo originario y lo derivado, lo literal y lo metafórico, lo sensible y lo inteligible que remiten entonces a una pregunta sobre la circularidad entre el lenguaje y la filosofía, entre la retórica y la filosofía. Las metáforas de la borradora, el taller de amolado, la lavandería, la usura, la mitología blanca⁽¹⁴⁾ y la misma catacresis no logran controlar esta “circulación”, estos viajes, los transportes, los vehículos que llevan el lenguaje cotidiano al espacio de la filosofía.

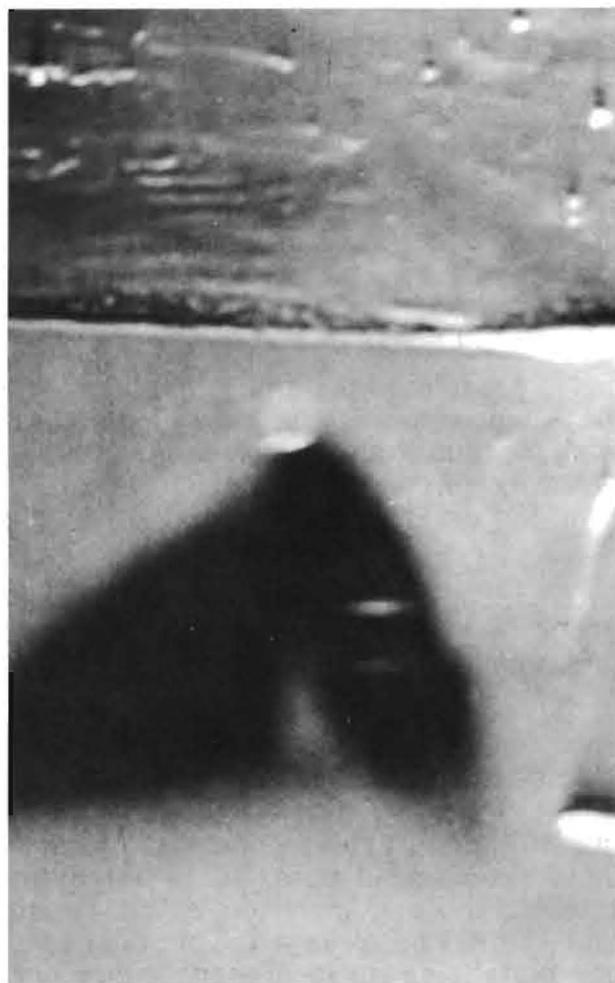
Y Derrida lo señala muy precisamente: “Borrado el exergo ¿Cómo descifrar la figura, singularmente la metáfora, en el texto filosófico?”⁽¹⁵⁾. El problema radica en que la metáfora que pareciera inaugurar con sus “transportes” al mismo lenguaje filosófico está ella misma atrapada o enredada en la red conceptual de la metafísica que la despliega en la misma definición que da de ella. La metáfora es por lo tanto subsidiaria del fonocentrismo y del logocentrismo; privilegio de la composición fónica y del significado que podríamos llamar trascendental puesto que preexiste a la lexis o enunciación, articulación de la metáfora con la referencia, con la representación mimética, con la adecuación (homoiosis) que determina su carácter de verdad (aletheia), “naturalismo” que gobierna finalmente a toda la cadena⁽¹⁶⁾.

Además de lo ya dicho debemos —para comprender el carácter fonocéntrico y visual de la metáfora aristotélica— establecer el papel que juega la presencia privilegiada del sol y en cierta medida injustificada dentro de la sistemática en lo que se define la metáfora en especial la metáfora por analogía que es la más apreciada por Aristóteles. Veremos más adelante que la presencia del sol como “metáfora imperfecta”, como “mala metáfora” es parte de esa violencia del discurso metafísico o de lo que Derrida llama la filosofía de la presencia y que en el texto aristotélico quedará emparentada con toda la problemática de la idea como eidos, como signi-

ficado trascendental que precede a toda diferencia puesta en juego por lenguaje⁽¹⁷⁾.

El mecanismo de esta violencia por medio de la cual el sol interviene toda la red metaforológica es la catacresis; un significado —preexistente a su expresión— no tiene su propio significante y debe por lo tanto tomar en préstamo el cuerpo de otro sentido para poder expresarse. Este sentido tropológico es extensivo y no figurado, inaugura en la lengua un nuevo tipo de sentido propio⁽¹⁸⁾.

La filosofía acoge así a su “sol” y a su luz y se conecta inmediatamente con la “teoría” del eidos; ahora el espíritu tiene su propia iluminación, ¿cómo sin ella podría aquel —el espíritu— ver a sus objetos? No es acaso este sol y esta luz —que no están nunca propiamente en la metáfora por catacresis— los que permiten clasificar tanto al sabio como al ignorante según el grado de su iluminación, según el grado de su oscuridad? ¿No inaguran ellos



también lo que podríamos llamar una "cavernología" como modelo epistemológico que atraviesa todos los estadios naturales desde Platón hasta Walter Benjamín y el cine?

El mito de la caverna con su sol y su luz **exterior** es el que organiza la distribución interna de los saberes y de las prácticas. La cámara oscura sirve como modelo para que Marx hable del reflejo de la realidad y de la ideología como una inversión de este buen reflejo. W. Benjamín utiliza otro dispositivo visual —la fantasmagoría— para dar cuenta de las representaciones espectrales de la realidad social.

Finalmente el hombre contemporáneo se sumerge cada vez más en los espectáculos imaginarios del cine, de la televisión y de la realidad virtual⁽¹⁹⁾.

LA ESTETICA EN LAS REDES DE LA METAFOROLOGIA LOGOCENTRICA

La metaforización de la filosofía logocéntrica privilegia —como hemos insistido en las anteriores lecturas— las figuras relacionadas con los sentidos de la vista y del oído. Esta es la característica principal de esta filosofía de la presencia con su exposición ante las ideas y con su teoría de la mimesis como una teoría de la participación, o como una práctica discursiva que intenta —tal como afirma José Luis Pardo— cerrar la fisura, la grieta, el abismo entre lo sensible y lo inteligible⁽²⁰⁾.

No es extraño pues que las dicotomías que acompañan a la tradición filosófica, no obstante sus transformaciones lleven la marca de su emergencia en el pensamiento griego de Platón y Aristóteles.

Tanto en Kant como en Hegel, en su sistemática, en su jerarquización e importancia de las artes, se hace patente esta pertenencia a la tradición logocéntrica.

De los cinco sentidos se privilegian la vista y el oído como sentidos objetivos que están mediatizados por la luz y el sonido. El tacto a pesar de ser considerado un sentido objetivo es inmediato, se gasta en la exterioridad pura, es la objetividad dominable. Se comprende entonces que este sentido no sirva a los propósitos de una metafísica de la presencia que debe

colocar en lo más alto de su jerarquía a los sentidos o al sentido que permita la pretendida "relación consigo, de la presencia a sí, y de la proximidad esencial e inmediata, de la presencia a sí del sentido en el elemento de la consciencia"⁽²¹⁾.

Como lo señala muy bien Derrida, en la "Estética" de Hegel, esta clasificación jerárquica se fundamenta en los criterios de la objetividad y la interioridad.

La objetividad ideal sería, pues, aquella que puede prescindir de toda exterioridad empírica perceptible. De esta manera el tacto (que se expande en lo exterior a sí mismo) es eliminado del dominio teórico al igual que el gusto (que consume a su objeto) y el olfato (que lo volatiliza). Incluso la vista, que guarda en la tradición logocéntrica un lugar privilegiado —tal como lo hemos señalado en nuestro recorrido—, es imperfectamente teórico. Sólo el oído —como afirma Derrida— "de acuerdo a una metáfora coordinada con todo el sistema de la metafísica (...) puede ser llamado completamente teórico"⁽²²⁾.

En esta jerarquía se privilegian los medios lumínico (parte del heliotropismo metafísico) y lo acústico (privilegio de la foné como idealidad de la autopresencia en el logocentrismo) pues ambos garantizan un doble movimiento; primero el pasaje de la existencia sensible a lo inteligible y, en segundo lugar, garantizan la conservación del objeto en su exterioridad.

Es aquí donde podemos encontrar también el motivo del "desinterés" kantiano por el objeto: el sujeto no lo debe consumir, sólo contemplarlo e interiorizarlo en su propia subjetividad.

Así mismo el arte —tal como lo mantiene Hegel— deberá dirigirse principalmente a los dos sentidos teóricos puesto que los demás quedan excluidos, por las razones dadas, de cualquier forma de aprehensión del arte y de los filosofemas que lo sustentan.

Sin embargo, esta estética atrapada en las redes de la metaforología logocéntrica sufrirá en estos dos últimos siglos una expansión que tendrá como efecto primero la deconstrucción de la metaforología lumínica y sonora para ir abriéndose a una nueva que producirá sus metáforas a partir de los sentidos reprimidos: el tacto, el gusto

y el olfato. No es extraño, de esta manera, que algunas poéticas tanto de la modernidad como de la postmodernidad se caractericen por toda una escatología que no só-

lo desconstruyen la idealidad de la estética clásica sino que nos abren nuevas formas de elaborar metáforas gracias a los sentidos químicos.

NOTAS

1. Derrida, Jacques. "La retirada de la metáfora". En: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989. p. 35.
2. "Estos dos ejemplos —la luz y la casa— no tienen la misma función. Du Marsais cree poder presentar la primera metáfora como un ejemplo entre otros, como una metáfora entre otras. Pero ahora tenemos algunas razones para creer que es indispensable para el sistema general en el que se ha inscrito el concepto de metáfora. La otra figura —la morada prestada—, no la da Du Marsais como una metáfora entre otras; está ahí para significar la metáfora, es una metáfora de la metáfora: expansión, estar-fuera-de-su-casa-, pero todavía en una morada, fuera de casa, pero en una casa en la que uno se reencuentra, se reconoce, se reúne o se parece, fuera de sí en sí. Es la metáfora filosófica como rodeo en (o con vistas a) la reapropiación, la *parousia*, la presencia para sí de la idea en su luz. Recorrido metafórico del *eidos* platónico hasta la Idea hegeliana.
Este recurso a una metáfora para dar la "idea" de la metáfora, impide la definición, pero, sin embargo, asigna metafóricamente una parada, un límite, un lugar fijo: la metáfora/morada".
Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989. p. 293.
3. Rosset, Clément. *La anti naturaleza*. Madrid, Taurus, 1974. p. 9.
4. Goethe, J. W. *Faust I. 544-5: Was ihr don Geist der Zeiten Heisst/Das ist im Grund der Herren eigner Geist*". En: Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid, Tecnós S. A. 1986.
5. *Ibid.* pp. 27-28-29.
6. Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas, Universidad Central de Venezuela 1971. p. 172.
7. Culler, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1989.
8. Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989.
9. Duque, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. *Ob. cit.* p. 84.
10. Azara, Pedro. De las notas tomadas en su seminario dictado en el Centro de Cultura de Barcelona para la maestría *La cultura de la metrópolis*. Junio 9/95.
11. Aquí hemos realizado un recorrido bastante literal de las conferencias de Pedro Azara en el seminario "Las causas del arte" para la maestría *La cultura de la metrópolis* entre mayo 2 y julio 7 de 1995.
12. Derrida, Jacques. La mitología blanca. En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989.
13. *Ibid.* P. 250. Recomendamos la lectura con la que se inicia el diálogo entre Polifilo y Ariste (p. 250).
14. Sobre la mitología blanca dice Polifilo: "Creo haberte hecho notar suficientemente, Ariste: toda expresión de una idea abstracta no podría ser sino una alegoría. Por un extraño azar, estos metafísicos, que creen escapar al mundo de las apariencias, están obligados a vivir perpetuamente en la alegoría. Poetas tristes, quitan el color a las fábulas antiguas, y no son más que recolectores de fábulas. Hacen mitología blanca".
En este mismo sentido ver: Pardo, José Luis. *La metafísica: preguntas sin respuesta y problemas sin solución*. Barcelona, Montesinos, 1989. pp. 36-37.
15. Derrida, Jacques. *Márgenes—Ob. cit.* p. 259.
16. Derrida, Jacques. *Márgenes—Ob. cit.* p. 276-277.
Sería también interesante en cuanto al "naturalismo" de la filosofía platónica y aristotélica seguir los planteamientos de Rosset, Clément. *La anti-naturaleza*. Madrid Taurus, 1974. pp. 243-248. (Ver especialmente: "En realidad, en Aristóteles la exclusión del artificialismo es absoluta: las producciones del arte son obra de una naturaleza humana, que, en contrapartida, explicará las producciones de la naturaleza. Lejos, pues, de poner en crítica la noción, la naturaleza con ayuda del artificio, el naturalismo aristotélico da lugar a una representación antropomórfica de la acción natural, ligada a una concepción naturalista de la acción artificial". Pp. 247-248).
- Para ampliar este "giro" aristotélico ver a Duque, Félix "Lo técnico como modelo de lo físico". En: *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid, Tecnós, 1986. pp. 149-155.
17. Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. *Ob. cit.* pp. 290-91.
18. Derrida Jacques. *Márgenes de la filosofía*. pp. 295-296.
19. Para el caso de Walter Benjamin remitimos a Cohen, Margaret. *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*. Los Angeles (California. U.S.A.), University of California Press, 1995. Pp. 239-240. En el mismo texto se da cuenta de la emergencia de nuevos espectáculos populares y dispositivos ópticos que se convirtieron en modelos epistemológicos para W. Benjamin: "Habían panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaforamas, pleoramas (Πλωρω, viajar por mar, en bote), fantoscopios, fantasmaparastias, experiencias fantasmagóricas, viajes pintorescos en habitaciones georamas, (- -), cineoramas, fanoramas, esteoramas, cicloramas, panoramas dramáticos". p. 232.
20. Pardo, José Luis. *La metafísica*. *Ob. cit.* p. 46.
21. RIOS GAVIRIA, José. *La escritura del origen*. Manizales. Universidad de Caldas-Fondo Editorial Manizales, 1992. p. 121.
22. DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989. Citado por: Ulmer Gregory L. *Applied Grammarology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985. p. 52.