

La época de la post-palabra

La resistencia anti-metafísica del cine silente

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Uno de los lugares comunes que acompañan las discusiones sobre el mundo contemporáneo es que habitamos una sociedad de las imágenes. Desde muchos lugares autores diferentes han tratado de mostrar las imprecisiones que se esconden tras tal afirmación. Por ejemplo, se aduce que siempre hemos habitado un mundo cargado de imágenes (no es un invento reciente) pues antes de cualquier otro tipo de lenguaje articulado, el hombre daba forma a marcas visuales en múltiples formatos en los que su propia arqueología pasaba por la grafía. Otros señalan que la sociedad de las imágenes es solo un velo para cubrir el dominio ideológico de poderes tradicionales y por ello las imágenes, en términos de cantidad, no son muchas, de hecho son mas bien pocas y siempre las mismas. Por lo tanto es difícil pensar que nuestra sociedad se caracterice por un tejido opulento de imágenes.

Sin embargo, más allá del valor de esta etiqueta o de los modos de cuestionarla, es indudable que los medios de comunicación han nutrido la iconosfera contemporánea, y por ello el registro visual se ha convertido en uno de los hábitos necesarios en la adaptación de la especie. Lo que quisiera pensar es, aceptando que existe alguna resistencia a la sociedad de las imágenes, ¿cuál sería la alternativa para salir de este nuevo ámbito? ¿Será que es necesario caer en el maniqueísmo que reclama una sociedad de la palabra? Quisiera creer que el problema no es de decisión, si bien muchos autores reclaman el retorno a una cultura gramaticalizada, o incluso apoyan la idea de que el proceso de socialización se basa en el intercambio digital propio de la palabra. Tampoco quiero insinuar que la solución es una conciliación entre dos dispositivos contrapuestos, mucho menos hacer una síntesis de ellos. Ambos (imagen y palabra) son manifestaciones del lenguaje cuyas tensiones permiten territorializar los modos de adaptación humanos.

Tras ello se encubre un problema diferente, que experiencias propias de la sociedad de las imágenes, como el cine silente, sacan a flote o hacen eviden-

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del área de formación básica y disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

tes. Y es que la confianza en la palabra como garantía de representación del mundo ha sido rota. Y ésta es la idea que desarrolló de un modo brillante el trabajo de Georg Steiner en sus dos libros titulados simultáneamente: *Presencias reales*. Su postura parte de señalar que diferentes sucesos, a finales del siglo XIX, propiciaron un cambio geo-lógico, una verdadera revolución paradigmática en la historia del pensamiento. Dicha transformación supone la pérdida de toda confianza en la relación isomórfica de palabra y mundo, del lenguaje y la realidad. Quisiera apoyar esa idea precisamente recurriendo a las arcas de la sociedad de las imágenes. Sociedad que además, como si se tratara de una afortunada coincidencia, tiene origen con la aparición del cine, justo cuando Steiner nos dice que se ha dado un genuino cambio en la historia del pensamiento. Para poder seguir esa pista, el recurso es el cine silente. Un tipo de arte en el cual no está ausente la palabra, pero sí se plantea una resistencia a que sea la garantía de conexión entre la especie y la naturaleza.

Aunque en principio el cine silente no privilegia la palabra por razones de orden técnico, por las limitaciones propias del registro sonoro, sería ingenuo decir que su ausencia solo se reduce a una coyuntura de la época. Ello se puede constatar con facilidad mediante la aparición del cine sonoro a finales de la década del veinte y algunos focos de resistencia al uso de la palabra como centro de la nueva escena del cine. Charles Chaplin fue uno de los grandes detractores del cine sonoro. Sin embargo, su problema era la palabra en tanto estaba atada a una lengua particular, en la medida en que limitaba la vocación universal de la imagen que no conocía nada de idiolectos o torres de Babel. En

esa misma línea es importante reconocer que la aparición del cine sonoro (en sentido estricto el registro sincrónico del sonido junto con la imagen en una banda) no significa que el cine siempre fuera silente. Fueron muchos los artificios sonoros presentes en el cine en sus primeros años, desde el icónico pianista que acompañaba la proyección en algún café, hasta las grandes orquestas que musicalizaban en vivo el estreno de superproducciones. En esta misma línea, la palabra tampoco estaba exenta. De hecho el uso de intertítulos que permitía leer los diálogos de los personajes, hacía uso necesario de la palabra escrita, y en muchas ocasiones las palabras aparecían en otras superficies como carteles, libros, periódicos, incluso como parte del despliegue estético de las películas.



¿Cuál era, entonces, la ausencia en el cine silente? La palabra hablada, la phoné que tanto interesó al Derrida de la crítica al logo-fonocentrismo. No es muy difícil pensar que el cine silente a su manera, y la postura estética de Chaplin, son una suerte de deconstrucción de la palabra. Y dicha resistencia, si bien puede ser en parte por la tecno-

logía disponible en la época, adquiere conciencia estética. No se trata de contrariar el sonido, se trata de excluir a la palabra, o por lo menos a la palabra como centro de la representación. De allí que Chaplin realizara un par de películas luego de la aparición del sonoro, en las cuales se niega a que Charlot, su querido personaje, hable, que entre en el mundo articulado de la lengua. En gran medida el cine silente hace eco de la pérdida de confianza entre palabra y mundo, y opta por otras estrategias para mostrar la distancia entre el lenguaje y la realidad.



Lo interesante es que el cine silente se ha resistido a su propia muerte. Desahuciado por el sonido sincrónico, su retirada, paulatina pero inevitable, no ha sido nunca total. Chaplin es quizás el caso más destacado de la resistencia a la phoné cinematográfica. Sin embargo no está solo en esta cruzada. En el tiempo del cine sonoro se presentan diversos casos de resistencia a la palabra. El más reciente de ellos es la película francesa *El artista* (2011) del director Michel Hazanavicius, merecedora al Oscar a mejor obra en la última edición de los premios de la Academia. Al igual que gran parte del cine silente, este trabajo no prescinde del sonido, y su factura está



compuesta por una bella banda sonora. Lo que está ausente es la palabra hablada. El relato comienza con una satírica renuncia a dicha phoné. La primera imagen que presenciamos es la de nuestro protagonista encerrado en una especie de cabina, en la que es torturado para obtener información (todo parte de una película en la que es actor, vieja lógica del cine al interior del cine). Y como un gesto que se resiste a la palabra, grita en la pantomima del cine silente: “no diré nada, no hablaré”. Paradójica figura que vemos contrastada por el relevo de la palabra escrita, de su frase que debemos leer y no podemos oír.

Epi-Logos. La muerte de la palabra

Steiner pone en evidencia un cambio radical en nuestro modo de comprender el lenguaje que, como antes decíamos, está sostenido en la confianza del poder especular de las palabras. Es decir, la imposibilidad de seguir creyendo que una palabra refleja los objetos con una perfección cristalina. Su crítica arremete contra toda una tradición metafísica que bien tiene orígenes en la obra de Platón. Desde el pensamiento griego se ha confiado en el poder de las palabras para nombrar al mundo, y en gran

medida se asegura que no son simples artificios convenidos por un grupo social, sino formas capaces de revelar la naturaleza. En el *Crátilo*, Platón expone una teoría del lenguaje que en gran medida soporta la idea de que la palabra tiene la capacidad de revelar la forma eterna de las cosas, y su función no es arbitraria. En contra de la visión de Hermógenes (sofista personaje del diálogo), el texto plantea que el nombre no es asignado a las cosas, sino que la naturaleza susurra a hombres privilegiados, capaces de oír el murmullo del mundo, su propia etiqueta. Como lo recuerda el profesor Jairo Montoya dicha tarea cae sobre los legisladores, hombres responsables del acto de nombrar, de hacer eco de un mundo esencial. “Nombrar conforme a la naturaleza quiere decir que la palabra ha de ser fiel imitadora del Ser, es decir, que en ella queda consignado lo que por la naturaleza son las cosas” (2003, p. 31).

Tras este planteamiento se teje la historia metafísica del lenguaje. La palabra tiene la capacidad de reflejar las cosas porque en el fondo es una proyección del mundo. Por ello el lenguaje se ha considerado como un mecanismo lo suficientemente transparente para darnos acceso al cosmos. De allí el bello poema *El Golem* de Borges (1969, p. 34) que rememora la teoría platónica del lenguaje:



Si (como afirma el griego en el *Crátilo*) el nombre es arquetipo de la cosa en las letras de ‘rosa’ está la rosa y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’.

En este primer fragmento se sugiere la idea de que el lenguaje es emanación del mundo, formas tejidas como un trozo extendido de lo real. Sin embargo, esa confianza que ha hecho que algunos aseguren que nuestras sociedades son sociedades de la palabra, es la que, nos dice Steiner, está ahora rota. “La palabra rosa no tiene tallo, hoja, ni espina. Tampoco es de color rosa, rojo o amarillo. No desprende aroma alguno. Es, per se, una marca fonética totalmente arbitraria, un signo vacío” (1998, p. 120). Este extraño artificio llamado palabra es negativo, una forma diferencial que no remite a ningún ente positivo, no devuelve las cosas, nada tiene que ver con la realidad. Steiner arremete contra el logos, garantía de la metafísica del lenguaje en Occidente. No es posible seguir creyendo en el logos porque el lenguaje no es un reflejo, no es una extensión del Ser. Son muchos los casos que han puesto en evidencia esta fractura, como la idea de Mallarmé de que el lenguaje se separa de la referencia; la teoría nietzscheana de que toda palabra es una metáfora que olvida su origen; la denuncia de Mauthner al poder destructivo de las letras: “Las palabras embriagan, las palabras aturden, y los que se entregan a ellas pueden ser conducidos por la palabra al suicidio” (2001, p. 68), incluso podría agregarse el trabajo lingüístico de Ferdinand de Saussure que muestra que toda lengua opera por diferencias y oposiciones entre unidades mínimas carentes de significado autónomo, lo cual explica el lenguaje sin necesidad de ninguna referencia externa.

Dicho de otra manera, en de Saussure las palabras no hacen referencia al mundo, su significado no les viene otorgado por un reflejo de las cosas, sino por el juego de seguir una cadena de choques que permite crear un sentido desde el sinsentido: "...cualquier definición que se haga a propósito de una palabra es vana; es un mal método partir de las palabras para definir las cosas" (1994, p. 28). En gran medida el cambio geo-lógico implica una nueva capa de realidad en la que ya no es posible confiar en el lenguaje como espejo del mundo. Muchas vías exploran luego de ello sus imposibilidades, su incapacidad para captar el murmullo mudo del Afuera que se resiste a ser domado en una lengua, a convertirse en un esperanto universal. De allí que si el logos (y la phoné, su equivalente verbal) ha perdido su propia seguridad, se inaugura una nueva etapa del pensamiento que Steiner ha denominado Epi-Logos o tiempo de la post-palabra. Y es inevitable pensar que el cine silente es un cine del Epi-Logos, un arte capaz de reconocer que el lenguaje como fuerza no se agota en la palabra como garantía de conocimiento de la realidad. Y con ello no estamos diciendo que el cine silente, o cualquier cine posible, sean el sustituto de la palabra, o que sea necesaria una sociedad de imágenes tras la muerte del logos.

La evidencia es más perturbadora, se trata de reconocer que el lenguaje es impotente, y que en la mayoría de los casos sus pliegues no alcanzan a rozar los misterios del Afuera. "Las pantallas no son libros; la narración de un algoritmo formal no es la de un relato discursivo. Por tanto, ni el logos en ninguna connotación trascendente, ni los sistemas profanos y empíricos de enunciación y escritura léxico-gramatical son hoy los portadores de energía especulativa, de descubrimiento y de información o

como puede decirlo más gráficamente el francés: informatique (o el castellano informática) verificables y aplicables" (Steiner, 1998, p. 143). Steiner nos está diciendo que el cambio acaecido a finales del siglo XIX pone en crisis la visión histórica del lenguaje, lo que implica, en sus palabras, que el significado del significado disuelve sus seguridades y no es posible seguir creyendo en la metafísica. "El lenguaje ha perdido la capacidad real para la verdad, para la honestidad política o personal" (1989, p. 10).

Podría pensarse así que la crisis del cine silente, cuyos coletazos están presentes en algunos trabajos mudos del cine sonoro, ha hecho eco de la crisis del significado del significado, y ha planteado, a su propio modo, las resistencias a la palabra como espejo. La crisis señalada por Steiner no se reduce solo al papel privilegiado de la palabra, sino a todo lenguaje que suponga que es una copia del mundo. Su esfuerzo es por liberar al lenguaje de la égida representacionista, ya que por diversas rutas se hace evidente que la relación entre lenguaje y mundo es de resistencia, más cercana a la excavación imperfecta para hacer hallar vestigios de un objeto imposible, sin lengua alguna. Pero, en ese mismo espacio, la palabra no puede seguir siendo el modelo de orientación de la espeleología del lenguaje. Sus búsquedas han de correr por otros caminos.

Las potencias del cine silente

El primer largometraje de Chaplin producido luego de la aparición del cine sonoro a final de la década del veinte del siglo pasado es *Luces de ciudad* (1931). Obra que no hace uso de diálogos sincrónicos, que prohíbe la phoné de los

actores, pero que utiliza la potencia del sonido para enriquecer el trabajo de la pantomima del cine silente. En ella Charlot, el emblemático vagabundo al que dio vida nuestro director en la mayoría de sus obras, se niega a hablar. Por el contrario, enfatiza nuevamente la capacidad del trabajo corporal para comunicar y mantener vivo el drama sin recurrir a la palabra. Lo singular del asunto es que la historia gira en el territorio de la privación de sentidos para mostrar la fuerza del lenguaje. Charlot se enamora de una chica ciega, que tiene problemas económicos. Se convierte en su benefactor gracias al apoyo de un millonario borrachín, amigo de nuestro héroe, quien le colabora con los gastos de la joven y de su abuela. El asunto es que ella solo lo reconoce por su voz, ausente para nosotros como espectadores. Extraña paradoja en que ella lo oye, a pesar de que el espectador sepa que no tiene voz. Juego que privilegia la phoné y al mismo tiempo la anula en el desarrollo de la obra.

Entre las muchas cualidades de este filme queremos resaltar la resistencia a la palabra, el hecho de que los personajes no articulan una lengua, rasgos alegorizados en la historia de amor entre Charlot y esta singular chica. Durante la historia podemos descubrir que ella lo reconoce por una voz imaginaria, la voz simulada del trabajo pantomímico de Chaplin. Pero, a parte de ello este romance inconfesado entre una mujer ciega y un hombre que se rehúsa a hablar tiene otro punto de contacto, las manos. En varias ocasiones ella toca las manos de Charlot y recorre su piel como si se tratara del libro anatómico. Y en este gesto está presente, en especial, al finalizar la película, el Epi-logos, la sociedad de la post-palabra. Nuestra protagonista, gracias a los cuidados de

su salvador personal, se somete a una operación médica que le devuelve la vista. Sin embargo Charlot es injustamente encarcelado y no puede verla hasta casi un año después. Cuando se encuentran ella no le reconoce, como es de esperarse, porque nunca le ha visto. Pero en un gesto inesperado toca su mano. El lenguaje del tacto descubre a su benefactor, no la palabra. Charlot no dice nada, la mira en silencio, no recurre a la voz, traiciona la phoné, se rehúsa a la metafísica del logos.

Y tal resistencia está anunciada incluso en los inicios del cine sonoro. La gran mayoría de historiadores coinciden en que oficialmente la primera película considerada sonora (es decir, cuya factura responde al uso sincrónico del sonido) es *El cantante de Jazz* (1927) del director Alan Crosland. Sin embargo, la película no está rodada totalmente con sonido sincrónico. Solo algunos de sus fragmentos revelan la dimensión sonora en correspondencia con la banda visual. La mayoría del relato está rodado con el modelo propio del cine silente, y se destaca el uso de intertítulos para exponer los diálogos mudos de los personajes. En principio asistimos a una película muda que conserva el tono de la época, y lo interesante es que la primera vez que la voz entra en escena (que es la primera vez en la historia del cine) momento en que el público ve emerger de la pantalla la phoné, se rehúsa a la palabra. Y ello porque este momento iniciático revela el canto del protagonista. Y si bien en la lírica está presente la palabra, no es el logos el que emerge, sino el trabajo de la poiesis.

El relato nos muestra la separación entre un padre y un hijo a razón de diferencias en el modo de afrontar el mundo. La familia ha cantado en el templo por



Cine silente

generaciones, y el padre espera que su hijo continúe su legado. Sin embargo, él tiene en mente el mundo escénico, y desea ser un cantante de Jazz. Este relato que pone en choque las tradiciones y los avatares del mundo moderno revela la distancia entre padre e hijo que lleva al destierro del primogénito. Al final, la música hará de medio para la reconciliación en el lecho de muerte del padre. A excepción de unos cortos diálogos tras algunos de los momentos de canto, el único uso de sonido sincrónico corresponde a las diferentes canciones que interpreta nuestro protagonista. El cine sonoro tiene su origen en la lírica, en la estética social del canto que más que una duplicación de lo real, responde a un modo de habitar ritualmente la tierra. Al final de la historia asistimos a la muerte de la tradición representada en el deceso del padre, y dicha muerte está acompañada por la prodigiosa voz del hijo que remplace a su progenitor en el templo (por lo menos por una noche). Nunca escuchamos la voz del padre, como si el cine silente llegara a su fin. Sin embargo no triunfa la phoné, ni siquiera en los inicios del sonoro, es el trabajo estético el que suplanta al lenguaje oficial, quizás como si la crisis de la palabra como espejo hiciera parte ya de la conciencia del cine.

Y quizá sea *El artista* la película que, a casi cien años de la muerte del cine mudo, recuerda que habitamos la so-

ciudad de la post-palabra. Al igual que otras películas como *El crepúsculo* de los ídolos de Billy Wilder (1950) o *Bailando bajo la lluvia* de Stanley Donnell (1952), que remembran la época dorada de los primeros años del cine y el difícil paso al sonoro, en especial para los actores formados en la pantomima, *El artista* también muestra el ocaso de un actor quien cae en el olvido cuando el cine sonoro se toma las pantallas. La fábula recuerda el arquetipo de la caída cuando la luz de Urano ya no ilumina el trabajo del artista. Y en ello sería fácil pensar que el cine cede frente al logos. El gran problema es que nuestro personaje se resiste a hacer películas sonoras, gesto que fácilmente recuerda la postura crítica de Chaplin. La bancarrota viene después de que invierte su presupuesto en una historia silente, y que fracasa en taquilla enfrentada a las obras sonoras en las cuales brillan nuevos talentos histriónicos.

Rehusarse a hablar no es simplemente el gesto caduco de la inadaptación, es la necesidad de no regresar de nuevo al logo-fono-centrismo del lenguaje. En ello se esconde la renuencia a un lenguaje que nuevamente crea ser capaz de revelar el mundo. Durante toda la historia la palabra hablada está ausente, y en general la obra es tributo a un tiempo pasado y testimonio de las potencias narrativas de la imagen, de un lenguaje visual capaz de hacer habitable un territorio imaginario. Presenciar el relato en su totalidad permite nuevamente pensar por fuera del poder de la palabra. Lo interesante del asunto es que luego de la tragedia del protagonista, de estar en las fauces de la muerte, encuentra un modo de regresar a la gran pantalla. Peppy Miller, actriz del cine sonoro quien protege en secreto a nuestro héroe caído, le muestra un

modo de volver a actuar sin necesidad de hacer uso de la palabra. Y si habíamos dicho que nuestro personaje desde la primera secuencia señalaba alegóricamente que se negaba a hablar, no termina por traicionar la postura propia de un hombre post-metafísico. La última secuencia del filme nos revela que el protagonista actúa nuevamente gracias a que es un espléndido bailarín. Y su regreso no depende de la palabra, sino de su cuerpo. El lenguaje de la danza que reterritorializa toda la estructura corporal anuncia otro modo de resistir al dominio del logos. No habla, baila con la potencia de un lenguaje necesariamente propio de la época de la post-palabra.

Luego del baile solo se escuchan las palabras del director que rueda el nuevo trabajo de George Valentín, quien alaba la potencia de otro tipo de capa expresiva fruto de la danza escénica. Y es que el cine sonoro, bien lo sabemos, dio paso en las décadas posteriores al cine mudo, al musical y a los grandes bailes acrobáticos de la época dorada de Hollywood. Por ello podemos decir que en estas tres historias se hace evidente la renuncia a la palabra. En cada caso el remplazo tiene el sello de una estética expandida. Acto que recuerda el origen del lenguaje como un modo de territorializar el cuerpo. Leroi-Gourhan, por ejemplo, nos recuerda que desde el punto de vista paleontológico el origen del lenguaje se basa en la capacidad de erguimiento del cuerpo, de usar las manos como órganos prensores (en lugar de la boca) y del achatamiento del rostro.

El cambio fisiológico del cuerpo implica un trabajo estético que conduce a una reterritorialización de las cuerdas vocales, que de instrumentos de engullimiento sirven para articular sonidos. Finalmente la relación cara-mano, reve-

la el trabajo del lenguaje y la técnica, del sapiens y del faber unidos por un procedimiento estético del cuerpo. “El inextricable enlace entre lenguaje y técnica, en el pensamiento que utiliza la mano para actuar y la cara para hablar aparece más claramente en el momento en el que el lenguaje gana la mano para el dibujo y la escritura” (Leroi-Gourhan, 1998, p. 33). En nuestras tres películas pueden vislumbrarse nuevos modos de territorializar el cuerpo como si se insinuara que el lenguaje no puede quedar atrapado en las cuerdas vocales. Las manos que escriben en la lengua sin lengua de la piel (Lucas de ciudad), el canto libre del jazzista que hace emerger una nueva fonología (El cantante de Jazz), y el cuerpo entero desplegado en la danza capaz de violentar su propia lógica vertical, y vibrar visualmente (El artista).

Post-palabra. Expansión del lenguaje

Si bien hemos insistido, a través de los tres filmes analizados, en una resistencia común a la palabra, vale la pena señalar que no se está optando por su eliminación. La palabra sigue siendo un dispositivo clave en el desarrollo del pensamiento contemporáneo. La crítica está dirigida al hecho de considerarla como dispositivo privilegiado del lenguaje. Al mismo tiempo el lenguaje se pone en tela de juicio, en particular si todavía se ve en él un gran reflejo del universo. Como insinuábamos, funciona como una fuerza que genera nuevos hábitos para poblar la tierra. En el cine silente, entre otras opciones, mediante el tacto, el canto y el baile. La palabra entonces cumple un papel importante como me-

canismo digital que crea surcos por los cuales transitar, y en el cine sonoro su papel ha logrado otros pliegues propios de dicho registro sonoro. Para terminar quisiéramos recalcar que, ubicados en la época de la post-palabra, el problema es pensar la resistencia que ofrece el Afuera a su representación. La lista de ejemplos es interminable, y el cine silente se suma a sus arcas.

¿Qué hacer con la crisis resultado del cisma geológico que denuncia Steiner? Quizá enfrentarse a la dinámica técnica del lenguaje, su despliegue que crea una nueva naturaleza a partir de su propio movimiento. Eso que, por ejemplo, Cassirer denominó el sistema simbólico, propio del hombre, que le permite el proceso de adaptación. Entre los sistemas efectores y receptores del animal, el sistema simbólico (mecanismo del lenguaje) da forma a la experiencia de lo humano (animal simbólico). Tras su aparición no es posible pensar que puede observarse la realidad con la transparencia de una mente ideal fuera del lenguaje, su modo de habitar queda filtrado por el sistema que ha creado: "...ya no hay salida de esta reversión

al orden natural. El hombre no puede escapar de su propio logro, ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico" (Cassirer, 1945, p. 47). Y el colofón nos indicaría que no es posible el paso a una realidad desnuda, cualquier acceso a ella es ya de naturaleza simbólica, es producto del lenguaje.

En gran medida el cine silente contribuye a mostrar la importancia de una sociedad que no queda reducida al marco de las palabras o al espectro de las imágenes. La fusión degradada de múltiples materias expresivas en su seno, al igual que su capacidad de crear nuevos hábitos simbólicos, permite reconocer la imposibilidad del lenguaje para ser espejo del cosmos. Perdida totalmente la confianza griega entre la palabra y la cosa, el lenguaje sigue las rutas de una deriva, que se espera siga siendo productiva. Una esperanza que supone en el fondo no entrar en el juego de privilegiar un dispositivo sobre otro, quizá con la consciencia de que ningún esfuerzo cuenta con un mundo como garantía para mostrar su superioridad.

Referencias Bibliográficas

- Borges, J.L. (1969). *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica*. Ciudad de Méjico, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- De Saussure, F. (1994). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza.
- Leroi-Gourhan, A. (1998). La ilusión tecnológica. Historia de la biología (Núm. 17), 31-39.
- Mauthner, F. (2001). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona, España: Herder.
- Montoya Gómez, J. (2003). *Geografías y topologías del pensamiento*. Medellín, Colombia: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. El sentido del sentido*. Caracas, Venezuela: Exlibris.
- Steiner, G. (1998). *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona, España: Destino.