

Bustamante Zamudio, Guillermo

Sujeto: despertar y evanescencia

Revista Colombiana de Educación, núm. 50, enero-junio, 2006, pp. 68-84

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413635244004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

## Resumen

El texto presenta una reflexión con respecto al rescate y la exclusión del sujeto. El sujeto es entendido como una entidad que despierta con la perspectiva en la pintura, y luego se consolida con la ciencia. Se evidencia que el sujeto se disuelve en el todo de su cultura, en tanto queda excluido cuando la perspectiva establece una manera universal de pintar cualquier cosa. El texto cierra con una posición sobre lo que sería una condición específica de lo humano, vista desde los valores de la lógica modal, a fin de indicar que el mismo sujeto es el que hace la historia.

### Palabras clave:

Sujeto, perspectiva, exclusión, ciencia, lógica modal.

## Abstract

This paper presents a reflection on both the regaining and proscription of subjectivity. Subject is interpreted as an entity that rose up within perspective in painting, to be nextly framed within science. Nevertheless, it is evident that the subject is present through the whole culture; while on the contrary, it gets proscribed when perspective establishes a universal way of picturing anything. The paper ends by means of a position on what a specific condition of human nature would be, from the viewpoint of the values of the modal logic, to point out that the subject itself makes history.

### Key words:

Fellow, perspective, exclusion, science, modal logic.

---

ENSAYOS  
Sujeto:  
despertar y evanescencia\*

*Guillermo Bustamante  
Zamudio<sup>1</sup>*

Para efectos de la presente reflexión, entiendo *sujeto* como una entidad a la que puede pedírselle responsabilidad de sus actos, sin que pueda fundamentarse más que en su propia decisión. Esa posición no siempre ha estado disponible. Sostengo que comienza a despertar con la perspectiva en la pintura y se consolida con la ciencia nacida del corte cartesiano. Esto permite entender muchos discursos que dicen rescatar al sujeto, como nuevas maneras de su exclusión. Hablaré, entonces, de la pintura antes de la perspectiva, para mostrar cómo el individuo se disuelve en el todo de su cultura, en tanto queda excluido (y entonces nace el sujeto como efecto de su exclusión) cuando la perspectiva establece una manera “universal” de pintar cualquier cosa; manera que, de seguirse aplicadamente –es decir, dejando que el producto le pertenezca al método–, se garantizan los resultados, mientras que si no se sigue, aparece el error, achacable al sujeto. Éste va a ser el camino previamente trazado que va a encontrarán la ciencia. Ella llevará desde entonces la exclusión del sujeto al fundamento de todo quehacer humano que quede dominado por su égida (la cultura occidental). Terminaré mostrando que esto no es un destino y que, más bien, el sujeto se representa en esta modalidad de existencia, aunque para ello debe trastocar la modalidad en la que está montada nuestra existencia. Por eso es posible pensar en que la posición del sujeto no tiene que ser aquella que aparentemente le está deparada, si es cierto que somos nosotros los que hacemos la historia.

---

\* Texto recibido en marzo 21 de 2006 y arbitrado en junio 2 de 2006.

<sup>1</sup> Profesor de planta de la Universidad Pedagógica Nacional, Departamento de Posgrados, Facultad de Educación. [bustama@cable.net.co](mailto:bustama@cable.net.co)

## 1. No-perspectiva: ausencia de sujeto

Para los egipcios, el punto de mira de cada cosa parece fortuito (Gombrich, 1997, pp. 60-67). Los pintores parecen, más bien, cartógrafos, pues cada cosa se pinta desde donde quede mejor descrita, en su aspecto más característico. Veamos el caso que se ilustra en la figura 1: el *Retrato de Hesire*, talla en madera del año 2723 a. C. (en una puerta de madera de su tumba). La cabeza del personaje representado se ve de perfil, pero el ojo que es perceptible se ve de frente. El tronco de la persona se ve de frente, mientras que los brazos y las piernas aparecen de perfil, como en movimiento; los pies, también de perfil, se ven por su cara interior, pero desde lados opuestos, de manera que la figura parece tener dos pies izquierdos. Los brazos, en cambio, sí son izquierdo y derecho, respectivamente es algo más parecido a nuestro moderno *cubismo* que a una representación sin más del objeto.

Casi un siglo y medio después, tenemos

*El jardín de Nebamun* (figura 2). Se trata de una pintura mural, hecha hacia el año 1400 a. C., en una tumba de Tebas. Muestra un estanque en el que aparecen plantas y animales, así como su entorno, con árboles, y una mujer en el extremo derecho superior, con alimentos y bebidas. El estanque se ve desde arriba, pero los árboles que lo flanquean se perciben desde abajo, a ras de suelo, en dos ángulos perpendiculares; es decir, si la mirada fuera desde donde se ve el estanque, tendríamos que ver sus copas. Los peces, las aves y las plantas que hay en el estanque se ven desde el mismo ángulo de los árboles dispuestos en sentido horizontal.



FIGURA 1  
Retrato de Hesire.



FIGURA 2  
El jardín de Nebamun.

Así, el *Retrato de Hesire* y *El jardín de Nebamun* ilustran que no hay diferencia entre pintar la figura humana y pintar del natural, pues el punto de vista parece determinado por el ángulo que permita la ilustración más característica. Según Gombrich, lo que se ve es el saber sobre lo que pertenece a la escena, principalmente como conocimiento de su significado, no de su forma.

Veamos ahora cuando se trata de representar personas bajo cierto tipo de relaciones. En una pintura mural del año 1900 a. C. (figura 3), puede verse al sacerdote Knumhotep pescando en compañía de un criado. Pese a estar en una misma línea en relación con el punto de vista (se supone que están sobre la misma embarcación, ambos a la misma distancia del punto de vista), el señor queda representado de un tamaño mucho mayor que su criado. Y no es que en la época no se “supiera” pintar: este sentido de la pintura no era incompatible con una gran capacidad para reproducir detalles, hasta el punto de poder reconocerse hoy —según Gombrich— cada una de las especies de animales representadas, por ejemplo, en los peces dibujados en la parte inferior (nadando bajo la embarcación en la que pescan Knumhotep y el criado) o en las aves de la parte superior izquierda del fragmento reproducido.

Al “artista” no se le pedía “originalidad” —como diríamos hoy—, sino seguimiento de una codificación precisa; lo hacía satisfactoriamente quien hiciera su trabajo tal como se venía haciendo desde siempre. Por ello, este arte no tuvo cambios importantes en tres mil años. El artista no es alguien que se destaca individualmente; más bien se destaca la posición colectiva frente al asunto, que debe garantizarse de la mejor manera, procedimiento que borra al “artista” de la escena.

Entre los griegos (siglos IV a I a.C.), según Gombrich (pp. 113-115), los paisajes contenían los elementos para formar escenas idílicas (ganado, pastores, árboles, santuarios, montañas), sin que puedan precisarse las posiciones relativas entre las partes, pese a que desde el siglo I ya aplicaban un principio general según el cual las cosas lejanas son más pequeñas. Es decir, también en este caso se trata del conocimiento particular de los objetos en una idea de conjunto, regida por un criterio exterior. Las obras no “reflejan” la naturaleza, no buscan hacerlo.

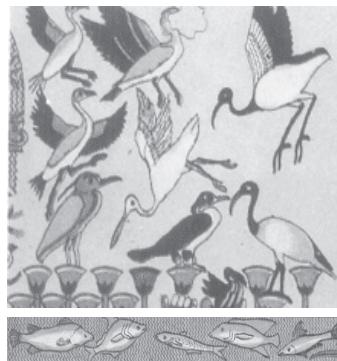


FIGURA 3  
Detalles.



FIGURA 4  
Moisés haciendo brotar agua de una roca.

en imágenes, quizá esta pintura mural sea más una explicación gráfica del pasaje bíblico, que una ilustración de éste –de pronto con destino a personas que no pueden realizar la lectura de los libros sagrados–. En la pintura vemos a Moisés sacar agua de la roca, a partir de lo cual cada una de las doce tribus de Israel recibe su parte: doce riachuelos salen de la roca y cada uno se dirige hacia una tienda ante la que está un representante. Todos tienen el mismo gesto y están distribuidos en la misma forma más o menos simétrica que las tiendas tienen a lado y lado del candelabro de siete brazos.

El pintor no trata de ser naturalista –iría contra la norma–: más bien pinta la significación que esta muestra del poder de Dios tenía para el pueblo judío. Por eso, Moisés, en comparación con los otros personajes, parece un gigante; aquellos son todos del mismo tamaño; es decir, sin jerarquías entre ellos, o sea, entre las tribus, pese a que existe una distribución espacial explícita: las tiendas de más abajo tapan parcialmente a las que van quedando más arriba (marca que señalaría el hecho de que las de más abajo están más cerca del punto de mirada); sin embargo, esto no afecta sus tamaños relativos, pues todas resultan iguales. Por su parte, la fuente de agua condensa dos miradas: a ras de piso la base y la boca desde mucho más arriba.

En el fresco *Crucifixión* (figura 5), pintado en el siglo VIII, pueden observarse cinco personas: Cristo crucificado, en el centro, María, a su derecha, y San Juan Apóstol, a su izquierda –los tres con aureola–, y dos soldados romanos, también a ambos flancos, pro-

El caso de los judíos es particular, pues su cultura prohíbe representar imágenes. Por tal razón, es muy difícil encontrar este tipo de expresión plástica entre ellos. No obstante, ciertas colonias hicieron pinturas (Gombrich, p. 127). Por ejemplo, *Moisés haciendo brotar agua de una roca* es una pintura mural (pintada entre los años 245 y 256) que se encuentra en una sinagoga de Siria (figura 4). Por las condiciones de prohibición de la representación



FIGURA 5  
Crucifixión.

vistos de lanzas. Pese a que ninguno parece estar detrás de la cruz, el tamaño de los soldados es de unas tres cuartas partes del tamaño de los santos. Esa medida correspondería a una posición detrás de la cruz, tanto que no podrían infligir a Cristo las heridas que se supone le están causándole. Parece como si lo que quedara representado tuviera una fuerte influencia de las jerarquías (tres tienen aureola, son más grandes; dos no tienen, son más pequeños), de manera que el tamaño de los personajes parece depender más de su importancia que de la distancia a la que están del punto de mirada... si se tratara de mirada.

Dice Gombrich (pp. 197-198) que, durante el medioevo, un artista nunca dibujaba algo del natural; comenzaba siendo aprendiz de un maestro, se ocupaba de pormenores secundarios del cuadro, aprendía cómo pintar ciertos personajes importantes, cómo copiar y adaptar viejas escenas a nuevas situaciones, hasta ser capaz de producir una escena de la que no conociera patrón. Incluso, para los retratos había modelos a los que se añadía el emblema de la función de quien iba a ser retratado. Sólo se pintaba al natural en el caso excepcional de no disponer de un patrón convencional. Lo que nosotros vemos como falta de proporción no era ignorancia, sino desdén por algo que no se consideraba importante.

Las antiguas representaciones se adaptaban a los nuevos empleos (Gombrich, pp. 201-202); por eso no importaba el espacio: las figuras se amontonaban e incluso se superponían los episodios. De ahí se pasó (por ejemplo, Giotto, año 1305) a crear la ilusión de que el tema religioso ocurría delante del observador, tal como se exhortaba al pueblo, en el sentido de representarse mentalmente las escenas bíblicas. Parece ser que entonces comenzaron a conservarse los nombres de los maestros, que antes no firmaban las pinturas y que ocupaban un espacio al lado de los artesanos.

Las escenas “del natural” (Gombrich, pp. 218-221) producían su ilusión de realidad más por el trabajo sobre los detalles que sobre el espacio estereotipado en el que quedaban inmersas.

Según Norbert Elias, las sociedades “premodernas” eran estados rurales más o menos autónomos, las cadenas de interdependencia no eran extensas, abundantes ni diferenciadas. Grandes escansiones naturales (inundación) o sociales (guerra) se usaban para establecer la posición y la duración de los hechos. Y para marcar posiciones y períodos del acontecer, se usan procesos con pautas de cambio regulares (mareas, movimiento aparente del sol, estaciones), cotejables con la secuencia de fenómenos no directamente comparables. No obstante, estos fenómenos son únicos e irrepetibles, puntuales, no tienen un carácter continuo. Por eso, para ser utilizados en la marcación del tiempo son *normalizados*; es decir, se establecen pautas similares de aparición, mediante la interpolación de un registro simbólico.

En estas sociedades el individuo no tiene un panorama para diferenciarse; está completamente alienado: no tiene una conciencia propia, no sobresale en la cadena de generaciones, es frecuente que ignore su edad. Es decir, hay *repetición*, pero no necesariamente hay *contabilidad*. La vida no requiere conceptos como “tiempo”.

## 2. La perspectiva: el sujeto por exclusión

Del interés de plasmar clara y sugestivamente un tema sacro, se pasa al de representar aspectos naturales. Y de un interés por los estudios del natural, se llega a una exploración de las leyes de la visión y del conocimiento del cuerpo humano. Es una inquietud renacentista: en el siglo XV, la aparición de la *perspectiva* produjo un cambio profundo en las artes, relativo al punto de mirada. Para Evelyn Fox Keller (1994, p. 148), esto influyó más en las transformaciones que condujeron a la ciencia moderna, que la misma filosofía experimental de los siglos XVI y XVII.

En Florencia, un grupo de artistas objetó muchas de las ideas del reciente pasado. Entre ellos estaba Brunelleschi, a quien se le atribuye el descubrimiento de la perspectiva. Se conocían el escorzo y el efecto de profundidad, pero no se sabía que la disminución de tamaño de los objetos, a medida que se alejan del punto de mirada, era describible por *algoritmos matemáticos*. Esto se descubrió y comenzó a aplicarse de inmediato. Los pintores de este círculo trazaban la armazón de las líneas de la perspectiva y sobre ellas dibujaban el cuerpo humano con ayuda de sus conocimientos sobre anatomía (Gombrich, 1997, p. 240). Antes podía haber un boceto propio; ahora el boceto lo constituyan las líneas geométricas de un método matemático.

Una de las primeras pinturas ejecutadas con esas leyes fue *La santísima trinidad*, de Masaccio (figura 6). Lo acostumbrado era la delicadeza en las figuras, las suaves curvas y los detalles menudos. Pero esto era sorprendente: parecía “como si fuera un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla”; parecía que pudieran tocarse los personajes. Según cuenta Gombrich, León Battista Alberti –arquitecto, escultor, pintor y escritor del siglo XV– afirmaba que la imagen brindada por la perspectiva era “trazada por la naturaleza”; y para Rutilio Manetti –pintor italiano entre los siglos XVI y XVII– era “como para hacernos pensar que hemos visto la verdad misma”. La naturaleza, y no el observador, se vuelve responsable de la imagen producida a partir de obedecer las leyes geométricas (Keller, 1994, p. 149).

Así como el tamaño de las personas ya no tenía que ver con su importancia, comienzan a aparecer rincones del mundo atestiguando un momento, con detalles sin sentido trascen-

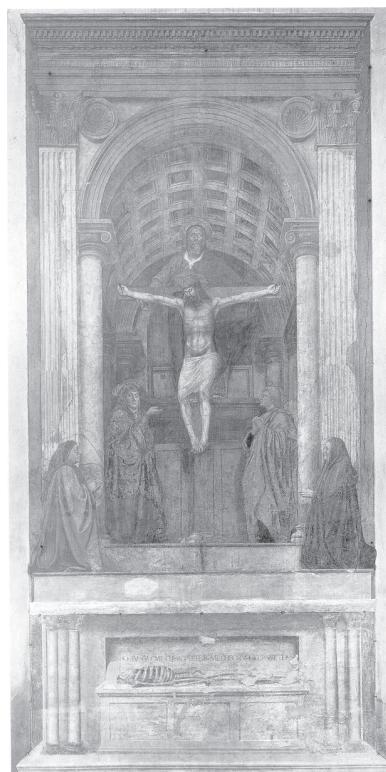


FIGURA 6  
La santísima trinidad (Masaccio)



FIGURA 7  
La batalla de San Romano (Uccello)

dental. Los paisajes ya no sólo eran telones de fondo estereotipados, sino también paisajes reales (el primer intento –por parte de Konrad Witz– es del año 1444).

La fascinación por la perspectiva, la experimentación con el nuevo instrumento, más que la necesidad de pintar, hizo que se crearan obras con un efecto de artificialidad. Gombrich pone como ejemplo *La batalla de San Romano* (figura 7), pintada por Uccello en el año 1450. Gombrich (1997 pp. 261-262) Comenta :

En el primer momento de triunfo, pudieron creer que el descubrimiento de la perspectiva y el estudio de la naturaleza resolvieran todas las dificultades que el arte ofrecía. Pero no debemos olvidar que el arte es cosa muy distinta de la ciencia. Los propósitos del artista, sus recursos técnicos, pueden desarrollarse, evolucionar, pero arte en sí apenas puede decirse que progrese, en el sentido en que progresá la ciencia. Cada descubrimiento en una dirección crea una nueva dificultad en alguna otra [...]. Tan pronto como fue adoptado el nuevo concepto de hacer del cuadro un espejo de la realidad, el problema de cómo distribuir las figuras ya no fue fácil de resolver. En la realidad, éstas no se agrupan armónicamente, no destacan con claridad sobre un fondo neutro.

Además, la perspectiva ingresó de manera desigual: a comienzos del siglo XVII vemos pinturas como *San Hugo con los cartujos* (figura 8), del pintor español Zurbarán, en la que los monjes que están detrás de la mesa tienen un tamaño casi igual al de la persona que pasa por delante de ellos y que, en consecuencia, parece reducido a escala. Tampoco las sombras de los objetos sobre la mesa obedecen a las leyes de la perspectiva.

La perspectiva es una rama de la geometría descriptiva: “Representación en una superficie de los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista. Un punto Q se representa mediante su proyección Q' sobre un plano fijo, desde un punto fijo que no pertenece al cuadro, llamado punto de vista” (*Diccionario encyclopédico Quillet*). Es decir, la perspectiva es un método cuyo



FIGURA 8  
San Hugo con los cartujos (Zurbarán).

seguimiento (condiciones y normas) garantiza que la representación quede “bien hecha”. O sea, es como si no hubiera un sujeto que pintara, pues a cada punto de lo que aparece a la vista le corresponde un punto y sólo uno en el cuadro, sin importar la persona que pinte. El llamado “punto de vista” no es aquí la materialización del sujeto, sino justamente su desaparición, pues desde igual punto de vista dos personas tienen que ver y pintar exactamente lo mismo. “Toda escena representada llega a quien la mire invitándolo a ocupar el punto de vista privilegiado original, a identificar su experiencia con la del observador/dibujante”. (Keller, 1994, p. 150).

Como dice Keller (pp. 149-150), el observador es nombrado por su ubicación, pero es vuelto anónimo por su adhesión a ciertas reglas; de donde cualquier individuo daría lo mismo:

El punto de fuga muestra especularmente la posición del observador, transformándolo en un haz visual, como si imagen y observador hubieran establecido un contacto visual irresistible. No obstante, lo que el punto de fuga encarna es la total desaparición: es allí donde se desvanecen, en el horizonte, los objetos del espacio pictórico [...] una presencia exterior al cuadro y, sin embargo, connotada por una ausencia isomórfica dentro del cuadro (Keller, 1994, p. 150).

El punto de vista en perspectiva se define como “aquel en que el rayo principal corta el plano óptico y al cual parecen concurrir todas las líneas perpendiculares al mismo plano”. Es decir, el punto desde el cual se hace la observación queda inscrito explícitamente. Esto implica que cambiar el punto de vista da lugar a diferencias; sin embargo –y aquí me separo de la interpretación de Keller–, estas diferencias no serían un reconocimiento del sujeto, pues cada punto de vista es una perspectiva exacta (tal como podría afirmarse de la percepción animal); es más, puede plantearse la hipótesis de que, para esa concepción, la suma de perspectivas constituiría la descripción completa del objeto (como la rotación de imágenes en computador). Por el contrario, cuando no se trabaja con base en ese método; es decir, cuando irrumpen el sujeto, el objeto no queda bien pintado. Los aciertos son del método, los errores, del sujeto. Axioma que parece condensar la idea que más adelante caracterizará a la ciencia. De esta manera, la perspectiva “proveyó una metáfora para el conocimiento del mundo natural, adquirido mediante una observación y documentación sujetas a reglas” (Keller, 1994, p. 149).

### 3. La exclusión del sujeto como condición cultural

El sujeto nace con su exclusión en la modernidad: el capitalismo desprende al trabajador directo de los medios de producción en dos aspectos: en el ámbito de las relaciones sociales de producción y en el ámbito de las relaciones de apropiación real; es decir, el trabajador poco a poco es desprendido de los medios de producción en tanto no es propietario y en tanto pierde el control sobre el proceso

productivo. Principios como la nobleza y la divinidad se replantean con el triunfo de la burguesía y la implantación del capitalismo, y el Dios de la iglesia –garante de la cohesión durante el feudalismo– queda desagregado en un séquito de semidioses: progreso, justicia, libertad, civilización, humanidad, patria, etc. (Lafargue, 1973, pp. 56-57). Se pretendió que estos semidioses existían por sí mismos, autosuficientes, eternos, omnipotentes y que engendraban los fenómenos históricos. Por su parte, la literatura comienza a configurar un sujeto desligado del destino, bajo el drama de la responsabilidad, cuyo paradigma es el *Hamlet* de Shakespeare (a diferencia del héroe de la tragedia clásica).

Todo este camino, como vimos, estaba presfigurado por la perspectiva en la pintura: aquello que se escapa por el infinito que insinúa el punto de fuga; la validez a prueba de sujeto de una pintura hace que, de adoptar igual “punto de vista”, las pinturas de varias personas resulten iguales.

Entonces, aparecerán nuevos dispositivos para producir cada vez esta condición de la exclusión para la aparición de la subjetividad. Me refiero a la escuela, a la estadística y a la lengua nacional (que no se consideran en este trabajo). Pero es la ciencia la que consolida esta perspectiva. Con Descartes, la filosofía produce una reflexión sobre el método que excluye al sujeto: la pregunta acerca de cómo se produce un pensamiento válido es equivalente a cómo prescindir de la particularidad de los individuos para garantizar la validez universal de una idea (de ahí la diferencia que más adelante aparecerá entre sujeto empírico y sujeto trascendental). Desde entonces, la ciencia es el acierto del método a expensas del sujeto (el acierto es del método, el error es del sujeto). Las palabras de Johannes Kepler lo ilustran muy bien: con motivo de una segunda edición de su libro *El secreto del universo* (1<sup>a</sup> edición, 1596), escribe una “Epístola dedicatoria” en la que afirma:

Se cumple este año el vigésimo quinto aniversario desde que hice público entre los hombres este pequeño libro [...] Y aunque era yo entonces muy joven y este era mi primer trabajo en la profesión astronómica, sin embargo su éxito fue ampliamente atestiguado [...] Pero no hay que atribuir esto a mi ingenio (en esto no haya jactancia por mi parte ni admiración por parte del lector, cuando estamos haciendo sonar el eptacorde salterio de la sabiduría creadora) puesto que, tal como si un oráculo bajado del cielo hubiese sido dictado a mi pluma, así cada principal capítulo del pequeño tratado fue reconocido inmediatamente por quienes lo entendieron como completamente verdadero (p. 47).

Un poco más adelante explica que en esa segunda edición no hará cambios al texto, sino que, allí donde se precise corregir, aclarar o perfeccionar, introducirá notas en una tipografía diferente; entonces agrega que tal fórmula satisface tanto a la piedad como a la brevedad:

pues los errores nacidos de la oscuridad de mi mente e intercalados entre la materia de la perfectísima obra divina, yo mismo los podía develar y refutar con toda

sinceridad: pues podía distinguir claramente los capítulos del libro que, no habiendo sufrido los efectos de una mente desviada, estaban orientados hacia aquella luz inefable de las obras divinas, o también señalar aquellos en los que seguí el camino correcto, pero resultó escaso mi progreso (pp. 48-49).

El panorama es claro: los aciertos son un oráculo, un camino correcto; las fallas sólo le pertenecen al sujeto, a la “oscuridad de su mente”, tal como en el método de la perspectiva en la pintura<sup>2</sup>. Desde Descartes, la Ciencia (con mayúscula) buscó un método en el que se pudiera confiar, en tanto considera al sujeto como aquello que introduce el error, el propósito no explícito, etc.; es decir, el sujeto encarna aquello que debe ser desecharo. Ya para el siglo XIX, oponer “objetivo” y “subjetivo” es equivalente a oponer “confiable” y “desconfiable”. Podría decirse, entonces, que la Ciencia se constituye sobre el rechazo al sujeto (Lacan, 1979).

Esa razón pura del método estaba encarnada en un *sujeto trascendental*; es decir, un sujeto capaz de no involucrar sentimientos ni errores, de ser sólo razón. El sujeto del juicio racional, ese gran Otro de la filosofía, es un sujeto de la buena conciencia que puede deducirse del trabajo de comunidades científicas y del “legado” de generaciones enteras; es el sujeto de una afirmación como “ $2 + 2 = 4$ ”, enunciado que no requiere la rúbrica de nadie para ser cierto. El sujeto trascendental sería el hombre en cuanto sus juicios tienen pretensiones de validez universal y argumenta con razones; mientras que el sujeto empírico justifica con deseos e inclinaciones, y sus enunciados no tienen valor universal (Londoño, 1990, p.146).

Para esta tradición, también la posición frente a la justicia es reductible a la razón y, en consecuencia, referible al sujeto trascendental. Con lo que, de nuevo, aparece el rechazo al sujeto, el establecimiento de un gran Otro del deber-ser y la comprensión del sujeto como sujeto de la conciencia. Por eso la ética siempre se ha establecido en relación con un referente universal, por fuera del sujeto. Ya desde la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles afirmaba que la ecuanimidad para juzgar algo está en proporción directa con el saber: “los hombres juzgan bien las cosas que saben o conocen, siendo buenos jueces cuando de ellas se trata. De este modo, el que ha sido ilustrado en una materia será buen juez para tal asunto y el que haya recibido instrucción general, será buen juez en todas las materias en general” (Libro I, Cap. III). Pues bien, según Gilles Lipovetsky, ese referente universal ha cambiado en el curso de la historia: primero, las divinidades; luego, la razón; y ahora, la libertad (de consumo).

La vieja pregunta filosófica por el conocimiento (Braunstein, 1975, p. 236), que siempre celebró las bodas del sujeto y del objeto (Jacques-Alain Millar), pareció romperse con la división cartesiana en *res extensa* (el sujeto es un objeto)

<sup>2</sup> Borges, de manera más lacónica, más ajustada a su estilo y, por supuesto, a otra época, dice en el Prólogo a *Elogio de la sombra* (1974): “Tal o cual verso afortunado no puede evanescernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestro” (p. 976). En la universidad, esto se verifica cuando, ante la afirmación “yo pienso que...”, el maestro tacha el “yo” y pregunta: ¿según quién?, y recomienda escribir: “sobre la base de tales y tales investigaciones se piensa que...”.

y *res cogitans* (el sujeto es pensamiento). Sin embargo, las implicaciones de esta propuesta no cuestionaron el punto de partida: la concepción del sujeto como *res extensa* condujo a disciplinas como la psicología experimental, la psicofisiología y el conductismo, convirtiéndose en un espacio donde no había sujeto sino autómata (a la manera de los animales). Así, la especificidad del sujeto parecía estar en el *cogito*, y prometía explicarse sin el recurso de la metafísica o la religión; es decir, se abría una comprensión de la subjetividad que no necesariamente se oponía a la objetividad. Entonces, disciplinas como el idealismo trascendental, la Gestalt, la fenomenología, la psicología descriptiva constituyeron una línea originada por la concepción del sujeto como *res cogitans*. Pero el resultado es que en el siglo XX una serie de disciplinas se disputó la posesión del sujeto como objeto de su conocimiento, y afirmó que los procesos sociales, históricos, antropológicos, políticos, lingüísticos, etc., excluían al sujeto: “desde la ciencia, sólo observamos determinismos físicos, biológicos, sociológicos o culturales y, en esa óptica, el sujeto se disuelve” (Morin, 1994, p. 67). Una máxima que expresa esta situación es: “La historia es un proceso sin Sujeto ni fin(es)”, principio que Althusser (1974, pp. 75-81) desarrolla en su respuesta a John Lewis.

La ciencia moderna se definió “a prueba de sujeto” y promovió la idea de que una explicación *subjetiva* es “imprecisa”, “parcializada”, “desconfiable”, “tendenciosa”: “Corrientemente, cuando decimos que algo “es subjetivo” aludimos a que está ligado a la emoción, a los sentimientos, y se refiere siempre a algo que tiene un aspecto contingente y arbitrario” (Morin, 1994, p. 80). En consecuencia, algunas teorías que se ocupan de lo “humano”, aunque manifiesten un determinismo más, han sido subvaloradas, se les ha negado el estatuto de científicas, o se las ha calificado de ciencias “blandas” o de “conjeturales”.

Un ejemplo actual de un intento de recuperación del sujeto: la teoría de la acción comunicativa, de Habermas, presentada como un cambio de paradigma, en tanto se pasa “de una razón encarnada en el sujeto trascendental, a una razón encarnada en los procesos comunicativos”. Por comenzar con la subjetividad de cada hablante, la pragmática de la comunicación presupondría la *sinceridad* del sujeto; por involucrar la relación intersubjetiva, presupondría una acción ceñida a las normas que la interacción promueve a la existencia (*rectitud*); por referirse al mundo, presupondría que los hablantes dicen *verdad*; y, finalmente, por estar codificada en una lengua, presupondría una intención de ser *comprendible*. Así, la propuesta ética consistiría en un esfuerzo por discutir y establecer colectivamente las pretensiones de validez de los discursos.

Pero, frente al lenguaje, ¿puede agotarse el problema ético en la comprensibilidad? Recordemos que en el lenguaje son fundamentales actos como el equívoco, el malentendido y la lógica significante más allá de la significación. Y, frente a la verdad, ¿puede agotarse el asunto ético en un otro de la razón, en un supuesto legado de la humanidad? Recordemos que la verdad también

puede entenderse como la causa particular del deseo del sujeto (sin validez más allá de él). Y frente a la relación entre sujetos, ¿puede restringirse el asunto ético a la rectitud, entendida como un obrar consecuente con las normas, mejorables mediante la discusión y que los sujetos aceptan para el buen funcionamiento de lo social? Recordemos que Freud llamaba la atención sobre las implicaciones de la renuncia pulsional y sobre la existencia de la pulsión de muerte. Y, frente al sujeto, ¿puede reducirse el asunto ético a una idea de sinceridad, entendida como una transparencia de la subjetividad, como un dominio consciente de todo cuanto el sujeto hace? Recordemos que hay una división subjetiva como efecto del hablar; es decir, algo constitutivo, no susceptible de ser “mejorado”.

No hay aquí una recuperación del sujeto expulsado por la modernidad, pues lo único que se hace es cambiar el ideal en relación con el cual sacrificar al sujeto: un estado social armónico, un regreso a una situación idílica, una situación social exenta de conflictos.

#### 4. Lógica modal y posición subjetiva

Para terminar, veamos una posición sobre lo que sería una condición específica de lo humano, vista desde los valores de la lógica modal. De esa manera, es explicable, de un lado, la posición subjetiva que sacrifica la causa propia a nombre de un ideal, con el costo de la impotencia y la amargura garantizadas; y, de otro lado, una posición que construye un proyecto, un poco de libertad para llevar a cabo un deseo que puede ser realizable sólo en función de la ubicación frente a condiciones de posibilidad.

##### Condición propia de los valores de la lógica modal

*Lo necesario.* Sería aquello que no cesa de inscribirse, lo que no puede no estar, las condiciones en las que nos desenvolvemos y que contribuimos, con nuestros actos, a interpolar en una vida social cambiante. Estas condiciones originan una disputa por quién las explica mejor. Cuando identificamos paradigmas que simplifican o que complejizan, que abren o que cierran las opciones, hablamos con la esperanza de aludir a lo necesario; históricamente comprobamos la existencia de mecanismos de interpretación que han promovido cierto tipo de discurso (en nuestro caso la ciencia) a la posición de representar lo necesario.

*Lo contingente.* Sería aquello que cesa de no inscribirse, lo que no estaba y de pronto aparece, lo que no obedece a las leyes de lo necesario, pero irrumpió allí para ponerlas en crisis en algunas ocasiones. Este aspecto, en muchos casos, ha sido expulsado como aquello a propósito de lo cual no puede hacerse ciencia, pues no obedece a las leyes de determinación. Otros, sin embargo, le dan un papel importante, bien sea para construir explicaciones o para considerar la vida cotidiana. Su carácter impredecible y muchas veces efímero hace que en

ocasiones parezca representado de mejor manera por el arte. La ciencia trata de atraparlo, pero buscándole un componente determinístico: es el caso de la estadística, entendida como “medición de la incertidumbre”.

*Lo posible.* Sería aquello que cesa de inscribirse, lo que estaba y de pronto desaparece, aquello que construimos en las predicciones de las que no podemos tener con anticipación una certidumbre completa. También se trata de un campo un tanto despreciado, pues desde el determinismo absoluto se piensa que es forzoso llegar a tal grado de certeza sobre el mundo, que el campo de lo necesario crezca a expensas del campo de lo posible. Para cierta perspectiva científica, el sueño es una enfermedad que la certeza puede curar. Es hegémónico creer que lo posible es reductible y, si no, forma parte de la especulación, la superchería o la superstición.

*Lo imposible.* Sería aquello que no cesa de no inscribirse; aquello que no sólo no estaba, ni está, sino que no podrá estar. Cuando los Picapiedra exclaman: “¡Ya no saben qué inventar!”, parecen verificar que le quitamos terreno a lo imposible pero en realidad lo que hacemos es crearle nuevos marcos de definición. Un ejemplo sería lo que la ciencia ha tratado de especificar mediante ciertos umbrales, como la velocidad de la luz, el cero absoluto, la no reversibilidad del tiempo, etc.

Acomodamiento: tendencia del sujeto en las circunstancias actuales  
Ahora bien, lo necesario puede desconocerse. Como cuando se produce información para no conocer, para desconocer. Es más cómodo, más eficiente, no conocer y repetir ciertos circuitos establecidos por los roles que ocupamos, uno de los cuales es aplicar las llamadas “gramáticas” de las disciplinas que producen información muchas veces inservible, como en el caso de la copiosa información emitida por la “investigación” que cree encontrar el sentido de lo social a través de encuestas.

Asimismo –equivocando la lógica modal–, hacemos que algo contingente parezca necesario, llamándolo, por ejemplo, “destino”, “idiosincrasia”. Nuestra condición histórica, todo lo que ocurre en el marco de la sociedad, es contingente y, sin embargo, volvemos aparentemente necesario alguno de sus aspectos. Así, hablamos de manera que parece natural aquello que en realidad es transformable, pues fue construido por los hombres, y entonces hacemos todo tipo de segregación, y decimos cosas como: “somos así”, “qué le vamos a hacer”, “si no lo hacemos nosotros, de todas maneras otros lo van a hacer”, “ahí estamos pintados”, etc. Es decir, creemos en la fatalidad. Por eso parece dable desconocer el sentido del trabajo humano y pasar a obrar tal como está de moda, y creer, por ejemplo, que la matriz DOFA explica algo, o que los “nuevos tiempos” nos hacen no sé qué tipo de desafíos.

Por su parte, en el lugar de lo imposible, ponemos un ideal. No un proyecto, algo en lo que se pueda trabajar con entusiasmo, donde se pueda implicar un deseo. Se trata, más bien, de un ideal sin condiciones de posibilidad. La publicidad y el mercado están hechos para eso: la telenovela, en lugar de las vicisitudes de la

vida amorosa con seres de carne y hueso, en medio de cuyas batallas no siempre salimos bien librados; el *chat*, en lugar de la relación; la mujer o el hombre perfectos; el producto que satisfará por completo las necesidades; la vida si nos ganamos la lotería; en lugar de una explicación que requiera nuestro esfuerzo, una lo-teoría; o sea, una doctrina terminada y abarcante. En otras palabras, el ideal es aquello que nos evita pensar, algo en relación con lo cual no hay que trabajar, pues es el reino de la demanda al otro, aunque no está desprovisto de actividad, que en estos casos constituye un mero activismo. Los grupos alojan este tipo de posición subjetiva, piensan en lugar de sus participantes, les explican de qué deben gustar, con quiénes deben relacionarse, les extraen cierta plusvalía, a veces los traicionan y se van con todo... o se quedan y, de todas maneras, se quedan con todo.

Por último, en el lugar de lo posible se instala la impotencia. Sin un proyecto contextualizado, en el que esté empeñado el deseo, cuando el horizonte es un ideal (del tinte que sea), se verifica con frecuencia la insuficiencia frente a lo que ocurre, el desánimo porque las cosas no van como deberían (“soy un fracasado: no tengo carro”). La idea de que las cosas son como son (es decir, la contingencia como necesaria), ahora se encuentra adobada por la impotencia. El otro siempre es culpable o malagradecido, la profesión –por ejemplo la de docente– se revela, días antes de la jubilación, como ingrata.

### Posibilidad abierta al sujeto, en tanto ser histórico

Tal acomodamiento, dada la condición modal, no es inmodificable. Es más: continuamente hay otras maneras de ubicarse. En tanto ha sido producido, también puede construirse otra perspectiva. El problema es dar lugar a que eso sea pensable, pues tal posición produce sus réditos.

Así, en el lugar de lo necesario puede ubicarse la naturaleza histórica de nuestra experiencia, el hecho de que toda época mira hacia atrás con una percepción distinta, de que siempre estamos haciendo y rehaciendo la historia. Eso no puede no estar (es necesario), aunque para algunos resulte cómodo creer que el sentido de la existencia viene de un lugar inexpugnable.

De tal manera, podría trabajarse por la recuperación del papel contingente de las condiciones históricas; trabajar en consecuencia con el hecho de que la situación actual no es una fatalidad, un destino, sino una construcción muy compleja, que entretiene infinidad de sentidos y prácticas. Se puede creer en algo, bajo la condición de la génesis histórica de ese algo; podemos enseñar sobre todo la historicidad de los saberes que han ido ganando –por razones que pueden rastrearse– la supuesta dignidad de la selección curricular... pero también las razones por las cuales esa dignidad cambia y va desplazando ciertas perspectivas.

Tal horizonte deshace la impotencia y permite colocar, en lo posible, un proyecto; es decir, un camino de trabajo en el que está inscrito un deseo, en relación con un contexto particular; es de esperarse, en esta dirección, que haya

un entusiasmo, que haya un poquito de libertad. Ante la ausencia de un ideal, ya no se siente impotencia por los resultados, pues se sabe de las condiciones de realización de los proyectos. Los proyectos vitales así concebidos materializan la condición humana.

Eso es posible mediante un conocimiento creciente de los límites; es decir, de lo imposible, pero no en el sentido de la lotería que nunca podrá ganarse, de la inhallable pareja ideal o de la teoría infalible, sino en el sentido del límite. Freud decía que había que llevar al sujeto de la impotencia a la imposibilidad. En los límites está la condición existencial: somos seres para la muerte y sólo la conciencia de ello nos causa para construir algo. De otra manera, construimos a nuestras expensas, porque tenemos una amarga eternidad otorgada por un ideal inmovilizante, o no construimos nada ante la fatalidad del determinismo aplastante.

CUADRO 1

NECESARIO	POSIBLE	NECESARIO	POSIBLE
Desconocimiento	Impotencia	Historia	Proyecto
Necesario	Ideal	Contingencia	Límite
CONTINGENTE	IMPOSIBLE	CONTINGENTE	IMPOSIBLE



## Bibliografía

- Althusser, L. (1974). *Para una crítica de la práctica teórica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Aristóteles. (1963). *Ética a Nícómaco*. México: Jackson.
- Borges, J. L. (1974). *Elogio de la sombra*. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé.
- Braunstein, N. et al. (1975). *Psicología: ideología y ciencia*. México: Siglo XXI Editores.
- Elias, N. (1997). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Van Fraassen, B. (1978). *Introducción a la filosofía del tiempo y del espacio*. Barcelona: Labor.
- Freud, S. (1990). El malestar en la cultura. En *Obras Completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Keller, E. (1994). La paradoja de la subjetividad científica. En D. Fried (comp.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Kepler, J. (1994). *El secreto del universo*. Barcelona: Altaya.
- Lacan, J. (1990). *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_, (1979). *El objeto del psicoanálisis*. Barcelona: Tusquets.

- \_\_\_\_\_, (1976). La ciencia y la verdad. En *Escritos II*.
- Lafargue, P. (1973). El método histórico. En F. Engels. *El materialismo histórico según los grandes marxistas*. México: Roca.
- Lakatos, I. (1993). *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid: Alianza.
- Londoño, C. (1990). El sentido del arte. En *Estanislao Zuleta. 1935-1990*. Tunja: La Rana y el Águila.
- Miller, J. (2001). Intervención sobre el mutualismo. En *La erótica del tiempo y otros textos*. Buenos Aires: Tres Haches.
- \_\_\_\_\_, (1988). La lógica del significante. En *Matemáticas II*. 17
- Mockus, A. (1995). La teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. En A. Mockus *et al.* *Las fronteras de la escuela*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Pedagogía, Socolpe-Magisterio.
- Morin, E. (1994). La noción de sujeto. En D. Fried (comp.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Soler, C. (1995). *Las variables del fin de la cura*. Buenos Aires: EOL.
- Virno, P. (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.