

Rosa María Ravera

El arte
entre lo comunicable
y lo inconmensurable:
DOS TIEMPOS

De tanto en tanto una controversia de antigua memoria suele movilizar y perturbar a través del tiempo la comprensión de lo estético. Se trata del antagonismo entre un concepto del arte concebido racionalmente y otro que es ajeno a la razón y se le contrapone como factor extralógico de imprecisa clasificación. Si por un lado detectamos una noción comunicable, referida a habilidades, técnicas y conocimientos, adecuada a reglas que pueden enseñarse y aprenderse, desde un ángulo diferente surge una experiencia no explicable e interpretable intelectualmente, apta para la introducción de algo ignoto e inconmensurable. A través de claves muy diferenciadas se tendrán presentes, en tiempos diversos, algunos aspectos de tal contraposición.

En nuestros días el enfoque semiótico constituyó, sin duda, uno de los más importantes intentos de racionalización de la producción del arte con la búsqueda de regularidades e invariantes capaces de mediatizar la expresiva espontaneidad estética. Si la posibilidad de explicar la comunicación artística mediante sistemas de reglas a nivel subyacente dio cuenta asimismo, como condición necesaria, de la consideración conjunta de sistemas y procesos, es un hecho que determinadas líneas actuales de investigación hoy

Datos del autor:

Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.
Presidente de la Asociación Argentina de Estética. Prof. Titular de la
Cátedra de Estética de la Fac. de Bellas Artes de U.N.L.P.

han procedido a evolucionar de una semio-lingüística a perspectivas pragmáticas capaces de recuperar para el texto las condiciones que posibilitan su producción e interpretación. Entendemos que la complementación del concepto peirceano de semiosis ilimitada, con los resultados de recientes elaboraciones de la lingüística, la semiótica y la filosofía del lenguaje tendientes a situar al texto en contexto, en dimensión pragmática, da cuenta de sus aspectos intra y extratextuales, y a través de la convergencia de orientaciones e intereses aporta un amplio desarrollo de estudios que, por lo pronto, ha superado la noción de signo saussureana y con ella una semiología heredera de la lingüística y dependiente de ésta.

A la vez, en oposición a las indagaciones de una semiótica que en su momento pudo ser tachada de imperialista, no ha pasado inadvertida la reacción de quienes se preocuparon por acentuar el carácter no reductible de la producción artística. Se intentó, de este modo, eludir una racionalización frecuentemente sospechada de proyecciones metafísicas, con la posible ontologización de la estructura, la búsqueda de una estructura idéntica, la reducción a la transparencia comunicativa y, en definitiva, la sujeción a un sentido pleno al que el arte ha sabido sustraerse permanentemente, siendo lugar por excelencia de indeterminación y ambigüedad, así como de rupturas y desfases imprevistos, discontinuidades y desvíos, transgresiones constantes y permanentes. El modelo de las vanguardias ha alimentado este concepto estético. La filosofía, sin permanecer insensible a esas solicitaciones ha recogido prontamente la incitación a rechazar todo orden normativo, rebelándose contra el dominio lógico discursivo. En filósofos como J.F. Lyotard o J. Derrida algo inconmensurable crece y desborda más allá de las exigencias de los sistemas de signos.

Cabe reflexionar en "lo desconocido" de Lyotard, convocado en la palabra que cierra el afortunado escrito *La condición postmoderna*. Derrida, por su parte, prefiere eludir semejante "apertura" y rebasar el sistema desde dentro con habilísimas estrategias. Es-

tas indagaciones nos invitan a recordar y reeditar una contraposición ya actuante en la vieja disputa librada en los albores del pensamiento clásico entre filosofía y poesía, entre la razón y algo otro que, concebido en aquel tiempo como sagrado delirio, era una instancia prerreflexiva que escapaba a la legislación del logos. Frente a ese peligro, la razón supo elaborar propuestas tendientes a neutralizar a un adversario cuya fuerza provenía de un origen divino.

Primer tiempo: las estrategias de la razón

En la querrela de la antigua Grecia, los que se llamarían a sí mismos filósofos enfrentaron a quienes se hallaban empeñados en retener los privilegios de la sabiduría. Según es sabido, desde la época arcaica la poesía era considerada actividad expresiva y "mimética" (de mímica), manifestación de sentimientos y emociones en los que la palabra, la música y la danza se unían en la "choréia una y trina". En la medida en que la experiencia comunitaria dionisiaca atenúa y disminuye su significación subversiva de gran alcance socio-cultural y político, se abre el espacio de la dimensión poética que habrá de asumir el estatuto autónomo de la ficción. Presa de divina manía y posesión sagrada, la inspiración del poeta lo comunicaba en delirante arrebato con los dioses. No consideradas artísticas, las *mousiké* se distinguían de las *téchnai* (pintura, escultura y arquitectura compartían con las manualidades ese estatuto): actividades productivas tendientes a fin, racionalmente regladas y comunicables conceptualmente, que se enseñaban y aprendían. Teniendo presente la progresiva fijación lógico metafísica del discurso, queremos destacar aquí determinados aspectos de la reflexión de Gorgias, Platón y Aristóteles. En el primer y segundo caso, en concepciones por lo demás antagónicas, subrayamos sin embargo una experiencia extralógica, sea amor, deseo, emociones o imaginación que queda preservada en su originariedad y mantenida en su diferencia, mientras que en la visión intelectualista de Aristóteles lo otro de la razón desaparece, dado que ésta ha logrado domesticar al inquieto adversario desactivando su prepotente alteridad.

A veces considerada escéptica, nihilista e irracionalista, señalamos en la sofística la posibilidad de eludir la subordinación de la palabra al enunciado correcto que luego impondrán las categorías metafísicas. Con ductilidad notable Gorgias comprende la flexibili-

dad de la palabra, delimitándose para el arte una esfera propia e ilusoria ajena aún a los valores de verdad y falsedad que habrán de regir de modo excluyente para todo discurso.

A la potencia y exaltación de lo visible, de lo bello resplandeciente presente en la reflexión presocrática, sucede el descubrimiento de la extraordinaria potencia de la palabra.

Al desestimar el alcance cognoscitivo, ético y místico de la música pitagórica, los sofistas descalificaron asimismo la separación entre el *afanés*, armonía invisible, y la armonía visible o *faneré*. Se volvía así a una concepción cara a los presocráticos, no sin cambios decisivos propios de la vida de la polis. Si ante lo real y lo bello podían manifestarse en la propia universalidad autónoma, otro orden de realidad se propone e impone ya en situación pragmática, aviniéndose a las condiciones siempre circunstanciales de lo conveniente. Es el universo del lenguaje el que ahora importa, donde la palabra oportuna capta la ocasión del *kairós*, visto por Protágoras como el momento justo que posibilita la emergencia del decir fascinante y persuasivo.

La conveniencia y coherencia del lenguaje será ya siempre la de la palabra en situación; no la conveniencia moral de los pitagóricos sino la de un campo de atracción y seducción, de perturbante agradabilidad desplegada en una esfera cuya irrealdad se reconoce, afirma y declara. El encantamiento poético (*epodé goeteia*) es placentero engaño, según pone en evidencia la teoría del *apate*, provocando el arte "dulce enfermedad", y siendo más sabio quien se deja engañar que quien no lo hace. El extravío resulta superior a la normalidad emotiva y lo que cuenta es ser sensibles, capaces de sentir y de ser afectados por las pasiones fluctuantes y contradictorias del alma. Es bien claro que son las emociones las que aseguran la vía de la comunicación. Gorgias, al defender la extraordinaria capacidad expresiva de la palabra, su eficacia y mágico encantamiento, preserva su estatuto originario de valor extralógico. En una retórica que dista mucho de ser mera técnica instrumental, la palabra, "potente soberano", halla reconocimiento propio.

Frente a la confesa irrealdad del arte, frente a la perturbación de lo no racional y la excitación emotiva que expone a los hombres a una peligrosa discontinuidad de la existencia, Platón ensaya el supremo intento de asegurar a lo esencial un estatuto inamovible, el de la idea. Pero la gran condena platónica del arte ha de verse con matices. Si bien el valor intemporal de la belleza determina al artista a orientarse indefectiblemente a lo que no cambia -lo cual nos resulta inaceptable y contradice abiertamente nuestra experiencia contemporánea de las artes - otras facetas del filósofo no siempre tenidas en cuenta, resultan de excepcional interés. La belleza era principio de comunicación universal, de circulación simbólica, según han contribuido a demostrar los estudios de Gadamer. No solo era una idea particular sino la luminosidad y perfección común a todos los entes ideales.

Término último de la aspiración del hombre hacia la meta trascendente, era también la única entre las ideas cuya traza se percibía en el mundo sensible. En éste, observamos que el eros era asimismo principio de mediación universal, capaz de circular entre los hombres impulsándolos con vehemencia hacia el objetivo supremo. Tal estética es una erótica, con un daimon cuya pasión prerreflexiva irrumpe en el alma sin supeditarse al logos. Si vemos en el *Sofista* la aplicación, por vez primera, del binarismo platónico al análisis del lenguaje, queremos puntualizar la clara terceridad que se desprende de diálogos como el *Banquete* y el *Fedro*. Término intermedio, el eros o deseo se sitúa *entre* la carencia y la plenitud, hijo de la abundancia y de la falta (a diferencia de Lacan, para quien es solo falta). La inquietud y desasosiego del deseo, captado con perspicacia insuperable, tendiendo siempre a lo que no posee, en agitación perpetua entre lo sensible y lo inteligible, con dinamismo insatisfecho escala una estructura de reenvío en dirección a lo que perennemente desborda la experiencia humana. Ahora bien, no dudamos que este mecanismo se halle muy presente y actuante en la productividad del artista, con resortes que pueden ser estudiados con prove-

cho en los enfoques psicoanalíticos (véase, por ejemplo, la irrupción pulsional de lo semiótico en lo simbólico, en el semanálisis de J. Kristeva).

Por otra parte, si este mediador que asegura la comunicación universal, según lo hemos planteado, revela ser filósofo, finalmente, esto nos hace saber que el filósofo es un ser deseante, entre otras cosas. Con las fértiles ambigüedades de un pensamiento en oscilación permanente, esencialmente dialógico, Platón termina valorizando en el *Fedro* también el delirio poético, impulso irreductible fuente de conocimiento supraracional, energía esencial para calibrar el fenómeno de la creatividad más allá de normas y reglas, esto es, de las codificaciones culturales garantizadas por el conocimiento, la ciencia y la técnica.

Son éstas en cambio las que interesan a Aristóteles quien habría pronunciado la primera palabra racional en estética. Apreciación justa, pero diversamente evaluable. El Estagirita, que considera una noción general del arte unificando las *téchnai* y las *mousiké*, con su formidable aporte posibilita la comprensión de la tragedia como producto técnico imitativo, esclareciendo su carácter racionalmente reglado, productivo y catártico. En tal sentido echa luz sobre aspectos básicos y fundamentales de la creación artística, pero algo esencial entra en cono de sombra. Lo que había emergido como principio propulsor, el impulso erótico, desaparece, si bien no se olvidan por cierto las facetas emocionales de la poiesis, la emoción del arte, integrada a la estructura de la acción trágica como ha demostrado G. Else, y también efecto suscitado en el espectador según las teorías más clásicas.

Para H. Jauss, interesado en los principios de la comunicación literaria, en Aristóteles el goce circula por las experiencias de la poiesis, de la aisthesis y de la catharsis. Se puede captar la idea del gozar reconociendo y del reconocer gozando, pero no sin definidos acentos intelectualistas que, queremos subrayarlo, domesticar la afectividad.

La naturaleza de la fruición estética no solo ha sido analizada en diferentes escritos sino también en diversos niveles. Por lo que respecta a un placer estético más general, Aristóteles lo parangona a los placeres más altos de la vida contemplativa. No únicamente en la *Política* en ocasión de la música y del dibujo sino en las *Éticas* Eudemia y Nicomachea. Observación no casual dado que en la *Poética* el placer de las artes miméticas, que integra a la vez aspectos sensibles e intelectuales,

es considerado un modo de aprender. La visión del producto imitativo, en efecto, promueve un acto de razonamiento, una deducción (*sylogizesthai*) presente en el reconocimiento de formas que aún cuando no nos gusten en la realidad, agradan en la reproducción correcta. Por último, también en la emoción trágica se reencuentran procesos cognitivos. Sin entrar aquí en los detalles de las innumerables interpretaciones a que ha dado lugar a través del tiempo, es indudable que Aristóteles nos hace saber que la tragedia permite conocer el mundo como debiera o pudiera ser según verosimilitud y necesidad, según una totalidad de sentido a la vez uno y múltiple, de acuerdo con un ideal lógico dotado de coherencia y ejemplaridad. Y esto nos permite gozar, aún en el terror y la piedad. Fruición que, conviene remarcar, no es previa al saber, no es fuerza originaria sino efecto armónicamente engarzado con el reflexivo operar de la construcción poética, lúcidamente estudiada. En esos conceptos filosóficos, que por otra parte abren un interesante horizonte pragmático ligado a la perspectiva de los usuarios, algo se ha desdibujado: la potencia extralógica cuya base pulsional, creemos, alimenta constantemente la producción artística y toda búsqueda de verdad y desentido. Neutralizado el eros, lo otro de la razón, el resto inconmensurable del que era depositaria la poesía y la divina manía se diluye y deja paso a una fruición que se complace en el reconocimiento, coordinada con la razón y conciliada a ella, sin resto.

Segundo tiempo: tiempo de interpretación

En nuestros días semiótica y deconstruccionismo han solido oponerse. La semiótica procura explicar la comunicabilidad del texto artístico, en ocasiones desde orientaciones de método no sólo analíticas y científicas si-

no ampliamente filosóficas. Entre esos aportes cobra hoy excepcional interés -propicio al diálogo filosófico, particularmente con la hermenéutica - la renovada racionalidad de una reflexión que ha formulado la noción de signo en clave peirceana, con la postulación de la semiosis ilimitada, la misma vida del pensamiento. Importa tematizar el signo como semiosis -como relación signica implicando un entero proceso sin término- pero también el signo como unidad delimitada. No por cierto la unidad mínima de los años 60, con la ya archivada polémica de la doble articulación, sino como unidad textual. El texto como resultado, como un producto objetivado capaz de retener, sin embargo, la dinámica de la semiosis en los procesos de su producción e interpretación. Un objeto teórico para cuya comprensión son ya imprescindibles los conceptos elaborados por la lingüística textual y pragmática.

La indagación de la obra de arte puede cobrar precisión con su consideración como texto, siempre a la luz de enfoques que se propongan conjugar sistemas y procesos. Sin omitir la transacción de múltiples operaciones, la intervención de reglas u códigos, de grandes dispositivos que cruzan y entrecruzan el texto sin reducirlo ni determinarlo. Comprobando, por el contrario, mediante tales mecanismos la emergencia de un topos oscilante librado a su esencial indeterminación.

El deconstruccionismo, en cambio, acentúa la comunicabilidad del texto artístico, su carácter indecible. Niega la noción de signo por considerarla ineludiblemente viciada de logocentrismo, e introduce un resto, una diferencia inobjetivable que subvierte la ley de lo idéntico. En realidad, es posible comprobar que ambas empresas, semiótica y deconstruccionismo, escapan al orden de lo Mismo. En el deconstruccionismo, lo que se diferencia y tenazmente perturba hasta pro-

vocar la disolución del signo, puede encontrar clarificación en la potencia del símbolo, tal como lo han precisado los estudios de U.Eco. Al referirse a la hermenéutica deconstruccionista, Eco, en efecto, la encuadra en el modo simbólico, que considera fenómeno semiótico en el que determinada expresión se vincula con significados vagos, con nebulosas de contenido de interpretación incierta, nunca completamente describibles de una vez por todas. El símbolo no sería entonces un modo particular de signo, sino "una modalidad textual, una manera de producir e interpretar los aspectos de un texto". Se trata de una expresión que, correlacionada a un contenido codificado, se asocia a un nuevo contenido esta vez máximamente indeterminado, donde no hay verdad final sino permanente desplazamiento. Eco ve la hermenéutica derridana como la última epifanía del modo simbólico, radicalmente secularizada, donde la verdad no reside en lo Otro, en otra parte, no es el lugar de la voz del ser (como en la hermenéutica heideggeriana) sino puro juego de diferencias y desplazamientos en los que la expresión se fractura definitivamente y expande en dispersión infinita errida, en simpatía y estrecho contacto con vanguardias artísticas y prácticas literarias simbolistas, procura despojar al texto de lo que entiende es presencialidad metafísica: desequilibrando el centro, acentuando la inestabilidad y fragilidad de un sentido alusivo que ofrece posibilidades de lectura no solo ilimitadas sino incontables. En tal forma se desprende del texto una intraducibilidad última, una profunda comunicabilidad. Esto implica combatir la dialéctica, desechar las síntesis y, fundamentalmente, eludir ese tercer término que en definitiva podrá garantizar el despliegue del signo, su comunicabilidad. Lo entendió Kant, al pretender colmar el abismo entre lo sensible e inteligible en la tercera Crítica (si

bien en la finalidad sin fin de lo bello pueda atisbarse el resto) o que en cambio busca la lectura deconstruccionista no es cicatrizar sino desencadenar el abismo (*Abgrund*), alimentando el despertar de lo que no se deja captar a partir de las oposiciones dado que las insta. (Cree preciso descolocarlas porque han nutrido el modo tradicional de pensar y concebir el arte, y el ente en general). Y es en la escritura donde se vislumbra aquella diferencia que las precede, capaz de desequilibrarlas en la medida en que desarticula un orden interno tanto como la conexión de lo interno/externo. Por lo mismo, no hay superación de la metafísica ni exterioridad radical, pero sí la presión de un exceso que jaquea el signo a modo de sobrante suplementar, con el dinamismo metonímico de incansables desplazamientos, injertos que se reinscriben en permanencia sin admitir la clausura del código, el cierre del contexto. La proliferación de ese engendramiento infinito impide la consumación del sentido, y toda eventual aspiración a la unidad o totalidad. Eliminada la fijación del significado, el texto se abre a su afuera, se dilata, multiplica relaciones y, a través de un hiato ya incolmable entre el significante y el significado (el del símbolo), propone espacios cada vez más inalcanzables. El diferir sin término despliega un juego de presencia y ausencia donde el resorte de aquella es ésta. La significación de lo colosal y de lo sublime se aproxima a esta aventura de dispersión infinita donde el texto se rebela contra la palabra y no se deja aferrar por ella. Queda por ver si lo que se entiende por presencia, sentido pleno, univocidad significativa-lo que Derrida incita a promover el estallido del signo- se halla en campo semiótico, en sus procedimientos y métodos.

Claramente, tales significados son ajenos a una semiótica *interpretativa*. El concepto de signo que aquí se asume difiere de la noción saussureana, a la que se le ha criticado, con justicia, ser una relación de equivalencia

entre significado y significante, esto es, una sustitución de lo idéntico por lo idéntico, en la perfecta correlación biunívoca de los dos niveles. La referencia a algo otro que está en la base del signo, como remisión y reenvío (*aliquid stat pro aliquo*) se convierte en verdadera alteridad capaz realmente de abrir el signo a su afuera, sólo con la mediación de un tercer término, el interpretante. Este asegura la comunicación, la significación, el sentido. Un sentido que no es, por cierto, el Significado trascendental, puesto que su identidad se ve diferida en permanencia. En la reflexión derridiana lo otro de la razón es un exceso inclasificable que la deconstruye a fin de socavar la hegemonía de la ratio; en la semiosis ilimitada, el pensamiento mismo en su necesaria alteridad, sin la cual el signo no es sí mismo, repropone en permanencia la relación signica, la reconstruye indefinidamente con la lógica de la inferencia. La semiótica ha encontrado el modo de abrir el sentido, de quebrar la univocidad instalando la alteridad en el corazón del signo, alojándola constitutivamente sin hacerlo estallar sino más bien amplificándolo ilimitadamente con desplazamientos que en la cadena de reenvíos requieren continuas interpretaciones e hipótesis.

Para ser, el pensamiento necesita trascender poniendo no solo un segundo sino un tercero. El signo vive en la relación, es sí mismo en otro. Esto ya acontece en la intertextualidad bachtiniana, en el dialoguismo donde asumen concreta relación de alteridad las relaciones puramente diferenciales, abstractas, de la lingüística saussureana. Y acontece en la semiosis ilimitada donde el signo no solo es sustitución sino interpretación. Ya no se abre para disolverse y diseminarse, perderse, sino para adquirir una nunca completa identidad. El signo se realiza en una multiplicidad de relaciones que no lo condicionan y determinan sino que lo constituyen en profundidad (ontológicamente en la búsqueda de C. Sini). Básicamente, aquí nos importa la constitución de ese proceso en dos sentidos, en la interminable dinámica de la semiosis, y en la producción de un texto que en primera instancia habrá de poner los problemas de su unidad y coherencia.

Ahora bien, en torno a lo dicho la experiencia estética manifiesta una ejemplaridad muy particular. El universo significativo de una obra, lo sabemos, es inagotable, dado que de ningún modo puede ser comprendido o aprehendido en totalidad, exigiendo en cambio ardua tarea

interpretativa, lecturas interminables que actualizan sucesivas potencialidades significativas siempre renovadas y también diferentes según los tiempos y espacios en que se concretizan. Presentando tal apertura capaz de activar poderosamente los mecanismos de la interpretación, el texto estético (cuyo espesor u opacidad siempre lo proveerán, admitámoslo, de cierta indecidibilidad) es al mismo tiempo, no cabe olvidarlo, algo ya producido en el tiempo y, como tal, jugado de una vez por todas, según ha observado la semiótica filológica de C. Segre. Un producto que logró detener en cierto modo el devenir de la semiosis en la concreción de la obra, punto firme como una roca. Firmeza que, a poco de analizarla, denuncia improntas curiosas, oscilaciones imprevistas y fugas imparables que nutren el vaho de sentido desprendido del significante mudo. Significante que invita a indagar no solo los procesos que desencadena sino las estructuras que lo articulan: los nexos y el pasaje de una semiótica estructural a una semiótica pragmática garantizan la complementariedad de esas indagaciones, que posibilitan la efectiva inserción de un texto en contexto, en situación pragmática.

Esa dimensión comienza a obtenerse cuando el texto supera la inmanencia textual -propia de una perspectiva taxonómica - y se torna dinámico. Y lo es por lo pronto cuando incluye el acto en el producto, la enunciación en el enunciado. Es éste un momento clave en la constitución de la trama de relaciones requerida por tal evento. Se trata del dispositivo que posibilita a nivel abstracto la articulación de personas, lugares y tiempos, o sea el Ego, hic et nunc. Por medio de esas marcas que surgen en la interioridad textual, la subjetividad emerge como una apropiación de la lengua a partir de sus virtualidades. Según Greimas, la enunciación es asumida tanto como pura instancia de mediación, de la lengua al habla, como el acto que garantiza la producción del discurso . y es esto último lo que

nos importa particularmente. Es en el plano pragmático donde el texto entabla la trama de relaciones requerida por lo que es el acontecimiento y evento. Allí el texto ha dejado de ser algo dado y concluido de una vez por todas, una cosa. Marcado desde dentro por la ambigüedad de sus trazas, ofrece (entre otros) el juego de la interacción comunicativa que preve múltiples deslizamientos de sentido, desfasajes que contribuyen a disolver toda posible univocidad (subrayando que se trata sólo de *uno* de los juegos jugados).

Es la tarea infinita de la interpretación la que posibilita el despliegue de tales significaciones, en un proceso que no se limita a descubrir en el texto lo ya existente, dado que interpretar es también innovar y crear. Elaborar estrategias inventivas que, por cierto, nos son muy conocidas desde el campo del arte. Aquí se quiere destacar esto: si significar es interpretar (entendemos que son lo mismo), y si interpretar es siempre en cierta medida inventar- con procesos de abducción, en gradaciones que pueden intensificarse muy fuertemente-, será preciso contar con un sujeto capaz de esto. El estatuto de ese sujeto queda por precisarse. La emergencia de la subjetividad en la enunciación puede muy bien ser, en definitiva, una emergencia de la lengua misma, en el sentido de una apropiación del sujeto a partir del lenguaje. O, en cambio, y es esto lo que nos interesa, una apropiación de la lengua a partir de un sujeto que quizás no sea totalmente identificable con el lenguaje, si bien, como ha señalado Gadamer, el ser que puede ser comprendido es lenguaje.

En suma, queda por elaborar una teoría de la subjetividad, a primera vista imprescindible por lo menos desde dos ángulos del comportamiento humano, el ético y el estético.

Sin olvidar, sino por el contrario, teniendo muy presentes las críticas decisivas llevadas a cabo por prestigiosos representantes del pensamiento contemporáneo (frecuentemen-

te, tras la reflexión heideggeriana). Pero una vez conocidas y calibradas las argumentaciones en contra de la *ratio* metafísica - no siempre ecuanimes y a veces simplistas- queda pendiente una reformulación de la noción de sujeto y de pensamiento. Nos parece que van por ese camino algunos aspectos del "pensiero debole" de Gianni Vattimo y de la "razonabilidad" de U.Eco, acorde con una teoría semántica de base enciclopédica.

Parecería que el aspecto inventivo de la teoría y de la praxis humana requiere recuperar una vez más la reflexión sobre el hombre y sus capacidades mentales. Capacidades que no son únicamente cognitivas, por otra parte. La razón puede encontrarse todavía ante la tentación de desconocer al delirante adversario que los filósofos enfrentaron cuando comenzaron a andar el largo camino de la búsqueda de la verdad. Cabría reconocer entonces, en el comportamiento humano en general y artístico en especial, la intervención de emociones y sentimientos fundados en una esfera precategórica que ha sido percibida por Heidegger, por el Kant de la tercera crítica, (véanse las posiciones de Garroni) y también por los estudios psicoanalíticos. El inquieto dinamismo del eros platónico invita a sondear, en efecto, un territorio vedado, el del inconsciente, cuya fuerza subterránea permanentemente interfiere e invade los procesos conscientes alimentando aquellos estados de imaginación y fantasía reconocidos por la estética. Es decir, el proceso de la semiosis al que nos hemos referido debería contemplar el encuentro de estrategias provenientes de dos ámbitos que se contaminan perennemente con pactos secretos, si es cierto que el arte se sitúa a mitad camino, entre lo consciente e inconsciente.