



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**BORGES PRESOCRÁTICO: ELEMENTOS DE HERÁCLITO DE ÉFESO Y
ZENÓN DE ELEA EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: **FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA:

JAIRO VLADIMIR SANDOVAL MOTA

MARÍA LUISA BACARLETT PÉREZ

DIRECTORA DE TESIS

GUIDO FERNÁNDEZ PARMO

CO-DIRECTOR DE TESIS

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

TUTORA INTERNA DE TESIS



JULIO, 2023

La armonía oculta es superior a la manifiesta

-Heráclito

Y tres veces vencedor crucé el Aqueronte...

-Deleuze & Guattari

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

-J. L. Borges

Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective.

-J. L. Borges

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.*

-J. L. Borges

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. SOBRE LA RELACIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA.....	13
1.1. Filosofía y literatura. Aspectos generales	13
a) Entre el <i>mythos</i> y el <i>logos</i>	13
b) Estilos de pensamiento. Filosofía y poesía.....	46
c) De las relaciones entre literatura y filosofía: algunas reflexiones contemporáneas	83
1.2. La literatura desde Deleuze	116
CAPÍTULO 2. UN ESTILO DE FILOSOFAR PRESOCRÁTICO.....	164
2.1. Breve nota introductoria para leer filosofía antigua	164
2.2. Zenón de Elea	182
2.3. Heráclito de Éfeso.....	233
CAPÍTULO 3. BORGES PRESOCRÁTICO.....	298
3.1. La literatura fantástica y la paradoja	298
3.2. Borges y la filosofía	339
3.3. La presencia de Heráclito y Zenón <i>en</i> Borges.....	363
a) Heráclito, el dato empírico	369
b) Zenón, el dato empírico	385

c) “Borges en clave de Elea”	397
3.4. Devenires presocráticos en los cuentos borgeanos	402
Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (o la multiplicación abominable)	408
Pierre Menard, autor del Quijote (o las versiones sin origen)	418
Las ruinas circulares (o los ciclos oníricos de la creación)	425
La lotería en Babilonia (o un infinito juego de azares)	433
La Biblioteca de Babel (o de eternas simetrías desquiciadas).....	438
El jardín de senderos que se bifurcan (o entre invisibles laberintos de tiempo)	444
Funes el memorioso (los delirios de la percepción y la memoria)	453
El milagro secreto (o las velocidades infinitas del pensamiento)	459
El inmortal (o de cómo se es Nadie).....	466
Los teólogos (o de umbrales de indiscernibilidad)	476
La escritura del dios (o de las infinitas hebras del sentido).....	485
El Aleph (o de eso que llamamos “universo”).....	493
 CONCLUSIONES. DEVENIR E INCOMPLETUD: LA PARADOJA COMO MECANISMO DEL PENSAMIENTO EN BORGES.....	503
 Bibliografía.....	519

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como punto de arranque algo muy sencillo: una experiencia. Se trata de la experiencia de lectura de los cuentos del escritor argentino Jorge Luis Borges, a partir de la cual se despliega otra experiencia que parece correr en paralelo, y que no obstante, no es tan fácilmente identificable, probablemente dada su heterogeneidad y la velocidad con que se suscita: una experiencia de *pensamiento*. Sin duda, entre las tantas cosas que nos provocan nuestros encuentros con textos literarios, y más específicamente con los de Borges, la *experiencia del pensar* es algo insoslayable, y que casi inmediatamente nos remite a ese plano del pensamiento que la filosofía ha explorado eminentemente durante siglos. Pero había algo más. Si la presencia de diversos filósofos, aludidos ya de manera incidental, ya de manera sustancial y explícita, es constante en la narrativa borgeana (podemos encontrar a Leibniz, a Bergson, a Hume, a Berkeley, a Spinoza, e incluso a Heidegger, entre otros), ningunos parecen tener tal relevancia como los “presocráticos” Heráclito de Éfeso y Zenón de Elea; prueba de ello lo son también los ensayos, conferencias, poemas y entrevistas en donde el autor alude a estos filósofos o a algunas de las ideas que plantearon. Al comprobar esto, fue entonces que comenzó a tomar forma la inquietud nuclear de este trabajo.

En un principio se trataba de verificar la presencia de los “presocráticos” aludidos en la obra borgeana, pero para ampliar después la perspectiva y no centrarnos en un rastreo meramente literal de las ocasiones en que los invoca, sino más bien descubrir su *influencia* en un complejo entramado de pensamiento literario, expresado principalmente en sus obras narrativas. La cuestión primera fue entonces plantearnos lo siguiente: ¿hay elementos de un *estilo de filosofar* “presocrático” en la obra de Borges? Y en caso de que la respuesta fuera afirmativa, indagar esto: ¿en qué sentido pueden comprenderse dichos elementos

como parte de un filosofar contemporáneo? Naturalmente, estas cuestiones se transformaron al abarcar la materia con mayor amplitud, es decir, dado que ante todo íbamos a tratar con los cuentos del escritor, esto nos llevó al abordaje de las relaciones entre literatura y filosofía, lo que en cierto modo desbordó nuestra inquietud inicial sólo para hacerla más consistente y filosófica.

Entonces comprendimos que el punto de arranque de esta investigación no era ya tan sólo una indagación por los temas, conceptos o motivos filosóficos (o específicamente “presocráticos”) en la obra de Borges, para revisar cómo el autor los había entendido e implementado, ni tampoco se trataba de interpretar la obra borgeana a la luz de las “ideas presocráticas”. Se trataba, por el contrario, de ser fiel a la experiencia del encuentro literario, y no obstante ser capaces de desplegar un pensamiento filosófico (o propiamente *filosofar*) desde allí. Lo cual nos exigía, por supuesto, un abordaje peculiar, no clásico de la cuestión. Y esta aproximación la encontramos de la mano de Deleuze, quien no sólo piensa la literatura (en tanto objeto de análisis de la filosofía), sino que piensa *desde, con* la literatura, piensa produciendo un pensamiento que es a la vez filosófico y que subvierte la tradición de pensamiento dominante (o lo que él llama la “imagen dogmática del pensamiento”) en pos de un modo de pensar más complejo, más vital.

Es así que nuestra hipótesis se convirtió en la siguiente: en los cuentos de Borges se despliega un *estilo* de pensamiento o de filosofar “presocrático”, que a su vez abre la posibilidad de un tipo de pensamiento ligado al *devenir*, a las *paradojas* y a la *incompletud*. Cada uno de los términos de esta hipótesis son amplios y de gran calado, y su desarrollo se encuentra en las páginas siguientes. Sin embargo, si es justo aceptar que alguno tiene mayor predominio, es el de la *paradoja*, íntimamente ligado al de *devenir*. Y así, de buscar sólo un estilo “presocrático” en los cuentos de Borges (estilo que lo será, como queremos demostrar en su momento, no sólo de escribir sino ante todo de pensar), pasamos a lo que es el motor principal de esta investigación: encontrar el *devenir presocrático de Borges*, devenir que implica el despliegue múltiple de las paradojas en tanto desafío al “buen sentido” y al “sentido común”. Qué significa que Borges devenga “presocrático”, la manera en que lo hace y cómo eso está

relacionado a la paradoja, es lo que intentamos mostrar en el desarrollo de esta investigación.

Nuestro trabajo se encuentra dividido en tres apartados, en cada uno de los cuales nos enfocamos en las cuestiones que nos llevan desde los aspectos más generales hasta lo más específico y concreto, que es el lidiar directamente con nuestra hipótesis. Así, en el primer capítulo, “Sobre la relación entre filosofía y literatura”, exploramos con mesurada profundidad la cuestión anunciada, comenzando por los nexos entre la palabra mítica (*mythos*) y la palabra “racional” o filosófica; después hacemos otro tanto con las relaciones entre poesía y filosofía y las de literatura y filosofía, entendiendo que toda esa vena literaria se extiende precisamente desde la concepción lingüística y ontológica que supone la visión mítica (sin obviar sus eminentes diferencias). Como última parte de este capítulo exponemos someramente la visión filosófica de Deleuze, para conectarla con su concepción sobre el arte y sobre la literatura en particular, mostrando cómo ésta se relaciona con la filosofía desde un espectro diferente, esto es, ya no por jerarquía ni por el intento de hacer lo mismo que aquella.

En el segundo capítulo, “Un estilo de filosofar presocrático”, nos dirigimos al pensamiento filosófico de Heráclito de Éfeso y de Zenón de Elea, con la finalidad de aclarar qué es lo “presocrático” que se encuentra en Borges (aún a pesar de su propio entendimiento sobre estos filósofos). Para ello, y nuevamente influidos por la lente deleuzeana, intentamos despejar la visión de estos filósofos quitando de en medio todo lo que la puede entorpecer, es decir, las interpretaciones manidas y sobre-codificadas. Nos acercamos, pues, por un lado al tema de las fuentes y la transmisión de los antiguos, así como a una cuestión que en cierto sentido es eminentemente hermenéutica: ¿cómo interpretamos nosotros, “modernos”, a los “antiguos”? ¿Podemos interpretarlos de una manera que no sea la *nuestra*? Y, ¿hay alguna manera de acercarnos a ellos, a lo que de vivo hay en sus palabras, de manera que tengan una real importancia para nosotros, y que sus palabras sigan diciéndonos cosas relevantes hoy? Aquí ejercemos un desplazamiento por el cual entendemos que los “presocráticos” han estado insertos (y de hecho se *crearon*, en tanto categoría) dentro de cierta tradición que los ha leído con

intereses determinados, han formado parte de la “imagen dogmática del pensamiento” (en palabras de Deleuze), por lo que ahora se trata de encontrarnos con ellos desde una “imagen crítica del pensamiento”.

En el tercer capítulo, “Borges presocrático”, nos centramos más propiamente en el escritor argentino, y en tópicos imprescindibles para acercarnos a la cuestión aquí planteada. Así, primero nos enfocamos en la temática de la literatura fantástica, género en el que algunos críticos han situado a Borges, y cómo ésta es expresión de las paradojas que pueblan el universo borgeano. Lo fantástico en Borges, argüimos, se diferencia de lo fantástico en su sentido clásico, y nos aproximamos así a una concepción de lo fantástico más filosófica que literaria: lo fantástico como ámbito del Afuera y como sede de los acontecimientos paradójicos. En segundo término nos adentramos a la muy interesante relación entre Borges y la filosofía, intentando enfatizar que algo más interesante que revisar las filosofías y los filósofos que han influenciado al argentino, es ver el efecto que Borges ha tenido en la filosofía, por supuesto, sobre todo la filosofía contemporánea. No dejamos de lado lo que el propio Borges pensaba de su escritura y de la filosofía como tal.

En un tercer apartado nos dedicamos a rastrear, prácticamente de manera completa, la presencia textual de Heráclito y de Zenón en ensayos, poemas y cuentos, tanto para trazar el modo en que aquellos aparecen dibujados por la comprensión borgeana, como para entrever el uso que Borges hace de ellos. En el cuarto apartado nos adentramos a una selección de cuentos de Borges, para mostrar ahí lo que se *puede* con todo el trayecto realizado: no buscamos interpretar ni asignar ciertas ideas preconcebidas de lo que son o deben ser los “presocráticos” en Borges, sino que asistimos a ese encuentro, esa experiencia de lectura que sin embargo es productiva, como ya lo anunciara Deleuze. Se trata entonces de extraer los bloques de sensaciones, los afectos y los perceptos que nos llevan a ser espectadores de un *devenir presocrático*, esto es, un devenir que expone la paradoja como mecanismo íntimo del universo, pero también como máquina que produce pensamiento, un pensamiento que será, también, paradójico,

y a la vez hecho de incompletud: lo que nos anuncia el Afuera, que no se deja totalizar ni representar, y que tampoco termina de cerrar.

Una objeción muy justa se nos puede hacer aquí: hemos seleccionado poco más de una decena de cuentos, lo que presuntamente tendría que funcionar como una muestra representativa para afirmar que hay un *devenir presocrático borgeano*. Por un lado, hemos de responder que la cuestión de la extensión nos ha obligado a ello, nos hemos visto ante la inevitable elección de materiales, que al recuperar algo, deja otro tanto por fuera. Pero lo segundo, y acaso más importante, es que los devenires no se corresponden a objetos clasificables ni cuantificables; un devenir no se comprueba con un mayor número de casos (procedimiento eminentemente positivista), y tampoco era la finalidad de este trabajo afirmar que Borges sólo deviene presocrático, de manera absoluta (otros tantos devenires le atraviesan). Un devenir es el movimiento de una multiplicidad, movimiento que *abre*, en vez de *cerrar* en una identidad. No buscamos la identidad “presocrática” de Borges, sino esos índices de *diferencia*, sus singularidades o movimientos de *desterritorialización-reterritorialización*, por los cuales algo del horizonte stratigráfico en donde moran Heráclito y Zenón pasa a la escritura borgeana.

Bajo este entendido, nos hemos adentrado exclusivamente en algunos de los cuentos de *Ficciones* y de *El Aleph*, dejando otros que también habrían podido mostrar encuentros excepcionales donde relumbrara el devenir “presocrático”, tales como “El otro” y “El libro de arena”, del libro homónimo, y “Agosto 25, 1983” y “Tigres azules”, contenidos en *La memoria de Shakespeare*. Sepa el lector perdonar estas omisiones, y posteriormente agradecerlas, pues esto le permitirá desarrollar y experimentar sus propios encuentros. Terminamos con unas conclusiones, “Devenir e incompletud: la paradoja como mecanismo del pensamiento en Borges”, donde hacemos un resumen de nuestro trayecto y sintetizamos las comprensiones que hemos obtenido de este camino de investigación.

Terminemos esta introducción indicando un par de cosas más sobre nuestra investigación. La primera es que el lector que emprenda el recorrido, ya habiéndose enterado del “objetivo” de la misma, y más aún si llega al final, se dará cuenta que hay algo en cierto sentido desproporcionado y heteróclito en estas páginas. ¿Qué tiene que ver la cuestión de los mitos con Borges, o la ráfaga de aforismos heracliteanos donde resplandece el *logos*, con la literatura fantástica? Si nos vamos a centrar en los cuentos borgeanos, ¿para qué darnos en pensar la poesía, la cuestión del *estilo* y la dimensión lingüística? En efecto, no hemos de negar que esta investigación está compuesta de diversas “piezas”, pero es esta diversidad la que la hace precisamente funcionar. Confesémoslo: esta obra ha de ser enfrentada como un ensamblaje, un *agenciamiento* o una *máquina* de pensamiento, esto es, un compuesto heterogéneo que *conecta* con diversas maquinarias y engranajes, y cuya principal finalidad es conectar con la exterioridad y producir un *efecto*. En este sentido, la empresa es fundamentalmente deleuzeana. No argüimos a favor de una verdad totalizadora, más bien buscamos poner en marcha una máquina que funcione, así sea averiando tantas otras cosas, y que al final *toque* algo del lector y del mundo. Sólo en este sentido nuestra escritura será efectivamente crítica y clínica, es decir, el trazado de líneas de fuga en donde pueda anunciarse el despliegue de la salud que nos falta (ante aquello que nos enferma y confina).

El segundo punto está en relación con lo anterior. Aseveramos al principio que esta investigación surgió de una experiencia de contacto con los cuentos borgeanos, y lo que estos contactos suscitaron. Pero la escritura está hecha de mucho más. La honestidad de esta investigación no se encuentra en la cuantía de las fuentes consultadas, sino en la *ex-perientia* (salida de sí) que ha alimentado cada línea. La prueba de que este texto se trata de una *máquina*, es que conecta no únicamente los diversos engranajes temáticos en su interior, sino que conecta también con una exterioridad que lo ha alimentado, encaminado, conducido y reconducido hasta el extravío y el hallazgo. En tanto *agenciamiento*, no se trata tan sólo del régimen de signos que se ven involucrados, sino también de la potencia de los cuerpos, su enfermedad y su encierro, su tristeza; pero también su

alegría, su dicha, su resistencia y su ímpetu por vivir. La verdad de esta investigación, por tanto, la encontrarás, lector, lectora, en la vida que sepas descubrir en cada línea, el contagio que ésta te suscite, y el fuego que encienda dentro tuyo. Sólo de estos contactos amorosos surge el *encuentro* con la escritura en tanto *paso de Vida, contacto* con “lo que nunca tiene ocaso”¹.

¹ 22 B 16 DK: “¿Cómo podría uno ocultarse de lo que nunca tiene ocaso?”

CAPÍTULO 1 SOBRE LA RELACIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

1.1 Filosofía y literatura. Aspectos generales

a) Entre el *mythos* y el *logos*

El discurso filosófico se ha erigido, desde antiguo, como una forma de dar cuenta de la realidad, pero si algo le ha caracterizado, a diferencia e incluso en oposición a otras maneras de hablar sobre lo real, ha sido su pretensión de aunar a su discurso la verdad, término grave que en efecto pesa y determina en buena medida todos los esfuerzos de los filósofos a lo largo de la tradición de esta disciplina. Y es que, desde sus comienzos, la filosofía ha plasmado en esta pretensión (de mentar la realidad en su verdad, o de manera verdadera, auténtica) su más distintivo signo, cosa que, por otra parte, no podría hacer sino frente a otros modos de hablar sobre lo real que en su propia configuración aparecen como, por decir lo menos, “no-verdaderos”. Así, pues, encontramos que ya en un filósofo tan insigne en su época (y aún en nuestros días) como Platón, hay un denodado esfuerzo por deshacerse de todo otro discurso que no sea el filosófico, el único autorizado para dar cuenta de la realidad verdadera; y es así que los *poietai* son desterrados de la comunidad ideal que traza en su *República*, pues, en lo que se refiere a rapsodas y aedos, éstos no podrían sino contar historias falsas, fábulas acerca de los dioses y de lo real mismo, que redundaría en una degradación de las almas de quienes los escucharan, despertando las pasiones correspondientes al alma apetitiva, la más baja, según Platón (aunque esto lo rectifica en su diálogo más tardío *Leyes*, admitiendo a los poetas bajo supervisión de los gobernantes). Pero también hay una afrenta, un combate que se plasma en

la trama de sus *Diálogos* mismos, en contra de esa otra manera de hablar sobre la realidad, la de los sofistas, pues en estos, no era la *mímesis* lo que alejaba de la realidad verdadera, sino más bien el arte retórica y la erística, que se presentaban no más que como estilos argumentativos destinados a convencer o vencer al oponente, más que a descubrir la verdad.

En Platón, ese primer caudillo que la tradición ha reconocido como primer filósofo de pleno derecho, tenemos, pues, un rechazo a lo artificial, a lo que produce efectos (retórica y erística) y a lo que es únicamente representación de tercer orden (*mímesis*, la poesía) en pos de un discurso que puede dar cuenta de sí mismo a la vez que del mundo y de la realidad verdadera, la de las Ideas: se trata del discurso filosófico o científico (en la terminología del ateniense no hay una distinción entre ambas nociones) que se apoya primordialmente en el *logos* – razón– a través de su peculiar articulación en la dialéctica. La filosofía se demarca entonces como un recorrido que va de los *eikónes* (imágenes o representaciones del mundo natural o sensible) a las *ideas* (entidades subsistentes en sí mismas, modelos de todo cuanto existe); de la *eikasía* (imaginación), pasando por la *pístis* (creencia) y la *diánoia* (conocimiento deductivo) hasta llegar a la *nóesis* (intuición inteligible de las esencias); y, en corto, de la *dóxa* (la opinión o lo que le parece a cada cual) a la *epistéme* (el conocimiento verdadero, sin error, necesario e inteligible por la razón).

Pero si esta primera formulación de la empresa platónica (en la que durante muchos siglos se basó buena parte de la tradición filosófica) aparece clara y sin lugar a cuestionamientos, al mirar la materia más de cerca la claridad se comienza a difuminar. Pues si bien es cierto que los *Diálogos* en que Platón plasmó su filosofía son el ejercicio mismo de la dialéctica, faena eminentemente “racional”, no lo es menos que los mismos son obra de una pluma brillante, deudora en buena medida de la influencia de los poetas que dieron forma a la cultura griega clásica; y uno no puede menos que preguntarse si, de no ser por la forma estética y — digámoslo de una vez— literaria que da cuerpo a dichos *Diálogos*, hubiesen sobrevivido a los embates del tiempo, a la sombra del olvido. Y es que Platón no sólo fue un brillante filósofo, sino también un gran artista, que además del estilo

mismo en el que escribió su obra (un estilo *dialogico*), no obvió ninguno de los detalles que podrían dar a la misma ese perfil vivo que la caracteriza; así, no escatima en detalles del paisaje o de los personajes, en la elocuencia que por momentos alcanzan sus interlocutores, en las citas de diversos poetas (en su mayor parte homéricas) que suele traer a colación para respaldar un punto o para criticar a la tradición, y, por supuesto, los mitos, ese excelso instrumento de que echa mano para llevar su argumentación allá donde los argumentos mismos ya no alcanzan, y que son más obra de un poeta (un creador) que de un mitógrafo que simplemente los recopila de la tradición. ¿Cómo entender estos rasgos de la filosofía platónica, ambivalentes como son, y que no pueden descartarse sin más de un estudio atento de su obra?

Claro que esto sería de interés sólo para un especialista en el pensamiento platónico, de no ser porque esta característica es expresión de algo más que ha estado presente a lo largo de toda la tradición y que tiene su origen en el lugar mismo en que la filosofía ve la luz. Y es que, si bien es cierto que, gracias a Platón (y también en buena medida a los sofistas, ese movimiento ilustrado de la antigua Grecia), la filosofía desde antaño se entendió como una superación de los viejos mitos de la tradición, no lo es menos que, ya en la época moderna, la filosofía se entendió de manera similar como una progresión del espíritu, desde las tinieblas de la superstición hasta la claridad luminosa de la razón; pero no han faltado de igual forma las voces filosóficas que con gran potencia han señalado que dicha evolución es la superchería misma, ya sea reivindicando los poderes de lo “pre-racional” (románticos), ya señalando las condiciones materiales de que nace (Marx), la raíz sumamente moral y religiosa (Nietzsche), o bien, sacando a la luz esa otra forma de aprehender la realidad que constituye la poesía, diferente a la razón que disecciona (Zambrano). Pero incluso, si uno vuelve la mirada a “los primeros que filosofaron”, como los llama Aristóteles, uno puede encontrarse con que, más que tratados fincados en una racionalidad clara y distinta, aquellos primeros filósofos escribieron en poesía, en aforismos o sentencias, y que en varios de ellos los motivos míticos ocupan un lugar preponderante, al grado tal que no es posible comprender su pensamiento auténticamente si antes uno no se ha

acercado a todo ese trasfondo mítico-religioso. ¿Cuál es la realidad, entonces, de ese tan mentado paso del mito al logos?

Dicha cuestión nos interesa aquí sobremanera como un estadio principal dentro de la investigación, puesto que, en tiempos modernos, la literatura aparece justamente como ese reino de ficción, de lo *irreal* o simplemente verosímil (pero no *real*), que se opone a la filosofía (o cualquier otro ámbito que aborda “verdaderamente” la realidad, como las diversas ciencias naturales y sociales), al punto tal que se suele dar por sentado que cada campo se encuentra aislado, y sólo pueden remitir el uno al otro a modo de ejemplificación o préstamo, ya sea de ideas o de imágenes. Por supuesto que esto comienza a ser altamente cuestionado cuando un Sartre o un Camus plasman una visión sobre la realidad, bien fundada en consideraciones filosóficas explícitas, en sus obras narrativas, ya sean novelas u obras de teatro. Pero ello no exime para que, de manera preponderante, se considere que sólo algunos productos de la literatura son dignos de ser tenidos en cuenta para la reflexión filosófica, mientras que la gran mayoría sigue perteneciendo al ámbito de lo ficticio, de lo artístico acaso, que únicamente cabe disfrutar. Así, esa vieja imagen contra la que ya alzaba todos sus esfuerzos Platón sigue estando vigente, la de la *dóxa* frente a la *epistéme*, el *mythos* frente al *logos*. No se sugiere aquí que la literatura sea la manifestación contemporánea del mito (cuestión que, probablemente, algún que otro estudioso ha de desarrollar profusamente), sino que, en ese análisis esquemático sobre los discursos que de alguna manera remiten a lo real, la filosofía (y las ciencias) se autoproclaman como herederas del discurso fundado en el *logos*, mientras que la literatura (y acaso las artes en general: baste recordar que, precisamente, las primeras “obras de arte”, como cabe entenderlas a lo moderno, fueron representaciones –escultóricas, pinturas, o poéticas– de personajes y escenas míticas o religiosas) se adscribe al campo del *mythos*, el campo de la no-verdad, de lo fabuloso, de lo ficticio, pero también de la creación, lo estético, lo *sensual*.

En lo que sigue a continuación, será preciso pasar brevemente por ese cuadro esquemático del tránsito *del mito al logos*, para demostrar que dicho tránsito no es conclusivo ni lineal, ni mucho menos representa una evolución o

progreso, con lo que todo lo que se adscriba al mito no puede ser tenido por “primitivo”, degradado, irreal, o como mero producto para disfrute y entretenimiento. Así, si de lo que en esta investigación se trata es de poner en un diálogo común a la filosofía y a la literatura, toda separación que invalide dicho *contacto* ha de ser previamente sorteada. Veamos pues, en primer término, cómo el *logos* hace su “aparición”.

En efecto, los primeros intentos de entender el surgimiento de la filosofía en la antigua Grecia se dan bajo la óptica de la ruptura, la separación y la superación de algo previo, algo que representaba no sólo lo diferente respecto a la filosofía, sino incluso lo opuesto. Estas tentativas se dan ya desde época muy temprana, como señalé líneas atrás, por ejemplo, respecto de Platón, aunque también habría que decir que ya una especie de crítica hacia el pensamiento mítico se encuentra entre los sofistas e inclusive se ha querido ver tal movimiento en algunos de los filósofos presocráticos (por ejemplo en Jenófanes, Heráclito y hasta en Parménides, según opinión de algunos). Sin embargo, ninguna proclamación ha pesado tanto en nuestra conciencia moderna como la que se profirió por el pensamiento ilustrado, que tendría su expresión en varios estudiosos del pensamiento clásico durante el siglo XIX; dicha proclamación, alcanzó su forma canónica (durante un buen tiempo) en palabras del filólogo John Burnet (1863-1928), quien formularía la celeberrima tesis del “milagro griego”, misma que aparecería repetidamente en las obras de varios especialistas en el pensamiento clásico griego, tanto filósofos como filólogos. En esta tesis, Burnet atribuye el nacimiento de la filosofía griega a las cualidades excepcionales que como pueblo tuvieron, cualidades que les fueron posibles exclusivamente a ellos, y que además habrían provocado un surgimiento espontáneo de la razón, dejando fácilmente atrás todo el lastre del pensamiento mítico-religioso, por lo que ya se entiende que se hable del surgimiento de la razón filosófica como un “salto” o como algo milagroso. Jean-Pierre Vernant, aludiendo a esa visión, la formula en los siguientes términos: es en la “Escuela de Mileto” donde el *logos* se libera por primera vez del mito. Aquí sucede el *descubrimiento* de la razón. Según esto, el

pensamiento no tendría otro origen más que él mismo, por lo que el *logos* adquiere el carácter de “discontinuidad radical” (cf. Vernant, 1973: 334). Esta tesis tuvo su vigencia, por supuesto, hasta que las interpretaciones etnocéntricas comenzaron a ser vistas críticamente desde diversas áreas del conocimiento humano, aspecto en lo que influyeron otros tantos factores que en este espacio sería muy extenso enumerar. Por tanto, la tesis del “milagro griego” responde a una visión parcial de los sucesos, cargada de múltiples prejuicios —lo cual no obsta para que aún hoy en día se sigan defendiendo las diversas caretas que esta tesis adopta. Pero si esto no responde a la cuestión sobre el nacimiento de la filosofía —y sobre todo, la distinción de ésta respecto al mito—, ¿entonces cómo explicarlo?

Para contestar esto hay que tener en cuenta unos puntos de referencia, a manera de coordenadas que nos servirán para ubicarnos de la mejor manera posible. Lo primero es que la pregunta anterior se refiere exclusivamente a la filosofía occidental, de cuño griego, pues si bien es legítimo (y hasta necesario) hacer esta pregunta respecto a otras tradiciones culturales del planeta, ello nos llevaría demasiado lejos de nuestro asunto; teniendo esto en mente, en segundo lugar, se entiende que se pregunta por el nacimiento de la filosofía occidental, mismo que ciertamente se ubica en Grecia, por lo que hay claros testimonios de a dónde dirigir la mirada gracias a las obras que nos han llegado de la antigüedad: si bien excelsos filósofos fueron Sócrates, Platón y Aristóteles, los “primeros” fueron (según lo refiere el propio estagirita, y se deduce de las referencias que a ellos hace una y otra vez Platón) los llamados “presocráticos”. Justamente la tesis del milagro griego refería a éstos, y es en ellos, por tanto, donde habremos de indagar por el surgimiento del *logos*, si bien desde una perspectiva más amplia que la de los especialistas ilustrados. Como tercer y último punto, habría que tener en cuenta que ese “paso del mito al logos” se suele ver como un avance o una *evolución*, en la que se dejaría atrás al mito como el producto de una mentalidad primitiva, pero que esa perspectiva, aunque no corresponda exactamente con la tesis del “salto” o “milagro” le está emparentada por un presupuesto básico: el mito es lo primitivo, y el tiempo, en su irrevocable avance lineal hacia el futuro, no

puede suponer más que avance, progreso, evolución o superación; pero precisamente es esto lo que habría que poner en cuestión, como nos han enseñado los estudios de la antropología cultural comparada, el estructuralismo, la hermenéutica, la fenomenología y muchas otras ramas del saber que tuvieron gran auge el siglo pasado.

Precisamente, desde una óptica cultural (tanto de la antropología como de la sociología), habría que atender en el “nacimiento del *logos*” a las circunstancias socio-históricas que se vivían en Grecia en la época en que los presocráticos comenzaron a filosofar, pero también a las circunstancias anteriores, para entender de la mejor manera posible el significado del *mythos* en su propio contexto (y no quedarnos con interpretaciones unívocas, correspondientes a los paradigmas de nuestra propia cosmovisión moderna). Una manera simple de entender al mito, tal como lo expone Miguel Morey, sería viéndolo como aquello que recoge las prácticas rituales de la vida social en un sistema de representaciones, por lo que se constituye en principio organizador de la vida social que establece a la par prescripciones y un principio de inteligibilidad (sobre el curso de la vida social y cultural):

Por lo general el mito instituye un acontecimiento inaugural que da razón de la existencia de la colectividad en el presente por referencia a un momento original. Todo acontecimiento que tenga lugar hoy es entendido como repetición del acontecimiento inaugural –el mito reduce así la aspereza de lo inesperado incluyéndolo dentro de un ciclo eterno en el que todo es repetición (Morey, 1988: 13).

El mito sería, pues, el núcleo de la cultura, en tanto *narración* (término sobre el que volveremos más tarde) de un evento, un *acontecimiento* primigenio, originario de todas las formas instituidas de la cultura, y que por tanto no tiene únicamente el carácter de un suceso ocurrido en el pasado sin continuidad con el presente (como lo sería desde una visión lineal de la temporalidad), sino que es un acontecimiento que sigue repitiéndose para la cultura, incluso en el presente, de ahí su carácter de “repetición” que marca Morey. Desde esta perspectiva, se

pueden entender mejor las relaciones del mito con los rituales y otras formas más o menos institucionalizadas de religión, tal como se nos presentan en el mundo antiguo. Sin embargo, para el caso particular de Grecia, siempre ha sido importante señalar que estas formas rituales y religiosas, aunque alcanzaron en diversas épocas y en distintas regiones formas institucionalizadas, ello nunca bastó para encadenar al mito a estructuras o formas definitivas, sino que éstos se caracterizaron ya desde antiguo por una peculiar fluidez en que se adaptaban en múltiples representaciones, pero también sobre esto habremos de volver más adelante.

Por ahora, teniendo en mente la función que ocupaba el mito en la antigüedad, cabe señalar que tampoco se encontraba, desde un principio, distanciado sin más del *logos*, como si éste no se hubiese aún inventado o “descubierto”, como lo sugerían Burnet y otros estudiosos. Por el contrario, el *logos* mismo era parte del *mythos*, como si fuese uno de sus constituyentes imprescindibles, pues el mito era entendido como *hieros logos*, discurso sagrado, o narración sobre lo divino, concepción en la que se aúna la función del *logos* (narrativa, discursiva, expositiva e incluso explicativa) con el contenido (lo sagrado o lo divino, lo originario); uno y otro, *mythos* y *logos*, pertenecen a un mismo orden en el que, en principio, no hay ni contraste ni exclusión mutua (cf. Vernant, 2003: 171). Entonces, ¿qué sucedió para que el mito y el *logos* comenzaran su escisión? Un buen punto de partida para comprender esta separación es entenderla justamente como algo que sucedió en el tiempo, es decir, de manera gradual (no como una “radical discontinuidad”) y en lo que influyeron múltiples factores:

En un principio *mito* y *logos* no se oponen —el *logos* es *hieros logos*—, narración sagrada que recoge las gestas de los héroes y la vida de los dioses. Poco a poco, el *logos* se va transformando —pasa de mera representación a concepto. Una serie de transformaciones sirvieron de condición de posibilidad para esta mutación (Morey: 18).

Estas transformaciones, según los estudios que se hicieron desde múltiples perspectivas durante el siglo pasado, apuntan a diversos factores en el orden de lo económico y lo político, lo que a su vez desencadenaría cambios en otras formas e instituciones de la vida en comunidad, como las propias prácticas de culto. Así, para Morey esta transición del mito al *logos* se daría dentro de un orden social jerarquizado por un sistema de narraciones sacras a otro orden débilmente jerarquizado, donde lo principal sería ahora la idea de proporción, equilibrio y acuerdo, aspectos que definirían al *logos*, en oposición a los valores más “verticales” que definían el sistema mítico. Como condiciones de posibilidad que suscitaron ese desprendimiento o especialización del *logos* respecto del *mythos* en la antigua Grecia, Morey señala cuatro: el “descubrimiento de la escritura” (aunque más propiamente cabría hablar de la adopción y adaptación del alfabeto fenicio), que habría permitido reflexionar sobre lo escrito (lo que ya supondría un proceso de metacognición), además de la incorporación del artículo neutro *tó* (“lo”), “que permite un mecanismo de sustantivación y abstracción”; la “invención de la moneda”, que “propicia uno de los rasgos fundamentales del *logos*: su carácter de representación universal”; las “técnicas astronómicas y geométricas importadas de Egipto y Babilonia”, lo que habría permitido que el hombre se ubicara de manera laica en la realidad; y la especialización de las prácticas de adivinación, que se volvieron una instancia de reflexión e interpretación del sentido del enigma, en tanto que pasó a ser necesaria una hermenéutica y el uso de la retórica (ibíd.: 19).

Por supuesto que sería ingenuo tener una mirada unilateral de un fenómeno tan complejo, como lo es la especialización del *logos*, por lo que no basta explicar sin más las condiciones materiales que la propiciaron, sino que se hace necesario hacer hincapié en lo que estas condiciones suscitaron en el espíritu de los griegos; el nacimiento del *logos* como razón filosófica, ese desprendimiento de todo contenido sagrado² tiene lugar en un espíritu que previamente ha experimentado

² Nunca se insistirá demasiado en que esta idea corresponde a una concepción ilustrada sobre el pueblo helénico y el “surgimiento” de la filosofía dentro del mismo —por la misma razón de que es una idea aún bastante socorrida en nuestro tiempo, que de igual forma se esfuerza por ver en la filosofía el desarrollo más secular del espíritu humano. Pero contra estas ideas, basta revisar los

no sólo transformaciones económicas y políticas, sino también con aquellas transformaciones mentales, y así ha trocado una manera de pensar por otra, el pensamiento mítico por un pensamiento de corte más “positivo”, para el cual lo sobrenatural ya no tiene cabida, pues ahora todo fenómeno es observado desde su órbita física sin relación a las divinidades; el modo de operar del pensamiento se vuelve más abstracto y entonces ya no admite la mutabilidad de lo real, ese dinamismo que le concedía el pensamiento mítico que admitía la unión de los contrarios, sino que ahora se comienza a implantar firmemente el principio de identidad. Así pues, en resumen puede decirse que los cambios que tienen lugar en el espíritu griego le llevan a asumir una delimitación de los niveles de la realidad (pues lo divino, si lo hay, ya no se mezcla con lo mundano o natural, lo que no impide que lo divino siga siendo una categoría eje de lo real, como lo será para los filósofos, aunque ya no se trata de las divinidades míticas, sino de una divinidad de tinte filosófico), y a seguir de manera estricta, para todas las explicaciones y formulaciones sobre lo real, el principio de identidad (cf. Vernant, 1973: 345). Estos cambios en la mentalidad griega implican ciertamente una manera novedosa de ver la realidad, entenderla y hablar de ella, pero aquí es importante resaltar una vez más que esta “nueva mentalidad” no surge de la nada, sino que se desprende del pensamiento mítico que de alguna manera ya la contenía³. En efecto, el pensamiento mítico, el *mythos*, como palabra sagrada, intentaba también dar cuenta de lo real desde su propia lógica, una lógica que, como los antropólogos señalarán, no es meramente “primitiva” o atrasada, sino

estudios de Mircea Eliade (y otros miembros del “Círculo Eranos”) para darse cuenta que ni la sociedad en general, ni la filosofía en particular (así como otros ámbitos del saber) están completamente libres de un marco que contempla lo religioso y lo sagrado como ejes básicos de su funcionamiento. Pero, para no extendernos demasiado en la cuestión, es suficiente con remitir a la obra de Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, en la que precisamente señala que en los primeros filósofos, los así llamados “presocráticos”, está presente la cuestión de lo sagrado y lo divino como nociones fundamentales de su filosofar (lo que él justamente llama “teología”; y que, advierte, no ha de confundirse con la teología propiamente moderna ni mucho menos con la medieval). Cf. Jaeger, W. (1952) *La teología de los primeros filósofos griegos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

³ Más prudente y acertado sería darse cuenta que esa “nueva mentalidad” no “surge”, en propiedad, como si fuese efectivamente algo que se “desprende” de una forma anterior, como la serpiente de su vieja piel. Si el *logos* estaba ya en el *mythos*, y a su vez, como irá quedando más claro, el *mythos* persiste en el *logos* (aun en el moderno), ello quiere decir que lo que verdaderamente tiene lugar en determinado momento histórico es la *distinción* formal entre una forma mítica de hablar, pensar y narrar, y una forma *lógica* o filosófica de hacerlo.

que es *otra* respecto de la lógica racional, la cual, como ha sido indicado, tiene su principal núcleo en la abstracción y en el principio de identidad. Por eso, podemos citar una vez más a Vernant, quien categóricamente afirma que:

Estas innovaciones, que proporcionan una primera forma de racionalidad, no constituyen un milagro. No hay una inmaculada concepción de la razón. (...) Esta mutación mental aparece dependiente de las transformaciones que se producen, entre los siglos VII y VI [a.C.], en todos los niveles de las sociedades griegas: en las instituciones políticas de la ciudad, en el derecho, en la vida económica, en la moneda. (...) En esta tarea, ella se ha apoyado poco sobre la realidad sensible; no ha tomado mucho de la observación de los fenómenos naturales; no ha hecho experiencias (Vernant, 1973: 363).

Es importante resaltar otras tantas cosas contra las opiniones más extendidas sobre el asunto. En primer lugar, tras estos análisis ha quedado descartada la idea ilustrada sobre el “milagro griego”, esa aparición espontánea de la razón en el pueblo griego que se debería a sí misma, a una superioridad espiritual que ningún otro pueblo ha tenido. La racionalidad filosófica nace, pero no milagrosamente, sino que se va constituyendo gradualmente, debido a diversos avatares históricos que a su vez van provocando transformaciones en el orden del pensamiento, pero además, como lo señala Vernant, se trata de una “primera forma de racionalidad”, es decir, esa razón, que será considerada posteriormente como la razón de la filosofía y de la ciencia por antonomasia, no nace ya “madura” ni armada, como Atenea de la cabeza de Zeus, aunque claro, esto no debe hacernos pensar, mucho menos, que la racionalidad nace “infantil”, como un ser vivo recién gestado, pues entonces caeríamos en el error del que estábamos intentando prevenirnos respecto del mito, tan sólo aplazándolo un poco, es decir, volveríamos a lanzar al pasado esa mirada ilustrada, evolucionista, que ve en todo lo pasado algo “primitivo” opuesto a lo desarrollado, lo evolucionado, lo progresado (como de hecho ya el propio Aristóteles hacía, al ver en “los primeros que filosofaron” una suerte de niños del pensamiento). Mejor haríamos en decir que aquella “primera forma de racionalidad” que se desarrolla entre los siglos VII y VI a.C. en diversas regiones de la antigua Grecia, es distinta de las sucesivas formas que fue

adoptando el *logos* a lo largo del tiempo, de modo que no sólo es distinta la racionalidad de los presocráticos a la de Aristóteles, sino que incluso la de éste es diferente a la nuestra, tanto como lo es de igual forma para nosotros la racionalidad del Renacimiento, o la de los ilustrados franceses, o la de los idealistas alemanes del siglo XVIII-XIX, aun cuando nuestra forma de pensar sea heredera de muchísimos aspectos de estas racionalidades. Lo cual nos lleva al siguiente punto: y es que son incontables los manuales de filosofía que señalan a los presocráticos como una especie de “proto-científicos”, cuando no directamente como “los primeros científicos de occidente”, pero ya vemos que esta racionalidad que se ha desarrollado tras la hegemonía del pensamiento mítico muy poco tiene que ver con nuestra razón, por lo que mal haríamos en concebir a aquellos personajes como científicos, de ahí que atinadamente señale Vernant que esta “nueva razón” no se funda sobre la observación de la realidad sensible, como el científico de nuestros días que la toma como punto de partida para realizar experiencias, es decir, experimentos. Los primeros filósofos no experimentan propiamente (en contra de lo que quería Aristóteles, intentando explicar por qué cada uno de los que le antecedieron habían propuesto su “principio” o *arkhé*, y así explicaba que Tales hubiese “propuesto” el agua como principio de todo, tras realizar algunos experimentos con semillas u otros alimentos), y si bien es indudable que observaron la *phýsis* (naturaleza), no lo hicieron con los ojos del científico moderno ni para contentarse con explicaciones causales o mecánicas. Pero entonces, llegados a este punto, justo es preguntarnos qué representa la filosofía (*logos*) respecto del mito (*mythos*).

Es importante no caer en la tentativa de definir la filosofía como si fuese cosa clara desde un principio, cuando en realidad no es sino hasta Platón que el término comienza a tener el sentido que más o menos ha recorrido la larga tradición de Occidente y que ahora nos es familiar (recordemos que en los presocráticos el término está prácticamente ausente, salvo una mención que hace Heráclito —22 B 35 DK—, pero dentro de un contexto despreciativo; y en Pitágoras, quien pasa por ser quien acuñó el término, viene a bien tener en cuenta su carácter ágrafo, y que la leyenda que le atribuye la invención del término se

encuentra tardíamente en alguno de los discípulos de la escuela, siglos después). En efecto, dentro de las múltiples lecturas que tiene la obra de Platón, una posible es la de hallar en sus *Diálogos* un esfuerzo consciente por definir qué cosa es la filosofía, al tiempo que la expresa y la practica. No obstante, es posible hablar de manera genérica y decir que ya en los presocráticos, esos primeros filósofos (o “pre-filósofos”, según se vea), “la filosofía no sólo es una actitud y un nuevo punto de vista, es también un género expresivo —una forma de escritura que se diferencia claramente de otros géneros, anteriores o contiguos” (Morey: 21). Ya más atrás mencionábamos justamente que el desarrollo de la racionalidad filosófica había implicado una nueva manera de percibir la realidad, de situarse ante ella y dar cuenta de la misma, y ahora podemos añadir, junto con Morey, que se trata de una *actitud* diferente (respecto a la que propiciaba el *mythos*), pero que también la filosofía va íntimamente ligada a su expresión, pues implicó ante todo una forma de escritura que entró en contraste con otros tipos de escritura que surgieron gracias a la adopción del alfabeto, por ejemplo, la poesía épica, de la mano de Hesíodo, o la poesía lírica arcaica de Arquíloco, Alceo o Safo, pero también con la escritura que surge de relatos populares, la que tiene finalidad religiosa, o la que se comenzó a usar para el comercio.

Cierto es que se trata de algo complejo, y no podemos reducir la filosofía a ser meramente un género expresivo escrito, so pena de excluir a personajes como Pitágoras, ya mencionado, y a otros tantos, como Tales de Mileto o Sócrates, de quienes no se conserva nada escrito. Sin embargo, es bien cierto que sin la escritura precisamente las vidas e ideas de estos personajes no habrían llegado hasta nosotros, y que el primer testimonio que la tradición ha convenido en reconocer como la expresión de un pensamiento filosófico sí se conserva por escrito (así sea de mano de copistas tardíos, que hacen referencia a la existencia de un “libro” en donde se encontrarían las citas que extraen), se trata del “fragmento” de Anaximandro, en el que claramente se expresa un *logos* diferenciado ya del *mythos*, y que cumple a la vez con la función de dar cuenta de la *physis* desde un principio que en esencia no es un personaje mítico. A partir de aquí, los testimonios se multiplican, y podemos hablar ya de los escritos de

Jenófanes, de Anaxímenes, de Heráclito, de Parménides, de Empédocles y tantos otros —aunque todos estos textos posean un carácter peculiar, por el que no quepa sin más mencionarlos como si fuesen un conjunto homogéneo o una forma canónica de expresar el pensamiento filosófico; pero sobre esto también volveremos más tarde. La filosofía nace, pues, de la mano de la literatura, entendida en su más amplio sentido, es decir, como forma de expresión verbal, pues en efecto, sin ésta que le sirviera como vehículo, el novedoso pensamiento filosófico no habría podido afincarse con los rasgos que le son propios. Así, podemos suscribir lo que menciona Vernant:

En y por la literatura escrita se instaura este tipo de discurso [el filosófico] en el que el *logos* no es ya únicamente la palabra, en el que ha adquirido valor de racionalidad demostrativa y se opone, en este plano, tanto en la forma como en el fondo, a la palabra del *mythos*. Se opone a la forma por la separación entre la demostración argumentada y la textura narrativa del relato mítico; se opone en el fondo por la distancia entre las entidades abstractas del filósofo y las potencias divinas cuyas dramáticas aventuras cuenta el mito (Vernant, 2003: 172-3).

Y es que, si en un principio tanto *mythos* como *logos* eran “palabra”, sin una distinción jerárquica ni funcional específica, a partir de que la palabra puede ponerse por escrito, el *logos* adquiere su dimensión reflexiva, su carácter argumentativo, y pasa a diferenciarse con mayor claridad del *mythos* tanto en forma como en contenido. La literatura (es decir, la forma de expresión de las ideas por escrito) facilitó el surgimiento de la filosofía, lo que no obstante no quiere decir que ésta se identifique plenamente con aquella. Entonces, si la filosofía que ha nacido se caracteriza por fundarse en el *logos* (según las características que ya mencionamos), y por ser un género expresivo en forma escrita⁴, no es menos

⁴ Estamos conscientes de lo controvertida que es la afirmación de que la filosofía es un género expresivo en forma escrita. Evidentemente no “nace” como tal, ni se desarrolla siempre de esa forma (como fácilmente lo podemos atestiguar por el carácter ágrafo de Pitágoras, Sócrates, y tantos otros, entre quienes incluso algunos cuentan a Platón y a Aristóteles —recordemos que los *Diálogos* y el corpus aristotélico nos vienen posiblemente como producto de transcripciones que realizaron discípulos de estos filósofos). Y sin embargo, si no fuera por la escritura, la filosofía jamás habría subsistido como tal, pues aún en los personajes ágrafos, si no por ellos directamente, sí por aquellos que decidieron poner por escrito con mayor o menor rigor sus concepciones y su

cierto que “filósofo será quien se pregunte por ese principio (*arjé*); aquel que aspira a un saber universal que permita orientarse en el orden del acontecer” (Morey: 23), desarrollando las más de las veces una reflexión argumentada que sustente este saber.

Como decíamos anteriormente, la aparición de este *logos* propiamente filosófico no fue súbita y acabada, sino que implicó un gradual desarrollo, en el que no podríamos obviar todos los cambios a nivel social y político que atravesó el pueblo griego, así como tampoco —cosa digna de tener en consideración— los cambios mismos que el pensamiento mítico atravesó. Y es que sería ingenuo pensar que mientras todas las condiciones materiales y espirituales de la cultura griega se transformaban, el mito, que había sido anteriormente el núcleo mismo de la cultura, permaneciera estático. La aparición de la filosofía va trastocando el significado de la religión, que si bien nunca dejó de ser una cuestión más o menos “de Estado”, al no hallarse prescrita no era algo que escapara a la libre voluntad de los ciudadanos, por lo que estos tenían muchos otros ámbitos dónde desarrollar su vida espiritual, sobre todo en el de la vida en común o política. Esto no significa que la religiosidad de la época arcaica se haya perdido sin más, ni que el mito haya sido abandonado, sino que la concepción que se tiene sobre éstos también se ha visto transformada, acaso difuminada por la prominencia que ahora ocupa el espacio de lo común en la ciudad. Precisamente, la configuración de la “ciudad-Estado” (aproximadamente a partir de la segunda mitad del s. VII a.C.) supone un cambio en el que el eje central de la vida comunitaria es la participación en los asuntos de la *pólis*, y esto exige nuevas formas políticas en donde poco a poco serán más importantes las formas discursivas basadas en la argumentación (retórica) y las leyes puestas por escrito. En este contexto, el mito, que junto con

modo de vida, es necesaria la escritura como medio fundamental de *transmisión y comunicación* de sus enseñanzas, así sea para indicar la imposibilidad de transmitir algo de genuino valor. Precisamente a ello apunta Alfonso Flórez analizando la obra platónica: “Quien esté, en realidad, dispuesto a examinar con razones si ha de optar por la aceptación del *corpus* tradicional o si, por el contrario, va a suscribir la escuela de la enseñanza oral, deberá al menos considerar con seriedad la cuestión interpretativa que plantean los diálogos, fuera de todo platonismo. Valga decir, en este contexto, que la escuela de las doctrinas no escritas hace uso abundante, aunque selectivo, de los diálogos, semejándose en este respecto al proceder del platonismo. En últimas, la obra sustantiva de Platón la constituyen los diálogos, sin los cuales no existiría ni el Platón político de la *Carta VII*, ni el Platón oculto de las doctrinas no escritas” (Flórez, 2011: 371).

las formas rituales y litúrgicas propiciaba una imagen del ordenamiento social de acuerdo con la esfera de lo divino, y que por ello era una especie de respuesta sin pregunta, pierde tal categoría con la entrada en escena de esas otras formas políticas, desvaneciéndose gradualmente su sentido originario, por lo que todas las cuestiones que de algún modo ya estaban resueltas gracias al mito, pasan ahora a ser cuestiones sobre las que se puede debatir, argumentar, reflexionar, es decir, son cuestiones “abiertas” (cf. Vernant 1973: 340).

¿Qué es lo que se pierde con la difuminación gradual del sentido mítico originario? Para responder esto hay que tener en cuenta no sólo el “contenido” del pensamiento mítico, ese conjunto de narraciones que aportaban sentido a la comunidad, sino también la forma en que éste se transmitía, y que estaba ineludiblemente conectada con su efecto y su poder. Hay que recordar que en esencia el *mythos* era palabra hablada, de ahí que entre otras cosas sea difícil hablar de una sola versión de cualquier mito, pues éstos siempre se nos presentan con variantes, las cuales, lejos de alejar de su sentido originario, son parte del mismo (como ya habría señalado Lévi-Strauss en sus investigaciones); pero además, esto suponía un conjunto de características propias de la narración mítica. El mito poseía una forma métrica, un ritmo, musicalidad, además de gestos y danza, todo lo cual acompañaba a la narración oral provocando en la audiencia un proceso de comunión afectiva con el contenido del relato. Así, se puede hablar de una “magia de la palabra” mítica, no tan sólo por su contenido, como ya se dijo, sino por su forma, una forma que esencialmente se daba en el ámbito de lo *sensible*, y ésta es precisamente una de las dimensiones del *mythos* (en la cual no se suele reparar suficientemente) en oposición al *logos*. Al renunciar a esos efectos y a lo maravilloso, se puede ver claramente que el *logos* se desenvuelve en un nivel diferente al de las operaciones miméticas (*mímesis*) y la participación emocional (*sympátheia*). De este modo, desprovisto de todos estos efectos que apuntaban a provocar la sensación de lo maravilloso, y en el contexto político ya descrito, el discurso sufre una transformación en que deja de ser privilegio de adivinos, profetas o poetas inspirados, para ser “cosa común”, es decir, algo que pertenece a cualquier miembro de la comunidad (cf. Vernant, 2003: 174), de ahí la

importancia que se le dará a la instrucción en las artes retóricas y el posterior éxito de la sofística.

Pero el mito sigue subsistiendo a pesar de estos cambios, y hace valer su autonomía respecto de las formas rituales y religiosas que alguna vez estuvieron íntimamente emparentadas con aquel. El reino del mito será a partir de cierto momento el ámbito de la poesía y la literatura. Es sobre todo en el género de la poesía trágica donde podemos observar aún el ímpetu y la fuerza con que respira el mito, una fuerza que era capaz de estremecer a los espectadores, pues expresa la esencia del *mythos* con toda su magnanimidad: en el drama trágico se recitan poéticamente algunas de las historias míticas, siguiendo un metro y un ritmo, al tiempo que unos actores representan los papeles, ya de los héroes, ya de los dioses, bajo unas máscaras que no permiten reducir la acción dramática a meras acciones de hombres; danza y escenarios, y un coro que hace las veces de consciencia comunitaria, todo ello acompañado de música, lo que en conjunto habría de provocar en quienes presenciaban este acontecimiento una *inmersión*, aunque fuera por el tiempo de la duración de la puesta en escena, en los tiempos míticos primordiales. Ya se entiende, pues, que Platón critique severamente la poesía, y sobre todo la poesía trágica, aunque no es menos comprensible que en su juventud se haya visto fascinado por la tragedia y haya emprendido tentativas de escribir sus propias obras, antes de abandonar ese llamado en pos de la filosofía. Pero antes que Platón, los grandes trágicos como Esquilo y Sófocles son los guardianes del saber mítico que, probablemente, incluso triunfan sobre el espíritu de los ciudadanos griegos más que los primeros filósofos.

En Eurípides, por el contrario, se suele ver de manera general el declive de la tragedia, y con ello de la conciencia mítica, no sólo por el intelectualismo que ya señalaba Nietzsche, quien incluso remarcaba que las obras del poeta tenían la influencia del espíritu intelectual (y anti-vital) de Sócrates, sino porque en los mismos dramas euripídeos es posible detectar una cierta ironía respecto del papel de los dioses, un descreimiento o, cuanto menos, un pesimismo en que ya no es posible confiar en el poder de lo divino (aunque clara excepción de esta lectura serían las *Bacantes*, que por el contrario, señala las consecuencias de este

descreimiento). Tras el auge de la tragedia es cierto, como anota García Gual, que se llega a una época de crisis, que corresponde no sólo con el declive de las representaciones escénicas, sino con una crisis del sentido mítico mismo, que hasta entonces permanecía resguardado por el drama trágico, pero a su vez esto implicó una crisis de lo colectivo, una crisis en el modo de ver y entender el mundo, en que el movimiento ilustrado de la sofística tiene mucho que ver; así, se llega a la “ruina del saber mítico”, una pérdida de fe en el sentido mítico y un “quiebre en la conciencia colectiva”, que el empuje de la sofística poco podrá hacer para subsanar, pues los valores perdidos, aun cuando otros entren en vigor, no son reemplazables sin más, sobre todo en un contexto en que también se asiste a la “agonía de la *polis* como comunidad libre y autosuficiente” (cf. García Gual, 1999: 38).

Pero, además del contexto socio-político y del movimiento sofístico que provocan este “quiebre” en el espíritu griego, y este distanciamiento insalvable del contenido mítico viviente en las tragedias, hay algo más que influye decisivamente: la filosofía. Si bien los presocráticos se mantienen por lo general distanciados de cualquier querrela contra el saber mítico presentado en la tragedia, y son los sofistas quienes, como “maestros de sabiduría”, enseñan a apartarse de toda la maravilla de la poesía en beneficio de un saber de corte más pragmático, es con Platón primero, y luego con Aristóteles, que la poesía (y en particular la trágica) queda reducida a una representación que no puede competir contra lo que le pertenece propiamente a la filosofía: la verdad. De hecho, esta noción es clave en el desprecio hacia el *mythos*, presente además de en los sofistas y en Platón, en historiadores como Tucídides y Heródoto; en éstos, al igual que en Platón, se da una oposición entre lo *mythodes*, lo maravilloso propio de expresión oral y géneros poéticos, y el *alethinós logos*, discurso verídico, que se encuentra justamente en los discursos históricos y en los diálogos filosóficos (vid. Platón: *República*, *Gorgias*, *Timeo*, *Sofista*, etc). Lo primero, lo *mythodes*, pasa a concebirse como puro ornamento que no aporta nada a la verdad (cf. Vernant, 2003: 175). Así, Platón, y quienes buscan entender y conocer la verdad, es decir, los filósofos, “para distinguir lo verdadero de lo falso exigen un discurso

que en cada momento sea capaz de rendir cuentas a quien se las pida o, lo que viene a ser lo mismo, dar razón de sí, dando a entender con claridad de qué habla, cómo habla y qué dice” (ibíd.: 176).

De ahí que en la obra platónica los poetas sean vistos como narradores de los “cuentos de viejas”, es decir, de las historias fantásticas que se cuentan de manera tradicional (sobre todo a los niños) pero sin ningún fundamento verdadero, y ante todo se trata de narraciones que invitan a comportamientos inmorales, representados en las historias mismas, por lo que desde un proyecto educativo fincado en la racionalidad (*logos*) deben ser censurados. Por ello Platón concibe en su ordenamiento de la comunidad (*República*) que mientras que sean los sabios o filósofos quienes gobiernen, los poetas sean expulsados con todo y sus mitos, pues de quedarse representan un peligro para el alma de los ciudadanos; en el reino de la filosofía, pues, no hay lugar para los mitos (cf. García Gual: 38-39). Mas, tras varios años de haber concebido su *República*, Platón parece rectificar un poco en las *Leyes*, y en esa segunda versión de la comunidad ideal ya no destierra a los poetas, sino que los admite dentro del orden de la comunidad, pero proponiendo un control sobre los mismos y una censura de la mitología tradicional, es decir, ya no trata de erradicar sin más el legado mítico, sino que trata de controlarlo para los fines del Estado (cf. ibíd.: 39).

Como sea, en Platón el *logos* adquiere un rasgo muy distintivo, pues se encuentra ya muy distanciado y diferenciado del *mythos*, pero tampoco se trata del *logos* presocrático, ni mucho menos del *logos* sofístico, que se ejercía principalmente para convencer y vencer al oponente en una contienda política; no se trata, por tanto, de vencer usando artilugios verbales, ni de fascinar provocando el sentido de la maravilla, sino de convencer de la verdad, de algún modo descubriéndola desde el interior del interlocutor, desde una perspectiva heredera de la práctica socrática en que la verdad es algo que descubre en el diálogo con otros, para lo cual se hace necesario poner en juego razones que den cuenta de la misma. Frente a la dialéctica socrático-platónica, todos los efectos del discurso quedan reducidos, o bien a retórica, o a *mythos*, es decir, a lo fabuloso o maravilloso (léase, lo “no-verdadero”), “como si el discurso no pudiese ganar en el

orden de lo verdadero y lo inteligible sin perder simultáneamente en el orden de lo placentero, lo emocionante y lo dramático” (cf. Vernant, 2003: 174).

Aristóteles, por su parte en su *Metafísica*, hace referencia a los “teólogos”, es decir Hesíodo y Homero, para intentar encontrar en ellos qué habrían dicho acerca de lo real; no obstante bien pronto los descarta como no dignos para detenerse demasiado en ellos, pues éstos no aportaron ningún tipo de razones ni demostraciones para acercarse a la verdad. Es por ello que puede aseverarse, como lo hace Vernant, que Aristóteles lee el mito como si se tratase de un texto filosófico, y al no encontrar en aquel lo que su propio método exigía, lo abandona como algo carente de interés. Así, con Aristóteles la separación entre *mythos* y *logos* se consuma (cf. ibíd.: 177).

Pero sería una lectura simplista la de apuntar que tanto en Platón como en Aristóteles, los filósofos más representativos de la antigüedad clásica, el mito desaparece de un solo plumazo. La realidad es más compleja. A pesar del inminente “triumfo” del *logos* en la filosofía, y esa crisis de la conciencia mítica a la que ya nos referimos, lo cierto es que el mito no desaparece sin más, como si hubiera algo en él que se aferra a la vida y que no puede ser erradicado del todo. Así, en Platón por ejemplo, ya hemos señalado mucho antes esa curiosa paradoja de que, aun cuando condena enérgicamente a los *poietai* en general, y a los narradores de mitos en concreto, él no puede menos que, en sus *Diálogos* más memorables, echar mano del mito, y aún más, él mismo ejercer de *mitólogo*, para dar continuidad al andar de su pensamiento dialéctico:

Platón es un gran narrador de mitos, que son, en cierto modo, de su propia creación. Esas ficciones que llamamos, según el propio Platón hace, «mitos» son una especie de recreaciones según una pauta poética tradicional. (...) Podríamos decir que esos relatos platónicos son como variantes de un tema mítico que, en su estructura básica, es mucho más antiguo que Platón (García Gual: 39-40).

Por otra parte, cierto es que Aristóteles no se detiene demasiado en la cuestión de los mitos, y a diferencia de su maestro, tampoco usa de ellos para dar rienda a su pensamiento, pero a pesar de que con él *mythos* y *logos* se separan definitivamente, también hay un punto de vista presente en la *Metafísica* (1074 b ss.) según el cual la filosofía no sólo se opone al mito, sino que la prolonga, quitando lo que de fantástico y fabuloso hay en aquel:

Desde la perspectiva de Aristóteles, reconocer que hay en el mito un elemento de verdad divina equivale a decir que el mito prefigura la filosofía, al modo como el habla infantil prepara el lenguaje del adulto y sólo tiene sentido en relación con él. El mito sería entonces como un esbozo de discurso racional: a través de sus fábulas se percibiría el primer balbuceo del *logos* (Vernant, 2003: 186-187).

Es decir, el mito no es concebido simplemente como lo opuesto al *logos*, lo ficticio o “no-verdadero” sin más, sino que se señala que hay algo verdadero en el mito, que, por mínimo que sea, es un antecedente de la verdad que le corresponderá vislumbrar a la filosofía; el mito es concebido entonces como un antepasado del *logos*, algo sin lo cual la filosofía no habría podido alcanzar su cumbre (tal como, también para Aristóteles, los presocráticos eran otros antepasados de su propia filosofía).

Y, entretanto, ¿qué pasa con el mito? Con el auge de la filosofía y el declive de la tragedia, el mito se convierte, como ya más o menos se hacía patente en la obra platónica, en una serie de “temas” o tópicos literarios. El mito, que en su esencia pertenece al género de la narración oral, con todo lo que ello implica (como ya más arriba indicamos: ritmo, musicalidad, gestos, danza, etc.), con las diversas transformaciones acaecidas ingresó a otro reino que no era propiamente el suyo, pero que logró integrar en su propia dinámica. Ya con Hesíodo aparecen grandes diferencias en la existencia del mito respecto a sus predecesores, y con especial énfasis, respecto de los cantos homéricos, pues es con Hesíodo que por vez primera (hasta donde se tiene registro) aparece una serie de mitos puestos por escrito con todo lo que esto supone: no sólo pérdida o difuminación de las

características performativas o *sensitivas* propias de la narración oral —y esto bastante matizado, pues el poeta aún escribe conservando la musicalidad, la medida y el ritmo en sus versos—, sino ante todo, siguiendo una estructura única, fija, y una sola versión de los mismos. Así, ante las múltiples versiones de un mismo mito que eran posibles gracias a la tradición oral, en los poemas de Hesíodo, *La Teogonía* y *Trabajos y Días*, se nos da una única versión de diversos mitos, por lo que el pensamiento mítico aparece allí por primera vez como *mitología*⁵. De aquí en adelante, de manera gradual, los mitos aparecerán en las obras escritas de los poetas, cada cual conservando el dinamismo y la plasticidad de los mitos, pero también apuntando más o menos a formas fijas propias de la mitología. No deja de ser curioso pensar en las posibilidades y limitaciones que esta nueva manera de narrar los mitos entraña, pues es a partir de que los mitos comienzan a existir en la literatura que se puede *seleccionar* entre variantes dependiendo de las tradiciones que se sigan, con miras a diversas finalidades de índole educativa o moral, o incluso, de manera más pragmática, dependiendo del público al que se busque cautivar (cf. García Gual: 34). Así, de modo amplio se va constituyendo la literatura, como diversos corpus de narraciones puestas por escrito, en donde coexisten, aún con finalidades y modos distintos, los relatos históricos, los escritos filosóficos, los poemas en sus diversos géneros, y de manera más o menos repartida entre todos ellos, la mitología. Cabe resaltar que, a pesar de que esta última se había hecho patente por primera vez en Hesíodo,

⁵ Como el atento lector podrá apercibirse, todo lo dicho hasta aquí sobre el *mythos* (la palabra mítica) hunde sus raíces en una problemática de carácter más amplio: la concerniente a la oralidad vs. la escritura. Así, podemos afirmar que la palabra mítica era ante todo palabra oral (o, aunque la expresión pueda sonar chocante, “texto oral”), en lo cual tiene una relación intrínseca con la poesía que, desde sus principios, fue primordialmente oral, y sólo más tarde pasó a concebirse como palabra escrita, con todos los cambios que ello supone. Para ahondar en esta cuestión y corroborar las características que someramente hemos dado aquí respecto del pensamiento mítico griego, véase el excelente estudio de Paul Zumthor (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, donde estudia profundamente la cuestión de la poesía oral en el ámbito de su producción así como sus relaciones con diversas manifestaciones de las culturas que la producen; sus rasgos más característicos (tales como los elementos *sensibles* que aquí hemos señalado, teniendo especial importancia el ritmo, además de la “recurrencia”, y todo aquello del orden de lo gestual y corporal más allá del ámbito de la significación semántica que en cierto sentido puede englobarse dentro de lo que el autor denomina “performance”) y cómo se oponen a las cualidades del texto escrito. Todo ello tiene además la gran virtud de ser estudiado en diversas culturas del mundo, por lo que permite corroborar que lo relativo al caso griego —en el que aquí nos hemos detenido— no es privativo de esta cultura, sino un fenómeno compartido por multiplicidad de pueblos que erigieron su cultura sobre la base de la oralidad.

como ya se mencionó, y luego en diversos autores como los poetas trágicos (como Esquilo, Sófocles y Eurípides), en filósofos como Platón o historiadores como Heródoto y Pausanias, no sería sino tardíamente que aparecerían de manera condensada en obras que propiamente eran recopilación y conformación de la mitología, con la tentativa de reunir incluso los matices diversos de cada mito, como por ejemplo nos aparecen en la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro (s. I o II d.C.), las *Fábulas* de Higino o las *Metamorfosis* de Ovidio (ambos del s. I d.C.). De cualquier forma, lo cierto es que aunque el pensamiento mítico se transformó radicalmente, perdiendo la potencia que había tenido en algún momento, no desapareció sin más, y aunque hasta cierto punto dejó de ser el núcleo de la cultura y de la vida espiritual del pueblo griego, no dejó de estar presente en sus diversas manifestaciones culturales a lo largo de su historia. Como indica Roberto Calasso:

Los mitos griegos eran historias transmitidas con variantes. El escritor —fuera Píndaro u Ovidio— las recomponía, de manera diferente, en cada ocasión, omitiendo o añadiendo. Pero las nuevas variantes debían ser raras y poco visibles. Así cada escritor incrementaba y afinaba el cuerpo de las historias. Así siguió respirando el mito en la literatura (Calasso, 1990: 282).

La literatura fue, pues, refugio y nuevo hogar del mito. Sin embargo, habría que tener también en cuenta que el mito no apareció sin más como contenido de lo que hoy entendemos más o menos por literatura, es decir, como relato fantástico o “no-verdadero”, es decir, la literatura no fue entendida desde un principio como “literatura de ficción”, sino que ésta aparece tardíamente en la antigüedad. Para entender esto habría que señalar el origen de la palabra “literatura”, que de origen latino, es la traducción del término griego *grammatiké*, que, literalmente como “gramática” o arte de las letras, tenía el sentido muy acotado de “lectura e interpretación de textos”, aunque su público fuera muy amplio en tanto que funcionaba como *paideía* y *mousiké*, es decir, como formación educativa y “arte de las musas” (cf. García Gual: 35-36). Por lo tanto, dentro de este ámbito de la

literatura, los mitos pasan a cumplir una función didáctica, más o menos a la manera como ya aparecían en Platón.

Hasta aquí hemos trazado de manera general el panorama del tránsito que se dio en la antigüedad de un tipo de pensamiento predominantemente mítico a uno de carácter “racional” o lógico, es decir, hemos revisado “el paso del *mythos* al *logos*”, señalando tanto sus causas como sus consecuencias para entenderlo de mejor manera, y restarle ese carácter “supremo” que tendría la razón y la filosofía, si nos resignáramos a concebir su origen de manera unilateral y totalmente autónoma, espontánea, pura. Además, hemos señalado un par de puntos para enfatizar que el *mythos* no apareció sin más, como residuo arcaico de una evolución, sino que adoptó nuevas formas (gracias a y a través de la escritura), y así siguió subsistiendo ya en la antigüedad como literatura; podríamos hacer un rastreo histórico a lo largo de los siglos para señalar cómo esa existencia de la mitología dentro de la literatura ha hecho que los mitos persistan hasta nuestros días, sin embargo, además de ser una labor sumamente larga tampoco es el motivo de la presente investigación. Más bien, y para cerrar este primer apartado, daremos a continuación una especie de salto desde la antigüedad tal como ha sido recorrida en los párrafos anteriores, hasta nuestros días, para señalar dos cosas: lo primero, algunas cuantas notas para pensar el *mythos* en nuestro tiempo, alejados de todo paradigma positivista (o evolucionista o ilustrado), es decir, para pensar el mito en su justa dimensión, *al lado* de la racionalidad que nos ha sido común en Occidente durante mucho tiempo hasta nuestro presente; y en segundo lugar, algunas observaciones sobre la literatura, la filosofía y el mito desde la teoría de la narración tal como la traza Enrique Lynch. Ambas cuestiones nos ayudarán a adentrarnos más propiamente en el tema de la literatura, comprendiendo su *parentesco* con el mito a la vez que sin temer que nuestras sendas nos lleven a consideraciones que no sean “aptas” para el pensamiento filosófico.

Respecto de lo primero, y sin pretender hacer un análisis exhaustivo, habría que señalar en primer término que la comprensión contemporánea sobre la cuestión del mito se ve ampliada y beneficiada en buena medida por las diversas

ciencias sociales que adoptan nuevos puntos de vista metodológicos y experimentales para acercarse a su objeto durante la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo la lingüística comparada, la sociología o la antropología cultural, ésta última, sobre todo, desarrolló enfoques como el del funcionalismo primero, y el relativismo cultural después, que permitieron aprehender los fenómenos culturales desde una óptica múltiple, ya no unilateral. Sin embargo, sería en el siglo pasado con el paradigma estructuralista que permeó diversas ciencias, entre ellas precisamente la antropología, que los mitos serán vistos con nueva luz (y por supuesto, aquí cabría hacer mención de Claude Levi-Strauss, que a lo largo de su obra realiza un recorrido a través del pensamiento mítico de diversas culturas del mundo, encontrando en ellas no un pensamiento “primitivo”, sino ante todo un pensamiento distinto, un pensamiento propiamente mítico). Además del paradigma estructuralista, el estudio de los mitos también se ve renovado bajo la óptica fenomenológica (por ejemplo desde Mircea Eliade) o incluso bajo el lente de la “psicología de las profundidades” o psicoanálisis (recordemos ya el uso que Freud hace del mito dentro de su teoría psicoanalítica, pero quizá más interesante y desde una línea heterodoxa los aportes de Carl Jung, sobre todo en torno a los símbolos y los arquetipos, y aún de manera más específica y desde un mitólogo, los estudios de Joseph Campbell). Si bien cada uno de estos enfoques difiere sustancialmente en su mirada sobre el mito, todos ellos coinciden en no ver en aquel algo “primitivo” ni tampoco “superado”, sino que señalan su carácter de *diferencia* y su vigencia en nuestra cultura, aun cuando la mayoría no nos percatemos de ello.

Por supuesto que en el pensamiento común, no erudito en cuestiones antropológicas ni mucho menos míticas, decir “mito” sigue siendo sinónimo de algo muy concreto: fabulación, mentira, creación poética, con lo cual se le emparenta sin más con la ficción literaria y se le relaciona con la imaginación, con lo que se concibe que el mito pertenece al ámbito de lo “no-verdadero”, o bien, incluso cuando se le conceda cierta dosis de verdad (pensándolo como un entramado de símbolos) se le subsume a la superioridad del arte interpretativa, preponderantemente la filosofía; por lo que, en cualquier caso, el estatuto del mito

sería de subordinación, como si no tuviese un campo propio ni una lengua que fuera auténticamente la suya (cf. Vernant, 2003: 187). Sin embargo, al estudiar los mitos de manera rigurosa, y particularmente los mitos griegos, como lo hace Jean-Pierre Vernant, siguiendo en ello el método de análisis de Lévi-Strauss y ante todo de su maestro Louis Gernet, es posible descubrir en ellos diversos elementos interconectados y comunes, aún en sus variantes, que son los “mitemas”, mismos que apuntarían a una concepción estructurada sobre la realidad social y cultural del pueblo que los concibió, por lo que tendrían perfecto sentido en su marco de significados, aun cuando estos elementos y este significado lleguen a ser contradictorios para la mente del estudioso, e incluso, quizá precisamente por ello mismo. Así, la conclusión de Vernant respecto de los mitos griegos es la siguiente: “El mito pone, pues, en juego una forma lógica que podríamos llamar, en contraste con la lógica de la no contradicción de los filósofos, una lógica de lo ambiguo, de lo equívoco, de la polaridad” (Vernant, 2003: 219). Es, por tanto, frente a las características del mito que la filosofía se diferencia, y no al contrario, pero precisamente por esto, porque la filosofía nace y se establece sobre el principio de la no jerarquía de los órdenes de la realidad y sobre el principio de identidad (como ya señalamos más arriba), el mito no puede ser comprendido si no se entiende que tiene su propia lógica, una “lógica de lo ambiguo, de lo equívoco, de la polaridad”, es decir, una lógica en la que es posible que los contrarios coexistan sin que se eliminen o se reduzcan en una síntesis artificial, es posible que lo real sea equívoco, ni claro ni distinto, y que la realidad misma se vea transida de polaridades que posibilitan precisamente su dinamismo. En suma, que la lógica del mito es *otra, diferente*, pero en esta diferencia no hay nada que la reduzca frente a la lógica racional de la filosofía, por lo que si el mito resulta fantástico y con toda su apariencia de ficción resulta no sólo poco creíble, sino incluso sumamente difícil de entender, no se debe tanto a una carencia del mito, sino ante todo del pensamiento lógico y racional, pues para comprender al mito hace falta “una lógica distinta a la lógica del *logos*” (ibíd.: 220).

Por otra parte, y desde un ámbito totalmente distinto al de nuestro mitólogo estructuralista, Gadamer realiza también una serie de críticas, en primer lugar a la

concepción ilustrada sobre el paso del mito al *logos*, lo que, en segundo lugar, le permite concebir en su justa medida el papel del mito y sobre todo su presencia a través de nuevas formas en nuestros días, primordialmente a través del arte. Dice Gadamer:

El paso del mito al *logos*, el desencantamiento de la realidad sería la dirección única de la historia sólo si la razón desencantada fuese dueña de sí misma y se realizara en una absoluta posesión de sí. Pero lo que vemos es la dependencia efectiva de la razón del poder económico, social, estatal. La idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón sólo es en cuanto es real e histórica (Gadamer, 1997: 20).

Es decir, admite hipotéticamente justamente lo que de algún modo ya sugería Burnet en su tesis sobre el “milagro griego”, que la aparición del *logos* sería una discontinuidad, un salto o algo espontáneo si la razón hubiera nacido de sí misma, es decir, ya se ve, si la razón fuese (como lo querían algunos idealistas alemanes) pura y absoluta, si se poseyera a sí misma. Pero a continuación, y desde un punto de vista que ya ha atravesado todo el “desencanto” de la realidad y del mundo, que es ya consciente de todas las atrocidades a las que ha conducido una racionalidad que se ha creído unívoca y hegemónica, es que Gadamer puede afirmar que la razón ni es pura, ni es absoluta, la razón no se posee a sí misma, sino que es ante todo histórica, y de este modo, condicionada por las circunstancias de su época, y aún más, dependiente, es decir, subordinada a los poderes de lo económico y lo político, ámbitos que muy poco tienen que ver con la prístina razón que se dibujó en la Ilustración e idealmente en algunas corrientes de la tradición filosófica. Teniendo esto en mente, es posible desmitificar (en su acepción vulgar) a la razón filosófica, y pensar también históricamente el mito, como de hecho ya hemos hecho aquí en lo precedente.

Pero, por otra parte, ya que la razón no se debe a sí misma, sino que siempre surge a partir de algo ya existente, sus condiciones de posibilidad se encuentran de algún modo *fuera* de ella misma (llámese realidad, vida o materia), es decir, se debe a algo que le *acaece* y en ese sentido es *respuesta*, tanto como

los mitos fueron otra forma de *responder* a aquello. Para Gadamer la razón es siempre interpretación de una “fe”, una fe precisamente en eso que *acaeece*, que está ahí, fuera de la razón misma, y que, de manera general, como fe de la vida en sí misma, se realiza a manera de saber histórico, pero también como “encanto mítico” (cf. *ibíd.*: 21). Pero Gadamer va aún más allá, y no sólo piensa que el mito es una respuesta diferente a la vida, realidad o mundo, sino que también conforma un modo diferente de conocer, a pesar de que no se realice en saber histórico, al modo de las ciencias o de la filosofía:

Naturalmente, hay que reconocer la verdad de los modos de conocimiento que se encuentran fuera de la ciencia para percibir en el mito una verdad propia. Que a la experiencia que el arte hace del mundo le corresponde un carácter vinculante y que este carácter vinculante de la verdad artística se asemeja al de la experiencia mítica, se muestra en su comunidad estructural (*idem.*).

Aquí, aunque Gadamer no habla propiamente desde el estructuralismo, llega a una conclusión muy semejante a la que ya veíamos con Vernant, y es que para el autor los mitos tienen “una verdad propia”, una verdad que sólo podría entenderse cabalmente trasladándose a su marco de sentido. Los mitos, por tanto, dejan de ser lo “no-verdadero” sin más, para guardar una verdad de cuño propio. Pero aún más, Gadamer ve ya el parentesco que hay entre los mitos y el arte en tanto “experiencia del mundo”, pues tanto al mito como al arte les corresponde un “carácter vinculante” que a la vez sitúa a ambas experiencias en una “comunidad estructural”, como formas no científicas ni filosóficas de la verdad. Mito y arte serían, ante todo, *experiencias del mundo* en primer término, y en segunda instancia *interpretación* y por consiguiente “modos de verdad”.

Y es que para Gadamer, tanto el mito como el arte no serían meras fabulaciones o invenciones imaginarias, al estilo de imágenes arbitrarias, sino que, en tanto que poseen ese carácter vinculante ya mencionado, podrían entenderse como “configuraciones poéticas de la razón”, y en ese sentido funcionarían como “respuestas consumadas en las cuales la existencia humana se comprende a sí

misma sin cesar”, es decir, experiencias de autocomprensión, en las cuales acaso la razón se realizaría de modo más auténtico por alcanzar dicha autocomprensión en algo externo y excedente a ella misma (cf. *ibíd.*: 22). Por tanto, el mito y el arte en general no entran ya dentro del ámbito de lo falso sin más, sino que poseen su propia verdad.

Recordemos que ya desde antiguo la verdad fue el punto clave para diferenciar el *logos* filosófico de los mitos, adjudicándose la filosofía la capacidad exclusiva de acceder a lo verdadero a través de métodos propios por los que podía dar cuenta de sí y de su “objeto”; esto de manera general pasó a llamarse *epistéme*, noción que en Platón es equivalente a *gnósis* —conocer— y *eídenai*, es decir, la actividad propia del filósofo: *ver*, con los ojos del alma, las realidades inmutables, las Ideas o Formas, paradigma de todo cuanto existe; y en tanto que era así, la *epistéme* muy pronto pasó a oponerse de manera radical a la *dóxa*, es decir, la mera opinión infundada, o, incluso con un fundamento, alejada de la verdad del filósofo. Esta oposición entre *epistéme* y *dóxa* ha recorrido toda nuestra tradición filosófica, presentándose en diversas formas y con sentidos mayor o menormente acotados, pero conservando el núcleo mismo de la cuestión: la verdad frente a la falsedad, el conocimiento frente a la ignorancia, lo real frente a la ficción. Sin embargo, en esta oposición hay algo en que muy pocas veces se ha reparado, y es que en la diferencia entre *epistéme* y *dóxa* se suele poner el foco de atención en el contenido (contenidos de verdad vs. contenidos falsos) pero no se repara en la forma de enunciación; esto es, que de manera preponderante (aunque no exclusiva) tanto la *epistéme*, que en lo que aquí nos interesa podemos identificar con la filosofía, como la *dóxa*, que en nuestro caso vamos identificando con las artes y especialmente con la literatura, se expresan por medio de una forma de escritura en prosa, y precisamente esto tendría que ser parte de los análisis de la cuestión⁶. ¿Qué tiene que ver que tanto filosofía como literatura se escriban prosaicamente? ¿Qué importancia hay en ello?

⁶ Esta distinción, tan cara a la historia de la filosofía, entre *epistéme* y *dóxa*, o verdad y opinión-falsedad, puede dar la falsa impresión de que la filosofía nace como una empresa enteramente intelectualista. Pero lo cierto es que la filosofía admitió desde sus inicios diversos accesos a la

Si el mito se caracterizaba por ser una narración de carácter oral, el *logos* se caracterizará, en buena medida, por ser un discurso escrito, como ya dijimos más arriba. Por supuesto que podría argüirse que así como los mitos son puestos por escrito, la filosofía se realiza en buena medida de manera ágrafa, simplemente desarrollando los razonamientos sin necesidad de escritura, pero respecto a lo primero, estaríamos hablando más bien de mitología, con las consecuencias que ello apareja, y en lo segundo estaríamos aludiendo más bien a la excepción que a la norma, a pesar de que es muy probable que la filosofía en sus inicios se haya practicado sin necesidad de escritura. Pero lo que aquí nos interesa no es tanto la excepción como la norma, y así, podemos corroborar cómo a lo largo de la historia de la filosofía, ésta ha consistido en un ejercicio que se plasma por escrito en forma de prosa, mientras que la mitología guarda un estrecho parentesco con lo que a la postre será la literatura. Por estas razones, en tanto que discursos escritos, se pueden entender filosofía y literatura desde la teoría de la narración, tal como la traza Enrique Lynch. Para este autor, tanto la filosofía como la literatura tendrían cierto parentesco con el mito, pero no como sus productos inmediatos, sino más bien en tanto que se desprenden de éste, cada una conservando algún rasgo que ya estaba incluido en el impulso del mito:

Si, de acuerdo con los manuales al uso, tomamos como discurso de referencia de ambas su antecedente genealógico —esto es, el mito—, se diría que la prosa filosófica toma el relevo de la función significante antaño asignada al mito *para contarnos la verdad* acerca del mundo, mientras que la otra, la prosa poética o literaria, se hace cargo de todo lo que en el mito servía para la elaboración de la fantasía. La primera se ocupa de lo que ocurre, la segunda de lo que *se nos* ocurre (Lynch, 2000: 97).

Se distingue, por tanto, una función significante que apunta a la verdad, de otra función de carácter más sensitivo, más estético (pues a esto apunta la fantasía), o,

verdad de las cosas. Incluso en Platón, para quien la susodicha distinción es paradigmática, encontramos otras formas de acceder al conocimiento, tal como la *manía*. Para ver un desarrollo más explícito de la importancia de otras formas de conocer en Platón, *vid.* Bacarlett Pérez, M.; Pérez, A. (2013). “Asombro y conocimiento: una mirada al pathos platónico”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, (18), 46-77.

lo que viene a ser equivalente, una función más “objetiva” de una función más “subjetiva”; cada una de estas funciones se habría escindido del mito tomando derroteros diferentes gracias a la escritura. Sin embargo no sería del todo exacto decir que filosofía y literatura *nacen del* mito, sino que más bien éstas, en tanto “estrategias significantes”, tendrían asociaciones, combinaciones y acoplamientos con el mito, por lo que tanto éste como aquellas serían, en último término, diferentes maneras de *pensar* (que, no está de más señalarlo, tiene como principal fuente el genuino asombro ante el mundo, ante *lo que hay*⁷). En el caso particular de la filosofía se trataría ante todo de una manera de generalizar los objetos de pensamiento, es decir, de arrastrar lo particular y concreto hacia lo universal y abstracto, pero sin que ello suponga que esta lógica sea “superior” respecto a la lógica del mito. Y aún más, para Lynch habría una coincidencia imposible de desestimar entre la lógica del mito y la lógica del *logos*: “El mito no es una construcción narrativa prélogica, sino una racionalidad alternativa que comparte con la racionalidad vigente la figura narrativa de la enunciación” (ibíd.: 100). Precisamente la “figura narrativa de la enunciación” es la que nos da la pauta para establecer nexos entre el mito, la filosofía y la literatura, pues a pesar de que podríamos situar todo el énfasis en los contenidos, lo cierto es que en su manera de enunciación siguen prácticamente el mismo trazo.

Por supuesto que aún como discursos narrativos podemos señalar algunas diferencias, pero estas son muy puntuales y no necesariamente se conectan con la cuestión del contenido. Así, siguiendo a Lynch, la diferencia principal entre las tres formas narrativas se encontraría en el marco temporal en el que se desarrollan: mientras que el marco temporal de sentido del *logos* sería de carácter muy acotado, marcando de manera precisa un principio y un final, marco que se sigue también en la prosa literaria bajo diversas figuras como la de estructuración de hechos, en el caso de la narración mítica no hay ni principio ni final, se podría

⁷ Se trata del *tháumazein*, que tanto Platón como Aristóteles coinciden en ver como el origen de la filosofía (y el último, por cierto, lo identifica también en la poesía). Para un desarrollo más extenso sobre el papel del asombro (o la maravilla) en el origen de la filosofía griega, *vid.* Berti, E. (2009). Si el asombro o la maravilla es el núcleo de la filosofía (y de la poesía y los mitos según Aristóteles), aquí afirmamos que lo es además de la literatura. Pero este punto se hará más explícito en los apartados posteriores.

decir que su marco temporal se encuentra propiamente *illo tempore*, en un tiempo sumamente remoto, inalcanzable, y por esto mismo, fuera de las creencias, fuera de lo verosímil, fuera del criterio de verdad (cf. *ibíd.*: 100-101). Pero una vez señaladas estas diferencias en el ámbito de la narrativa, no queda más que admitir que la forma narrativa *per se* es la misma⁸, tanto tratándose de los mitos, como de las narraciones en prosa de la filosofía y la literatura, por lo que si en un principio ya habíamos considerado al *mythos* como una forma de *logos* (*hieroi logoi*) también podemos concebir ahora al *logos* como una forma de *mythos* (narración):

Así pues, ha quedado estatuido que los *mythoi* (mitos) originales, vinieron a ser sustituidos por nuevos *mythoi* (relatos) cuyo propósito racional explícito era fijar la verdad a través de dispositivos argumentales consistentes; y, de otra parte, por *mythoi* literarios, cuya función era dar soporte escrito, en la etapa de la materialización de la palabra a través de la escritura, a la fantasía (*ibíd.*: 99).

Se trata por tanto, como ya referimos antes, de las dos funciones que de alguna manera estaban sintetizadas en el mito, la función de dar cuenta de lo que es (función veritativa) y la función sensitiva o estética, que conforme se van especializando, es decir, separándose y distinguiéndose cada vez más, quedan definidas como funciones totalmente divergentes; pero ello no obsta para que se pueda hablar del *logos* filosófico como *mythoi* (narraciones) racionales que cumplen la función veritativa, y, por otra parte, de la literatura como narraciones que se avocan a la función sensitiva o estética. Mas no deja de llamar la atención que, como bien lo señala Lynch, en tanto estrategias significantes, la sustitución del modelo de narración oral por el escrito, propio del *logos*, entrañe un cambio significativo en la manera misma de aprehender el mundo, como si esa función

⁸ Una vez más, esto no quiere decir que sean lo mismo. Se afirma que la forma narrativa es la misma, en el sentido de que consiste en una *ordenación* o disposición de los elementos lingüísticos con miras a cumplir una función discursiva, y que esta disposición a pesar de ser diferente en unas y otras, a final de cuentas viene a ser igual. Por supuesto, la forma prosaica difiere con mucho de la forma versificada o rítmica, formas que fueron comunes a las narraciones míticas; pero esto sólo atañe, como se ha mencionado, al manejo temporal que hace el discurso y con éste a su función. Otras diferencias de la forma versificada respecto a la prosaica se expondrán en el siguiente apartado de este capítulo.

veritativa que se convertirá propiamente en la de la filosofía fuera cargada, por su intento mismo de fijar aquella verdad, de un ímpetu de dominio, de la “dominación técnica del mundo”; y por otra parte que, a pesar de derivarse de un tronco común como lo es el mito, la filosofía y la literatura sean tratadas como irreconciliables (cf. *ibíd.*: 97-98).

Por supuesto que a pesar de señalar el parentesco de la filosofía y la literatura con el mito, en tanto que formas narrativas, no se pueden equiparar sin más, y nos engañaríamos también al ver en la literatura un mero reflejo de los mitos. Mito y literatura no son lo mismo⁹, y no obstante comparten algo, que desde la teoría de la narración hemos visto que es tanto la forma misma de enunciación (narración) como la función sensitiva o estética (la función de la fantasía, es decir, la *creación*); del mismo modo que la filosofía comparte su función objetiva y veritativa con el mito. Por lo que, en último término, y resumiendo el recorrido que hemos hecho desde el principio hasta aquí, podemos afirmar que, tanto mito, como filosofía y literatura, en tanto que son “estrategias significantes”, son maneras de *pensar*, o como lo diría Gadamer, en tanto que experiencias del mundo, son maneras diferentes de *responder* constituyéndose en modos distintos de conocer y autocomprenderse.

⁹ ¿Cómo se diferencian entonces? A pesar de que la literatura comparte la matriz del mito, le es ya bastante diferente, debido a un proceso en que intervinieron muchos factores. Algunas de las distinciones las hemos señalado ya, recurriendo a la teoría de la narración, pero aún debemos explicitar algo más al respecto. Un primer punto, que bien señala García Gual (37-38), es que la literatura tiene un afán por lo nuevo, lo sorprendente y original, frente al corte más tradicional (en cierto grado “repetitivo”) de los mitos. Pero aún más importante para identificar la posterior diferencia entre mito y literatura, es encontrar ya una distinción al interior del pensamiento mítico (según sus funciones y construcciones); así, podemos decir que hay cierto tipo de mitos que se prestaron más a ser retomados bajo un carácter literario, y que fueron los mismos que gradualmente fueron representados, cada vez con más variantes, en la primera poesía escrita de los griegos. Pero además, los cambios socioculturales provocan que al interior de la sociedad griega la narración mítica vaya perdiendo su vinculación con el ritual; es decir, hay una especie de “degradación” del mito, que a su vez posibilita por una parte, que se convierta y se plasme en otros géneros (lírica, tragedia, comedia, novela, etc.), y por otra, que sus elementos sean reinterpretados al interior de diversos discursos narrativos que ya no son propiamente míticos. La diferencia entre mito y literatura se hace posible, pues, por un proceso en que los mitos atraviesan una descontextualización, con su consecutiva “desmitificación”, y en que los elementos sobrevivientes pueden *reescribirse* pero con funciones narrativas muy distintas a las del pensamiento mítico. La literatura se caracteriza así por su *libertad*, respecto al contexto que le da origen y respecto a formas no discursivas ni narrativas. Cf. Martínez, L. (2013).

En lo sucesivo, ahondaremos en la relación de filosofía y literatura, teniendo como trasfondo la comprensión que hasta aquí hemos ganado respecto de esa raigambre común de ambos: el mito. Pero antes de dar paso a ello, nos detendremos brevemente en otro tópico que se encuentra conectado y que nos ayudará a ganar comprensión sobre esa otra manera de aprehender la realidad y que también se desprende del mito. Hablemos pues, de la poesía.

b) Estilos de pensamiento. Filosofía y poesía

Que la poesía guarda estrechas afinidades con el mito es difícil de cuestionar, ya que en buena medida se puede entender la palabra mítica como palabra *poética* en su más estricto sentido: *poiésis*, es decir, acto de hacer o elaborar algo, acto creador. Esto nos lleva a comprender por qué en la antigüedad griega el género de los artistas era considerado de manera amplia como *poetas*, aunque por puesto, la palabra no tardó en especializarse para referirse a un acto de creación en particular: el de la creación por la palabra. En ese sentido, ya veíamos más atrás que el *mythos* era esencialmente una narración de carácter oral, en la que entraban en juego muchos elementos primordialmente relativos a la *sensación*: el ritmo, la musicalidad, el gesto, la danza, etc.; ahora podemos mencionar otra característica propia del mito y que se encuentra en relación precisamente con sus cualidades sensibles: si el mito usaba de ritmo y musicalidad era, por una parte, porque eso hacía parte de su esencia, de la concepción del mundo que se desprendía desde el centro vibrante de la palabra (y se puede pensar ya entonces en la cualidad *rítmica* del universo a los ojos del pensamiento mítico); y por otra parte, de manera más formal, el ritmo respondía justamente a las necesidades de la narración oral, es decir, la necesidad de contar una serie de acontecimientos ante diversos públicos, en diversos momentos, sin tener un canon único o una escritura que garantizara la “originalidad” de la narración, y a la vez sin desprenderse demasiado del “corazón” del mito narrado. *Sin desprenderse*

demasiado, exigencia que no prohibía las múltiples variantes del mito, cuestión que, como también se ha dicho, constituía, por el contrario, otro de los rasgos fundamentales de la narración mítica. En efecto, propio de la narración mítica era el tener variantes, lo que por una parte se puede explicar por la abundancia del acontecer narrado en cada mito, imposible de agotar en una narración unívoca (cf. Gadamer: 32), y por otra, que por ser de carácter oral la narración era susceptible de sufrir modificaciones, aditamentos o sustituciones, sin que ello mermara el poder de su discurso. En la narración oral se hacían necesarias por lo tanto estrategias para mantener cierta fidelidad a lo escuchado en alguna ocasión previa, por lo que además de ciertas fórmulas más o menos invariables (como las que se encuentran repetidamente en los poemas homéricos en apelación a los dioses y a los héroes) el ritmo mismo constituía una buena estrategia mnemotécnica. Y con el ritmo, la medida de lo dicho, es decir, el metro.

Estas características de la narración mítica —el ritmo, el metro, la musicalidad y las variantes en la narración¹⁰— hacían que el mito fuera ante todo una actividad *poética*, es decir, de creación conforme a ciertas reglas más o menos asumidas. Y no es difícil ver entonces cómo la tradición mítica fue en primera instancia enarbolada y hasta instituida en buena medida por los antiguos poetas, gracias a los cuales se conservaron los mitos que finalmente fueron puestos por escrito (y así podemos ver a rapsodas y aedos, sobre todos los llamados “homéridas”, transmitiendo las gestas heroicas y los sucesos divinos, hasta que finalmente quedaron plasmados en los llamados “poemas” e “himnos” homéricos). Además de los poetas épicos, también se aludía más atrás en este trabajo a los líricos, y sobre todo a los trágicos, quienes fueron otros tantos guardianes del saber mítico. Así pues, los poetas fueron desde antiguo los continuadores (en diversas maneras, algunas ortodoxas, otras más disruptivas) de la narración mítica, y no olvidemos que son precisamente éstos, los poetas que cuentan las historias míticas de los dioses, los que Platón se encarga de censurar

¹⁰ Características que no debemos suponer “esenciales”, es decir, no que toda narración mítica poseyera estas cualidades, sobre todo las relativas a la musicalidad (ritmo y metro), pues es de suponerse que cuando el mito no era narrado por “profesionales” del mismo, bastaba con narrarlo de una manera más prosaica, recordando en la medida de lo posible los elementos más importantes. Aunque eso también incidía en el “poder” del mito sobre los escuchas.

en su *República*. Desde esta perspectiva, si se asimila que en la antigua Grecia los poetas cumplían una función educativa, puede entenderse no sólo la oposición que hacia ellos muestra Platón, sino ante todo la oposición misma de la filosofía en tanto que actividad *formadora* de los ciudadanos dentro de la República¹¹.

Teniendo esto como trasfondo, no osamos hacer aquí un recorrido histórico de la relación poesía-filosofía, sino más bien, una vez mostrada la querrela que entre ambas se suscita tempranamente en el seno la filosofía platónica, señalar algunas cuantas claves para distinguir a la una de la otra, pero de manera más importante, señalar lo que las une, no en cuanto a forma o contenido, sino más bien aquello por lo cual, a pesar de las múltiples transformaciones que cada una ha sufrido a lo largo del tiempo, se siguen pensando en cuanto a su *decir*, en cuanto a su *remitir* a lo real¹². Así, hemos de preguntarnos, ¿por qué a pesar de sus marcadas diferencias, filosofía y poesía siguen formando un binomio no del todo separable? ¿Tiene la poesía algo que decir, tan válido como la filosofía? Y, ¿por qué el pensamiento filosófico de algunos autores a lo largo de la tradición filosófica ha encontrado su mejor expresión en la poesía, tal como algunos presocráticos, algunos filósofos del Romanticismo alemán, o algunos de nuestros contemporáneos?

¹¹ No obstante también tenemos que señalar que ante la muy manida opinión de que Platón está “en contra” de la poesía y del arte en general, por haberlos expulsado abiertamente de su *República*, no es menos cierto que el ateniense tenía en gran estima a la poesía. Por una parte, como ya se dijo en otra sección, Platón de alguna manera es un poeta, y sus diálogos filosóficos no son menos poesía que filosofía; y por otra, si en la *República* condena a los poetas, y en *Leyes* los admite bajo ciertas reservas, en otros *Diálogos* reconoce la prodigiosidad que poseen (o por la que son poseídos) los poetas, y así, la poesía, aunque cuestión no equiparable al conocimiento filosófico, es incluso más elevada, por ser una suerte de *comunicación* directa con el mundo de lo divino —en este sentido puede comprenderse que Platón inserte la *manía* poética junto a los otros tres tipos de locura divina que menciona en el *Fedro*, como medios que tienen los mortales para acercarse a lo sobrehumano, y por ende, fuente de la mayor bienaventuranza, e incluso de *otro* tipo de conocimiento. Para indagar en esta cuestión, *vid.* tesis doctoral de Lucas Soares *Concepciones de la poesía en Platón. Un análisis comparado de las relaciones entre poesía y filosofía en República y Fedro*, 2005, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹² Entendiendo aquí por “real” no un estado de cosas experimentalmente comprobable, pues en ese sentido aunque filosofía y poesía puedan decir algo —y muchas veces lo hagan—, sus esfuerzos suelen ir más allá, o más al fondo de las cuestiones de que tratan. Lo descriptivo, si existe, no es más que recurso para profundizar, desenmascarar o problematizar, y a partir de eso exponer lo que no se encuentra puesto en lo meramente descriptivo (en el caso de la filosofía), o con una intención *emotiva* hacia el lector o escucha (en el caso de la poesía); en ese sentido, la descripción, si la hay, está al servicio de algo más.

Lo primero que tenemos que dejar en claro en este punto es que la separación entre filosofía y poesía no expresa un corte tajante, esencial, es decir, no hay nada en la definición o esencia misma de la una y de la otra que las haga excluirse mutuamente, por lo que sus fronteras no son ni mucho menos necesarias. Ya así podemos comenzar a entender sin mayores dificultades que Empédocles o Parménides, entre los antiguos, así como Novalis o Schiller entre los modernos hayan decidido expresar sus concepciones filosóficas poéticamente. Si no hay un corte esencial entre la una y la otra, la separación parecería referir más bien a una dimensión pragmática, al uso que se les suele asignar, es decir, mientras por un lado la filosofía parecería estar destinada a descubrirnos las cosas tal y como son en su realidad verdadera, la poesía parecería estar destinada a satisfacer la dimensión estética del ser humano, es decir, más que cuestión de verdad, sería cuestión de gusto. No obstante, con los ya citados autores, esto también se viene abajo, pues ya en esos ejemplos —y tantos otros que podrían enumerarse— se ve que la cualidad filosófica no pierde en nada al verse aunada la dimensión estética, por el contrario, es precisamente la forma poética —las imágenes, las rimas, el metro, la musicalidad, el *verso*— la que imprime a ese pensamiento filosófico las cualidades que lo hacen comunicable y didáctico, además de dotarlo de un alto impacto asociado a la posibilidad de conservarlo vigente en la memoria, y así, en suma, su magnífica dignidad.

Sin embargo, aquí nos sale al paso otra cuestión que tendremos que elucidar, y es que, si por una parte es más fácil admitir que haya “poemas *filosóficos*”, no lo es tanto el que *todo* poema pueda alcanzar por sí mismo las honduras propias de la filosofía. Por lo tanto, también tendremos que preguntarnos, ¿qué es lo que hace que la poesía sea “filosófica”? Pero mucho más importante que esto, ¿por qué la poesía en sí misma puede situarse *al lado* de la filosofía? En lo cual ya no interesa si se trata de poesía filosófica o no, es decir, no se trata de que sea medio o conducto *para* la filosofía, sino que la poesía en sí misma tenga algo digno de ser pronunciado equiparable a la filosofía. Tenemos que elucidar por tanto las relaciones entre filosofía y poesía, primero en su sentido más inmediato, es decir, donde la una echa mano de la otra, y donde lo

“poético” y lo “filosófico” son adjetivos de lo que en cada caso es lo sustantivo; tras esto será menester indagar con más atención qué es lo filosófico y qué lo que constituye a la poesía, para así, en última instancia, regresar a la relación entre filosofía y poesía pero desde una instancia más profunda que la que inmediatamente se nos aparecía¹³. Para proseguir, cabe señalar que en esta parte de nuestra investigación no estamos tomando a la poesía como el referente exclusivo de la literatura, ni siquiera como términos conmensurables, la literatura será tratada con mayor profusión en el apartado siguiente; no obstante vale tener presente en lo sucesivo que, como menciona Gustavo Ortiz (cf. 2017: 152), no hay una clara delimitación entre géneros literarios, por lo que si consideramos (como usualmente se hace) a la poesía como uno de estos géneros no hay que creer que se encuentra radicalmente escindida de otros géneros como la novela o el teatro. Pero aquí no centraremos nuestra atención en la poesía como género literario, sino en la poesía en sí misma en la medida de lo posible. Veamos.

Entre filosofía y poesía, lo que salta a la vista de manera más evidente es que en el caso de la primera se trata de una prosa con determinadas características que le permiten alcanzar su “objetivo”, el cual, como decíamos en la sección previa, desde sus orígenes tiene que ver con una pretensión de verdad. Aquí contrastan ya varias cosas en relación a la poesía, pues ésta no se desarrollaría en forma de prosa, ni tendría propiamente “objetivo” alguno (como no sea un objetivo extrínseco a la poesía misma, como lo puede ser el ilustrar situaciones y valores, educar a los lectores o escuchas, etc.), y ante todo no pretende la verdad (entendida en su sentido más básico como adecuación de la mente/el discurso con el objeto), al menos no es una de sus características internas como en el caso de la filosofía¹⁴. La prosa es sumamente importante para

¹³ Entiéndase que por lo que indagamos es por los casos en los que se puede hablar de filosofía o de poesía como el eje central de la actividad (a diferencia de cuando una u otra son sólo cualidades o características agregadas a otra actividad nuclear —lo “filosófico” o lo “poético”); no se trata, pues, de encontrar “la esencia” de la filosofía o de la poesía, en el sentido en que podría ser entendida la “sustancia” aristotélica (hacemos uso de este término más en el sentido lógico que en el ontológico).

¹⁴ Ciertamente que, a lo largo de la historia de la filosofía, “la verdad” ha sido concebida de diferentes maneras, no obstante en todas subyace de una forma u otra la pretensión de una “adecuación” del intelecto (y del discurso) con *lo que realmente es*: ninguna filosofía se sostiene si no pretende decir

distinguir entre ambas, puesto que permite que se desarrolle un hilo argumentativo y el manejo de diversas estrategias y figuras discursivas para proponer, investigar, defender y sostener una tesis o una teoría de manera estructurada o sistemática (cf. *ibíd.* 147), mientras que la poesía no podría hacer nada de esto a través del verso (o no con la misma efectividad y sistematicidad que la prosa). Pero más adelante retornaremos a esta diferencia entre verso y prosa.

Por ahora podemos decir que una intuición común al considerar las relaciones entre filosofía y poesía es viendo qué le *presta* o *proporciona* la una a la otra. Así, al poner el foco de atención en la filosofía, se puede pensar la relación considerando a la poesía como ejemplo, es decir, para ilustrar ideas o valores netamente filosóficos (morales, estéticos, políticos, epistemológicos, etc.); pero algo análogo ocurre al centrarse en la poesía, considerándola un *medio* para ejemplificar ideas filosóficas (cf. *ibíd.*: 153), modelo dentro del cual se podrían insertar los poemas filosóficos de los presocráticos. Se pueden resumir ambas perspectivas como siendo la primera el caso de la poesía *en* (o *para*) la filosofía, y la segunda como el caso de la filosofía *en* la poesía. Un nivel más profundo de la relación sería que la actividad filosófica se desarrollase *a través* de la poesía, y aquí, nuevamente, podemos traer el caso de los presocráticos (quienes, desde esta concepción, habrían filosofado *a través* de sus poemas). No obstante, si nos atenemos a esta idea como la desarrolla por ejemplo Ortiz, no podemos evitar resaltar que en este caso se le dota a la poesía de “funciones” propias de la filosofía, pues filosofar a través de la poesía supondría que esta última tendría una función gnoseológica, es decir, nos tendría que dar conocimiento de algún tipo, y no siendo un conocimiento a semejanza de la prosa filosófica, vendría a ser un tipo de conocimiento más limitado, meramente descriptivo que entonces no aportaría realmente nada propiamente filosófico. Esta perspectiva se inserta dentro de una idea más interesante de Ortiz, la de considerar la relación entre filosofía y poesía de una manera menos ingenua (e inmediata), considerar a la poesía *como* filosofía, misma que vale tener en cuenta, por mucho que el autor

lo que es (la verdad), incluso si esto lo logra a través de señalar previamente lo que no es (lo falso).

mencionado no pueda sino llegar a una rotunda clausura de tal posibilidad, por no encontrar que los poemas puedan llegar a articular teorías filosóficas, pues como señala, no sería propio de la poesía aclarar, justificar, explicar, argumentar o analizar, ni plantear ni resolver problemas teóricos, como sí lo sería de la filosofía (cf. *ibíd.*: 145).

De lo anterior podemos señalar varias cosas. Ante todo, que una concepción inmediata e ingenua nos dice que filosofía y poesía únicamente se pueden relacionar entre sí de manera subordinada, es decir, a través de préstamos para ejemplificar o ilustrar, e incluso la idea de la filosofía *a través* de la poesía no sería sino una variante, en que la poesía seguiría estando a disposición de la filosofía para que ésta se expresase, sería un útil; así, estas concepciones hacen de lo uno lo sustantivo y de lo otro lo accidental, ya sea encontrándonos con poemas “filosóficos”, o ya con filosofía “poética”. Por otra parte, si en primera instancia la idea de una “poesía como filosofía” fracasa es porque se le pide a aquella que cumpla con los mismos requisitos que la filosofía, es decir, en términos del autor citado, las mismas pretensiones de verdad y todo el aparato teórico argumentativo para alcanzarla. En ese sentido, evidentemente, la poesía no puede ser filosofía. Pero si no queremos resignarnos con tal aseveración, conviene entonces revisar qué es lo que se está entendiendo por filosofía y qué por poesía.

Como se puede ver a través de lo hasta aquí dicho, una manera de caracterizarlas y diferenciar entre ambas sería señalando qué buscan o cuál es el “objetivo” o fin de cada una, y los medios que emplean para alcanzarlo. Entonces, mientras que la filosofía buscaría la verdad y trabajaría con ideas, conceptos y teorías, empleando argumentos, análisis, crítica, interpretación, etc., la poesía ni buscaría la verdad, ni usaría ideas ni conceptos de la misma manera, no articularía teorías ni emplearía argumentos, sino que más bien evocaría imágenes, emplearía sonidos y otras cualidades más cercanas a lo imaginativo y a lo sensible. Pero entonces, ¿bastaría señalar que la diferencia esencial se encuentra en el contenido, que a la vez suscita una serie de mecanismos para alcanzarlo? A la luz de la “filosofía *en* la poesía” esto no es del todo cierto, pues si encontramos

contenido filosófico en los poemas, esto no los hace en sí mismos filosofía (ni viceversa). Y por otra parte, si admitimos que es la forma, en donde para la filosofía sería de importancia eminente la prosa imbuida de todos los mecanismos de búsqueda y justificación de la verdad, esto nos llevaría a admitir que el mismo criterio de forma sería sustancial para delimitar a la poesía, pero si nos atenemos a aspectos formales como la rima y el ritmo, ya vemos que en el caso del verso libre éstos no resultan necesarios, y así, buena parte de la poesía moderna y contemporánea prescinde de esquemas formales rígidos. Pero la forma tampoco define realmente a la filosofía, pues a lo largo de la tradición filosófica de Occidente nos encontramos con las más diversas formas en donde no es siempre la verdad lo que se busca, ni se desarrollan mecanismos para conceptualizar o justificar (y así, por ejemplo, además de la poesía tenemos la forma aforística de la filosofía). Por ende, cuando Ortiz dice que sin importar cuál sea nuestra noción de filosofía, “deberíamos de convenir en que ésta se caracteriza por un intento de argumentar, de justificar, una determinada hipótesis (por mínima que sea) una cierta lectura o interpretación de un texto, o en ocasiones de argumentar sin llegar a ninguna conclusión (como en los diálogos aporéticos de Platón)” (ibíd.: 166), podemos manifestar ya nuestras reservas y señalar que la filosofía no ha sido sólo eso, como el mismo autor lo reconoce en algún momento previo en su artículo.

Entonces, si no podemos diferenciar plenamente filosofía y poesía a través de los criterios de forma y contenido, ¿cómo hacerlo? Es cierto que forma y contenido no pueden ser criterios absolutos para distinguirlas, al menos no tomados por separado, y sin embargo es importante reconocer que a través de estos criterios asoma algo importante, y es que “mientras que la primera [filosofía] admite la reformulación de su contenido en otros términos, el poema no puede parafrasearse sin perder su valor artístico. A diferencia de la filosofía, en la poesía la forma es esencial” (ibíd.: n. p. 11), es decir, cierto es que en filosofía y en poesía el contenido puede ser más o menos el mismo, y que la forma no es algo rígidamente demarcativo (en el sentido de la forma como algo pétreo, inmóvil y definitivo), no obstante la forma de la poesía hace que cada poema sea singular, único, algo que no puede ser dicho de otra manera, es decir, parafraseado,

mientras que en la filosofía el contenido sí podría decirse de diversas formas sin que eso afecte su cualidad intrínseca —o al menos ese es el supuesto básico que aquí queremos indagar con mayor profundidad, y que de algún modo responde a la concepción fundamental de la filosofía: ésta busca lo “universal”, lo cual como ya señalaría Aristóteles (el ser en tanto ser) puede ser dicho de varias maneras; por el contrario, la poesía se centraría en lo particular, o mejor aún, lo *singular*, y esto, por su definición misma, no tendría sino una expresión igualmente singular: no que sea algo unívoco, pues también podría decirse de diversas maneras, y no obstante, en el fondo lo singular aparece “intraducible”, algo sobre lo cual también volveremos adelante.

Si queremos analizar la cuestión de manera más profunda, no nos bastará con considerar forma y contenido de manera absoluta y por separado, es decir, como si *per se* fueran clasificaciones excluyentes entre sí, más bien trataremos de descubrir cómo el contenido es deudor de una forma, y cómo ésta a su vez no puede sino expresar determinado contenido de la manera en que lo hace en cada caso, tanto en filosofía como en poesía. En este tenor, por tanto, debemos atrevernos a pensar la cuestión del *estilo*. Y es que, como muy agudamente apunta Steiner:

Algo que se ha aclarado menos es la incesante y determinante presión de las formas de habla, del *estilo*, sobre los sistemas filosóficos y metafísicos. ¿En qué aspectos una propuesta filosófica, aun en la desnudez de la lógica de Frege, es retórica? ¿Puede algún sistema cognitivo y epistemológico ser disociado de sus convenciones estilísticas, de los géneros de expresión prevalecientes o puestos en entredicho en su época y entorno? (Steiner, 2012: 15).

Aquí, por supuesto, no se comprueba aún nada, no obstante la mera sugerencia de pensar el *estilo*, elemento olvidado o ignorado tradicionalmente, nos lleva a considerar de manera seria la cuestión del entrelazamiento del pensamiento tal como es dado en su “contenido” con la forma en la que se expresa. Incluso un lógico como Frege, nos dice Steiner, se expresa en un lenguaje que hace uso de determinado *estilo* para probar, comprobar o convencer, de una retórica. Y esto

que se aplica aquí en un caso muy particular, puede inquirirse respecto de cualquier filósofo; así, por ejemplo, ya decíamos de Platón que no habría tenido el *efecto* consabido en la historia de Occidente si no se hubiera expresado del modo en que lo hizo, pero aún de manera más profunda, podemos aseverar ahora que el *diálogo*, el peculiar estilo que él emplea para expresar su pensamiento filosófico, es indisociable del contenido de su filosofía (recordemos que el método platónico por excelencia es la *dialéctica*, que para el ateniense no es otra cosa que encontrar la unidad partiendo de la multiplicidad a través de un diálogo, ya sea con un interlocutor, ya con uno mismo, a lo que por cierto él llama “pensar”), y lo que hace al escribir su *Diálogos* es él mismo *dialogar*, o, en otros términos, filosofar¹⁵. Otro tanto podríamos aseverar de la poesía presocrática, de las *Summas* medievales, de los tratados renacentistas, de los *sistemas* del idealismo alemán, o de una obra como el *Tractatus* de Wittgenstein; bien visto, no parece del todo posible que en filosofía forma y contenido puedan realmente dissociarse. En cuanto a la poesía, podríamos estar tentados a aseverar lo contrario, puesto que si algo la caracteriza parece ser justamente su forma con mayor preeminencia que el contenido, aun cuando tengamos en cuenta las reservas ya mencionadas respecto a cuestiones como el metro y la rima (elementos ausentes en poemas de verso libre), sobre todo si pensamos en un componente del cual, al parecer, no puede prescindir del todo: el verso. Pero, ¿será este elemento radicalmente independiente del contenido que quiere expresar? ¿Basta escribir en verso para que algo sea un poema, o más aún, para que algo sea poesía? Podemos aseverar de una vez que no, que algo tenga la forma de verso no lo convierte automáticamente en poesía, por lo que puede que haya también algo en el contenido —además de otros elementos— que aunados a la forma, de manera no casual, sino indisociable, den lugar al poema.

Pero para resolver esta cuestión tenemos que dar un paso más y ver de manera más amplia el fenómeno en el que filosofía y poesía se insertan, para que puedan ser considerados ante todo como *estilos* (es decir, no sólo ver los *estilos*

¹⁵ Véase *La forma del diálogo y la forma de la filosofía en Platón*, Alfonso Flórez (2011), para ahondar en esta tesis respecto al estilo dialógico de la filosofía platónica.

posibles dentro de estos ámbitos, sino ante todo el *estilo* que cada uno de ellos constituye; y por supuesto, aquí es imperioso preguntar: ¿*estilos* de qué? Llegaremos a esto en lo sucesivo). Y para esto, lo primero es considerar que tanto la filosofía como la poesía son manifestaciones del lenguaje. Pese a que esto pudiera resultar una obviedad, es algo a lo que es imperioso prestarle suficiente atención, puesto que nos puede dar la clave para entender de mejor manera la relación que estamos investigando. Y es que allí se oculta un conocimiento que nunca será en exceso reiterado: que todo pensamiento tiene una expresión verbal (es decir, puesto en palabras), pero aún más, que el pensamiento mismo está determinado por esa posibilidad de su expresión verbal, que no existe con anterioridad a esta posibilidad, sino que son las palabras las que configuran el pensamiento, lo que nos lleva a considerar que determinada configuración en el orden y estructura de las palabras corresponde a una configuración y estructuración del pensamiento igualmente determinada. Esta “obviedad”, de la que eran conscientes tanto Heráclito como Wittgenstein, implica para el caso de la filosofía que ésta, sin importar el estilo con el que se exprese (a excepción quizá de los lenguajes formales y simbólicos de la lógica) está determinada por las posibilidades y limitaciones del lenguaje, y sobre todo, del acto del habla humana (cf. *ibíd.*: 13). Es decir, en lo más básico, la filosofía usa el “lenguaje natural”, y sólo éste le basta, a pesar de los tecnicismos y los neologismos que pueda hacer surgir en su ejercicio, y ciertamente *usa* el lenguaje, lo tuerce, lo amplía, lo delimita, y miles de operaciones más, pero su materia prima, el lenguaje natural, no puede ser otro sino el que se les presenta a todos los contemporáneos de una época determinada. ¿Cómo nos puede interesar esto? Hemos dicho bien, la filosofía *usa* el lenguaje de determinadas maneras, tanto como la poesía hace *otro uso* del mismo lenguaje, y en este sentido descubrimos no una diferencia entre ambas, sino más bien algo que las acerca:

Prevalen las reglas de la literatura. En este convincente aspecto, la filosofía se asemeja a la poesía. Es «un poema del intelecto» y representa «el punto en el que la prosa está más cerca de ser poesía». La proximidad es recíproca, pues a menudo es el poeta el que acude a los

filósofos. Baudelaire se vuelve a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T. S. Eliot a Bradley (Steiner: 26).

Es decir, si bien la inventiva respecto del lenguaje es más evidente en el caso de la poesía (con su creación de imágenes, superposición de ideas y conceptos, giros lingüísticos desconocidos y novedosos, etc.), no es diferente lo que hace la filosofía, pues ésta también *inventa* a partir de la materia prima del lenguaje natural, y en ese sentido es que se la puede considerar un “poemas del intelecto”, creación, invención —lo que por supuesto, tiene su correlato en que los poetas también se acerquen a la filosofía (como los mencionados por Steiner), pero no ya para ilustrar las ideas de los filósofos en sus poemas, sino para desarrollar un contenido propio en sus poemas.

Dicho de una manera más clara, la filosofía filosofa por medio de un lenguaje, lo mismo que la poesía poetiza a través del mismo lenguaje, cada cual haciendo algo distinto, pero a la vez lo mismo: diferentes giros, diferentes motivaciones y objetivos, pero la misma operación básica de modelar su materia y crear; y sobre todo, el resultado en ambos casos es una determinada configuración verbal, expresión de un pensamiento. A la luz de esto, forma y contenido no se hayan disociados, sino que se entrelazan generando diversas configuraciones que dan lugar a un *estilo*. Por esto, en última instancia tanto la filosofía como la poesía pueden verse como cuestiones de estilo:

La cuestión es sencilla: tanto en la filosofía como en la literatura, el estilo es la sustancia. La amplitud retórica y la contracción lacónica ofrecen imágenes e interpretaciones opuestas del mundo. La puntuación es por tanto epistemología. En la filosofía reside la perenne tentación de lo poético, a la que se puede dar la bienvenida o rechazarla. Los matices de tensión e interacción son múltiples (Steiner: 41).

No es cosa baladí aseverar que la sustancia es el estilo, cuando precisamente tantas ideas de la filosofía se han construido a manera de imágenes determinadas

por las lenguas de cada filósofo, y de ahí la razón por la que precisamente cuando se intentan traducir dichas ideas a una lengua ajena siempre queda un resto de misterio, de incompletud, de insatisfacción, pues el estilo, generado sobre una lengua, no puede replicarse sin más en otra. Es decir, aquello que antes se nos aparecía exclusivo de la poesía, el que su forma le fuera lo más característico e implicara una imposibilidad de reformular su contenido, ya a través de la paráfrasis, pero también incluso en la traducción, ahora vemos que es algo que también comparte la filosofía, pues en tanto que cuestión de *estilo*, su forma y su contenido no son dissociables del todo. Pero ahondemos más en la poesía y sobre todo en su medio predilecto: el poema¹⁶.

¿Qué es poesía? ¿Qué es un poema? Esta manera tan directa de abordar la cuestión no puede pasar por alto que toda respuesta estará necesariamente condicionada por la época en que se pregunte, así como por los diversos movimientos literarios y filosóficos desde los que se quiera responder. No obstante, si es preciso no perdernos en un relativismo total, ni tampoco caer en un esencialismo absoluto, tendremos que caracterizar de algún modo lo que hace a un poema, de manera que no se evada la multiplicidad de su apariencia pero sin dejar tampoco un margen demasiado amplio al punto tal de que “todo” pueda ser poema y poesía. Ya hemos señalado que la poesía (y ahora remarcamos, *un* poema) es un *estilo* peculiar en el que se expresa verbalmente el lenguaje, por lo que de otra manera, podríamos afirmar que un poema es una estructuración particular de la lengua que se caracteriza por diversos elementos así como por un fin particular, diferente a los elementos y los fines de la filosofía; justamente estos componentes son los que a continuación trataremos de elucidar¹⁷. Precisamente a

¹⁶ Una objeción muy justa sería la de cuestionar por qué, hablando de poesía, remitimos al poema. Creemos que Octavio Paz da una respuesta muy atinada contra la pretensión de identificar sin más poesía=poemas: “La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible” (Paz, 2006: 15). En efecto, decir poesía no es equivalente a referirse a los poemas y, con todo, cuando hay creación poética verdadera, en un poema, por ejemplo, ésta en su singularidad expresa de manera total la poesía.

¹⁷ A este respecto, una vez más podemos presentar las palabras de Paz: “Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de

este respecto no deja de ser interesante que Lacoue-Labarthe, en un texto en que aborda dos poemas de Paul Celan (en el que por cierto también hará énfasis en la cualidad “intraducible” del poema, y por lo tanto también desestima que su labor sea en sentido estricto la de “comentar” los poemas seleccionados) mantenga en el fondo la intención de indagar por “una lengua distinta”, un modo *diferente* de hablar al que es propio a la época en que escribe (y que sin tanta sorpresa aún podemos considerar en buena medida la nuestra), un habla *distinta* a aquella (sustentada en el *logos* como *ratio*) que ha llevado a la civilización europea a realizar y experimentar las grandes atrocidades de la primera mitad del siglo XX, y que hacían a Labarthe proclamar junto con otros la “banalidad” de su tiempo:

La cuestión que me planteo es por tanto la del sujeto: cáncer del sujeto, *ego* o masas. Porque, primero, ha de plantearse la pregunta acerca de quién podría hoy (...) hablar una lengua distinta a la del sujeto para dar testimonio de —o responder a— la ignominia sin precedentes de la que ha sido culpable —y lo es todavía— la «época del sujeto» (Lacoue-Labarthe, 2006: 23).

Y es justamente para Labarthe la poesía la que podría hacer esto: ser testimonio e incluso responder a la banalidad de *nuestro* tiempo, pues en tanto que una lengua distinta podría hacer lo que no pudo la lengua de la razón (instrumental); a partir de esta inquietud fundamental el autor retoma los poemas de Celan. ¿Por qué un poema podría darnos una “lengua distinta”? ¿Cualquier poema? Esto nos lleva a retornar a los senderos de nuestra indagación acerca de los componentes del poema.

Si siguiéramos el análisis de Labarthe, veríamos que él nota en los poemas seleccionados de Celan una serie de imágenes, un ritmo en las palabras por aliteración y un contenido *singular*, es de notar que no hace énfasis en cuestiones

concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo” (ibíd.: 14). El poema no se reduce a ser una “forma literaria”, sino que es un encuentro, un acontecimiento a través del lenguaje, es decir, la irrupción de lo no-dado. Estos elementos quedarán más explícitos en lo sucesivo.

más formales (como no sea lo relativo al ritmo ya aludido). Un análisis tal no se debe a falta de rigor, sino más bien a algo que ya habíamos mencionado más arriba en relación con la forma del poema: para un poema no es indispensable contar con metro y rima, pues estos elementos están claramente ausentes de la poesía de “verso libre”, que en la época moderna y contemporánea es la que prevalece con mucho por encima de poemas con formas más estructuradas. Algo más predominante en la poesía, en cambio, es el *verso*, sin importar la disposición visual que éste pueda adquirir (aunque éste no sea un rasgo imperativo). El contenido parecería ser indistinto, y sin embargo, si pensamos como Labarthe que la poesía puede brindarnos la posibilidad de una lengua distinta, esto no puede suceder si cualquier contenido es expresado en el poema, el contenido en sí mismo debe tener cierto *carácter*, el cual lo diferencia de otros modos de expresión verbal que también podrían disponerse en verso. En este sentido, podemos adelantar una definición que Terry Eagleton (2010: 35) da sobre el poema: “Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos”. En esta definición vemos presentes los componentes a los que hemos aludido, pues se hace patente (tal como Eagleton no tarda en indicarlo en su texto) que no hay referencia a cuestiones como el ritmo o la rima, pero sí se menciona el verso y determinadas características en referencia al contenido; de éste, por lo pronto, podemos señalar que está indicado en la definición de Eagleton como cuestión moral, lo que resulta bastante extraño en una primera impresión, pero que además se le añade un talante inventivo y ficcional, es decir, no es un contenido que se limite a describir las cosas tal y como estas se nos presentan, sino que maniobra con el lenguaje para darnos otras maneras de hablar de las cosas más allá de la mera descripción, pero además hace uso de la ficción.

Ahora bien, si un poema es una “declaración moral”, no es porque trate de prescripciones fincadas en códigos sociales y morales establecidos, o porque se defienda en los poemas alguna postura respecto al deber, las costumbres o las normas. Lo moral, en sentido amplio (cuyo correlato podríamos encontrar en el

ethos) es para Eagleton toda la variedad de valores humanos que de una manera puntual expresan significados y pueden guardar diversos propósitos, pero sin limitarse a lo *vivido*, es decir, lo moral no coincide plenamente con lo empírico, pues los valores y significados humanos se elevan por encima de las vivencias y del plano material de la experiencia (cf. *ibíd.*: 39), y así se entiende que el poema, para ser tal, no se reduzca a expresar los hechos, sino que los trascienda. El sentido de lo moral en la definición de Eagleton se encuentra por tanto en relación a la experiencia y la conducta humanas en su más amplio sentido (conjunto de pensamientos, sentimientos, recuerdos, fantasías, actos y omisiones, palabras y silencios, maneras de expresarse, relacionarse, *re-ligarse*, etc.). Aunque Eagleton no lo desarrolla de esta manera, a nosotros nos parece mucho más importante hacer hincapié en esto, la *experiencia* humana, que por supuesto, no ha de ser confundido con lo *vivido*, es decir, con el reino de los hechos, de lo empírico, pues la experiencia es más abarcadora que lo meramente factual. Más adelante retornaremos a la cuestión de la experiencia, por ahora veamos lo relativo al *verso*.

En la definición del poema que hemos traído a colación, no deja de llamar la atención que se señale al *verso* como un elemento constitutivo, pero además que se enfatice que es el autor (“y no el impresor o el procesador de textos”) el que determina, decide dónde finaliza, pues se nos sugiere que esto, el verso, es una elección en buena medida consciente, o mejor, a la vez libre y necesaria, como sucede generalmente con las obras artísticas. Así, contra la disposición de los textos en prosa, lo propiamente importante en la poesía es dónde termina un verso, pues esta disposición está en íntima relación con el conjunto del poema, por lo que si se modifica algo, si se cambia de lugar un verso, o se termina antes o después, el poema entero se ve trastocado de manera importante, mientras que tal cosa no sucede en la prosa, en la que es totalmente irrelevante donde termina una línea (o renglón), y tampoco se trata de una elección (la longitud de los renglones está dada por el espacio con que se cuenta para escribir, o bien por el procesador de textos que se use), es decir, el final de cada línea es un asunto exclusivamente técnico (cf. *ibíd.*: 36-36). Pero pongamos mayor atención en el

rasgo paradójico del verso, del cual hemos dicho consiste en una elección a la vez que libre, necesaria. Cierto es que el autor puede decidir dónde finalizar un verso y dar pie al siguiente, sin embargo esto no puede hacerlo con absoluta libertad, desde dos perspectivas. La primera, si pensamos en los poemas que siguen determinada métrica tradicional, el autor no puede darle al verso la medida que quiera como no sea en arreglo a la estructura métrica que esté siguiendo (hexámetro, endecasílabo, alejandrino, etc.), por lo que es libre de finalizar un verso siempre que se ajuste a la medida dada; pero en segundo lugar, y acaso de manera más importante, si pensamos en todos los poemas de estructura libre que no se rigen por las normas de la métrica tradicional, lo que allí hay en tensión con la libertad del autor es algo que se conjuga en cada verso y en el total del poema, dos fuerzas que pugnan por tener la primacía en cuanto al sentido del poema mismo: una fuerza sonora y una fuerza semántica (cf. Agamben, 2016: 249). El autor de un poema puede decidir libremente dónde terminar un verso, siempre y cuando su decisión se ajuste a la sonoridad del verso en relación con los versos subsiguientes, pero a la vez con el significado o sentido que ya no es exclusivamente el que el autor le quiere conferir, sino el que el poema mismo adquiere, y es en ese sentido que *su* elección no puede ser sino la que es, es decir, necesaria.

Esta característica del poema que se encuentra en su definición misma (según lo hemos anotado), es a la vez un rasgo que la diferencia de cualquier otra elaboración en prosa, incluida la filosofía, pues la prosa no mantiene dentro de sí esta tensión entre el sonido y el significado, sino que, o la resuelve, o la da por sentado. Pero en el poema la tensión vive en el verso (a través de lo que en lenguaje técnico se designa como “encabalgamiento”), y es que, a pesar de que no se adscriba a ninguna métrica tradicional, y no siga conscientemente las pautas de la medida, por su misma configuración el verso posee ya una métrica y a la vez una semántica, y el final de cada verso es a la vez un límite métrico y un límite sintáctico, una pausa prosódica (de recitación) y una pausa semántica; hay por tanto como una *abertura* constante del poema a través de cada verso, pues cada verso es a la vez completo e incompleto, ya que aun cuando cierre en sí mismo su

sentido semántico, en su aspecto semiótico y prosódico (o métrico) no puede sino quedar abierto, esperando a ser *continuado* en el verso siguiente mientras sigue viviendo en la pausa, el silencio, y es más, diríase que no es sino justamente en esa pausa y ese silencio donde el poema propiamente vive (una vez más, a diferencia de la prosa, para la que las pausas cumplen únicamente una función técnica en relación con el contenido del discurso expuesto). Esto nos lleva a una gran complejidad, como bien lo advierte Agamben, puesto que si el poema vive en el verso, y el verso se identifica por ser apertura, algo incompleto y a continuarse en los versos siguientes, ¿qué ocurre con el último verso de un poema? ¿No debería suceder —insinúa Agamben— que el último verso ya no sea verdaderamente un verso, o que en ese punto final el poema (al clausurar la posibilidad del encabalgamiento) se convierta en prosa?

En efecto, algo que caracteriza a la prosa es el cierre de sentido, la coronación de lo semántico¹⁸, y en esa perspectiva algo semejante ocurriría si el último verso de un poema significara también clausura de la posibilidad de mantener su abertura. Pero para Agamben la reconciliación entre sonido y significado no es posible en el poema, pues a pesar de la promesa que se puede dibujar en el último verso, hay como un empuje (que acaso venga de los versos previos) que provoca una “caída”, caída en la que no hay cierre, sino presencia defraudada:

La doble intensidad que anima la lengua no se aplaca en una comprensión última, sino que se precipita, por así decir, en el silencio en una caída sin fin. De este modo el poema desvela el objetivo de su orgullosa estrategia: que la lengua consiga al fin comunicarse a sí misma, sin permanecer no dicha en aquello que dice (ibíd.: 258).

¹⁸ Considerándolo desde el aspecto rítmico, determinante en la poesía, Paz anota: “El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo. (...) el prosista busca la coherencia y la claridad conceptual. Por eso se resiste a la corriente rítmica que, fatalmente, tiende a manifestarse en imágenes y no en conceptos” (Paz, 2006: 68). La prosa propiciaría justamente el uso conceptual del lenguaje, en un intento de escapar de su naturaleza rítmica.

De esta manera, incluso el último verso no consigue cerrar realmente el poema, no logra que la tensión entre el sonido y el significado se resuelva, y así su carácter paradójico, incompleto, se mantiene. Pero —y aquí es preciso señalar con especial énfasis lo siguiente— este suceso, esta imposibilidad de que coincidan ambas “intensidades lingüísticas” no responde tan sólo a una cuestión técnica sobre la construcción de un poema, o algo estilístico entendido en un sentido superficial (como si, una vez más, replicáramos este cisma resolviéndolo en la separación de forma y contenido), sino que se corresponde con algo crucial que le sucede a la lengua misma en el poema, puesto que si aquí se mantiene la apertura, ésta es constitutiva del que la dice y de aquello sobre lo que se dice:

Quizás la prosa filosófica, en cuanto hace como si el sonido y el sentido coincidiesen en su discurso, corre el riesgo de caer en la banalidad, es decir de carecer de pensamiento. En cuanto a la poesía, se podría decir, por el contrario, que está amenazada por un exceso de tensión y de pensamiento (ibíd.: 258).

Precisamente una prosa que cierra el sentido de lo que dice en perfecta concordancia con el sonido (lo métrico, lo semiótico, lo no dicho a través del significado) clausura su discurso, pero también clausura la posibilidad de aprehender de otras maneras aquello que dice y aquello sobre lo que lo dice, y es así que el riesgo de esa banalidad del discurso a la que puede llegar la filosofía, según lo advierte Agamben, no es otro sino el riesgo de “carecer de pensamiento”, que, por cierto, conduciría a la “banalidad de nuestro tiempo” (Labarthe). La poesía, en tanto que expresión no cerrada de la lengua (característica posibilitada por el verso) constituiría entonces esa otra posibilidad para la lengua y para el habla, la posibilidad de ser una “lengua distinta”, siempre y cuando no caiga en el exceso de su tensión intrínseca, es decir, en la tentación de convertirse en puro pensamiento. Y aquí asoma finalmente de manera clara qué es aquello que está en juego en la tensión, en la paradoja que se mantiene en el verso del poema, pues si aquel, decíamos, mantiene al poema en su ser como incompleto, es justamente esta “incompletud” la que le permite a la poesía no sólo respirar, vivir,

sino también *pensar*. Pero cierto es que hay pensamiento tanto en la poesía como en la prosa; ¿deberíamos, pues, creer que sólo esta cualidad paradójica del verso permite pensar de manera diferente? ¿Es cierto que el reducto último de la poesía es el verso? Es un elemento predominante, sin duda, pero no esencial, como ya adelantábamos, un elemento que acaso no valga tanto por sí mismo como en relación con otros elementos y una totalidad imposible de descomponer. Si es cierto que el verso es constitutivo de buena parte de la poesía, no lo es menos que está en tensión, no sólo intrínseca (con cada uno de los versos que componen un poema) sino también extrínseca, en relación a la prosa, distinción entre ambas que además se acentúa vertiginosamente en la modernidad, cuando la poesía ya no sólo se expresa en poemas en verso, sino también a través de prosa, por ejemplo en el género de la novela. Ya en los prerrománticos, Octavio Paz encuentra precisamente en dicho género esa tensión entre prosa y poesía que será característica de la modernidad, allí, la novela es al mismo tiempo prosa y poesía sin ser absolutamente una u otra; se trata de una “contradicción complementaria” entre la racionalidad crítica y sus esfuerzos históricos, por un lado, y por el otro la potencia de la sensibilidad que apela a lo que está antes de cualquier tiempo histórico, lo “original”. Este elemento derivará, a decir de Paz, en la *pasión* propiamente romántica, lo que representaría una suerte de “intrusión” en el seno mismo de la modernidad —si no fuera porque la modernidad está constituida de sus negaciones (cf. Paz, 1990: 58-59).

Siguiendo con la revisión de los elementos propios del poema, habíamos visto con Eagleton que otro elemento es la “declaración moral”, entendido como la diversidad de valores y significados humanos que aparecen en su contenido, no obstante si para el autor estos contenidos “trascienden” el plano de la experiencia, en nuestro caso habíamos apuntado que sería ésta, la experiencia humana en sus sentido más amplio, la que desempeñaría un papel preponderante en el poema y en la poesía en general. No se trata, por supuesto, de la experiencia al modo como la entiende y la rechaza Eagleton cuando piensa que el contenido de un poema ha de ir más allá de los hechos concretos, pues a nuestro entender, la experiencia no es meramente lo vivido, no se reduce a lo fáctico, conjunto de

hechos empíricos de los que después se puede dar cuenta describiéndolos tal como son. Y es en este sentido que podemos afirmar que, no sólo son los valores y significados humanos elementos indispensables en el poema, sino ante todo *lo que de experiencia hay en el poema*. Esto puede ser entendido en dos sentidos, uno de ellos, el ya aludido anteriormente, es decir, como contenido del poema; pero en otro sentido, podemos pensar que la sustancia misma del encuentro con el poema es experiencia.

En el primer sentido, el de la experiencia como contenido del poema, haríamos bien en preguntarnos cómo aparece aquella en éste, pues de darla por sentado perderíamos lo que en el poema se nos descubre. La *singularidad* del poema, esa imposibilidad de reformular su contenido o parafrasearlo, radica en que el poema plasma o da cuenta de una experiencia igualmente singular, se podría decir que es una “traducción” de una experiencia, mas, ¿qué es entonces “experiencia”? Si lo abordamos etimológicamente, la *ex - perientia* o “ex – periri” nos remite a una salida de sí mismo, un pasaje a través de un peligro; no es, por tanto, cualquier cosa vivida, lo que puede reducirse a lo anecdótico (cf. Labarthe: 27-28), sino que implica un despegarse de sí mismo (un salir de sí) en el que hay además un componente de riesgo. Así, pues, el poema sería la constancia de una salida de sí mismo hacia lo *singular*, que no es tampoco mero estado de cosas fáctico, sino acontecer, y esta salida de sí implica ya un riesgo, pues el abandono de uno mismo sea acaso el mayor peligro de todos (pues es cederse al abandono mismo); por esto, en sentido estricto lo que contiene el poema no es lo que las cosas son en un sentido empírico, sino lo que el poeta *percibe* cuando está más allá de sí mismo, entregado a lo que acontece. Otra manera de ver esto sería notando que aquello de lo que surge el poema no es algo que haya sucedido (pensando el sentido de lo verificable, cuantificable y descriptible), sino que es precisamente de aquello que *no* ha tenido lugar, algo que no ha acontecido en el tiempo de la circunstancia *singular*, circunstancia que es precisamente a la que apunta el poema (cf. *ibíd.*: 28). Nos encontramos aquí con una opción que presenta el poema, que no es ni la de la realidad entendida en sus demarcaciones fácticas, ni tampoco la de la mera invención fantástica, no es ni lo empírico ni lo

simplemente soñado, sino lo *singular*, es decir propiamente la *experiencia*; esta afirmación debatible se mantiene siempre que tengamos en cuenta lo que ya habíamos dicho antes: que un poema, para ser tal, no se limita a describir las cosas, mundo, realidad o vida, sino que les imprime un carácter muy peculiar que puede rozar lo fantástico pero sin convertirse en elucubración o ideación imaginaria sin más, y que el poema procede de una experiencia que tiene por rasgo fundamental el serlo de lo *singular*, de ahí que en un sentido lógico no trate de lo universal (como lo es la pretensión de la filosofía) pero tampoco de lo particular (como lo sería el objeto de las ciencias empíricas), y es por esto que el poema posee un carácter de *intraducibilidad*, aun cuando el poema mismo intente (sin alcanzarlo de manera completa) ser traducción de la experiencia¹⁹.

En el contenido del poema, además de lo que literalmente nos muestran las palabras (el significado o el plano semántico del poema) se nos manifiesta, por tanto esa experiencia que es de la que surge, aunque permanezca de manera no dicha (textualmente), pero incluso cuando la experiencia sea manifiesta el poema no puede sino apuntar a ésta, sin agotarla totalmente:

Lo que indica y muestra el poema, ese algo hacia lo que se dirige, es su propia fuente. Un poema, como recuerda «El Meridiano», está siempre «en ruta», «en camino». La vía que el poema pretende abrirse, es la de su propio venero. Y caminando así hacia su propia fuente, pretende alcanzar la fuente de la poesía en general. El poema dice —o intenta decir— el «brotar» del poema en su posibilidad, es decir, en su «enigma» (Ídem.).

Podemos entender esto que subyace al contenido literal del poema como otro elemento fundamental del mismo, pero esto que se manifiesta en el poema explícita o implícitamente es su propia fuente, de la que mana y a la que se dirige,

¹⁹ Tomo básicamente “singular” en el sentido en que lo asume Badiou en su *Manual de inestética*: como aquello que posee su verdad y que no le corresponde a nada más, una verdad que le pertenece absolutamente (a la poesía en este caso) y que no circula por ningún otro registro (literario, filosófico, científico, etc.). (Cf. Badiou, 2005: 9). Cabe agregar que, en ese sentido, lo singular se asocia con el “acontecimiento”, como ese punto conformado por una multiplicidad incalculable (irreductible, y por tanto intraducible) que a su vez tiene la posibilidad de dar lugar a configuraciones que expresan ellas mismas su verdad (cf. *ibíd.*: 11 y ss.).

como menciona Labarthe al evocar el discurso “El Meridiano” de Celan; pero además el poema “intenta decir” el surgir y el recorrido de su fuente, sin conseguirlo de manera total, de ahí que también asevere el autor que el poema “indica” y “muestra”, es decir, el poema *señala* sin que llegue a coincidir con su objeto; la fuente de la que brota el poema permanece por consiguiente como inaccesible²⁰, la *experiencia* permanece *singular* aun asomándose a través del poema.²¹

Además de este sentido de la experiencia (en el contenido del poema) que hemos desarrollado, decíamos que hay otro sentido de la experiencia igualmente constitutiva en la poesía, y en este caso sí podemos concordar con Eagleton, quien considerando al poema en su conjunto piensa la experiencia no ya como contenido, sino como lo que sucede en el encuentro con aquel. Es decir, siguiendo a Eagleton, es claro que no todos los poemas presentan experiencias (o lo que aquí hemos anotado más bien como “vivencias”), pero no es eso lo fundamental, uno no se acerca a un poema buscando descubrir la narración de una serie de hechos, los poemas están más allá de este interés: “No es la experiencia *detrás* de *El rey Lear* lo que nos interesa, sino la experiencia que la obra *es*” (Eagleton: 43). Por tanto, se podría decir que algo acontece al acercarnos a un poema, y que es también, al menos en parte, algo propio del poema mismo: ocurre un encuentro, una experiencia, que no es en realidad experiencia *del* poema (es decir, no es el hecho de leer o escuchar el poema), sino que el poema mismo es experiencia de la cual pasamos a formar parte en ese encuentro singular. Si la experiencia es además, como habíamos dicho, un salir de sí, cuando nos encontramos con un poema salimos de nosotros mismos, ya no somos

²⁰ No debe confundirse este intento de traducir la *experiencia* en el poema con un *contar* o *narrar* la experiencia, pues en este sentido nos dice Labarthe que no existe experiencia poética (como si fuera una vivencia), y que de existir daría lugar no a un poema, sino en todo caso a un relato o a un discurso, versificados o no. Para Labarthe un poema no tiene nada que decir en ese sentido, y si algo dice no es más que su fuente —la “experiencia” o *lo singular*— de la que se desprende (cf. Labarthe: 29).

²¹ A este respecto, también Paz reconoce la naturaleza “inefable” de la fuente de que surge el poema: “Sin dejar de ser lenguaje —sentido y transmisión del sentido— el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje” (Paz, 2006: 23). La *experiencia* o *lo singular* sería precisamente eso que está más allá del lenguaje, pero que el lenguaje mismo —a través del poema— busca alcanzar.

únicamente nosotros, sino que somos en conjunto con el poema (de ahí que no sea la vivencia de un objeto: el objeto “poema”), y esto es más fundamental que aprehender únicamente un contenido descriptivo o imaginativo. Sin embargo, es claro que para que esta experiencia del encuentro pueda darse son precisos ciertos factores, primordialmente en el poema, pero asimismo en el lector o escucha. No entraremos aquí a examinar la disposición que permite que una persona experimente la poesía, tan sólo señalaremos un aspecto más que consideramos constitutivo de la poesía y que precisamente colabora en que dicha experiencia pueda tener lugar; con esto, además de lo relativo al verso, al contenido y al origen, habremos dado cuenta someramente de lo que hace a un poema.

¿Cómo alude la poesía a lo *singular*? Resulta claro que si es lo *singular* lo que tiene cabida en el cuerpo de un poema, las palabras usadas de una forma técnica, descriptiva o pragmática no bastan, sino que es preciso que la lengua tome en el poema diversas formas que sirvan para *indicar* o *mostrar* (señalar) eso *singular* de lo que mana el poema; este uso de la lengua ya está dado, por una parte, con la forma del verso, que como veíamos permite un tipo diferente de pensamiento en el que se da la apertura de sentido (o sentidos), dando lugar a diversas posibilidades en que nunca se clausura el sentido total del poema. Pero también hay otros “recursos” estilísticos que se emplean, que sin embargo, al examinarlos bien, dejan de ser meramente “recursos” para descubrir su potencia generadora. En este caso hablamos de la metáfora, la cual se puede entender como una traslación del sentido de una palabra hacia otra que en principio puede serle completamente ajena, según el contexto de lo que está siendo dicho. Pero esta traslación no es azarosa ni arbitraria, sino que responde al intento de *mostrar* de mejor manera el acontecer del que surge el poema, de ahí que posea un carácter sumamente plástico, o hasta *sensual*, diríamos, y que tenga como consecuencia que las metáforas sean mayoritariamente *imagen*²², lo cual implica a

²² Y es, por tanto, la imagen otro elemento natural de la poesía. Podría decirse que cuando las palabras reconocen su carga sensual o pictórica, se vuelven palabras poéticas, es decir, metáforas: “Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color, significado— y, asimismo, es otra cosa: imagen” (Paz, 2006: 22).

su vez un modo distinto de organizar y dirigir el pensamiento (no ya en torno a un discurso que usa de secuencias de abstracción y en el que cada significante tiene su referente). Hay, por tanto, algo oscuro en la metáfora, algo que no permite que el poema sea leído como diciendo lo que textualmente plasma.

El eje central que mueve a la metáfora es la analogía, que pone en comunión diferentes significantes para aludir a un referente que no puede ser agotado con un significado unívoco, es decir, al emplear la metáfora la poesía asume que no se puede referir a lo real (o ciertos aspectos de lo real) más que de manera análoga, nunca por medio de una aprehensión directa de su objeto²³. Pero el recurso a la metáfora, mientras que puede ser empleado como algo técnico cuyo fin es tan sólo dar un cariz estético al poema, en el fondo se sostiene en una concepción más honda del lenguaje y su relación con la realidad, según la cual hay una distancia insalvable entre ambos y todo lenguaje es, en su seno, analógico, es decir, no constituye una captación inmediata y absoluta de la realidad, sino que sólo alude a esta con mayor o menor cercanía; es decir, en otras palabras, el lenguaje mismo sería en su propia naturaleza de carácter metafórico²⁴. Determinados usos del lenguaje —como el filosófico y el científico— habrían olvidado esto, y a su empeño de *hablar de* la realidad le habrían agregado la pretensión de la verdad, que sería justamente la característica de no aludir a lo real a través de analogías, sino de aprehenderlo (*poseerlo*) en su ser tal como es (o tal como se presenta)²⁵. Pero en realidad poesía y filosofía compartirían el

²³ Hemos de indicar aquí, además, algo que no se suele señalar con demasiada frecuencia: que la metáfora no es sólo analogía, sino también paradoja. En efecto, que una palabra sea y no sea lo que es, o, dicho de otra forma, que significando lo que significa, a la vez signifique otra cosa, algo más, no es sino paradoja.

²⁴ En palabras de Paz, se trata del carácter simbólico del lenguaje, el cual, en su estado natural, no es sino poesía. Cf. *ibíd.*: 34.

²⁵ Esta es aparentemente la tesis que en *La metáfora viva* Paul Ricoeur estaría criticando a lo expuesto por Derrida en *La mitología blanca*. Más allá del debate entre estos dos grandes autores, resulta interesante señalar que las tesis que aluden a un “doble impensado” en la filosofía apuntan a cuestiones fundamentales, no sólo para la empresa de de-construcción que lleva a cabo Derrida, sino para una re-interpretación general de la tradición filosófica. En efecto, según este “doble impensado”, por una parte los conceptos filosóficos disimularían las metáforas de las que surgen, y como consecuencia, en segundo lugar, la metafísica en su conjunto sería comparable a una especie de mitología que habría olvidado su origen metafórico. “Al revelar esta implicación originaria de la filosofía y de la metáfora en el nivel de sus presuposiciones metafísicas ocultas, la deconstrucción derridiana pone conjuntamente en cuestión la autonomía del concepto filosófico y

mismo origen en la metáfora (cf. Steiner: 17), como maneras de percibir lo indecible y después elaborar a través de esfuerzos y derroteros distintas maneras de dar cuenta de aquello. Es así que incluso, para Steiner, la metáfora habría no sólo precedido al pensamiento abstracto, sino que también le habría dado origen, pero no como si la abstracción se hubiera desprendido sin más de las metáforas, sino ante todo dando impulso para construir narrativas a partir de diversas posibilidades lógicas que no obstante serían otros tantos casos de metáfora (cf. ibíd.: 34). Y es que, antes de cualquier pensamiento abstracto hubo y hay *sensación*, imagen, y sólo entonces arranca el uso del lenguaje como un intento de dejar constancia de semejante estupor —pero, si como afirmábamos antes, el lenguaje y el pensamiento no van por caminos separados, sino que constituyen parte de un mismo fenómeno, hemos de decir entonces que en ese suelo común que es la metáfora germina también la posibilidad del pensamiento mismo. ¿Cómo se relaciona la poesía con el pensamiento?

Para Steiner, filosofía y poesía en tanto que configuraciones del lenguaje implican ya determinada orientación del pensamiento, acorde con aquellas configuraciones que cada cual adopta: ambas se erigirían desde un límite (el de lo indecible o lo inefable, a lo que no alcanza el lenguaje), pero mientras que la filosofía optaría por el camino de hacer del lenguaje algo sumamente transparente y libre de ambigüedades, la poesía por el contrario se solazaría en un uso constantemente creativo del mismo, sería el ejercicio constante de reinventar el lenguaje (cf. ibíd.: 226). Algo similar aunque desde otra perspectiva, aduce María Zambrano, para quien poesía y filosofía (equiparada con “el” pensamiento por excelencia) nacen del asombro, pero: “Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve en seguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis” (Zambrano, 1993: 16), mientras que la poesía no renegaría de la fuente de su asombro, sino que se demoraría ante su presencia, no haría *violencia* sobre las cosas (como la filosofía)

la autonomía de la metáfora” (Amalric, 2012: 29). Para la interpretación de ese debate entre Ricoeur y Derrida, y una interpretación sobre la cuestión metáfora-metafísica a partir del mismo, véase: Amalric (2012) *Ricoeur, Derrida. El desafío de la metáfora*. Bogotá. Universidad el Bosque.

sino que cantaría su presencia. El pensamiento de la poesía estaría, por consiguiente, unido con su uso creativo o de constante renovación, en el que lo claro y lo distinto no son directrices que ha de seguir, sino que se mueve con una mayor soltura que le permite ahondar de maneras continuamente novedosas en las regiones más diversas de la realidad —de la experiencia o de lo *singular*. Pero si queremos ser más precisos en la caracterización del pensamiento de la poesía, conviene ver su contraste, es decir, las objeciones que la filosofía habría lanzado alegando precisamente la falta de pensamiento de la poesía. Y para ello volveremos la vista nuevamente a Platón, paradigma de los ataques hacia la poesía.

Decíamos que si en la *República* Platón expulsa a los poetas, era en buena medida por la dimensión imitativa de su quehacer, pues en la organización de su comunidad ideal toda imitación implicaba hacer prevalecer lo alejado de lo original, es decir, de la Idea. No es gratuito que su comunidad ideal sea una comunidad filosófica (o gobernada por filósofos), pues ello tiene el sentido de que la República misma y la filosofía, es decir, el pensamiento que conduce a la verdad de las cosas, son conmensurables, o lo que es lo mismo, la verdad habita en la comunidad. Pero si la imitación es un alejamiento de la verdad, es porque el proceso que la genera se concibe opuesto al proceso que conduce a dicha verdad, es decir, el arte de imitar sería opuesto al arte racional por excelencia:

¿A qué, dentro del pensamiento, se opone la poesía? La poesía no se opone directamente al intelecto (*nous*), a la intuición de las ideas. No se opone a la dialéctica, considerada como la forma suprema de lo inteligible. Platón es muy claro en este punto: lo que prohíbe la poesía es el pensamiento discursivo, la *dianoía*. Platón dice que "el que le presta oído debe estar en guardia por temor al gobierno en su alma". *Dianoía* es el pensamiento que atraviesa, el pensamiento que conecta y deduce. El poema en sí mismo es afirmación y deleite —no atraviesa, habita en el umbral. El poema no es un cruce sujeto a reglas, sino más bien una ofrenda, una proposición sin leyes (Badiou, 2005: 17)²⁶.

²⁶ Todas las citas de Badiou (2005) son traducción propia desde el inglés.

No obstante, como bien podemos ver en lo que señala Badiou, a lo que se opone la poesía es a la *dianoia*, es decir al pensamiento discursivo, no a la intuición intelectual y ni siquiera a la dialéctica, y se le opone porque el pensamiento discursivo tiene una serie de requerimientos que sirven como criterios para aprehender los objetos de los que trata (y así allanar el camino a la captación de las Ideas), mientras que la poesía está libre de reglas y acaece más bien como un don o una inspiración. Ahora bien, para comprender mejor esto en el marco del pensamiento platónico, conviene recordar que para Platón la *dianoia* es un procedimiento que encuentra su modelo propiamente en las matemáticas, en específico en la geometría, antesala de la intuición inteligible de las Ideas; las matemáticas por consiguiente fungen como el paradigma de la razón y aún más del pensamiento mismo. La consecuencia de esto, ya se ve, es que todo aquello que no siga el modelo matemático no puede sino garantizar un camino harto dudoso para el pensamiento, puesto que las matemáticas, siendo lo más cercano que hay para tratar con entidades “suprasensibles”, son las que más se acercan al conocimiento verdadero; las entidades abstractas, diríase, son el conducto hacia el saber inteligible, y por lo tanto el verdadero pensar, o cuando menos el correcto. La poesía por el contrario, entendida como imitación, se reduciría a lo concreto, a lo empírico, y sobre todo permanecería enlazado con lo sensible:

Por otro lado, y de manera más profunda, aun admitiendo la existencia de un pensamiento del poema, o que el poema es en sí mismo una forma de pensamiento, este pensamiento es inseparable de lo sensible. Es un pensamiento *que no puede ser discernido o separado como un pensamiento*. Podríamos decir que el poema es un impensable pensamiento. Las matemáticas son, en cambio, un pensamiento que es inmediatamente escrito como pensamiento, un pensamiento que existe precisamente sólo en la medida en que puede ser pensado (ibíd.: 19).

Parecería, pues, que el modo de pensar verdadero o al menos el correcto en Platón (para inteligir las Ideas) consistiría en un pensamiento puro, esto es, no mezclado con lo sensible, sino exclusivamente en diálogo consigo mismo, tal

como resulta en las matemáticas, en las que se prescinde de toda representación material para acceder a su cuerpo de verdades. Con todo, como ya habíamos visto en el primer apartado, Platón no puede menos que recurrir a los mitos, es decir, a un modo de pensar poético precisamente allí donde el pensamiento discursivo no puede avanzar más; en suma, aun para Platón la poesía es un modo *otro* de pensar.

Pero si devolvemos la mirada a nuestro tiempo, en donde claramente la poesía ya no es concebida como imitación, ¿cómo se comprende entonces su relación con el pensamiento, si es que la hay? Esta cuestión está estrechamente ligada con la de su relación con la filosofía, pues es justamente ésta una de las áreas en las que el pensamiento se despliega con mayor plenitud, por lo que podríamos señalar los tipos de relaciones que habíamos analizado más arriba, es decir, en este caso, el pensamiento *en* la poesía, la poesía *en* el pensamiento, y por último, la poesía *como* pensamiento. Siguiendo a Badiou, para los modernos la poesía no es tan sólo algo donde hay pensamiento, sino que ante todo la poesía en sí misma es una forma de pensamiento, esto quiere decir que el pensamiento mismo *piensa en o desde* el poema, éste es capaz de presentar a través de metáforas un “régimen de pensamiento”, del mismo modo como las matemáticas constituirían otro “régimen de pensamiento” distinto (cf. *ibíd.*: 20), lo cual viene a significar en último término que la poesía por sí misma produciría, al tiempo que pone en acción, una manera de pensar conforme a sus propios mecanismos y objetivos, y sobre todo, conforme a sus propias verdades²⁷ (y lo que entonces será considerado verdadero dentro de su ámbito). ¿En qué consiste este “régimen de pensamiento” propio de la poesía? Ya lo hemos visto, consiste justamente en su peculiar *estilo*, es decir, en el contenido que es sobre lo *singular*, no meramente

²⁷ Bien visto, la característica más básica de un “régimen de pensamiento” es su unidad u homogeneidad (frente a otros posibles regímenes). Dicho en otras palabras, lo que constituye al pensamiento es su búsqueda de unidad, afirmación que podemos ver en los esfuerzos de Platón por alcanzar lo inteligible. Pensar sería, por tanto, una manera de alcanzar la unidad, y así, lo más propio del pensamiento filosófico sería justamente la búsqueda de la unidad (en la Idea, el concepto, el sistema, etc.). Pero como bien lo menciona Zambrano, la poesía también tiene su unidad, una unidad diferente a la de la filosofía, una unidad que se parece más a la de la música y la del lenguaje en su conjunto (cf. Zambrano: 21).

sobre lo acaecido fácticamente; en el verso que es precisamente la apertura de la posibilidad, de un cierre nunca definitivo; es la metáfora, que apuesta por dar cuenta de lo sensible a partir de significantes lógicamente diferentes; pero es también un remontarse a la propia fuente de la *experiencia* que origina el poema, una búsqueda de su propio origen que sin embargo nunca se cumple, sino que se entrega al silencio, se derrumba en medio del camino y se cede así a lo que no es vivencia (descripción, hechos), sino pura ausencia y peligro, pues en la poesía se cumple, aunque sea momentáneamente, ese salir de sí mismo, y es por esto por lo que la poesía también es “ex – tasis”, y es por lo que el poema no puede sino pensar²⁸ (cf. Labarthe: 32).

Caeríamos en un error si intentamos medir a la poesía con los mismos parámetros con que valoramos el pensamiento científico o el filosófico, pues cada ámbito pondría en juego sus propias estructuras significantes de manera diferente, es decir, en cada caso el lenguaje sería empleado de una manera distinta, sin que permita una equiparación a partir de un criterio único, universalmente válido para cualquier configuración lingüística (acaso sea por esto, por la posibilidad de que haya otras formas de pensamiento diferentes a las que han predominado en Occidente —desde una racionalidad técnico-científica— que se abra la posibilidad, con la poesía, de un futuro distinto fincado en otro pensamiento posible). A partir de esto, ya que hemos reconocido que el poema mismo *piensa* (a su manera), resta ver cuál es su relación con el conocimiento.

Ya veíamos que para una perspectiva como la de Gustavo Ortiz no se podía concebir a la poesía *como* filosofía, puesto que ello implicaba reconocer en

²⁸ Es conveniente tener presente la afirmación que hace Steiner con respecto al pensamiento, el cual, como tantas otras cosas, solemos dar por sentado: “Solemos utilizar el término y el concepto de «pensamiento» con irreflexiva amplitud y largueza. Asignamos el proceso de «pensar» a una ingente multiplicidad (...) Definido de forma responsable (...) el pensamiento serio no es frecuente (...) La mayoría de nosotros apenas tenemos conocimiento de lo que es «pensar», transmutar los tópicos, los manidos desechos de nuestras corrientes mentales, en «pensamientos». Percibidos de forma adecuada (...) la instauración del pensamiento de primer calibre es tan rara como la composición de un soneto de Shakespeare o de una fuga de Bach” (Steiner: 16). Ahora bien, esto por una parte nos invita a no considerar muy a la ligera la cuestión del pensamiento, al grado tal de decir que cualquier cosa puede ser pensar; pero por otra parte, esto no nos prohíbe considerar que en la poesía hay pensamiento, o mejor, que la poesía *piensa*, siempre y cuando tengamos en cuenta las distinciones que vamos presentando siguiendo en esto a Badiou.

la poesía el mismo ejercicio de argumentación y justificación de sus posturas teóricas que se desarrolla en la filosofía, aspectos de los que decididamente carece la poesía²⁹, y ese sería uno de los motivos por los que la poesía está alejada de la verdad (ya se ve, pues, la relación que se suele establecer entre conocimiento y verdad, a través de formas de justificación de dicho conocimiento). Sin embargo, Gustavo Ortiz no deja de considerar dos posibilidades que se dan a la hora de tomar en cuenta la cuestión del conocimiento y de la verdad en poesía, mismas que aquí nos pueden servir aunque sea de manera esquemática para partir de un punto de vista generalizado sobre el asunto: o bien, la poesía es conocimiento de un tipo descriptivo, en cuyo caso nos daría verdades de carácter empírico, histórico, personal, y en suma lo que hemos visto que puede denominarse “moral”, pero en ese sentido no sería más que narración de lo fáctico (de las vivencias); o bien, nos puede dar un tipo de conocimiento “superior” —*sui generis*, dice Ortiz— que alcanzaría las cimas del conocimiento filosófico pero incluso le superaría, pues permitiría un acceso al conocimiento de entidades sobrenaturales o del absoluto, que sería un tanto la función que la poesía cumplió en el Romanticismo, o incluso en el Simbolismo y en el Surrealismo (cf. Ortiz: 161–163). Pero para Ortiz la cuestión está clara: si el conocimiento se entiende básicamente como un conjunto de creencias verdaderas y justificadas que provengan de una “fuente confiable”, la poesía no nos da conocimiento, y sobre todo está ausente de ésta el aparato crítico que podría justificar racionalmente su contenido:

²⁹ Por supuesto que esto debe ser suficientemente matizado, pues en poemas como el de Parménides o Lucrecio encontramos diversos argumentos y críticas a otros postulados teóricos, es decir, que la poesía en sí misma no excluye la posibilidad de argumentación, si bien es cierto que en la poesía los argumentos no son el núcleo del contenido y tampoco se desarrollan de la misma forma a como lo hacen en prosa. Pero para Ortiz: “Incluso si aceptáramos que, de hecho, hay argumentación en la poesía, mi pregunta es qué tanto nos ayuda en la investigación filosófica a través de la poesía y a defender ideas propiamente filosóficas. No estoy seguro de que a través de la poesía se puedan argumentar tesis filosóficas, más que de un modo superficial e intuitivo, ni que ése sea el objetivo principal del poeta” (Ortiz: 168). Ciertamente no es ese el objetivo del poeta, sin embargo el problema de una postura como la que nos presenta es que sigue midiendo a la poesía con el rasero de la filosofía, es decir, sigue preguntando si la poesía puede ser como la filosofía, en vez de indagar en su carácter propio y diferencial.

Sin embargo, la poesía no nos da tales argumentos y, por consiguiente, no debe entenderse como un discurso que pretende proponer y justificar verdades y producir conocimiento (y menos con el rigor que se supone que tiene la filosofía o al menos cierta clase de filosofía). La poesía no nos da el otro elemento necesario con el que tradicionalmente hablamos de conocimiento, la justificación; sin justificación, no hay conocimiento. “Investigación”, “argumentación” y “justificación” son términos que nos resultan familiares en filosofía, no en poesía. Si quitamos estos términos de la filosofía, nos queda muy poco; en cambio, la poesía no pierde mucho. Esta última se evalúa en términos de armonía, de ritmo, de la fuerza de sus imágenes, de su capacidad expresiva, etc., la filosofía, en cambio, se evalúa en términos de la validez de sus argumentos, pero también de su claridad, consistencia, coherencia, precisión, entre otros criterios (ibíd.: 167-168).

En síntesis, desde una postura como la anterior (que consideramos es la que más inmediata puede surgir al analizar la cuestión desde un punto de vista “clásico”), la poesía no es conocimiento (y por consiguiente tampoco presenta verdades), sino que su “virtud” radica en su forma, la cual ha de cumplir con ciertas características que la hagan agradable, bella, ingeniosa, etc. (valores estéticos), pero que no determinan la veracidad de su contenido, y en ese sentido, se puede seguir enmarcando a la poesía como esa forma de hablar que no se relaciona con la verdad (o cuya relación con ésta no es importante).

Pero, si como habíamos dicho, la poesía está inscrita en un “régimen de pensamiento” que ella misma constituye (del mismo modo que las matemáticas o las ciencias empíricas producen un régimen de pensamiento propio), se despliega en su interior un procedimiento de verdad que parte en principio del ámbito de la *experiencia* humana, pero que conforma su propio ámbito —formas y criterios (por lo que, como se ve, ya no se trata de la verdad como “correspondencia”, sino de otra noción de verdad). Esto quiere decir que, si la poesía piensa, si el pensamiento *piensa en y a través* del poema, lo hace configurando su propio ámbito de verdad que no puede ser equiparado con la verdad de otros regímenes de pensamiento sin extraerlo de su suelo vital. Así, el pensamiento que se despliega a través del poema como procedimiento de verdad, no está sujeto a las condiciones de la justificación, la argumentación, la conceptualización, ni a las

demandas de la claridad, la coherencia o la precisión en el uso del lenguaje, porque allí el pensamiento no sigue el cauce de la razón discursiva, sino que se conduce más bien por sendas de apertura (*incompletud*), mostrando (señalando o indicando) lo *singular*³⁰. ¿Cómo es la verdad que se hace patente en un uso semejante del lenguaje? De manera parecida a las matemáticas (y, en realidad, a la filosofía misma), parte de la multiplicidad de cosas que se nos presentan en la realidad, pero sigue entonces otros derroteros: “La poesía hace verdad de lo múltiple, concebido como una presencia que ha llegado a los límites del lenguaje. Dicho de otra manera, la poesía es el canto del lenguaje como capacidad de hacer presente la pura noción del ‘hay’ en el borrón de su objetividad empírica” (Badiou: 22); esa presencia, lo *singular* que constituye una *experiencia*, no puede ser dicho del mismo modo que se dicen las cosas bajo el uso pragmático del lenguaje, en ese sentido alcanza un límite a partir del cual se inaugura la verdad del poema: el lenguaje ya no habla (o discurre), *canta*, mientras que los hechos y las vivencias se desvanecen en esa tentativa de dar cuenta de la *experiencia*, que en propiedad no puede ser dicha (ni apresada ni agotada) sino únicamente *señalada* (intento de hacer presente aquello sin *representarlo*, es decir, *mostrándolo*)³¹. Pero además, la presencia que se hace patente a través del pensamiento del poema va cargada de una potencia, pues: “Toda verdad, ya esté ligada al cálculo o extraída de la canción del lenguaje natural, es sobre todo *un poder*. La verdad tiene el poder sobre su propio llegar a ser infinito” (ídem.), es decir, el procedimiento de verdad que se despliega en cualquier régimen de pensamiento implica la generación de un *poder*, y en el caso de la poesía no es diferente. ¿Qué poder se genera en la verdad de la poesía? Si el poder de la verdad, como lo anuncia Badiou, tiene que ver con apropiarse de su propio despliegue (su “llegar a ser” nunca finalizado, sino abierto, infinito), en el caso de la poesía se genera a partir del uso que hace del lenguaje, nuevas y diversas anticipaciones de lo que puede llegar a ser ese

³⁰ Así, para Zambrano el pensamiento, es decir, la unidad que de algún modo alcanza la poesía, es incompleta: “De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía” (Zambrano: 22).

³¹ En este sentido, tal tentativa se puede equiparar con lo que apunta Wittgenstein en la proposición 6.522 de su *Tractatus*: “Hay, en verdad, lo que no se puede poner en palabras. Ello se *muestra*; es lo místico”.

lenguaje, los recursos de éste son explorados, creados y re-creados, y de tal modo nuevas formas de pensamiento poético tienen lugar a la par que nuevas posibilidades para el lenguaje mismo. El pensamiento, la verdad y el poder del poema, anuncian *otro* lenguaje que es a la vez inmanente y creado (cf. *ibíd.*: 23), surge de las propias posibilidades del lenguaje bajo la configuración del pensamiento poético, arrojando nuevas maneras de percibir lo real, pero sin asirse por ello a un “más allá” del lenguaje, pues en último término, aunque lo que quiera *mostrar* el poema se encuentra a partir de los límites del lenguaje, no tiene otra materia para dar cuenta de aquello más que el lenguaje mismo; por esto, la poesía nunca concluye. La verdad del poeta no es la del pensamiento filosófico, no es una verdad que se contrapone al engaño. El poeta ama la verdad, pero no la verdad dicotómica y excluyente, la que distingue, selecciona y posee; la verdad del poeta es la que concibe el todo a través de cada una de sus partes, no es una verdad *a priori* sino *a posteriori* (cf. Zambrano: 24); la verdad del poema admite, pues, lo paradójico, lo contradictorio, lo irreconciliable, y por esto, a veces es posible que suceda en su interior una conciliación.

Podemos ensayar ahora una síntesis de nuestro recorrido en torno a la poesía. Hemos dicho que la poesía, en su expresión bajo la forma del poema, tiene que ver con un trabajo *con* y *sobre* el lenguaje. Ahora bien, hay muchas maneras de trabajar el lenguaje, pero lo que es propio de la poesía es cierta liberación del mismo, cierta restauración de su potencia originaria, esto es, múltiple, equívoca o plurívoca. ¿Por qué la poesía restaura al lenguaje a su naturaleza originaria? Porque el lenguaje, antes que ser tratado, discurso, análisis, reflexión, sistema, significado unívoco, es pluralidad de sentidos, materia, sensibilidad, símbolo, ritmo. “El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo”, dice Paz (2006: 68), y Borges por su parte, dirá que “El lenguaje es una creación estética” (Borges, 2006: 224)³². Por el contrario, la prosa busca la coherencia, la claridad conceptual,

³² Y, en un sentido análogo al de Paz, dirá en otra parte que en la poesía el lenguaje regresa a su “fuente originaria”, una fuente de la cual mana con su carácter originariamente *mágico*. Cf. Borges, 2001: 100.

la reducción de lo diverso a la identidad, así sea la del significado o la definición. Para que el lenguaje trascienda las vallas que le impone su uso denotativo, utilitario, prosaico, echa mano de unos recursos que precisamente lo habilitan para que se convierta en imagen: el lenguaje recupera su cualidad de ser forma, color, materia, gracias a una sintaxis que se funda no ya en la significación sino en el ritmo, que a su vez es un trabajo con los sonidos y los silencios, los acentos y las cesuras —para lo cual, de manera predominante pero no exclusiva, es importante la disposición de las palabras en forma versificada. Pero el ritmo, naturaleza vibrante y viva del lenguaje, no equivale en la poesía a su métrica, no basta una organización en metros para que se suscite el ritmo, sino que ha de ser ante todo imagen y sentido. Y esto, ritmo, imagen y sentido, de acuerdo con Paz, se da simultáneamente en la frase poética, es decir el verso, que es la unidad mínima del poema que contiene lo poético que hay en él (cf. Paz, 2006: 70).

El ritmo, a su vez, se muestra en y suscita imágenes (y ahora podemos entender la relación filial entre mitología y poesía³³); el lenguaje liberado así a su propio ritmo es creativo, sin fin ni finalidad definida de antemano. Lo cual no niega su dimensión de sentido y significación, sino que, por el contrario, la acentúa pero desde otra perspectiva, llevándola a cotas más elevadas o más profundas, a los límites de lo decible: “La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes” (ibíd.: 22). Así, podríamos aseverar que en ello consiste la poesía, el poema: un uso del lenguaje a través del cual éste regresa a su natural ambigüedad, mediante el cual, siendo significativo es además algo más: sensibilidad; decididamente, significado e *imagen*. Lo anterior conlleva que al poner atención a los poemas escritos en “verso libre”, es decir, sin una estructura métrica rígida, con sílabas y rimas bien distribuidas, podamos encontrar también lo

³³ Filiación que no se diluye en la modernidad, sino que se acentúa, por medio de una tensión paradójica, pues la poesía moderna estaría constituida por esa doble tensión paradójica de la modernidad, por un principio transgresor, revolucionario, y otro principio mítico, recuperación de un tiempo sin tiempo, tiempo originario de antes de la historia. Patente sobre todo en los poetas románticos, dice Paz, quienes ya evocaban la muerte de Dios —caída en la contingencia, por tanto— a la par que una suerte de “eterno retorno” —esto es, tiempo cíclico, concepción propiamente mítica—, se vislumbra esta paradoja bajo la forma de dos principios que dirigen la poesía incluso contemporánea: la analogía y la ironía, esto es, la correspondencia de poema-mundo (y viceversa) y su inevitable ruptura o disonancia (cf. Paz, 1990).

poético y llamarlos “poemas” con todo derecho, pues allí el ritmo permanece (cf. ibíd.: 72), así sea suscitando imágenes muy distintas a las de los poemas con estructuras clásicas. Y, ciertamente, otro tanto podríamos decir de la poesía en prosa o de la “prosa poética”.

Tratándose la poesía ante todo de *imagen*, la metáfora tendrá una preeminencia de primer orden en el poema. Como dice Paz: “la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello” (ibíd.: 64). No obstante, habríamos de cuidarnos de observar en esto un esfuerzo del orden de la representación: el poeta no busca *representar* una realidad, no busca, al acercar entre sí los diferentes, los opuestos, reducirlos a una unidad indistinguible, pura identidad, sino que por el contrario, dicha reunión de contrarios supone, a través de la metáfora, la revitalización y brillo de sus diferencias. Es por ello que, si puede hablarse de imitación, de *mímesis* en la poesía, no es en el sentido de la representación de lo idéntico, mera copia de lo existente, sino en el de “creación original”: “evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular” (ibíd.: 66).

Pero acaso la poesía no se encuentre allí donde se la busca, sino en donde se la *siente*, por muy trillado que suene esto. Pues en efecto, se pueden analizar sus estructuras (o su carencia de éstas), sus formas, sus componentes mínimos, el metro, la versificación, las metáforas, y los demás recursos estilísticos de que se puede echar mano, pero todo ello no nos dará sino una pálida imagen del poema, similar a la de las piezas de museo, los ejemplares de especímenes disecados en el laboratorio, o las fotografías que ya sólo pueden evocar bellos recuerdos para una memoria anhelante. Por el contrario, la poesía es ante todo asunto vivo, o, por mejor decir, es ella misma vida. Es así que “sentir la poesía” — ser de *sensación* ella misma, según hemos visto— no es más que experimentarla, pero por supuesto, no es menos que eso. La poesía vive y se revitaliza sólo en la *experiencia* que tenemos y hacemos de ella, es decir de nosotros mismos, o sea,

de algo más que “nosotros”, más allá de nuestra identidad delimitada. El lenguaje, el ritmo y las imágenes sin duda son recursos que colaboran en esto, pero sólo valen en el momento en que la poesía, ya sea recitada, ya leída, se encuentra con un escucha o un lector, que a su vez se vuelve poeta él mismo, esto es, creador. Es así que Borges, desconfiando de las definiciones, prefería proclamar que la poesía es ante todo experiencia estética que no sucede en un nivel lógico-racional sino que tiene lugar ante todo en el orden de la sensibilidad: la poesía, en tanto experiencia estética, es algo que se siente (materia, imagen), y por ello es indefinible (cf. Borges, 2006: 225). A esto alude también Octavio Paz, al entender que, más allá de las formas y los elementos constitutivos del poema, sólo estamos auténticamente ante y con poesía cuando tenemos acceso a una experiencia poética, experiencia que él llamará la “participación”; participación, ya se entiende, no meramente intelectual, ni posible mediante una lectura mecánica del poema, sino experiencia a través de la cual participa el lector o el escucha cuando, imbuido plenamente en el poema, siente, padece, y es llevado, así sea por un instante, más allá de sí para ser *otro* (cf. Paz, 2006: 25).

Hasta aquí hemos realizado un recorrido indagando por la cuestión de la poesía, no centrándonos en sólo diferenciarla de la filosofía, sino indicando los puntos que tienen en común y precisamente los que, por ser comunes, permiten su divergencia. Y es tras estos análisis, en que tampoco hemos puesto el foco de atención en el contenido o en la forma como elementos independientes, sino como elementos mutuamente incluyentes y que conforman un *estilo*, que podemos por fin concluir a qué nos referíamos cuando mencionábamos que tanto filosofía como poesía serían *estilos* (que es diferente a que en su interior haya diferentes estilos de llevarlas a cabo): en tanto que son configuraciones lingüísticas que no pueden prescindir de sus medios, herramientas y contextos semánticos, pero también en

tanto que son regímenes de pensamiento que producen a su vez determinados regímenes de verdad, filosofía y poesía serían ante todo *estilos* de pensamiento³⁴.

Ahora nos apartaremos del fenómeno poético y en el próximo apartado nos concentraremos en la literatura, particularmente en sus relaciones con la filosofía y con el conocimiento, lo cual nos servirá para sentar una pieza más para el fundamento de nuestra investigación.

c) De las relaciones entre literatura y filosofía: algunas reflexiones contemporáneas

Ahora dirigimos la mirada a la literatura, a sabiendas de que el término es en sí mismo cuando menos esquivo, es decir, que no hay una definición unívoca y universal para comprender cabalmente lo que dicho término engloba³⁵, sin que

³⁴ Que toda filosofía es *estilo* es a todas luces la tesis central de Steiner en *La poesía del pensamiento* (cf. Steiner: 57), en donde además, como el título lo indica, el autor intenta probar que todo pensamiento —inclusive y sobre todo el pensamiento filosófico— tiene su *poesía*, su música. Aunque no hay en este texto una definición puntual de *estilo*, se infiere que el autor lo entiende como el uso del lenguaje —gramática, semántica, sintaxis, metáforas, etc.—. Por nuestra parte, si además hemos señalado el vínculo que hay entre lenguaje y pensamiento, estamos en condiciones de aseverar que el *estilo* que *son* tanto filosofía como poesía (y literatura), no lo son únicamente como manifestación del lenguaje del que brotan, sino que, como si se trazase un círculo en el que retornan al lenguaje, además *producen* nuevas formas de lenguaje y de pensamiento (el *poder* de la verdad, del que habla Badiou).

³⁵ Para corroborar esto, basta echar una mirada al conjunto de definiciones que da la Real Academia Española, en la cual aparecen ocho ítems, la mayoría de los cuales no son más que diversificaciones que remiten necesariamente a la primera definición: “Arte de la expresión verbal”; pero, ¿qué nos dice esto de la literatura? ¿Qué papel juega lo artístico en la literatura? ¿Toda literatura tiene un componente “artístico”? Y con todo, esta definición, tan general como lo es, no puede ayudar a vislumbrar el carácter no conclusivo de la literatura. Cf. “Literatura”, en *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, en <https://dle.rae.es/literatura> consultado el 23 de marzo de 2021. Por otra parte, Alfonso Reyes, tras descartar tres sentidos en que usualmente se entiende “literatura” (como manifestación mental de cualquier contenido; como repertorio bibliográfico de un tema específico; como conjunto de obras pertenecientes a determinado tiempo, geografía y género), se decanta por un cuarto según el cual se trata ante todo de una “agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole” (cf. Reyes, 1944: 25). Más adelante, dirá de manera muy concisa que esta “agencia especial del espíritu” que es la literatura consiste ante todo en un ejercicio que es una manera de expresar “asuntos de cierta índole”. ¿Qué asuntos son estos? Los concernientes a la experiencia pura, esto es, la experiencia humana en general. De ahí que Reyes termine afirmando que “La literatura expresa al hombre en cuanto es humano”. ¿Y en qué piensa Reyes cuando habla de la pura experiencia, o experiencia humana en

quede un algo de ambigüedad o algunas “producciones” por fuera de dicha definición (u otras que pudieran ser incluidas, aunque no se piensen como tal en una primera instancia). Sin embargo, tras nuestro recorrido por las relaciones entre filosofía y poesía estamos en mejores condiciones de acercarnos al fenómeno de la literatura, pues hemos ganado la comprensión de que tanto la una como la otra son fenómenos o “hechos” lingüísticos, es decir, configuraciones cuya materia prima es el lenguaje, y que cada una se caracteriza por hacer un *uso* particular del mismo, por lo que en último término filosofía y poesía serían cuestiones de *estilo* (que hemos abordado como el peculiar uso del lenguaje en el que no es posible deslindar absolutamente la *forma* del *contenido*, sino que ambos van entrelazados en la expresión lingüística), pero además no sólo expresarían *estilos* peculiares en sus producciones, sino que ante todo serían *estilos* de pensamiento (pues, como mostramos, también la poesía piensa a su propia manera). En este sentido, ¿podemos concebir también a la literatura como un *estilo* peculiar de pensamiento? Trataremos de indagar esta cuestión en lo sucesivo. Por el momento cabe decir que la principal dificultad que nos aparece en el camino es la de la distinción entre literatura y poesía, pues si son lo mismo, ¿por qué iniciar este nuevo recorrido investigando algo que ya hemos expuesto? Y, si por el contrario, no lo son, cabría hacer una diferenciación exacta de la una y de la otra.

No obstante, a nuestro ver, esta no es la única manera de dirimir la cuestión, por el contrario, la problemática tiende a difuminarse al reconocer que los límites entre una y otra (e incluso, entre éstas y la filosofía misma) no son ni necesarios ni universales, sino que se trata de límites fluidos que históricamente han ido configurándose para llegar a borrarse en determinadas tradiciones, y en otras marcarse con total rigurosidad. De cualquier forma, lo cierto es que el sentido común suele dar por sentado que la poesía es una especie de “género literario”, y que la literatura corresponde a un tipo muy particular de producciones lingüísticas (entre las que se encontrarían los cuentos, las novelas, las obras

general? Pues bien, se trataría de la experiencia que no está confinada por determinado ámbito del saber, delimitada por conocimientos especializados (cf. Reyes, 1944: 26).

dramáticas, etc.), pero sin reparar demasiado en lo que mutuamente comparten. Por nuestra parte, estamos en condiciones de señalar una diferencia entre la poesía y la literatura, que sin ser de naturaleza *esencial* (y sin establecer, por tanto, fronteras irreductibles), nos permite entender cada una en su propia dimensión *estilística*. Sobre la poesía veíamos ya algunas de sus características que la hacen ser tal, principalmente el uso de la imagen (y por tanto de las *sensaciones*), más que el concepto, aquello de lo que habla y la manera en que remite a ello (la *experiencia* o lo *singular*, como la fuente de la que mana y a la que apunta, sin propiamente nombrarla), además de la forma del verso que le posibilita una continua apertura o una condición constante de ser inconclusa, “incompleta”. Sin embargo, no hemos de confundirnos creyendo que estas cualidades las colocan en las antípodas, poseyendo la poesía un ímpetu metafórico, creativo y *singular*, y la literatura una naturaleza conceptual, descriptiva, que busca lo universal y la representación; de ninguna manera, pues a este respecto, la literatura está más cerca de la poesía que de la filosofía o de los tratados científicos. Y quizá sea esto lo que más habremos de resaltar y tener en mente en todo momento: que la literatura, haciendo uso de la prosa (y no del verso) se acerca más a la poesía que a otras formas verbales igualmente prosaicas, y así hace un *uso* del lenguaje que no es ni poesía ni filosofía, sino algo distinto, y no obstante similar³⁶.

³⁶ Sobre esto, vale la pena tener en cuenta lo que menciona Octavio Paz, que si bien habla en particular sobre la situación de la prosa en lengua española, podría aplicarse a toda lengua en la que se haya ejercido la prosa de una manera no determinada por su finalidad o utilidad, es decir, de una manera artística —y seguro que en casi todas las lenguas podríamos encontrar al menos un caso del uso artístico de la prosa—: “Aun entre los grandes escritores las fronteras entre prosa y poesía son indecisas. En español hay una prosa en el sentido artístico del vocablo (...) pero no la hay en el sentido recto de la palabra: discurso, teoría intelectual”; y a continuación: “Cada vez que surge un gran prosista, nace de nuevo el lenguaje. Con él empieza una nueva tradición. Así, la prosa tiende a confundirse con la poesía, a ser ella misma poesía” (Paz, 2006: 91). Así, si decíamos en el apartado anterior que la poesía supone una *re-creación* (en el sentido de re-configuración) del lenguaje, la literatura se acerca íntimamente a la poesía (y es ella misma poética) cuando provoca, a través de diversos mecanismos, nuevas re-configuraciones al interior de la lengua. Y si el lenguaje está inextricablemente relacionado con el pensamiento, ya se ve lo que estos cambios en la lengua que llega a producir la literatura pueden significar. Esto por no decir que en la modernidad, la novela, además de ser el género predilecto y fungir en buena medida como modelo, es el que expresa mejor la poesía de la modernidad: poesía de la prosa (cf. Paz, 1990: 57).

Ahora bien, vale tener en cuenta que el término “literatura” en su acepción común en nuestros días es más bien reciente, por lo que no cabría encontrar propiamente un uso del mismo en culturas antiguas como en la romana o la griega (en la que, como ya veíamos, *grammatiké* cuyo equivalente latino era *litteratura*, designaba una amplia esfera de fenómenos del lenguaje y de la enseñanza de la lengua, y no tanto un corpus diferenciado de textos); por tanto, la diferencia misma que se ha establecido entre filosofía y literatura no es algo que ha estado presente en todas las épocas, sino que corresponde al surgimiento específico de una acepción que con el paso del tiempo se va definiendo más y más, determinando ante sí los límites de lo que ella misma no es (aunque más bien cabría decir que estos límites los estableció no tanto la literatura misma, sino los teóricos y los “críticos” de ésta). Así, diferenciar entre filosofía y literatura es un lugar común que se hace posible sólo en la modernidad:

La invención de la literatura como esfera autónoma más o menos coincide con el momento en que se reconoce en la literatura un tipo de goce estético específico y diferenciado. Pero coincide además con el nacimiento de la mirada crítica en el sentido moderno del término, y ésta, con la tematización sistemática del lenguaje, a la que sigue la invención de la teoría y la historia literarias. Más aún, coincide con el momento en que se interioriza esa mirada crítica, en que la crítica entiende que su modo de abordar el objeto artístico conlleva al mismo tiempo el necesario examen de las condiciones específicas de su peculiar manera de examinarlo (Lynch, 2007: 30).

Justamente “la literatura” es algo que surge como un pliegue de la lengua sobre sí misma, es decir, como un escrutinio sobre las obras del lenguaje –pero no todas, sino algunas en particular– que a partir de ese momento irá marcando los contornos de una esfera propia, contornos que no obstante tienen que ver con una empresa que se despliega desde el interior de la filosofía y también sobre sí misma: el lenguaje se vuelve objeto de pensamiento³⁷. Aquí la reflexión se

³⁷ Cabe remarcar que el lenguaje se piensa desde un lugar distinto en la modernidad, sobre todo en la modernidad que les es propia a los Ilustrados y a los Románticos, pues si bien el lenguaje ya había sido tematizado en la Edad Media y en la Antigüedad Clásica, la nueva reflexión que se

extiende a la par sobre la filosofía y sobre las obras artísticas y literarias de una manera inusitada hasta entonces, pues es en la modernidad —sobre todo a partir de Kant— que la empresa filosófica por excelencia será la de descubrir los cimientos (o condiciones de posibilidad) para todo conocimiento posible, entendido en su acepción de universal y necesario; aunque Kant no parece reparar suficientemente en el lenguaje en sí mismo, serán los filósofos Románticos quienes, a decir de Lynch, recuperarán la noción de “crítica” empleada por aquel en su reflexión sobre los juicios estéticos (adecuación de un contenido sensible con los juicios estéticos del entendimiento) para aplicarla de manera generalizada a las obras de arte. Por tanto, la relación (de identidad y/o diferencia) entre filosofía y literatura se hace posible gracias a la adaptación que realizan los Románticos respecto de la Crítica del juicio estético kantiana. Esta crítica se desplazará a ser crítica de la experiencia del arte en general, sumado a que la reflexión del juicio estético se avoca al elemento discursivo, que será considerado la materia donde se expresa la esencia de lo poético o literario y la esencia de la verdad filosófica. Hay también un desplazamiento originado por la crítica, del saber (sobre la obra de arte o la literatura) hacia el *gusto* (cf. Lynch: 32-34). Con esta reflexión *crítica* esgrimida por los Románticos se hizo posible a la par una reflexión de cuño particular sobre el lenguaje y una consideración crítica sobre las obras de arte, que posibilita el surgimiento de la literatura como ámbito propio – entendida como conjunto de producciones lingüísticas paralela a la filosofía. Es por tanto en la esfera del lenguaje donde se nos muestra lo peculiar de la literatura. Pero antes de proseguir con el análisis puntual del lenguaje como es expresado en la literatura, conviene señalar algunos rasgos generales bajo los cuales podemos entender la relación entre filosofía y literatura.

Si algo distingue a la filosofía, como ya lo veíamos respecto de su relación con la poesía, es su pretensión de verdad: decir lo que es o lo que hay, la realidad tal como es, de manera verdadera y universal, para lo cual emplea distintos métodos y herramientas como los conceptos, la argumentación, un aparato lógico,

desplegará en torno al lenguaje por los Románticos tendrá fuentes muy diversas: la *Crítica* (kantiana), la lingüística comparada, la poesía y el arte en general como fuentes de la verdad universal, etc.

etc. La literatura, por el contrario, no se interesaría por la verdad, su reino sería por consiguiente el de la fábula o la ficción, y no reclamaría universalidad sino particularidad, para todo lo cual haría principalmente un uso retórico del lenguaje. Pero si algo acerca la filosofía a la literatura, como también ya lo decíamos, es que parte del mismo lenguaje para elaborar sus estructuras significantes, e incluso los medios y formas expresivas que ambas usan no se restringen ni se excluyen: que también hay recurso a la imagen, a lo particular y a lo retórico en la filosofía, y la literatura puede usar conceptos, teorías y partir de una realidad fácticamente dada. La distinción, por tanto, se establecería en el momento en que el campo de la literatura es definido como aquel en que cabe hablar más de *gusto* que de verdad, a la par que la filosofía se asume como una labor cuya principal meta es la consecución de la verdad a partir de una forma sistemática de realización, momento que, como se ha dicho, es propiamente moderno (recordemos que la forma filosófica por excelencia en la modernidad, sobre todo entre los siglos XVII-XIX es la de los grandes sistemas, ante los cuales cualquier otra forma de expresión no sistemática no podía aparecer sino como constructo que no da cuenta cabal de la realidad). Pero al reparar en la naturaleza lingüística de ambas empresas la distancia entre ellas disminuye.

Ya con los Románticos se había iniciado esta primera reflexión en torno al lenguaje, y a pesar de que su pensamiento no constituyó la corriente dominante dentro de la tradición filosófica de Occidente (en oposición a sus contemporáneos Ilustrados y racionalistas), sembraron frutos que comenzaron a ser recogidos más tarde (Nietzsche por ejemplo, que había bebido profundamente de la filosofía del Romanticismo, señalaba ya el carácter metafórico de los conceptos filosóficos). Y es sobre todo en la época contemporánea en la que, con el llamado “giro lingüístico” de la filosofía, la cuestión se plantea bajo renovadas dimensiones. Así, se descubren los elementos “literarios” en la filosofía, y las manifestaciones filosóficas en la literatura, por lo que ya no es posible hablar de una delimitación clara entre filosofía y literatura³⁸. Ambos campos se funden (o se confunden).

³⁸ Así, Thiebaut alude a algunas corrientes “que han puesto en cuestión las barreras entre literatura y filosofía: deconstruccionismo, teoría de la argumentación y pragmática. Apuntan a los usos del

Ambas disciplinas no se separan de manera tajante ni precisa³⁹. Más bien se trata de modos de expresión, de habla, de discurso, que en ocasiones se pueden identificar con algo llamado “literatura” y en otras ocasiones con “filosofía”; pero estas nociones no son universales abstractos, pues ni siquiera en su interior hay algo homogéneo que les dé su identidad de la misma forma en todas las épocas y tradiciones (más bien habría que hablar de *filosofías* y *literaturas*) (cf. Lynch, *Prólogo*). Y es que, si filosofía y literatura se acercan al difuminarse sus contornos, es porque, como estructuras significantes suponen un *uso* del lenguaje, y éste, como producción sígnica, implica una misma materia sobre la que se crea, siguiendo pautas pre-establecidas, las “normas del juego” dictadas por la sociedad, la costumbre, el alcance de las formas de conocimiento vigentes y la tradición. Esta cuestión, que pudiera pertenecer únicamente al campo teórico del lenguaje, en realidad implica que tanto la labor filosófica como la literaria, así como su mutua relación, puede ser comprendida desde otra óptica, en la que, al menos de principio, podemos notar claramente las dos direcciones que ya han sido señaladas: de la filosofía a la literatura (o lo que de literario hay en el discurso filosófico) y de la literatura a la filosofía (lo que de filosófico hay en la literatura).

De tal modo, Manuela Castro no duda en retomar de Eugenio Trías el término para aludir a la filosofía como “literatura de conocimiento” (cf. Castro, 2006: 4), habida cuenta del ejercicio propiamente literario que ha de desplegar todo filósofo en su obra escrita:

Pues todo filósofo de verdad es, sobre todo, compositor. Sólo por serlo puede, y debe, ejercer también de intérprete y hermeneuta. Intérprete de sus propias tradiciones y de los signos de su tiempo, puede componer así una propuesta, o *proposición*, expresada en forma escrita (...). Y

lenguaje y de los razonamientos como instrumentos que expresan intenciones, están impulsados por deseos o motivaciones para resolver problemas, etc.” (1992: 134).

³⁹ Cf. de igual forma Castro, 2006, p. 5, para quien los límites entre filosofía y literatura son “borrosos y permeables”. También Magdalena Linero asevera que: “Entre literatura y filosofía no hay una diferenciación neta; si se atiende a los valores eternos de la obra humana, en su doble manifestación, cordial e intelectual, hallamos una interferencia constante y recíproca de lo uno en lo otro, de modo tal que se justifica la apreciación del hombre antiguo, para quien poesía y filosofía fueron una misma cosa” (Linero, 1949: 1498).

es justo por ese esfuerzo esclarecedor al que todo filósofo avoca, por lo que necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le brinda, estableciéndose de este modo, cierta analogía entre la construcción de una cadena de silogismos con una composición musical. (Castro, 2006: 5).

En efecto, desde que la filosofía se ha vuelto preponderantemente (aunque no exclusivamente) una labor que halla su medio expresivo en la escritura, es justo aseverar que hay una relación estrecha, íntima, entre el filósofo y la escritura, y ya que es por medio de la escritura que se encarna la filosofía, el filósofo pasa a ser entonces ante todo un escritor. La filosofía por tanto, entendida como la creación encarnada en texto, pasa a ser obra de un hermeneuta y de un compositor, lo que sin duda lo acerca al literato. Es esto lo que le permite a Castro concluir que: “no hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Los conceptos, se dice, no son más que metáforas, los tropos literarios, el funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa” (ídem.).

Por otra parte, en la otra dirección encontramos que la literatura, acaso precisamente por estar liberada de las constricciones del sistema y de la univocidad, puede darse la “licencia” de implicar en sus temas cuestiones que, a la vez que particulares, son expresiones de un hondo calado filosófico. Esto es algo que en particular exploraron los existencialistas del siglo XX (recordemos por ejemplo los casos más notorios: Sartre y Camus, pero también Beauvoir, Ortega y Unamuno), quienes además de desarrollar su filosofía de manera ensayística, sistemática y rigurosa, también expresaron sus profundas concepciones sobre la condición humana y sobre la sociedad en forma de novelas, ensayos literarios y dramas teatrales:

La idea de que la filosofía debe ser una forma de vida, de que la palabra es acción, un acto de revelación que nos cambia, parece cumplirse más efectivamente a través de la literatura que de un tipo de filosofía más académica. En la literatura existe la oportunidad de presentar a personajes en situaciones existenciales y problemas filosóficos o morales concretos, así como

de dar cuenta de su concepción dramática de la existencia, de un modo en el que no lo podían hacer en un ensayo filosófico (Ortiz, 2017: 147).

Por tanto, para la época contemporánea es posible asumir ya la familiaridad que hay entre filosofía y literatura, sobre todo cuando se asume que en la literatura tienen cabida también las grandes preguntas de las que tradicionalmente se ha encargado la filosofía, y así, en cierto modo el fin de ambas coincidiría: dar respuesta a las más fundamentales inquietudes humanas, desde un ímpetu que tendría su origen en la duda y el asombro, origen de toda creación, ya filosófica, ya artística o literaria (cf. Jiménez, 2020: 4-5).

Sin embargo, esta manera de abordar la relación entre una y otra puede entenderse hasta cierto punto aun como “clásica”, en tanto que si bien se le reconoce cierta legitimidad a la literatura (a la par que se relativiza en alguna medida la producción filosófica), hay algo que no queda sorteado del todo, pues la literatura sigue fungiendo un papel sobre todo “ejemplar”: las obras literarias servirían principalmente a manera de ejemplos *para* la filosofía, ya sea que en su seno ejemplifiquen problemas, concepciones o situaciones propiamente filosóficas, ya que la filosofía tome ciertos recursos estilísticos de la literatura para usar en el desarrollo de su afán sistemático. Si queremos ir más allá de este uso ejemplar de la literatura, en el que persiste cierta subordinación, será preciso en primer término señalar lo que queda irresuelto en este acercamiento clásico: la cuestión central de la relación entre filosofía y literatura se juega dentro de la relación que hay entre “ser” y “parecer ser” (es decir, respecto a lo que *aparece*); dicho de otro modo, lo que está en el núcleo de cualquier indagación por dicha relación es la cuestión de la *verdad*.

La noción de verdad dentro de la relación de filosofía-literatura tiene que ver a su vez con la manera en que cada cual ejercita la lengua en que habla, es decir, cómo cada cual configura su propia producción sígnica; y es que si la semejanza entre ambas reside en que se trata de estructuras significantes que hacen un *uso* específico del lenguaje, es justamente esa especificidad la que hay que poner en claro. En este sentido, podría hablarse del “método” que cada una tiene para

dirigirse hacia su objeto, y que no es sino justamente el modo de utilización de la lengua, ya para crear tratados, sistemas conceptuales o ensayos, ya para elaborar novelas, cuentos, dramas, etc. (cf. Jiménez: 6-7). El uso de la lengua que hace la filosofía, o la manera en que “instrumenta” el lenguaje, tiene que ver más con la denotación, esto es, con el rigor y la claridad en el uso de los términos, acercándose así a cierta universalidad en cuanto a su significado; la literatura, por el contrario, haría un uso del lenguaje más bien connotativo, anclado profundamente en la subjetividad del escritor, quien, aun cuando pretenda dar cuenta de las cosas como son, no puede sino hacerlo desde su subjetividad implicada (de diversas maneras) en la narración.

En cierto sentido, la oposición entre ambas disciplinas resulta obvia. Lo característico de la buena literatura es su capacidad de elipsis, el arte de omitir y su poder de sugerencia. El discurso literario no es un discurso explícito ni demostrativo; ni siquiera especulativo. No responde a la lógica propia de la exposición filosófica. La imaginación no admite demostraciones, sino que se nutre literariamente a través de la sugerencia. En cambio, la fuerza del discurso filosófico está en el despliegue analítico de la razón; en su capacidad para no omitir ningún paso en su exposición; pone el acento en la demostración y en su capacidad argumentativa (Castro, 2005: 675).

Estas distinciones —conviene decirlo una vez más— no son tajantes ni aspiran a ser expresión de un purismo absoluto en lo que refiere a cada ámbito, sin embargo, sirven para arrojar algo de luz sobre la manera canónica de entender ambas configuraciones lingüísticas tal como han sido abordadas a lo largo del tiempo, sobre todo en lo concerniente a su relación. Y es que, ya desde sus comienzos, como lo mencionábamos en el primer apartado, la filosofía tiene la pretensión de aprehender (intuitivamente, lógicamente, y después discursivamente) lo que es (que pasó a denominarse malamente en la tradición como “el ser”), para lo cual se desarrollaron diversos mecanismos lógicos para apresarle sin ambigüedad alguna, restringiendo por tanto las cualidades equívocas, poéticas y míticas del lenguaje —es decir su dimensión estética y

figurativa—; en suma, que desde antiguo la filosofía se ha caracterizado preponderantemente por un afán de lo objetivo, mientras que por oposición se ve desde la modernidad a la literatura como una empresa eminentemente subjetiva. Y la “verdad”, por supuesto, una buena parte de la tradición la ha situado en lo objetivo⁴⁰.

Mas es preciso señalar que la objetividad que presume la filosofía, a pesar de remitirse a “lo que realmente es”, no ha coincidido siempre con la realidad como conjunto de determinaciones fácticas, es decir, no se refiere simplemente a lo empíricamente dado, y en ese sentido descriptible y cuantificable, sino ante todo a lo real como fundamento último que subyace a las apariencias (en el sentido de lo que *aparece* a la experiencia o al pensamiento). Por el contrario, a la hora de considerar a la literatura se presentan dos posibilidades: por una parte parecería que la literatura, al tratarse de una labor ante todo subjetiva, no hablaría de la realidad, ya sea en el sentido de que no versaría sobre lo que realmente es (“el ser” o el fundamento de todo), o ni siquiera daría cuenta de cómo las cosas son en su condición empírica (por referirse a ellas con un lenguaje figurativo o connotativo). Pero por otra parte, si la literatura habla de la realidad, no lo hace ciertamente de manera verdadera (sobre “el ser”), sino que se limita a hablar de las *apariencias*, y en ese sentido a ser una suerte de representación de las cosas. De cualquier forma, la literatura estaría hablando de lo que *parece ser*, ya sea como experiencia subjetiva individual, ya como parte de una experiencia más

⁴⁰ Estamos conscientes del riesgo de toda simplificación, tal como la de aseverar que la historia de la filosofía y su búsqueda de verdad se puede mentar en términos de lo objetivo en oposición a lo subjetivo. No hace falta mencionar que, en la Edad Moderna, al menos desde Descartes (que es tanto como decir que desde el inicio mismo de la Modernidad) la verdad es un asunto “subjetivo”, si comprendemos la “Revolución Copernicana” del conocimiento que con él se inaugura como empresa decididamente urgente para el conocimiento: en efecto, desde Descartes la verdad ya no está en el mundo, en “los objetos”, sino que reside en las capacidades (“trascendentales”, diría Kant) del sujeto cognoscente. Y esto vale tanto para los “racionalistas” como para los “empiristas” ingleses (piénsese que ya en Locke o en Hume es imprescindible una estructura de la subjetividad que agrupe las “impresiones” o datos de la mera experiencia sensitiva). Pero por otro lado, cuando hablamos de “lo objetivo”, no nos referimos tanto a los objetos de la experiencia ni al mundo tal como se nos aparece, sino más bien a lo que no depende de los pareceres de cada individuo, a la manera como precisamente Descartes entendía que el sano juicio o la razón era lo que compartíamos todos los seres humanos, aunque no implicara que cada individuo lo desarrollara plenamente; o como el “sujeto trascendental” de Kant expresa también cierta “objetividad” (y que por cierto, se encuentra también en la exigencia platónica de la verdad, precisamente al derruir la tesis protagórea del *homo mensura*, tal como es esbozada en el *Teeteto*).

generalizada del mundo que no obstante no reconoce las estructuras profundas de la realidad, como sí lo haría la filosofía; y por esto, mientras que en el discurso filosófico habría una adecuación del lenguaje con “el ser”, la literatura sería ante todo inadecuación (con la realidad, con “el ser”, etc.), es decir, su lengua sería una lengua de la no-verdad.

Pero en esto hay varias cosas que señalar. Primero, la identificación de lo real con la verdad, lo cual da por supuesta la adecuación entre “ser” y lenguaje, es decir, como si hubiera cierto uso correcto del lenguaje que expresara lo que es en realidad sin ninguna distancia y de manera unívoca, y por supuesto, este uso correcto del lenguaje tendría que ver con la lógica de la identidad y con el uso literal, denotativo de la lengua. En segundo lugar, se asume que la literatura en sí misma es ficticia o pura fábula en oposición a lo real y lo verdadero, y en este sentido se la reduce a mera imaginación o bien a representación, pero esto se enmarca, como señalaremos más adelante, dentro de un esquema muy particular desde el que se entiende la relación de filosofía (o, mejor aún, verdad) y literatura. Sin embargo, como ya advertíamos, en nuestra época contemporánea la literatura es revalorada desde diversas dimensiones, lo cual no podía ocurrir sin atender precisamente a su relación con la verdad. Ya no es sólo que haya cierta familiaridad o cercanía entre filosofía y literatura, de modo tal que en esta última la filosofía hallaría un espacio para manifestarse, sino que ante todo la literatura es reconocida como un campo donde puede presentarse la verdad en sí misma; esto, claro, será entendido de muy diversos modos, pero por lo pronto pongamos énfasis en esto desde un punto de vista general.

La realidad efectiva, en este sentido, no opera en la literatura más que como modelo sobre el que realizar una imitación más o menos verosímil. Sin embargo, y a pesar de su carencia ontológica efectiva, la literatura posee en su interior un alcance filosófico que reside en la capacidad expresiva e imaginativa del hombre. Como dice Antonio García Berrio, la literatura permite al hombre completar su idea de la realidad más allá de la simple experiencia histórica. Para Aristóteles, es precisamente la capacidad mimética el rasgo que convierte a la creación literaria en una actividad cercana a la filosofía (Jiménez: 6).

En nuestra época contemporánea se reconoce que la realidad tiene cabida en la literatura, así sea a modo de representación (que, como ya dijimos, corresponde a un esquema muy específico de comprenderla, pero no el único), y sin embargo no es ya un problema que ésta no nos hable de la realidad tal como es, en su verdadera “esencia”, y que sólo sea capaz de mostrarnos lo que *parece ser*; por el contrario, sería precisamente la cualidad subjetiva de la expresión lingüística la que la dotaría de una riqueza que le permite “completar” la realidad objetiva de la experiencia lógica o racional. Su carácter mimético, como recuerda Jiménez, acercaría la literatura a la filosofía, del mismo modo como ya Aristóteles en su *Poética* reconocía que la poesía (más bien que la historia) se encontraba más cercana a la filosofía. Por consiguiente, hay un acercamiento distinto a la verdad en que ésta ya no consiste en la mera correspondencia entre lenguaje (o pensamiento) y realidad o ser, sino que ahora las *apariencias* también parecen apuntar a cierta verdad (en este caso, a partir de la representación), motivo por el cual se hace preciso pensar en un “marco epistémico en donde sea posible una experiencia de la verdad desde el mundo de la vida” (cf. *ibíd.*: 9), es decir, donde la verdad no se encuentre anclada a las exigencias de la lógica y de la racionalidad dominante en Occidente, que tradicionalmente se escindió de la experiencia del mundo inmediato (experiencia subjetiva).

Ante esta concepción de tinte más clásico en que se entiende que la literatura, en tanto que representación, puede ofrecernos algo verdadero (o mostrarnos hasta cierto punto algo de la verdad), se erige otra menos anclada en el sentido común y que ya no parte de la función mimética dentro del campo literario. Para esta otra concepción es igualmente relevante la experiencia como ámbito del que surge toda posibilidad de verdad, pero ya no sería la experiencia que se cierra en sí misma, en lo fácticamente dado, sino, por el contrario, una experiencia que se abre (y nos abre) a lo que no se encuentra como dato empírico⁴¹. La literatura sería como el producto de una experiencia de la que sólo

⁴¹ Aquí Castro piensa en la experiencia como algo más que lo que usualmente entendemos por ésta, un tanto al modo como ya la esbozábamos en nuestro apartado anterior al distinguirla de la mera *vivencia*: “Sujetos de la compleja síntesis de la experiencia, quedamos envueltos en ella. La experiencia como *elemento dado*, como en dato bruto, no es conocida de modo inmediato. O,

es posible dar cuenta en segunda instancia, es decir, a través del lenguaje —que por tanto ya no es espejo que refleja de manera simétrica la realidad (“el ser”), sino que se convierte más bien en instrumento y material para sacarlo a la luz y *darle* forma. Si la realidad es algo que se *extrae* de la experiencia, en consecuencia, la verdad es el resultado de ese “traer a la luz”, que no puede desligarse de la forma que se le asigna a esto; y en esta labor de *extraer* e *informar*, filosofía y literatura se encontrarían mutuamente. Al ser configuraciones lingüísticas, ambas harían algo con el lenguaje para dar cuenta de aquello latente en la experiencia inmediata, y aunque cada una haría algo distinto, ambas, en último término, serían labores de *creación*. Este es el sentido que la palabra para designar a la verdad tenía en la Grecia antigua: “*alétheia*”, desocultamiento, develamiento⁴². Y desde este punto de vista, la creación que se da en la literatura (equiparada con lo “ficticio” o lo “fabuloso” de su contenido) no sería creación desde la nada, sino desde algo que está oculto en la experiencia del creador, desde algo no presente o no visible de manera inmediata, es decir, la creación literaria sería desocultamiento, y por ello apuntaría a la verdad: “Filosofía y literatura buscan el sentido último de la realidad (entendido de diversas maneras) por un desocultamiento de lo que *aparece*. Buscan ‘la verdad radical de lo real’, pero por distintos procedimientos” (Castro, 2005: 676). Nos encontramos por tanto ante una noción de verdad en donde la estructura básica de lo objetivo y lo subjetivo en relación con la verdad se desvanece ante el acto creador (*poiético*), único que puede traer a la luz lo que se encuentra velado bajo las *apariencias* — que sin embargo no son denostadas, sino que son el aspecto necesario para

dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. Hacia esa experiencia, manifestada en toda su complejidad y riqueza, se tienden dos tipos de redes que intentan hacerlas comprensibles. Una procedente del discurso racional y otra, del discurso literario” (Castro, 2006: 3). La experiencia contendría así algo inmediato y algo oculto, y justamente hacia esto “velado” es hacia lo que se dirigiría tanto la filosofía como la literatura.

⁴² Ni que decir que en toda esta perspectiva esbozada aquí, de la cual Castro es una buena portavoz, se echa mano de la noción heideggeriana de la *alétheia*, la cual, si bien puede ser cuestionada, no deja de ser cierto que implica una manera paradigmática de comprender la relación filosofía-literatura-verdad, la cual será una de las más importantes para nuestra época contemporánea. Por supuesto, cabría señalar también que esta noción de la verdad como desocultamiento, bajo la cual la poesía, la literatura y el arte en general serían manifestaciones más “puras”, bebe (de entre otras fuentes) de la concepción Romántica. Esto también corresponde a determinado esquema de comprender dicha relación, del cual ya hablaremos más adelante.

precisamente poder *des-cubrir* esa verdad profunda. Pero, ¿qué es esa verdad profunda? ¿Qué esa “verdad radical de lo real? Desde esta postura claramente ontológica, se trataría de lo que en la tradición se ha llamado “el Ser”, el sustrato último de todo ente (y del conjunto de todos ellos).

Es claro que en esta perspectiva, entre filosofía y literatura, a pesar de las radicales diferencias (en cuanto a estilo y otros aspectos), hay una comunidad de intereses que las emparenta (“común sustancia espiritual de la que ambos géneros se nutren”); se trata de una *voluntad de saber* (cf. Lynch: 30), de alcanzar verdaderamente la realidad (aun cuando ésta sea entendida de modos diferentes). Sin duda podría argüirse que el escritor que crea cuentos o novelas no lo hace necesariamente pensando descubrir y plasmar una verdad en su obra, y puede que incluso en muchos de los casos la creación esté motivada por un espíritu eminentemente fabuloso, pero desde la postura aquí glosada, el sólo hecho de la creación implica que haya una verdad que nos muestra y nos es dada en lo escrito, una verdad que no tiene que ver con las “positividades” del mundo, sino con lo oculto de éste, lo que emerge desde un fondo esencial recubierto por la apariencia material de las cosas; y a pesar de que el escritor no tenga, no sea consciente o incluso reniegue de toda “voluntad de saber”, se ve impelido a escribir por ésta, según lo dice Lynch —de nuevo, no por una voluntad que busca el saber positivo, sino porque como voluntad hay un impulso innegable por *decir* algo, y todo *decir* es ya de algún modo búsqueda, aspiración, expresión de un anhelo, confianza o creencia, en un sentido que sustente el discurso, así sea el sentido o fundamento por el cual es posible el lenguaje mismo.

Es decir, por debajo de toda producción sígnica hay una voluntad de que el discurso tenga *sentido*, ya sea porque remita a algún referente “existente” en la “realidad”, al referente oculto tras los velos de las *apariencias*, o el *sentido* que le puede venir de su falta de referente externo (y que por tanto hace al discurso una empresa autorreferencial), o incluso un *sentido* expresado en su carencia de sentido (negación de todo referente lógicamente identificable), pero que no puede soltar el lenguaje como fundamento último, so pena de caer en el silencio. Por esto, glosando a Jean-Luc Nancy, dice Lynch que el discurso de la verdad (tanto

el “verdadero” de la filosofía como el “ficticio” de la literatura) apuntarían a lo real, el sentido, la verdad, el fundamento o la razón (o como se le quiera llamar a esa instancia del referente o de lo que sustenta el discurso) como ausente, pero que justo por su ausencia se vuelve *presente*. Por tanto, la *identidad en la diferencia* (o *diferencia identitaria*) entre literatura y filosofía residiría ahí, en ese intento de alcanzar la verdad, en su “misma vocación de un sentido inhallable, imposible de consumir”⁴³ (cf. Lynch: 37). En este sentido, arribamos a otra perspectiva en que la verdad ya no es ni lo objetivo ni el desocultamiento creativo del ser, sino que es búsqueda constante, aspiración insatisfecha, horizonte nunca alcanzado del todo, presencia ausente —y por consiguiente ausencia que se presenta a sí misma a través del lenguaje; y es que, si la verdad, el sentido o el fundamento último de la realidad (y del discurso mismo) hubiese sido ya alcanzada, ¿qué falta haría seguir hablando y escribiendo?

Lo anterior nos conduce de un modo más apremiante a la cuestión del lenguaje, en tanto que es precisamente éste el término implícito al preguntarse por toda relación con la verdad⁴⁴. Y es que, como se ha visto, inquirir por la verdad supone ciertos usos del lenguaje en que, o se da por sentada la correspondencia entre lenguaje y realidad, o se supone que el lenguaje puede desocultar la verdad desde las apariencias, o puede buscarla ampliando constantemente los límites de su ausencia; en cualquier caso, la verdad es algo que ocurre siempre en el ámbito del lenguaje. Como dijimos, pensar la cuestión del lenguaje, desde la cual se da la

⁴³ En un sentido distinto habla Foucault de la *ausencia* como sustancia propia de la literatura. Para Foucault no se trata de que la instancia del fundamento permanezca por siempre distante e inalcanzable, sino sencillamente que eso que *dice* la literatura no está dicho en el mundo cotidiano del habla, a pesar de que sea dicho con las palabras del habla común: “Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (Foucault, 1996: 66). La ausencia que manifiesta la literatura es lo que no se presenta en el lenguaje ordinario, y a su vez, lo que transgrede este uso ordinario del lenguaje.

⁴⁴ Para Lynch, toda relación que se pretenda establecer entre discursos, como el de la filosofía y la literatura, sólo tiene sentido si se parte del hecho de que se trata de producciones de signos, y por tanto sólo desde que se parte de los signos tomados en sí mismos, “bajo su función de productores de sentido”; por esto, para el autor es necesario desarrollar una crítica que sea semiología (cf. Lynch, *Prólogo*).

revalorización de la literatura, es posible sobre todo a partir del “giro lingüístico” de la filosofía, en que el lenguaje mismo se vuelve objeto de reflexión, perdiendo su cualidad neutra, pura o inocua⁴⁵. La realidad ya no admite un discurso unívoco, ya no hay un uso de la lengua que sea el único correcto y verdadero, sino que hay otras maneras de hablar (y por tanto de pensar) que no apuntan menos a la “realidad verdadera” —por mucho que no puedan apresarla definitivamente. En este escenario, la literatura tiene toda legitimidad como discurso y como *uso* determinado del lenguaje, sin tener que remitirse a una función descriptiva o referencial: “A diferencia, por ejemplo, del texto científico, el texto literario no tiene por qué dar cuenta de la realidad tal cual, no tiene por qué contener enunciados verificables, no tiene la obligación de corresponder con nada fuera de sí mismo, algo propio del arte en general” (Bacarlett, 2012: 29). Y es esta falta de obligación la que libera a la literatura del referente, e incluso del significado (la literatura no tiene que *significar* necesariamente, es decir, sus signos no tienen que remitir necesariamente a un referente como lugar externo al conjunto sígnico). Por consiguiente, la literatura puede ser abordada en relación al referente (o lo que hay *por fuera* del discurso literario, de la escritura), o bien, en relación a lo que se juega al interior del discurso mismo, es decir, prescindiendo de la referencialidad y dirigiéndose a la inmanencia de los signos:

Sea cual sea nuestro proyecto de saber, cuando nos enfrentamos a un texto —o a un sistema cualquiera compuesto por signos— se nos plantea una alternativa de hierro: o bien admitimos —o suponemos— que nuestro texto guarda relación y significado con alguna referencia

⁴⁵ Se podría decir que, entre otros análisis de la cuestión, el reconocimiento del carácter “performativo” de la lengua es de especial relevancia; es precisamente éste el que le permite a Steiner equiparar filosofía y literatura, en tanto que ve en el lenguaje —o, mejor, en la *lengua*— el punto desde el cual puede arrancar toda tentativa discursiva, y que, como ya veíamos en el apartado anterior, implica que la noción de *estilo* sea indisociable de cualquier discurso: “Se infiere que la filosofía y la literatura ocupan el mismo espacio generativo, si bien, en última instancia, se trata de un espacio circunscrito. Sus medios performativos son idénticos: una alineación de palabras, los modos de la sintaxis, la puntuación (un recurso sutil). Esto es así tanto en una canción infantil como en una *Crítica* de Kant, en una novela de tres al cuarto como en el *Fedón*. Son hechos de lenguaje. La idea, como en Nietzsche o en Valéry, de que se puede hacer danzar al pensamiento abstracto es una figura alegórica. La expresión, la enunciación inteligible lo es todo. Juntas solicitan la traducción, la paráfrasis, la metáfrasis y todas las técnicas de transmisión o revelación, o se resisten a ellas” (Steiner: 14).

mundana o, por el contrario, aceptamos que el texto en última instancia se tiene a sí mismo como referencia decisiva (Lynch: 41).

Esta decisión atañe en realidad a cualquier producción escrita, como lo concibe Lynch, puesto que podemos distinguir precisamente las funciones lingüísticas así como la inmanencia que los signos tienen al configurarse dentro de cualquier discurso, y de este modo, por ejemplo, podríamos preguntarnos para corroborarlo, por el referente de la *Crítica de la razón pura*, o de la *Fenomenología del Espíritu*, o de la *Ciencia jovial*, o cualquier otro texto filosófico: ¿son importantes, tienen sentido y valor porque remiten a un referente en tanto que estado de cosas fácticamente dado, o porque guardan intrínsecamente un sentido expuesto en la específica configuración de sus signos? Lo mismo pasa al considerar a la literatura. No obstante, antes de ahondar en la cuestión del lenguaje, no está de más señalar que, conforme a determinado esquema de pensamiento, lo importante de la literatura es por el contrario su capacidad de significar y remitirnos a un referente (así sea de manera ideal o utópica).

Como especial ejemplo de estas consideraciones en la época contemporánea, podemos aludir a Sartre, quien en su texto *¿Qué es la literatura?* despliega su particular visión en torno al “oficio” literario (y no estamos extraviados al referir precisamente a la literatura como cuestión de “oficio” para Sartre). Es sabido que Sartre desarrolló una labor literaria que logró conjuntar muy bien con su labor filosófica —lo que le valdría por cierto ser seleccionado para recibir el Premio Nobel de Literatura en 1964—, y es que acaso veía en la literatura la posibilidad de expresar auténticamente los valores del existencialismo, llegando más directamente al hombre de carne y hueso. Para el filósofo francés, la literatura (conforme él mismo la desarrolló) tendría la función de dar cabida al pensamiento filosófico, pero no sólo ser expresión de las ideas y conceptos de éste (autenticidad, libertad, sentido, etc.), sino ante todo comprometerse con su tiempo, con sus circunstancias, y circular las ideas hacia la existencia. De ahí que el significado (y por consiguiente el referente) tengan una primacía prácticamente absoluta, aspecto que sería por cierto el que distinguiría a la literatura de la

poesía: Por el contrario, el escritor trabaja con significados: “De todos modos, debe hacerse una distinción: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música”⁴⁶ (Sartre, 1949: 11).

De manera que la literatura no sería propiamente un arte, o no a la manera de la pintura o la escultura, en tanto que la literatura puede remitir al mundo real, pero todavía más, puede *hacer* algo en el mundo, es decir, para Sartre, de manera muy clara, la literatura tendría una función social, y por esto, cumpliría con un sentido utilitario: “La prosa es, en esencia, utilitaria. Definiría muy bien al prosista como un hombre que *hace uso* de las palabras” (ibíd.: 19). Por esto, aunque Sartre no despliegue su análisis profundamente desde el campo de la lingüística, muestra cierto rechazo a considerar los signos en su inmanencia, al menos para la literatura. La poesía sí que tendría autorizada dicha inmanencia, es decir, la poesía no tendría que versar sobre la realidad ni remitir a ésta, y en ese sentido sus palabras no tendrían necesidad de significado, o, lo que es lo mismo, su significado no se encontraría fuera de ellas mismas; pero las palabras de la prosa literaria tendrían por fuerza que significar, y por ende remitir a un referente:

El arte de la prosa es empleado en el discurso; su sustancia por naturaleza es significativa; esto es, que las palabras ante todo no son objetos, sino designaciones para objetos; no es ante todo un asunto de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino más bien si indican correctamente cierta cosa o cierta noción (ibíd.: 20).

Así, la función referencial del lenguaje literario se conecta con su función utilitaria, y ésta con su función social (muy cara en especial a Sartre), puesto que se liga toda palabra con una determinada acción, todo *decir* lleva a determinado actuar, y es así que el escritor adquiere cierto compromiso con su mundo, con su realidad, con su sociedad. Con Sartre, el lenguaje no es inocente, sino que está pleno de significación, y cada palabra significante a su vez está implicada con determinada acción o actitud dentro del ámbito social del mundo, por esto el escritor no puede

⁴⁶ Todas las citas textuales traducidas de la versión del inglés por nosotros.

pretender un lugar de neutralidad de su discurso, sino que ocupa siempre una perspectiva que ha optado por alguna postura ante lo real. El escritor literario ha de ser ante todo un escritor comprometido:

De manera similar, la función del escritor es actuar de tal manera que nadie pueda ser ignorante del mundo y que nadie pueda decir que es inocente ante éste. Y desde que se ha comprometido a sí mismo en el universo del lenguaje, no puede pretender nunca más que no puede hablar. Una vez que entras al universo de los significados, no hay nada que puedas hacer para salir de él. Deja que las palabras se organicen libremente a sí mismas y formarán oraciones, y cada oración contiene el lenguaje entero y se refiere de vuelta a todo el universo. El silencio mismo es definido en relación a las palabras, como la pausa en la música recibe su sentido del grupo de notas alrededor de ella. Este silencio es un momento del lenguaje; estar en silencio no es ser mudo; es rehusarse a hablar, y por tanto seguir hablando (ibíd.: 24-25).

Es claro que para Sartre todo discurso, en tanto que acto de habla, juega un papel insoslayable en la realidad, e incluso el silencio no sería sino otra forma discursiva que no deja de tomar parte en el mundo. Es así que podemos ver que en la revalorización de la literatura por parte del autor francés, ésta parte de determinada concepción del lenguaje en donde aún tiene primacía el significado en su remitirse a un referente (externo, es decir, a la realidad), y de ahí que el acento caiga completamente en el *compromiso* del escritor y de la literatura misma. La literatura tendría que transformar el mundo (o por lo menos impactarlo a través de una serie de acciones provocadas), y en esta actitud de compromiso, en esta trabazón entre palabra y acción, residiría de algún modo la *verdad* de la literatura (verdad como actividad comprometida). Sin duda hay elementos dignos de consideración en la perspectiva sartreana de la literatura, no obstante también es preciso señalar su carácter limitado. Claro que Sartre no está dando una definición de la literatura, sino más bien sugiriendo (o incluso demandando) lo que ésta *debería* ser, mas, si siguiéramos su prescripción, sin duda tendríamos que preguntarnos qué sucede con todas las obras literarias que no presentan (o al menos no claramente) determinado compromiso ante el mundo: ¿deberíamos descartarlas sin más?, ¿categorizarlas como obras no auténticamente literarias?,

¿señalar que, por omisión, se han comprometido con determinada opción existencial o política, quizás con la opresión, la discriminación, y todo lo que coarta la libre y digna existencia humana? Podríamos hacer una lectura tal, por supuesto, pero esto sería desde determinada opción, y no solamente existencial, sino también epistémica y lingüística.

Nos parece más acertado pensar el fenómeno literario desde su aspecto semiológico, como muy bien lo hace Lynch. Y tras la breve semblanza de la perspectiva sartreana, estamos en mejores condiciones para comprender a cabalidad la diferencia de una postura que asume el texto literario (y lo que de verdad se puede manifestar en el mismo) desde la inmanencia de sus signos. Evidentemente el discurso literario provoca algo en el mundo (y es el mismo una producción o un actuar), de ahí su carácter performativo, pero esta misma actividad (o el arreglo de su estructuración significativa) tiene asimismo un efecto *al interior* del texto mismo, y con ello, *al interior* de la lengua desde la que se habla. En otras palabras, la lengua tal como es usada en la literatura no necesita tener un referente en “el exterior” (o “mundo real”) para tener *sentido*, todo posible significado de la literatura, al contrario de lo que sucede en general con el lenguaje prosaico que suele ser conceptual y denotativo (su función propiamente referencial), está dado por la configuración misma del sistema de signos en su interior. ¿Cómo es esto posible? En realidad no es difícil de entender una vez que se comprende el funcionamiento básico del lenguaje, pues, como hemos dicho, si el lenguaje ordinario (y en específico los *usos* que se dan en la lengua de la ciencia, en buena parte de la filosofía y en la *técnica* en general) funciona dando por sentada la conexión del significado con el referente, por el contrario el lenguaje funciona literariamente cuando renuncia a anclarse en algún referente. Ahora bien, que el lenguaje no remita a un referente (“externo”) no implica que no tenga sentido, sino que su sentido está en sí mismo, se convierte en un “dispositivo incontrolado” (fuera del control del autor, del lector o del hermeneuta) (cf. Lynch: 44-45), o más aún, añadiríamos nosotros, un “dispositivo” que se controla a sí mismo. Mientras que el lenguaje se entienda como apuntando a un referente, dependiendo de éste, su verdad no puede más que residir en su nivel de

adecuación o en qué tan bien apunta efectivamente a dicho referente, y en esta medida no se le puede permitir más que apuntar de tal manera, decir tal cosa, significar tal otra, tener *un* sentido (unívoco); pero como dispositivo liberado, el sentido del texto literario es posible encontrarlo en su interior, con lo que ya no es viable aprehenderlo bajo la noción tradicional de verdad: “La liberación del lenguaje respecto de toda exigencia de referencialidad estable y justificada —el discurso no tiene por qué estar referido a algo diferente de sí mismo— lo hace independiente de consideraciones de verdad y falsedad, dolor y placer, belleza y fealdad” (Lynch: 45), y es que los valores que usualmente se le achacan a las obras literarias no pueden sino venirles “de fuera”; verdad, belleza, falsedad, etc., serían expresiones de un *uso* del lenguaje hablando *sobre* otro lenguaje —el de la literatura— en una especie de metalenguaje o *crítica* (que es, recordémoslo, como precisamente se inaugura en la modernidad el espacio de la literatura: como *crítica* del lenguaje artístico/poético).

Es en este sentido que la literatura no trataría tanto de apuntar a la realidad o a lo que las cosas son (ni en su profundidad oculta ni en su *apariencia*), sino más bien de tejer redes entre las palabras que van dando lugar a un significado expresado en el tejido mismo, aun cuando este significado sea meramente la posibilidad de referir a algo que no se encuentre presente (el sentido, fundamento o verdad que, decíamos, permanece más bien ausente). Por esto afirma Lynch: “En suma: la literatura no es lógica, ni estética, ni mimética; si acaso, es tan sólo *trascendental*, porque permite ver *cómo llegamos a las cosas*, y no importa demasiado si consigue mostrar si alguna vez llegamos a ellas” (ibíd.: 46); la condición “trascendental” de la literatura es que nos muestra justamente cómo construimos sentidos, que es algo que acontece previo a que efectivamente aprehendamos el “objeto” a través del discurso (si es que alguna vez lo logramos).⁴⁷ En últimas, diríamos, no hay una referencia ulterior que pueda

⁴⁷ Más aún, en este modo de considerar a la literatura, el anquilosado esquema de sujeto—que aprehende un—objeto queda sin asidero posible. Ya no se trata de que el lenguaje se dirija a un objeto (que, por definición, sería “exterior” al sujeto), pero tampoco de expresar la interioridad (mente o emociones) de un sujeto; en la obra literaria lo que vale es el lenguaje en sí y por sí mismo, desprendido de toda subjetividad e independiente de toda objetividad. Y por si fuera poco, habría que decir que tampoco la obra literaria puede ocupar el lugar del “objeto”, como si se tratase

alcanzar el significado que se configura dentro del discurso (tanto literario como filosófico), pues la lengua escapa a todo intento de reducirla a una univocidad debida al referente, es lo que Lynch llama la “deriva de la significación”, su cualidad escurridiza, múltiple, pero también *potente*: “Una figura discursiva *dice* (y *hace*) *siempre algo más* que aquello que la forma sintáctica de la frase permite designar. Hay, por así decirlo, una connotación figurativa irreductible” (ibíd.: 49), cualidad que sería sobremanera notoria en el lenguaje literario.

Nótese que aquí ya estamos lejos de aquellas posturas que consideraban el lenguaje como instrumento para apuntar a la verdad, entendida como algo *distinto* del lenguaje mismo. Desde nuestra postura actual, el lenguaje no es algo inerte, pasivo o reflectivo, sino que es una *potencia* que se configura a sí misma y guarda su sentido de forma inmanente, y ciertamente, el uso del lenguaje que adquiere este estatuto abre como un cisma al interior del conjunto del lenguaje: “La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio” (Foucault, 1996: 66). En la literatura el lenguaje no puede ser otra cosa más que lenguaje, y, con todo, es algo más que las

plenamente de una entidad existente del mismo modo que existen las demás cosas del mundo, puesto que la obra literaria (o propiamente la literatura) al verse librada de la subjetividad del autor y de la objetividad de la referencia, pierde sus contornos en tanto que configuración lingüística independiente, originándose en un espacio que representa su núcleo a la vez que su incesante recomenzar: la obra literaria no tendría propiamente principio —estaría siempre comenzando— a la vez que no sería nunca acabada —anunciaría una especie de deriva inherente, apertura no sólo al encuentro con el lector, sino al lenguaje mismo. De ahí que el “ser de la literatura” resida justamente en ello: en que *es*. Esta es por cierto la tesis central de Maurice Blanchot, para quien el lenguaje en la literatura se crea un *espacio* que no es propiamente del libro (objeto físico) ni pertenece al autor —éste más bien se difumina ante un discurso que ya no es el suyo y que tampoco se dirige a nadie en particular, un discurso en el que lo que significan las palabras no es nada allende a ellas mismas y a través de las cuales sólo el lenguaje se expresa en su ser —y el *ser* a través del lenguaje; esto es, que en la literatura el lenguaje se convierte en imagen de sí mismo, no ya imagen o réplica de “algo externo”, objetivo, sino él mismo imagen realmente existente que ya no está en dependencia o subordinación de ninguna realidad previa. El lenguaje otorga una apertura distinta al mundo. Presenta lo impersonal, aquello donde el sujeto, individuo o “yo” no está presente: el afuera (entendido como lo radicalmente externo a la subjetividad y su manera cotidiana de pensar, lo que es propiamente lo impensable). Y esta es precisamente la condición *trascendental* de la literatura: que se vale a sí misma, se dice y se muestra a sí misma, y es su propia condición de posibilidad, que sin embargo no se encuentra nunca acabada ni cerrada. Véase: Maurice Blanchot, 2002, *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional.

posibilidades efectuadas por otros usos del lenguaje; esto coloca a la literatura en un punto sumamente paradójico en que, por un lado, es un producto directo de la lengua de la que brota, y por otro, constituye un ámbito distinto en el que la lengua habla, un régimen distinto del lenguaje plenamente constituido bajo su función referencial.

Pero, ¿no sería posible decir que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, y que se distingue probablemente de todos los demás fenómenos de habla? En efecto, la literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. Si, efectivamente, cada palabra escrita por un literato no obedeciera al código de la lengua, no se podría comprender en modo alguno, sería un habla absolutamente de locura, y acaso ahí está la razón de la pertenencia esencial de la literatura y de la locura, en nuestros días (ibíd.: 85).

La literatura es en términos de Foucault, pues, a un tiempo obediencia a un código lingüístico y suspensión del mismo, así sea por el solo hecho de que la palabra escrita nunca llega a ser lo que el uso cotidiano de la lengua supone, precisamente por esa ausencia de la que hablábamos. Claro que como lo dice Foucault esta “suspensión del código” no ha de darse de facto para que haya literatura (muy bien podría darse y se ha dado literatura que sigue el código lingüístico), pero en todo caso sí supone esa posibilidad, el riesgo de ese desplazamiento, de esa transgresión que permanece como latente en el texto literario. Como espacio al interior de una lengua, la literatura misma reside en esa distancia, en ese diálogo consigo misma en que se repite a sí creando y recreándose sin necesidad de una referencia al exterior, siendo ella misma realidad, constituyendo aquello que Foucault llama un “lenguaje al infinito” (cf. ibíd.: 81).

Pero, ¿qué puede este lenguaje que se repite a sí mismo, lenguaje al infinito, que no es propiamente “metalenguaje”, sino que es más bien “trascendental”?⁴⁸ Si, por una parte, la finalidad de la literatura (si es que puede hablarse de alguna) no es remitirse a lo que las cosas son, a un exterior, y por tanto tampoco vale para ella la noción clásica de verdad fincada en el referente; y por otra, la literatura conforma su propio sentido de manera inmanente, al interior de su propio tejido de significaciones, ¿no supondría esto una especie de autismo en que la literatura es un “en-sí”, “por-sí” y “para-sí”?⁴⁹ Pero no, la literatura no se cierra sobre sí misma negando el mundo, sino que por el contrario, es una apertura a este mundo, así sea desde cotas muy distintas a las que el uso referencial del lenguaje estaría acostumbrado. Pues a pesar de que la red de significados alcance un sentido por sí mismo, en su propia estructuración, no pueden prescindir de un lector (o un auditorio) para que efectivamente realicen su sentido, incluso esa cualidad de replicarse al infinito del lenguaje literario no es

⁴⁸ Acaso esta cuestión, aunque desde un desarrollo muy diferente, halla su eco en Antoine Compagnon (2008), para quien la pregunta de carácter teórico ha de ser sustituida por una de cuño más crítico y político, la misma que le da título a su bello texto (transcrito de su Lección Inaugural en el College de France): ¿Para qué sirve la literatura?

⁴⁹ Esta posibilidad se corresponde con la explicación del poder de la literatura que Compagnon llama “posmoderna”, según la cual, la literatura no tiene poder más que sobre sí misma. No sirve a nada ni para nada, no tiene ninguna utilidad o fin fuera de sí misma. Esta condición, que sería más de desencanto que de verdadera autonomía, redundaría en lo que Compagnon alude como el poder de su impotencia, pues en efecto, la literatura es impotente, incluso para llegar a posibles lectores (cf. *ibid.*: 49-54). No deja de ser importante tener en cuenta esta explicación posmoderna de la literatura, pues por mucho que no hable de la potencia real del lenguaje literario, no deja de reconocer la situación actual de la literatura en nuestro mundo, no como condición intrínseca a ésta, sino más bien como circunstancia producida ante el avance de nuevas formas de entretenimiento y distracción. Sin embargo, tampoco hemos de dejarnos engañar, aun cuando Compagnon parece aludir a esta impotencia de la literatura con cierto abatimiento, al constatar que la literatura ya sólo cumpliría un papel de mero entretenimiento bajo una función estética en el sentido más superficial del término; si la literatura reclama en nuestros días el “poder de su impotencia” es, como estamos desarrollando en este trance, justamente por su *inmanencia*, su valerse por sí misma. Y por otra parte, erraríamos si sólo vemos en la “impotencia” un signo negativo: ¿no guarda la impotencia, pensada en sí misma, una fuerza igual o más potente que lo “activo”? En este sentido Thomas Wall es que habla de “pasividad radical”, considerando a la pasividad no como el reverso de la actividad (relación biunívoca) sino desdoblada en sí misma, es decir, una pasividad relativa a sí misma, y desde la cual emerge una potencia. La “pasividad radical” (o la “impotencia”) consistiría en una suerte de paradoja que produce *destruyéndose* a sí misma, emergiendo como algo diferenciado desde un fondo de posibilidades aún no determinadas. Wall analiza esta pasividad en relación con la imagen, con el Otro y con el ser-en-el-lenguaje, desde donde se constituyen campos como el de la estética, la ética y la política, y sobre todo apuntando que la potencia de esta “pasividad radical” es la que constituye al sujeto, a la imagen (entendida de manera general en el ámbito artístico) y a la comunidad. Véase: Thomas Wall, 1999, *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot and Agamben*. New York, State University of New York Press.

algo que ocurre sólo en el acto de escritura, y mucho menos en la pálida presencia aislada de los signos en la hoja, sino algo que acontece en el encuentro con cada lector. En suma, que es cierto que el lenguaje de la literatura se trata de un “dispositivo incontrolado”, pero que ello no implica que se valga enteramente por sí mismo, sino que precisa de alguien que lo *experimente*, o, lo que es lo mismo, su verdad (como persecución de sentido, como coherencia interna, pero también como apertura, desplazamiento y transgresión de la lengua) acontece como encuentro *provocador*, y lo que *provoca* no puede hacerlo si no es en algo o en alguien, de otra forma, si la literatura no *provoca* nada, permanece inerte. Esto se aviene muy bien con un esquema particular desde el cual se puede comprender a la literatura, y que implicaría un sentido diferente de los esquemas con los que tradicionalmente se le ha entendido. Ya hemos aludido en lo anterior someramente a estos esquemas, y ahora, llegados a este punto en que la perspectiva lingüística nos ha abierto un nuevo panorama, conviene resumirlos y resaltar la especificidad de este otro esquema de comprensión.

Badiou describe detalladamente estos esquemas de pensamiento, desde los cuales se puede entender no sólo la literatura, sino incluso el arte en general en su relación con la filosofía y con la verdad; el primero de ellos, nos dice, es el esquema “didáctico”, según el cual el arte (la literatura) sería incapaz de la verdad, pues ésta permanecería como externa a la obra, una exterioridad que la obra no podría alcanzar nunca. La obra se presentaría por tanto bajo la *apariencia* de verdad, pero esta apariencia sería descubierta y denunciada en su falsedad, como una especie de mentira que no logra convencer. En este esquema, la filosofía prevalece como paradigma de la verdad y también por tanto como norma educativa. El segundo esquema sería el “romántico”, que invertiría los términos de la ecuación para señalar que sólo el arte sería capaz de la verdad; según esto, la literatura detentaría la única verdad posible superando en ello los esfuerzos de la filosofía, que no alcanzaría sino a apuntar de manera vaga a dicha verdad. En este caso sería la literatura la que cumpliría con la misión educativa del hombre, pues revelaría (o “develaría”) lo absoluto, que de otra forma no podría ser alcanzado, “el ser” profundo de las cosas, la verdad como *alétheia*. Pero hay un

tercer esquema, que es más bien “clásico” y que se remonta a Aristóteles, para quien, como ya mencionamos más arriba, el arte (y sobre todo el arte poético) en tanto que *mímesis* se encuentra muy cercano a la filosofía; ello no niega que el arte sea incapaz de la verdad (patrimonio exclusivo de la filosofía), pero por otra parte tampoco sería su finalidad, por lo que caeríamos en un error al medirle con ese parámetro. En este esquema, la función del arte no es cognitiva o teórica, sino más bien “terapéutica” (como un tratamiento y purificación de las afecciones del alma); su ámbito propio sería el de lo ético (en sentido amplio), no el de la verdad (cf. Badiou 2-4)⁵⁰.

La perspectiva lingüística que hemos abordado, como vimos, nos permite ir más allá de las concepciones tradicionales de la relación literatura-filosofía-verdad; en efecto, la cualidad del lenguaje literario como lenguaje trascendental, lenguaje al infinito, y la literatura misma como “dispositivo incontrolado” nos llevan a considerar otro esquema en que la literatura ya no le debe nada a la instancia del referente, es decir, ya no es dependiente de una verdad que le trasciende, sino que entreteje la verdad al interior de su discurso. Esto se corresponde con el cuarto esquema que sugiere Badiou, en donde las categorías que están en juego en la relación entre arte y verdad tienen un desplazamiento, ¿cuáles son estas categorías? Para Badiou se trata de la *inmanencia* y la *singularidad*, categorías que nunca coincidirían en la obra artística bajo la óptica de los tres esquemas precedentes (es decir, o la obra sería *singular* o se le reconocería su *inmanencia*, pero en el primer caso la verdad prevalecería como algo trascendente, mientras que en el segundo la obra no sería *singular*, pues la verdad, aunque inmanente, no sería propiamente de la obra; además está el caso del esquema clásico, en el que la verosimilitud de las apariencias representadas ni siquiera presentan ni

⁵⁰ Como ya mencionamos, también Compagnon hace un recorrido por las formas de entender la literatura, lo que él denomina las “explicaciones habituales del poder de la literatura”. En éstas, se acerca demasiado a Badiou, si bien manteniendo algunas cuantas diferencias. Además de la explicación “posmoderna” (que para Compagnon es la cuarta y más reciente), menciona también la explicación clásica (sobre la literatura como *mímesis* en el sentido aristotélico) y la explicación romántica (que sitúa como efecto de la Ilustración y su búsqueda de la realización plena del individuo). La tercera explicación, como veremos, se relaciona con la propuesta de Badiou de un cuarto esquema. Cf. Compagnon, 2008: 34 y ss.

apuntan a la verdad)⁵¹. Pero en el cuarto esquema, por el contrario, la obra literaria reúne en sí tanto la *singularidad* como la *inmanencia* de su verdad:

Por tanto, afirmaremos esta simultaneidad. En otras palabras: el arte *en sí mismo* es un procedimiento de verdad. O de nuevo: La identificación filosófica del arte cae bajo la categoría de verdad. El arte es un pensamiento en el que las obras de arte son lo Real (y no el efecto). Y este pensamiento, o más bien las verdades que activa, son irreducibles a otras verdades —ya sean científicas, políticas o amorosas. Esto también significa que el arte, como régimen singular de pensamiento, es irreducible a la filosofía.

Inmanencia: el arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera.

Singularidad: estas verdades no se dan en ningún otro lugar más que en el arte.

(...)

Para lo que el arte nos educa no es por lo tanto nada aparte de su propia existencia. La cuestión única es la de *encontrar* esta existencia, esto es, la de pensar a través de una forma de pensamiento [*penser une pensée*] (ibíd.: 9).

El cuarto esquema del que habla Badiou expresa precisamente lo que hemos desarrollado desde la perspectiva lingüística, pues vemos que la literatura no se encuentra en una condición de incapacidad para alcanzar alguna verdad trascendente (fincada en el referente), aun cuando esa instancia del fundamento permanezca como horizonte último, pues en realidad es ese horizonte inalcanzable el que potencializa todo lenguaje (tanto el filosófico como el literario), pero tampoco es la literatura la única que sería capaz de develarnos el misterio del ser, subsumiendo así a la filosofía a sus designios. Desde esta perspectiva, la literatura no es ni sierva ni impone servidumbre, y no obstante permanece irreducible a cualquier otra cosa que no sea ella misma⁵². Pero además, y mucho

⁵¹ “‘Inmanencia’ remite a la siguiente pregunta: ¿Es la verdad realmente interna al efecto artístico de las obras de arte? ¿O más bien la obra de arte no es sino el instrumento de una verdad externa? ‘Singularidad’ nos señala otra pregunta: ¿La verdad testificada por el arte le pertenece a éste absolutamente? ¿O puede esta verdad circular entre otros registros de pensamiento productivo [*la pensée uvrante*]?” (Badiou: 9).

⁵² Este cuarto esquema coincide con la tercera explicación que traza Compagnon sobre el poder de la literatura, y que él denomina “moderna” (refiriendo entre otros a Foucault, Bergson, Barthes y

más importante aún, la literatura *provoca, produce* algo, precisamente por ese carácter de desplazamiento y transgresión que ya señalábamos. Y para Badiou, lo que va a producir serán dos cosas: la primera de ellas es su propia verdad (o verdades) expresada en su particular configuración de sentido, y en segundo lugar, en esa búsqueda del sentido inmanente del texto la literatura nos llevaría a *pensar* a través del pensamiento mismo que ella es, por lo que la literatura produciría ella misma *pensamiento*.

Ahora bien, que la literatura *produzca* su verdad y a la vez pensamiento (es decir, en términos de Badiou, que sea tanto un régimen de verdad como un régimen de pensamiento) no quiere decir que la literatura nos permita pensar su contenido, por ejemplo, desde la filosofía. Este es un pasaje muy sutil, pues lo que está en juego es precisamente la *potencia autónoma* de la literatura. Como lo habíamos dicho respecto a la poesía, ésta podía aparecer *en* la filosofía a manera de ejemplo, o viceversa, la filosofía *en* la poesía, pero en cualquier caso, una u otra permanecen como préstamo, y en ese sentido se desvanece su posibilidad de ser significativas en sí mismas. En el caso de la literatura, en efecto, la obra literaria puede ser pensada, puede presentarse *en* y *para* la filosofía, pero en ese caso o bien, se estaría haciendo crítica, o bien, se la estaría instrumentalizando y subyugando a algo más, es decir, la literatura cedería o su *singularidad* o su *inmanencia*, a la vez que su lenguaje se anclaría a la referencia (lo externo) y caería bajo el control del intérprete, del significado o del pensamiento (externo también). Pero si, según hemos visto, la literatura es transgresora en tanto que dispositivo que se controla a sí mismo, y si confluyen en su seno a la vez la *inmanencia* y la *singularidad*, esto nos lleva a considerar que no se vuelve mero objeto de pensamiento (posibilidad que no deja de ser enriquecedora y legítima),

Mallarmé). En esta explicación también se abre otra relación con la verdad en la que la literatura funge como remedio contra los males o defectos del lenguaje. Hace un lenguaje propio desde el lenguaje corriente, proyectando así una superación del lenguaje común. La literatura es vista entonces como filosofía (o mejor, como “contra-filosofía”) ante la incapacidad de los conceptos para dar cuenta de la vida, la intuición y la “afinidad”. En este caso, la verdad ya no es trascendente, sino latente, inmanente y singular, lo que requiere, por cierto, otro tipo de *inteligencia* (o pensamiento) (cf. Compagnon, 2008: 43-48).

sino que además de producir pensamiento (hacernos pensar algo) hay un pensamiento *pensando* a través del lenguaje literario⁵³:

(...) lo que se propone en la cuarta postura es reconocer que la literatura *produce* una experiencia del pensamiento por sí misma, es una *máquina de pensar*, en palabras Alain Badiou. No es que la literatura produzca algo para pensar, lo cual no se excluye, sino más bien ella misma es pensamiento, una experiencia del pensar en sí misma, que no niega que pueda ser material para la reflexión filosófica, pero sin reducirse a ella (Bacarlett, 2012: 23).

En la literatura, pues, experimentamos un pensamiento que nos hace pensar, y por cierto de una manera distinta a como solemos hacerlo (determinados por el uso cotidiano de la lengua). Pensamos *con* la literatura, y ello es en sí una *experiencia*, una salida de nosotros mismos y de nuestro marco referencial habitual. Esta es la *potencia* de la literatura, en donde de algún modo encontramos algo de lo que ya Sartre quería que fuera: que en efecto, hay una relación entre las palabras y la acción, y una suerte de compromiso, sólo que esta acción y este compromiso no son ya con un estado de cosas en el mundo que haya que cambiar en pos de algunos valores filosóficos, sino que la acción y el compromiso son inherentes a la experiencia misma de la literatura; ésta no cambia el mundo (como conjunto de circunstancias más o menos concretas), pero sí cambia nuestra experiencia en el mundo:

La literatura nos libera de nuestra forma convencional de considerar la vida —la nuestra y la de los otros—, destruye la *buena conciencia* y la mala fe. Por definición contraria y paradójica —protestante, como el *protervus* de la antigua escolástica; reaccionaria en el buen sentido—, resiste a la estupidez, no con la violencia, sino de una manera sutil y obstinada. Su poder emancipador, que nos conducirá en ocasiones a buscar derrocar a los ídolos y cambiar el

⁵³ De igual manera, afirma Compagnon (ibíd.: 64): “La literatura, al ejemplificar la excepción, procura un conocimiento diferente del conocimiento erudito, pero se muestra más capaz que éste a la hora de esclarecer los comportamientos y las motivaciones humanas. La literatura piensa, pero no como la ciencia o la filosofía. Su pensamiento es heurístico (no deja nunca de investigar), no algorítmico: procede a tientas, sin cálculo, por intuición, guiándose por el olfato”.

mundo, permanece intacto, aunque más a menudo nos hará, sencillamente, más sensibles y más sabios, en una palabra: mejores.

No es que encontremos en la literatura verdades universales ni reglas generales, como tampoco ejemplos incuestionables (Compagnon, 2008: 63).

¿Qué encontramos entonces? Encontramos, precisamente, la *experiencia*, del pensamiento, del mundo, de nosotros mismos, del lenguaje, de las posibilidades abiertas, pues en este ejercicio del pensamiento que se da en y a través de la lectura, vislumbramos diversas posibilidades de experiencias de lo real, que ya no se limita a lo que empíricamente podamos corroborar. Podemos afirmar, por lo tanto, que hay algo abierto en la literatura, algo que se abre a sí mismo pero que también abre al lector, pues la literatura nos apertura a la experiencia humana (en toda su vastedad y bajo todos sus signos) que de otra manera nos permanecería vedada⁵⁴.

Pero esta experiencia, está claro, no es de cuño exclusivamente intelectual (pues de igual forma podríamos hablar de la *experiencia* del pensamiento que suscita en nosotros la filosofía), sino que se trata de una *experiencia* que implica otras dimensiones de lo humano que más que lo lógico-racional suponen lo pre-

⁵⁴ Recuérdese que, con Alfonso Reyes, veíamos al principio de este apartado que la literatura puede ser entendida como expresión de la experiencia humana, una “expresión pura” diferente de las expresiones particulares o especializadas. Pero, ¿cómo expresa la literatura al ser humano? ¿Cómo expresa sus “experiencias puras”? Evidentemente, lo hace de manera literaria, que implica una manera peculiar de usar del lenguaje (diferente, como hemos venido diciendo, al uso del lenguaje que hace la ciencia y aún la filosofía). El sentido de esto no se hace del todo patente hasta que corroboramos que los contenidos que el lenguaje expresa en cada caso es diferente; y si, siguiendo a Reyes, decíamos que en el caso de la literatura se trata de la experiencia general, en tanto que no delimitada o cercada por un campo disciplinar o especializado, habría que agregar, aún con nuestro autor, que esta experiencia no entra en el marco de lo meramente descriptivo en relación a lo empíricamente acaecido, la literatura no se trata, pues, de crónica o relato de sucesos bajo cualquier forma que este pueda adoptar (aunque pueda echar mano de sus formas y recursos para construirse), sino que trata ante todo de una narración de sucesos imaginarios, pero sin duda alimentada por los elementos de la realidad. Esto es que hay literatura cuando se conjuntan ficción y una forma determinada, o sea, una intención semántica o significativa (que prescinde de la referencialidad) y una intención estética —pero la ficción no refiere únicamente a algo fantástico, degradado en una escala ordenada conforme a “la verdad”; por el contrario, para Reyes se trata de uno de los sentidos de la *mimesis*, que no es representación especular de una realidad dada, sino creación, invención de algo nuevo a partir de elementos de lo dado, a la vez que expresión de una verdad o una experiencia “subjetiva”, psicológica. De ahí que llame a la literatura “*La verdad sospechosa*” (cf. Reyes, 1963: 41-42).

racional, lo emotivo, lo imaginativo, lo creativo, todas ellas dimensiones no suficientemente reconocidas a lo largo de la tradición filosófica y mucho menos al pensar en términos de “verdad”⁵⁵. Es una *experiencia* que implica otras capacidades y otro pensamiento que nos lleva más allá de los hechos, pero también más allá de las clasificaciones de verdad-falsedad, bello-feo, justo-injusto:

(...) la literatura es una experiencia que nos permite pensar ciertas cosas y vivenciarlas; más que conceptualizarlas y teorizarlas, podemos decir que nos permite experimentarlas de manera inmanente. Este es quizá el mayor fruto de la literatura como máquina de pensar: nos permite pensar inmanentemente, antes de escapar a las abstractas alturas de la especulación filosófica. Pero aquí lo inmanente no es contrario ni a la imaginación ni a pensar lo posible. El texto literario nos permite imaginar y concebir mundos distintos al actual, seres fantásticos o situaciones lógicamente imposibles, pero tales figuras no tienen como fin ni comprobar una teoría, ni ser contrastables con la realidad, ni constituirse en la antesala de un concepto, no aspiran a la abstracción, sino posibilitan ampliar el ámbito de nuestras vivencias, poner en juego nuestra relación con las cosas y nuestra manera de dar cuenta de ellas. En este sentido, por más fantástico que sea un texto literario, sigue siendo algo que tiene que ver con nuestra manera de estar en el mundo, de vivenciarlo y de contemplar otras formas de habitar este mundo u otros mundos posibles (Bacarlett, 2012: 24-25).

Se trata de una experiencia en la que el referente, la verdad o el significado nos son dados en el interior del texto mismo, y que además nos abre a posibilidades que permanecerían cerradas en el discurso literal o denotativo. Y aquí residiría el valor de la literatura, en lo que nos puede mostrar, lo que puede *pensar* ella misma y *provocar* en nosotros como experiencia de pensamiento. Pero sobre todo, si la literatura apela a lo pre-racional, a lo emotivo, a la imaginación, o

⁵⁵ Dice Compagnon (ibíd.: 60) que “Sin embargo, la filosofía moral contemporánea ha vuelto a reconocer la legitimidad de la emoción y de la empatía como principio de la lectura: el texto literario me habla de mí y de los otros, provoca mi compasión, cuando leo me identifico con los otros y me afecta su destino, sus penas y sus alegrías son momentáneamente también las mías”, y precisamente esta dimensión emotiva que está en juego en la literatura es la que, para el autor francés, más incomoda a quienes dan mucho crédito a la razón, aunque es precisamente la que permite otras posibilidades de pensamiento y de experiencia: “La literatura desconcierta, molesta, despista, desorienta más que los discursos filosóficos, sociológicos o psicológicos, porque se dirige a las emociones y a la empatía. De este modo, recorre regiones de la experiencia que los otros discursos desdeñan, pero que la ficción reconoce en los menores detalles” (ibíd.: 62-63).

sencillamente a tipos diferentes de racionalidad, se entiende que no vale por su cualidad intelectual o lógica, y que tampoco es ésta la que constituiría su virtud en tanto estructura significativa. Si la literatura es una máquina de pensar, si produce pensamiento (pensando ella misma), es porque apela a algo que es más que solo pensamiento lógico-argumentativo. ¿A qué? Lo que hemos señalado como pre-racional, emotivo e imaginación, es decir, el recinto de la sensación:

Lo particular de la máquina literaria es que produce sensaciones a través de una increíble torsión del lenguaje, de un uso peculiar de las palabras que hace del lenguaje un verdadero instrumento de visión. Y quizá sea este último elemento la aportación más importante de la literatura: no solamente comunica sensaciones, no sólo las describe, sino que ella misma se convierte en una forma de percepción, algo que realiza no mediante conceptos ni funciones, sino a través de sensaciones y signos. Si la literatura puede traducir sensaciones en palabras, si puede ser ella misma una forma de percepción, ello lo logra por medio del signo (ibíd.: 33).

La producción sígnica que es la literatura produce un pensamiento que no tiene que ver con los conceptos (el sentido literal y denotativo de las palabras), sino más bien con las *sensaciones* (que refieren más bien al sentido figurativo y connotativo), y es por esta *experiencia* de pensamiento y de *sensación* por lo cual, al menos por un tiempo, la literatura nos permite habitar el mundo de manera diferente. En palabras de Compagnon, en tanto que a través de la literatura podemos percibir cosas que de otra manera nos pasarían inadvertidas (cualidades físicas o morales, texturas, situaciones, presentimientos, etc.), ésta “nos enseña a *sentir* mejor”⁵⁶, y dado que los sentidos no tienen límites, no puede haber un fin, ni para la literatura ni para la *experiencia* que acontece en el encuentro con ésta; la literatura permanece por siempre abierta, inconclusa (cf. Compagnon: 64).

Hasta aquí nuestro recorrido a través de algunos aspectos importantes para una consideración contemporánea sobre la literatura, referida sobre todo a su relación

⁵⁶ Cursiva nuestra.

con la filosofía y con la verdad, que, si en esquemas tradicionales aparecía o bien como una relación de subordinación, o bien como una relación de carencia, tras lo desarrollado vemos que hay otra posibilidad según la cual podemos pensar la literatura desde sí misma, y permitirnos sobre todo pensar *con* la literatura, pues el encuentro con ella alberga la posibilidad de que acontezca una *experiencia* en la que acaso podamos dar paso a que su *potencia* inherente *provoque* algo en nosotros, que a la vez nos permita percibir otras posibilidades de ser. Y precisamente, para agudizar más esta posibilidad, y poner un cimiento más en nuestra investigación, recurriremos a un filósofo contemporáneo que se dio a la tarea de pensar (*con*) la literatura, y en el que encontramos unas muy buenas herramientas teórico-conceptuales para justificar y emprender nuestra propia indagación. Se trata de Gilles Deleuze.

1.2 La literatura desde Deleuze

Si ya hemos visto, a partir de diversas contribuciones contemporáneas, que la literatura tiene una potencia inherente (o, mejor, inmanente), que nos *provoca* algo, y que se constituye como experiencia de pensamiento y de sensación a partir del solo universo de signos que la conforman y que crean sentido sin necesidad de un referente (o campo empírico), ¿para qué necesitamos a Deleuze? ¿Qué nos puede aportar? Lo que Deleuze nos aporta es una *provocación*: nos empuja (o arrastra) en un movimiento que ya no nos deja pensar la historia de la filosofía ni la filosofía misma del modo en que tradicionalmente se ha hecho. Y este movimiento es ante todo lo que se presenta en el despliegue filosófico del propio Deleuze. Entiéndase, claro, que de lo que se trata no es de pensar *como* Deleuze, ni siquiera pensar lo que él pensó, sino algo más honesto: liberar el “mismo” tipo de movimiento que el filósofo francés —aunque, como se podrá ver, en la más estricta fidelidad (que es la más estricta paradoja) se tratará

ante todo de *diferir*. Como intentaremos demostrar en las páginas siguientes, partiendo de la concepción filosófica deleuzeana podremos sortear los muros que bien guardan la Identidad (del texto y las disciplinas, del autor, del tiempo mismo) y situarnos en medio de un universo en el que, si tenemos suerte, podamos aprehender algunos de los movimientos que a velocidades infinitas transcurren y entre los cuales puede *acontecer* un acoplamiento a la vez extraño y genuino entre Borges y nuestro par de presocráticos. Pero vayamos por partes.

En el camino que previamente trazamos, el valor de la literatura quedaba restaurado por una suerte de desplazamiento del ámbito significativo al puramente sígnico, esto es, la función referencial del lenguaje perdía su preeminencia con respecto a otras funciones, lo cual nos permitía aseverar que la lengua que habla en la literatura vale por sí misma, no por aquello de lo que habla, ni por aquello a lo que remite, sino ante todo por aquello que *produce* por medio de su propia configuración de signos: un régimen de pensamiento, un régimen de verdad. Sin embargo, con Deleuze la concepción de la literatura —y del arte en general— partirá de un suelo mucho más “profundo”, aunque esta profundidad remita a lo sin-fondo y valga tanto más por cuanto que ante todo trata sobre las *superficies*. Y es que ya no es sólo que la literatura no tenga que vérselas forzosamente con el referente para tener algún valor, sino que la instancia misma del referente es puesta en cuestión, y a la postre se ve desplazada. Dijimos antes que una de las aspiraciones que desde antaño caracterizan a buena parte de la tradición filosófica se cifra en la pretensión de verdad, esto es, que la filosofía ha pretendido captar, conocer y expresar la verdad, gracias a un trabajo eminentemente intelectual que se remonta al uso adecuado de la razón, es decir, el *logos* (en oposición al *mythos*, palabra falsa o fabuladora). La verdad, por tanto, como patrimonio exclusivo del *logos*, que en su buen uso permitiría la adecuación, ya del pensamiento con la realidad, ya de ésta con aquel, redundando en la suprema coincidencia, manifestación de toda verdad: la identidad del pensamiento con el “ser”. Así fue que desde antiguo el aparato de pensamiento que se diseñó para aprehender la verdad y a la vez se le consideró expresión de la misma, quedó dado por la fórmula de la identidad, contenida en el principio lógico “A=A”, que

sistemáticamente desarrolló Aristóteles en su *Organon*, pero que se encuentra ya presente en Platón⁵⁷. Este principio se encuentra vigente, de manera más o menos explícita, a lo largo de toda la tradición filosófica de Occidente, por lo que se puede considerar a esta historia o “imagen del pensamiento” fincada en la identidad o en la *mismidad*. Ahora bien, ¿cómo opera este principio, fundamentación de la noción de verdad? Lo hace primordialmente a través del mecanismo de la *representación*, que a su vez invoca la identidad del concepto (a través de la cual la *diferencia* se torna diferencia meramente conceptual). En efecto, desde esta perspectiva, representación y concepto son equivalentes en tanto que se fundan en una identidad, en el caso del concepto, por ejemplo, al retrotraerse a una abstracción de las diferencias o singularidades de lo que cae en su dominio: el concepto es uno y el mismo para todos sus objetos, a la vez que en éstos se abstrae todo lo que es diferente y excluyente (cf. Pardo, 2014: 62). La eliminación de las diferencias conlleva a la par la reunión en torno a las semejanzas, y así, la subordinación a lo idéntico.

Por otra parte, respecto a la representación, podemos ver que desde Platón el conocimiento verdadero, equiparado al acceso a la verdad, sigue precisamente un esquema representativo, a través del cual lo que se reproduce en los contenidos de conocimiento es la identidad de los objetos conocidos, pero que en último término remiten a lo único que es absolutamente idéntico a sí mismo; en el caso de Platón, la Idea como entidad supra espacio-temporal, inteligible, eterna. Pero —y aquí reside uno de los grandes señalamientos deleuzeanos— si a partir de Platón se instala la pretensión de la verdad como fin eminentemente filosófico, y la representación como mecanismo para llegar a ésta, es porque la *intención*, la *voluntad* del filósofo ateniense respondía a un fin muy concreto según un esquema que, como ya se dijo, obedece a la identidad, pero que se pone en marcha a través de un método caracterizado no tanto por dividir lo real y separar el mundo sensible del mundo inteligible (como ha sido leída la empresa platónica por la

⁵⁷ El principio lógico de la identidad se complementa a su vez con los principios de la no-contradicción ($A \neq B$) y del tercero excluido ($\neg[A \cdot \neg A]$), que son otras formas de expresar la imposibilidad de que lo idéntico sea más que ello mismo.

tradición) cuanto más bien por *distinguir*. ¿Distinguir qué? Si lo que se pretende es la verdad, que se halla en la Idea (de la cual propiamente no cabe tener experiencia) el conocimiento estará *guiado* por el horizonte de dicha entidad inteligible, sin que tampoco quepa en realidad *conocimiento de* la Idea, pero sí se podrá dar un conocimiento de lo que se *acerca* a la Idea, o, mejor aún, de lo que se *parece* a la Idea, un conocimiento de lo similar, lo análogo, lo semejante, un conocimiento que, en definitiva, depende del Modelo. Así pues, la Idea en Platón será lo que funge como lo único idéntico a sí mismo, Modelo de todo objeto de conocimiento que desata un conjunto de fuerzas y mociones que intentan replicar y acercarse a esa Identidad, por lo que la empresa platónica será vista como una empresa cuya *motivación* fundamental más que dividir, es la de *distinguir* todo aquello que de manera “correcta” se asemeja a la Idea, al Modelo, de aquello que se aleja, que se diferencia o lo distorsiona; es decir, se buscará distinguir a los “pretendientes legítimos” de los “falsos pretendientes”⁵⁸. Vemos ya aquí, en este operar platónico, un pensamiento filosófico que, siervo del Modelo, sólo puede captar la obra de arte bien bajo el esquema didáctico, o bien bajo el esquema mimético, de los que previamente hemos hablado.

En efecto, la pintura (o el arte en general) es para Platón, recordémoslo, *mímesis*, es decir imitación de un modelo (que en el caso de la pintura podría tomarse por la realidad que se pinta: rostro, figura o paisaje), por lo que la “buena” pintura se caracteriza por realizar una buena imitación del modelo, es decir, es una suerte de *copia* (o *ícono*), mientras que la “mala” pintura será la que efectúe una imitación deficiente, sea porque externamente difiera mucho del modelo, o bien (y más gravemente) porque en su composición interna difiera del modelo aun cuando exteriormente pueda dar una *apariencia* de ser igual a aquel; en este último caso se trataría de un *fantasma* (*phantasma*), un *simulacro*. La imitación del modelo no es otra cosa más que la representación del mismo, operación que define la cercanía y la cualidad del sujeto que representa. Este esquema es el que estaría operando en el ámbito del conocimiento en relación a la Idea (o la verdad)

⁵⁸ A este respecto, no deja de llamar la atención que Deleuze se refiera a este impulso platónico como una motivación de carácter moral (cf. Deleuze, 2002: 393), en lo que por cierto se puede sentir el hálito de Nietzsche en relación a la *voluntad de saber*.

como Modelo. Del mismo modo que en la pintura se podría distinguir entre “buenas” copias y “malas” copias o simulacros, en el ámbito del conocimiento el sujeto cognoscente estaría más o menos cerca del Modelo inteligible: o se guiaría por las copias, esas que le acercan cada vez más a la verdad (la Idea, lo idéntico a sí mismo), o bien, se movería entre simulacros, entidades sin substancia y firmadas por el error, lo accidental, lo falso. En cualquier caso, el conocimiento consistiría justamente en *re-presentar*, es decir, volver a hacer presente la presencia verdadera (el Modelo) a través de diversos medios y en distintos soportes (preponderantemente por medio del lenguaje). Todos los esfuerzos platónicos estarían dirigidos entonces a asegurar un acceso a la verdad por vía de las copias, a la vez que se denunciarían los simulacros como los falsos pretendientes a la verdad, y que no pueden garantizar sino un camino errado (“apariencias malignas y maléficas, insinuantes, que no respetan ni el fundamento ni lo fundado”), es decir, la sumisión de la diferencia; el filósofo, así, se convierte en el verdadero pretendiente, verdadero en tanto que pretende la verdad y lo hace por el buen sendero que lleva hasta el Modelo (cf. Deleuze, 2002: 392-393). Por consiguiente, y en suma, lo que aparece aparentemente como un método que divide lo sensible de lo inteligible, sería en el fondo una manera de seleccionar “linajes”, distinguir pretendientes, y entre todos ellos elegir a los auténticos pretendientes a la verdad y descartar los falsos.

Si la clave (casi disimulada, diríamos) de la filosofía platónica se halla en el afán de distinguir y no en la voluntad de dividir, la “inversión del platonismo”⁵⁹ no puede consistir meramente en voltear el esquema según lo cual lo terrestre, sensible o material se rige por lo trascendente, inteligible o ideal, pues esta puesta al revés (un tanto lo que, según el propio Marx, su filosofía quería hacer respecto de la de Hegel) mantendría intacto el mecanismo operante en el núcleo, el mecanismo de la representación en orden al Modelo y la Identidad. En cambio, cuando Deleuze parte del afán platónico de distinguir linajes o pretendientes, lo que busca es subvertir este empeño renunciando a todo ordenamiento que

⁵⁹ Deleuze desarrolla la cuestión de la motivación oculta del platonismo, así como lo que atañe a su inversión, además de en *Diferencia y repetición*, en uno de los apéndices, bajo el título “Platón y el simulacro”, de su otra gran obra lógico-ontológica: *Lógica del sentido* (1989, Barcelona, Paidós).

mantenga algo trascendente, ideal e idéntico, es decir, apuesta por la inmanencia, por lo material, por la *diferencia*, por el *simulacro* en oposición a la copia, bajo el entendido de que aquellos son contruidos sobre una disimilitud, una esencial desviación respecto del Modelo⁶⁰. Buscar el conocimiento en orden al referente (o elemento empírico, significado o designación) es justamente esforzarse en aras del Modelo, de la Representación, y en suma, de lo Idéntico; por el contrario, renunciar y desplazar esa instancia es ir en pos de la *diferencia*, de aquello que ya no se debe al principio de la identidad, y que por tanto tampoco se puede medir con la vara de la verdad en tanto que referente o Modelo (que conlleva la idea de un “buen sentido” y de un “sentido común”). Así, Deleuze se propone llegar a la diferencia no como un principio derivado, secundario, sino como el principio mismo, una diferencia primaria, positiva, definida a partir de sí misma, y que no produzca ni reproduzca la forma del Modelo, de la representación, sino que produzca la diferencia: una diferencia diferenciante⁶¹. Esta perspectiva arroja una nueva luz sobre lo real, entendido en su plano ontológico: lo que es, el “ser”, ya no es lo Idéntico a sí mismo, algo susceptible de ser representado, pues ésta, la representación, sólo sería posible tras el encubrimiento del fondo *diferenciante* del ser; así, si el ser es *diferencia*⁶² ya no es posible la representación ni un

⁶⁰ Y optar por el simulacro conlleva una consecuencia importante en tanto que es una vía para liberar al pensamiento de su imagen dogmática, lo que por cierto pone en evidencia el carácter “violento” de éste: “No es tarea del simulacro ser una copia, sino dar por tierra con todas las copias, haciendo lo mismo *también* con los modelos: todo pensamiento se convierte en una agresión” (Deleuze, 2002: 17).

⁶¹ De tal modo que, ya en la “Introducción” a su obra ontológica fundamental, *Diferencia y repetición*, Deleuze anuncia sus intenciones de la siguiente manera: “El primado de la identidad, cualquiera sea la forma en que esta sea concebida; define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia. Todas las identidades sólo son simuladas, producidas como un «efecto» óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente y lo diferente, con prescindencia de las formas de la representación que las encauzan hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo” (ibíd.: 15-16). No obstante, la ontología deleuzeana será ante todo una “ontología menor”, esto es, diferente de las ontologías duras de la tradición filosófica fincadas en el principio de identidad.

⁶² Hasta este punto se ha hablado ligeramente de la “diferencia”, sin embargo cabe ahora hacer la precisión que con este término Deleuze no se refiere meramente a la diferencia en el plano de lo empírico o de los *factum*, pues este tipo de diferencias (entre cosas, ideas, circunstancias) podría seguir respondiendo a meros casos encadenados a un concepto idéntico a sí mismo, o bien,

ordenamiento con miras a lo Idéntico o al Modelo⁶³, y más aún, si esas estructuras se constituían como los cimientos de todo sentido y todo fundamento, tras revelar su faz ilusoria ya no habrá fundamento y el sentido será uno muy otro del que derivaba de la representación. Es justo aquí que para el pensamiento de Deleuze jugará un papel preponderante el simulacro y ya no la copia, pues precisamente el simulacro ya no se encontraría ligado a un Modelo, y por ello, tampoco encadenado a las ilusiones constitutivas de la representación⁶⁴:

El sistema del simulacro afirma la divergencia y el descentramiento; la única unidad, la única convergencia de todas las series es un caos sin forma que las abarca a todas. Ninguna serie goza de un privilegio que otra no tiene, ninguna posee la identidad de un modelo, ninguna la semejanza de una copia.

Ninguna se opone a otra, ni es su análoga. Cada una está constituida por diferencias y se comunica con las otras por diferencias de diferencias. Las jerarquías de la representación son

decirse negativamente respecto de algo idéntico y primario. La diferencia no es simple diversidad; pero si algún valor, si alguna potencia cabe reconocerle a la diversidad, es que se encuentra enraizada en aquella, en la diferencia, sin que ésta llegue en ningún momento a representarse: “Pero hay —en contra de las aspiraciones de la representación— una razón de lo dado, una razón de lo diverso; lo diverso no es la simple alteridad irracional que debería ir a buscar su fundamento en lo Uno de las alturas (...), la diferencia funda lo diverso a pesar de no ser representada (...) No hay semejanza entre la razón de lo dado y lo dado mismo. Pero la diferencia es aquello por lo que lo dado no es lo Mismo (sino la diversidad)” (Pardo, 2014: 71).

⁶³ Dicha empresa, acometida principalmente en *Diferencia y repetición*, retoma además del problema de la diferencia (como ya lo indica el título) el de la repetición: Deleuze se propone pensar una repetición pura, no negativa, es decir, una repetición que no esté signada ni por las cualidades de la semejanza (cualitativa) ni la equivalencia (cuantitativa), esto es, una repetición que no sea de lo Mismo, que no se reduzca a entidades particulares ni establezca generalidades, sino que sea de lo “universal singular”, de lo que, retornando, sea a cada momento *diferente* (es decir, la repetición de la diferencia misma): no *reproducción de lo Mismo*, sino *encuentro con lo Otro*. Cf. Deleuze, 2002: “Introducción. Repetición y diferencia”.

⁶⁴ Deleuze realizará en *Diferencia y Repetición* un minucioso análisis y desmontaje de la representación como instancia que remite al fundamento de lo idéntico; para ello distingue cuatro raíces, o lo que él llama el “cuádruple grillete de la representación”, que encadena toda tentativa de pensar y experimentar la diferencia (dicho de otro modo, los principios por los que toda diferencia es representada, anulando así su auténtico potencial *intensivo*): en primer lugar la identidad en el concepto (a la que le corresponde una *ratio cognoscendí*); luego la oposición en el predicado (*ratio fiendí*); la analogía en el juicio (*ratio essendí*); y por último la semejanza en la percepción (*ratio agendí*). Así, serán estos principios los que estarán operando en toda representación ya desde Platón (aunque con mayor claridad desde Aristóteles) hasta la época moderna: toda idea u objeto caerá en el dominio de la identidad, de la oposición, de la semejanza y de la analogía, petrificando de tal modo su potencia interna, envolviendo la diferencia dentro de lo *mismo*, mientras que toda otra diferencia (es decir, la diferencia en sí misma, que no precisa remitir a lo idéntico para expresarse) no enraizada en estos principios será sencillamente descartada por desmesurada, y en ese sentido no pensada (o arrojada al ámbito del no-ser).

sustituídas por las anarquías coronadas; las distribuciones sedentarias de la representación, por las distribuciones nómades (ibíd.: 410).

El simulacro sería una especie de unidad conteniendo como elementos constitutivos “series” heterogéneas o divergentes entre sí a la vez que relacionadas, pero sin confluir en un único centro generativo o intensivo. El simulacro como colección (sin principio rector) de diferencias diferenciantes, tan sólo *intensidades* fluctuantes que no se asemejarían a nada, imposibles de captar por generalidades o particularizaciones. Y estas series constituyentes del simulacro, que más que “existir”, *insisten*, supondrían su posición y re-posición en el tiempo, es decir, su constante presentarse divergentemente. A su vez, la primacía del simulacro conlleva que las categorías de lo “verdadero” y lo “falso”, sumamente caras a la representación y a la imagen (dogmática) del pensamiento, cedan su importancia a otras nociones más relevantes en el plano ontológico y epistemológico: con la crítica a la representación se subvierte de igual forma el predominio de la categoría de verdad⁶⁵, mientras que “apariencia” y “error” cobran una nueva relevancia, un nuevo sentido; el simulacro o fantasma en tanto que *pseudos* —la “mala” imitación, lo que se desvía del Modelo, lo engañoso, en suma, lo “falso”— tendrá una potencia de suyo: frente a la verdad se erige la potencia de lo falso. El simulacro cobra una dimensión *efectiva*, *productiva*, por lo que Deleuze no duda en hablar de su carácter “maquínico”: se trata de una máquina que produce variedad de *efectos*, y que además tiene un carácter “dionisíaco”, esto es, por oposición al buen sentido del orden apolíneo, un carácter devastador, descentrado, caótico (o, mejor, “caosmótico”), puro disfraz o máscara bajo la cual nunca se arriba a un sentido único o definitivo, a un Modelo, sino que

⁶⁵ Recordemos que, en el plano de la problemática tratada en la presente investigación, en el esquema clásico de pensamiento cuando se le inquiera a la literatura por su relación con la verdad, o se le denuncia su carácter estrictamente ficcional, fabulador, se lo hace concibiendo a aquella bajo la forma de la adecuación (del pensamiento, del lenguaje) con la realidad, es decir, si la literatura contuviera alguna verdad, sería en el entendido de que la *representa* en su contenido narrativo, de que es “fiel” a una realidad que fungiría como Modelo, mientras que de no hacerlo, sería “puro cuento”: narración falsa, “infiel” al Modelo (y a lo idéntico). Como se ve, este modo de concebir las cosas sufre una total anulación desde la óptica deleuzeana, pero esto se irá haciendo más explícito en lo siguiente.

el fondo último de *sentido* es continuamente desplazado. El *efecto* producido por el simulacro no ha de pensarse, por consiguiente, como efecto derivado de una causa, pues esa estructura (causa-efecto) es aún deudora de un modelo centrado de relaciones jerárquicas, que en último término remiten a lo Mismo; el *efecto* del que aquí se trata no proviene de una causa, sino de otros *efectos* (que a su vez son productores y producidos, móviles, cambiantes, diferenciándose continuamente), y es así que éste ha de ser entendido más bien en el sentido del signo, que para el filósofo francés cumple justamente la función del rostro de Dioniso: una máscara sobre otra máscara, sobre otra máscara, sobre otra..., de modo tal que lo que expresa (*efecto* y signo) es un proceso de ocultamiento inextricablemente ligado a esa expresión; expresión de las potencias constitutivas del simulacro.

Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento* (Deleuze, 1989b: Apéndice I, p. 264).

Esto no quiere decir que lo falso se imponga de afuera, que se escoja la “mala copia” intencionalmente en contra de la “buena copia”; aquí ya no se trata de un afán de distinguir y seleccionar linajes, sino de remitirse a ese sin-fondo que subyace a toda realidad, pre-individual y pre-subjetivo, donde ya no hay identidad pre-determinada, ni objeto ni sujeto, ni substancia ni conciencia fundamental; de este modo, lo que hay, desde esta ontología inmanente, es un conjunto de fuerzas diferenciales y diferenciantes que constituyen antes simulacros que copias, intensidades puras a-centradas, y que sólo al ser captadas de esta forma permiten explorar su potencia productiva, creadora de *efectos*. Por ello, al ser algo más originario el simulacro que la copia, la diferencia que la identidad y la representación, ya no se puede seguir pensando la verdad en el mismo sentido,

pero tampoco la falsedad (el *pseudos*) como siendo lo falso de una verdad (esquema todavía ligado a lo Mismo o al Modelo), es decir, lo falso no niega una verdad primera, sino que expresa el carácter diferencial y diferenciante de lo real, irreductible a la identidad, pero también a un estado de cosas delimitado, fijo o petrificado; el simulacro o la diferencia se entienden ante todo en su carácter dinámico (de ahí su potencia), como *proceso* antes que como *estado*⁶⁶.

Esta sería, pues, la configuración intrínseca de la realidad, eso a lo que Deleuze alude con “distribuciones nómadas” y que se juega precisamente allí donde lo que vale no es más la copia, sino el simulacro, no como un fundamento (fijo, estático), sino como un conjunto de *fuerzas en proceso* que escapan a la determinación de la Idea y ponen en cuestión al Modelo y a la copia; se trata, pues, del *devenir* como movimiento propio del simulacro y de lo real mismo —ante todo, ese fondo (o sin-fondo) diferencial no es más que el conjunto de puras diferencias en devenir—. No obstante, con *devenir* no se entiende una simple transición de algo a otra cosa, no consiste en el simple paso de un punto (o un estado) “A” a otro punto (o estado) “B”, pues este sería una especie de falso movimiento regido aún por el principio de identidad (la identidad tanto de “A” como de “B”), en lo que verdaderamente consiste el devenir se juega no al principio ni al final (ambas posiciones fijas, inmóviles) sino en el medio, en el movimiento mismo mientras se está moviendo. Esto no quiere decir que el devenir sea un puro presente, como podría pensarse, pues la dimensión del antes y del después no son erradicadas, pero sí cobran una nueva vigencia en tanto que ya no dependen

⁶⁶ Por lo tanto, ya se ve, lo que en el plano gnoseológico supone esto es la imposibilidad de conocer la realidad como no sea en dos sentidos: o bien, engañándonos por encuadrarla en una estructura fija y estable, la de la representación, o bien, como un conocimiento de las diferencias, de los elementos intensivos de las cosas, que por lo tanto nos tendría que llevar a una noción diferente de conocimiento: un conocimiento que difiere de sí mismo cada tanto, un conocimiento que no rehúye lo incierto y que se entrega al *acontecimiento*: “En el plano de la representación nos representamos el mundo, a Dios y a nosotros mismos como objetos de conocimiento. Sin embargo, tal representación puede precisamente esconder el temor a ‘devenir otro’, el temor a ser afectado por algo que no se encuentra bajo nuestro control y que no conocemos, incluido Dios como acontecimiento (Deleuze 2002: 125). La representación codifica el mundo para disminuir la peligrosa realidad de lo aleatorio y lo incierto. Y, ¿que es más incierto que todas nuestras pasiones o que el acontecimiento mismo? La representación quiere atenuar el peligro, pero el acontecimiento lo presenta en su esencial ingobernabilidad” (Gómez, 2011: 138). La noción de *acontecimiento* será esclarecida en las páginas siguientes.

del presente (el presente como centro a partir del cual se diferenciarían pasado y futuro), sino que son dimensiones autónomas que coexisten *al mismo tiempo*. Dicho de otra manera, el devenir no es ir de un pasado a un futuro, con relación a un presente, sino que sería el movimiento por el cual lo que deviene es arrastrado tanto hacia atrás como hacia adelante, pasado y futuro a la par, y en esta simultaneidad del devenir se esquivo el presente, lo cual, sin dudar, constituye una afrenta al “buen sentido” (que nos dicta un sentido unidireccional para el movimiento):

En la medida en que se esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: (...) El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez (ibíd.: Serie I, p. 25).

Por consiguiente, el sentido de las cosas que componen la realidad ya no puede ser determinable conforme a una presunta identidad, configuración estática que sería siempre la misma, pero tampoco basta con decir que en un momento las cosas eran de tal forma (“A”) y que ahora son de otra (“B”), sino que eso que llamamos “cosas” se encuentran en un “devenir-loco”⁶⁷ en el que sus fuerzas internas tiran en ambas direcciones a la vez, movimiento paradójico que garantiza su continuo ir diferenciándose (no sólo respecto de otras cosas, sino ante todo respecto de sí mismas). La paradoja se instaura entonces como lógica propia del devenir, trastocando el buen sentido, pero también al “sentido común”, pues si aquel nos dice que las cosas siguen un trayecto único (de “A” a “B”), éste nos dice que en cada punto, en cada estación, las cosas son lo que son (“A”=“A” / “B”=“B”); sin embargo, en el devenir las cosas se mueven en ambas direcciones a la vez, lo

⁶⁷ No deja de ser importante notar que, así como Deleuze observa en Platón el impulso más decidido por someter lo real a la configuración de lo Mismo, de igual forma encuentra en él la posibilidad de alternar dicha configuración en pos del simulacro y el devenir (por ejemplo en el *Filebo* y el *Parménides*). Cf. Deleuze, 1989b: Serie I.

que conlleva que su identidad no sea sino una quimera⁶⁸. El devenir *implica* o *complica* “A” y “B”, que ya no son determinaciones fijas, sino *modos de hablar* de las situaciones en las que se hallan las fuerzas que las configuran. La identidad por tanto se pierde, o mejor aún, se resquebraja, y a través de las fisuras se vuelve infinita:

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El lenguaje es quien fija los límites (por ejemplo, el momento en el que empieza lo *demasiado*) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado («no sostenga un atizador al rojo *demasiado* tiempo, le quemaría, no se corte *demasiado* profundamente, le haría sangrar») (ibíd.: 26).

No hemos de perder de vista, pues, que es justamente este devenir el que compone la realidad toda (a través de cada una de sus diferencias o series heterogéneas constitutivas), o mejor, no son “las cosas” las que devienen, hilando así la red de la apariencia que nos aleja de la verdad del ser (entendido como lo siempre permanente, inmóvil e igual a sí mismo), sino que por el contrario, es el ser mismo lo que está deviniendo en sus potencias constitutivas y en sus efectuaciones o expresiones. Dicho más claramente: el ser es devenir, y nada más que devenir. Pero en esto hemos de guardarnos de creer que consiste en un devenir *del* ser, como si el devenir fuera un movimiento ajeno del propio ser, más bien el ser no consiste en otra cosa sino en ese devenir (no hay un ser al que le “ocurre” que devenga, sino que tal movimiento es inmanente al ser). Esto implica que la noción misma de “ser” se ve desplazada en su sentido tradicional, quedando reivindicada por completo la primacía de la *diferencia*; en efecto, si

⁶⁸ Tal como señala Deleuze respecto de la Alicia de Lewis Carroll: al mismo tiempo que la niña crece y es más grande de lo que era antes, es más pequeña de lo que es ahora, Alicia crece y decrece al mismo tiempo, es algo distinto de lo que era antes pero a la vez es lo que era antes, con lo que es algo distinto a lo que es ahora. Cf. ídem.

otrora las diferencias eran diferencias *de* lo idéntico, en el devenir cada diferencia es diferencia *del* ser, pero no como diferencia de lo idéntico, sino como diferencia de la diferencia misma, esto es, el ser como diferencia. Por ello es que se puede afirmar que el ser no se dice más que de una manera, no como antaño se hacía (por ejemplo Aristóteles) afirmando que el ser se dice de muchas maneras, para a continuación inaugurar una clasificación por categorías o accidentes, salvaguardando un ser trascendente y colocando en dependencia a todas las cualidades y entidades que entonces serían meros accidentes de la sustancia, sino ahora reconociendo que en cada entidad, en cada cosa (en tanto conjunto de multiplicidades en relaciones de diferencia entre sí) se expresa el mismo ser. La “univocidad del ser” implica que, tras la destrucción de la representación, el ser ya no sea predicado bajo la forma de la analogía (las cosas que son *como* el ser, o que “participan” en algún aspecto del ser), no es ya que se diga en muchos sentidos (de una sola y misma cosa), sino que el ser se dice de todas las maneras posibles y de todas las diferencias en un solo y mismo sentido⁶⁹:

La univocidad del ser no quiere decir que haya un solo y mismo ser: al contrario, los entes son múltiples y diferentes, producidos siempre por una síntesis disyuntiva, disjuntos y divergentes ellos mismos, *membra disjuncta*. La univocidad del ser significa que el ser es Voz, que se dice, y se dice en un solo y mismo «sentido» de todo aquello de lo que se dice. Aquello de lo que se dice no es en absoluto lo mismo. Pero él es el mismo para todo aquello de lo que se dice. Entonces sucede como un acontecimiento único para todo lo que sucede a las cosas más diversas, *Eventum tantum* para todos los acontecimientos, forma extrema para todas las formas que permanecen disjuntas en ella, pero que hacen resonar y ramificar su disyunción. (ibíd.: Serie XXV, p. 186).

⁶⁹ Algo que por cierto ya adelantaba Deleuze en *Diferencia y repetición*, obra signada, entre otras cosas, por demostrar no más que esto: la univocidad del ser dada en sus diferencias y en sus repeticiones. Y tal como el propio Deleuze no tiene reparos en hacer, vale repetirlo una vez más: esta univocidad no es del ser separado de su devenir, distinto a las diferencias que lo constituyen, sino que es la univocidad de esas diferencias mismas que, sólo por costumbre y canon del pensamiento occidental, se sigue llamando “ser”: “El ser se dice de acuerdo con formas que no rompen la unidad de su sentido, se dice en un solo y mismo sentido a través de todas sus formas (...). Pero aquello de lo que se dice, difiere; aquello de lo que se dice es la diferencia misma. No es el ser análogo el que se distribuye en categorías y reparte un lote fijo a los entes, sino los entes que se reparten en el espacio del ser unívoco abierto para todas las formas” (Deleuze, 2002: 446).

Por otra parte, esta visión del ser en tanto devenir está implicado con una nueva noción de tiempo que ya no se reduce al tiempo cronológico (o Cronos) como reunión en el presente del pasado y el futuro, sino un tiempo en el que pasado y futuro coexisten tirando cada cual en su propia dirección, en un límite inextenso en el que aparecería el devenir como *acontecimiento*: esto es, el tiempo de Aión⁷⁰.

El Aión determina un nuevo tipo de organización, no de las cosas en sí (de los cuerpos), sino de sus *superficies*, de sus *efectos* (que siempre tienen lugar en la superficie); así, lo que tiene lugar en el tiempo del Aión, en ese ámbito paradójico del instante (que divide el presente al infinito), es por una parte la tensión de las *singularidades* (o intensidades), es decir, el *acontecimiento* propiamente dicho que sucede en la superficie de las cosas, y por otra parte se erige la frontera entre los cuerpos o estados de cosas y el lenguaje o las preposiciones. Es en ese instante en que coexisten el infinito pasado y el futuro que la frontera trazada permite vislumbrar el “sentido”, pero ya no de la misma forma a como lo marca el pensamiento de la representación, para el cual el lenguaje *refiere* a la realidad en tanto que estados de cosas, sino más bien como el límite irreductible e intraspasable en el que las cosas y el lenguaje no se

⁷⁰ La primera figura del tiempo corresponde a lo que Deleuze llama “Cronos”, figura que indica que sólo existe el tiempo presente, pasado y futuro son relativos a éste. El presente es visto como “tiempo de los tiempos”, el tiempo-todo que complica o comprende (como un círculo) el futuro y el pasado. Éste, dice Deleuze, es el tiempo de las mezclas (que constituyen las cosas en su configuración carnal o física), de los cuerpos, es un tiempo corporal, al que le es propio delimitar, siendo él mismo el límite de los cuerpos y sus acciones (en “Cronos”, el tiempo presente supone una delimitación de un cuerpo y lo que hace o lo que le ocurre, posibilitando a cada momento una identidad determinable). El tiempo del Aión, por el contrario, es pura “forma vacía del tiempo”, liberado de todo contenido corporal presente, es decir, donde los cuerpos aún no se han formado como entidades delimitadas e idénticas, pues es aquí donde pasado y futuro ya no son dimensiones subsumidas al presente como absoluto sino que subsisten como dimensiones que dividen y subdividen el instante presente hasta el infinito, en los dos sentidos al mismo tiempo, con lo cual el presente mismo es fracturado, no siendo ya una unidad primera y referencial, sino apenas la síntesis de esa división infinita (cf. *ibíd.*: Serie XII). El Aión es el instante “sin espesor y sin extensión” que divide al infinito y en ambas direcciones cada presente, que ya no es entonces la medida del tiempo, pues sólo pasado y futuro subsistirían o “insistirían” en éste (cf. *ibíd.*: Serie XXIII). No obstante, esto no quiere decir que en el tiempo del Aión desaparezca el presente, pues en efecto hay una especie de presente, aunque éste no sea igual al del tiempo de Cronos, pues si en Cronos se trata de un presente “extenso”, con espesor (que abarca pasado y futuro), en el tiempo de Aión hay un presente “sin espesor” que como ya se dijo no es absoluto y representa sólo el instante en que se divide el tiempo en ambas direcciones, pero asimismo es el presente de la operación o de la acción pura, no ya de los cuerpos; presente no de la *efectuación* de las potencias en las formas corpóreas sino de la “contra-efectuación”, que por cierto Deleuze vincula a la actividad artística: el presente del actor, del bailarín o del mimo (cf. *ídem.*).

mezclan pero tampoco se encuentran radicalmente separados, más bien se articulan, no por una relación de adecuación sino por su *diferencia*: allí resplandece el sentido (que no es lo dicho ni aquello de lo que se dice) y tiene lugar el *acontecimiento*. Por supuesto, no hay que entender “acontecimiento” como aquello que “tiene lugar”, lo que sucede como algo circunstancial dentro de un estado de cosas determinado; el acontecimiento no es lo accidental de algo que funja como substrato o substancia, si sucede, lo hace en la superficie, en esa frontera entre las cosas y las proposiciones; los acontecimientos no tienen lugar en los cuerpos, son más bien “incorporales” y se dan en la superficie de los cuerpos, precisamente como *efectos* de las mezclas entre los cuerpos, *efectos incorporales*. Si estos efectos no son corporales, si no se trata de cualidades físicas, ¿entonces de qué? Los acontecimientos consisten en (o, mejor, *insisten* como) “atributos lógicos o dialécticos”, expresión de singularidades impersonales y pre-individuales, por lo que el modo más apropiado de referir a ellos no es por medio de adjetivos y sustantivos, sino por medio de verbos (y sobre todo infinitivos) (cf. *ibíd.*: Serie II). Es así que el acontecimiento *funda* el lenguaje como *expresión* de incorporales que hacen que las proposiciones tengan sentido.

Se tratará entonces, no ya de representar, sino de captar lo real en su devenir, esto es, el acontecimiento, o acontecimientos múltiples que se conectan entre sí en una red virtual y que podemos conocer en su forma encarnada o corporeizada, pero que preceden a toda actualización, puesto que no remiten directamente a los estados de cosas aunque sean atributos suyos, y tampoco son meros hechos de lenguaje a pesar de que se digan a través de las palabras; lo que deviene y que se muestra en el acontecimiento es puro impersonal, infinitivo, insubstancial, “entre-tiempo”, serie de variaciones divergentes que se dicen de las cosas, aunque no les pertenezca como cualidad sensible o realidad fáctica; el acontecimiento es por ello puro *sentido*⁷¹.

⁷¹ Lo cual también tiene que ver con la “univocidad del ser”, en tanto que ahora, desde la óptica del acontecimiento, vemos que el ser se despliega tanto en el ámbito de lo lingüístico o de las proposiciones, como en el ámbito de los cuerpos, esto es, el ser en tanto *acontecimiento* y en tanto *sentido*: “Pero, al mismo tiempo, si el Ser no se dice sin que suceda, si el Ser es el único acontecimiento en el que todos los acontecimientos comunican, la univocidad remite a la vez a lo

El sentido se atribuye, pero no es en modo alguno atributo de la proposición, es atributo de la cosa o del estado de cosas. El atributo de la proposición es el predicado, por ejemplo un predicado cualitativo como verde. Se atribuye al sujeto de la proposición. Pero el atributo de la cosa es el verbo, verdear por ejemplo, o mejor el acontecimiento expresado por este verbo; y se atribuye a la cosa designada por el sujeto, o al estado de cosas designado por la proposición en su conjunto. Inversamente, este atributo lógico, a su vez, no se confunde en ningún modo con el estado de cosas físico, ni con una cualidad o relación de este estado. El atributo no es un ser, y no cualifica a un ser; es un extra-ser (ibíd.: Serie III, pp. 43-44).⁷²

Si la ontología de la diferencia que habilita Deleuze ya no nos permite pensar del mismo modo, pensar en términos de verdad y falsedad, de lo idéntico, del Modelo o de la representación, ¿qué nos queda? ¿Cómo no hundirnos en el más áspero nihilismo o en el absurdo? La respuesta está ya anunciada justamente en el mismo flujo de la filosofía deleuzeana, pues si el sinsentido no equivale al absurdo (esa falta, esa carencia de sentido), sino que es la fuente a partir de la cual el sentido puede *efectuarse*, habríamos de replicar que este sin-fondo diferencial, pre-individual y pre-subjetivo que constituye el ámbito relacional de la realidad, es precisamente lo que posibilita *efectuar* o *producir* algo (recuérdese la potencia de lo falso o del simulacro en tanto que conjunto de fuerzas diferenciales), que evidentemente no será del terruño de lo Mismo ni de la representación. ¿Qué entonces? Lo diferente. Esto es, que el pensamiento y el lenguaje ya no pueden pretender hablar *sobre* lo real, representarlo, sino más bien actuar desde lo real

que sucede y a lo que se dice. La univocidad significa que es la misma cosa lo que sucede y lo que se dice: lo atribuible a todos los cuerpos o estados de cosas y lo expresable de todas las proposiciones. La univocidad significa la identidad del atributo neomático y de lo expresado lingüístico: acontecimiento y sentido” (ibíd.: Serie XXV, p. 186).

⁷² “Sentido” no quiere decir que se afirme algo que objetiva, positiva o fácticamente es, y en virtud de ello el *sinsentido* no es la negación de lo que es, no ha de confundirse con el absurdo —nos advierte Deleuze— ni con la simple negación del sentido (como acontecimiento). El sinsentido alude, por el contrario, al vértigo de las palabras, su imposibilidad primera dentro del ámbito de la proposición: en primera instancia, que designen lo que *expresan* y que *expresen* lo que designan, que digan su propio sentido; y en segunda instancia que hagan confluír elementos (series o palabras) divergentes o que de otra forma serían alternativas, en un mismo término que no obstante conserva y expresa sus diferencias y la divergencia misma. Es así que, paradójicamente, el sinsentido fungirá como lugar de donde emana cualquier sentido posible. Cf. ibíd.: Serie XI.

afectándolo y viéndose afectado por ello⁷³, y esta sería para Deleuze justamente la tarea de la filosofía. Precisamente se trata de *no pensar del mismo modo* (que es en realidad un no-pensar en definitiva), sino de pensar auténticamente y de actuar, hacer algo; el pensamiento de Deleuze a este respecto es sumamente pragmático, pues no le interesa tanto elaborar interpretaciones teóricas cuanto más bien producir acciones, efectos, relaciones, y justamente por ello concibe su filosofía como una actividad creadora y hasta revolucionaria (cf. Deleuze, 1996: 217); la filosofía como actividad de pensamiento es ante todo experimentación: “Pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella. Lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco es lo que empieza” (Deleuze & Guattari, 1997: 112). Pensar es un devenir, pues no parte de un punto fijo ni llega a un final pre-determinado, sino que se da siempre en el “entre”, en la andada misma; y el modo particular en que la filosofía piensa, experimentando, creando, es a través de conceptos⁷⁴.

¿Dónde queda la literatura dentro de esta geografía? Ciertamente no del lado de la representación, ni en las tentativas de hablar sobre el mundo y decir lo que las cosas son en su facticidad. La literatura no es ni descripción, ni

⁷³ De manera elocuente lo deja muy en claro Deleuze, para quien, frente a todo dogmatismo (siervo de lo Mismo y de la representación), se trata ante todo de *pensar*. “Es preciso que el pensamiento como determinación pura, como línea abstracta, afronte ese sin fondo que es lo indeterminado: Eso indeterminado, eso sin fondo, es también la animalidad propia del pensamiento, la genitalidad del pensamiento: no tal o cual forma animal, sino la necedad. Pues, si el pensamiento sólo piensa constreñido y forzado, si sigue siendo estúpido en tanto nada lo fuerza a pensar, ¿lo que lo fuerza a pensar no es también la existencia de la estupidez, a saber, que él no piensa si no hay nada que lo fuerce? (...) El pensamiento es la más alta determinación que se enfrenta a la necedad como a lo indeterminado que le resulta adecuado. La necedad (no el error) constituye la mayor impotencia del pensamiento, pero también la fuente de su más alto poder en aquello que lo fuerza a pensar” (Deleuze, 2002: 407). Pero pensar, como muy bien apunta José Luis Pardo comentando a Deleuze, es *hacer* la diferencia: “Porque de eso se trata. No de pensar ciertas ideas (‘diferencia’, ‘multiplicidad’) ya dadas y hechas en una totalidad orgánica que sería *la* filosofía (incluso una ‘nueva’ filosofía, una nueva imagen del pensamiento), sino de *hacer* la diferencia y *hacer* la multiplicidad en la práctica rigurosa del concepto y en contacto necesario con otras disciplinas que atraviesa y la atraviesan” (Pardo, 2014: 119).

⁷⁴ Pero los conceptos no son proposiciones, y por ello no tienen que ver con el estado de cosas o estado de cuerpos, es decir, no son referenciales, no designan. Son, por el contrario, intensionales: poseen intensidades, tienen consistencia (endo y exoconsistencia), son autorreferenciales y se plantan a sí mismos; un concepto es un acontecimiento, una “haccedad” o entidad singular (cf. Deleuze & Guattari, 1997: 26-28).

referencialidad, ni simple expresión de una psicología del escritor. ¿Qué entonces? Como lo habíamos dicho ya en el apartado anterior, una “experiencia de pensamiento”, o de manera más radical, un modo de pensar, pero ciertamente ahora bajo características y con consecuencias diferentes, tras el desplazamiento deleuzeano fuera de los marcos de la representación. La relación de la literatura (y del arte en general) con la filosofía se ve ahora trastocada, pues hay que partir de que ambas actividades tienen un suelo común desde el cual despliegan su propio devenir, aunque nunca alcancen ni a escindir-se totalmente, ni a perderse en una fusión indiferenciante. Y es precisamente este suelo común, esta *tierra* (que no anula sus diferencias) la que invocamos para el acoplamiento de Borges y los presocráticos.

Pero si la relación entre filosofía y literatura se ve transformada, no sucede menos con la filosofía misma. Entonces, ¿qué significa hacer filosofía? No se trata ciertamente de hacer *historia* de las ideas y conceptos filosóficos, reconocer ideas, mundo y verdades, ni en suma, reproducir lo que los filósofos han hecho, esquema anudado a la representación y la repetición de lo mismo, no; la filosofía es ante todo una actividad constructiva creadora de conceptos, que parte de una especie de arrebató ante la necedad de la imagen dogmática del pensamiento (pensamiento de lo Mismo), pero también ante el estupor que supone el hallazgo de ese “fondo desfondado” de lo real, esa ausencia de sujeto y de substancia o sustrato que será concebido como un conjunto de fuerzas o potencias en relación y dinamismo que constituyen el sin-fondo intenso del ser. Hacer filosofía es, ante todo, crear una nueva imagen del pensamiento (crítica) que consiste en vérselas con la *diferencia* —esto es, con el devenir, con el acontecimiento, con el sentido. Por tanto, la “historia de la filosofía” misma adquiere más los rasgos de un arte, en donde los momentos o los sucesos de su despliegue se ven “intervenidos”: ¿cuál es el modelo del “buen pensar”? ¿Cuál el modelo de la verdad, de las ideas correctas o profundas? No hay modelos, sólo movimientos, dinamismos, multiplicidades, con las cuales se puede establecer alianzas y entrar en relaciones maquínicas, esto es, relaciones de complicidad o de “traición” (así sea tan sólo por una fidelidad extrema) que *produzcan* algo novedoso, diferente. Pero vale aclarar

algo más, pues insensato sería creer que todo consiste en la caprichosa creación de un individuo con cierto privilegio de pensar; y es que, ciertamente, el esfuerzo filosófico no parte de la nada, vacío absoluto carente de todo, sino que siempre parte de un horizonte o múltiples horizontes relativos (la historia de la filosofía también como horizonte relativo), pero tampoco parte de la idea de que ya se sabe qué es pensar, por el contrario, si se gesta un genuino pensar, si la filosofía consiste en esa creación de conceptos que antes decíamos, no es sino por una potencia que provoca movimientos involuntarios: el arrebatado, el ex-tasis, el ser violentado, en suma, un *pathos*. Es el encuentro con lo efectuado en las superficies desde el sin-fondo, o el fondo “desfondado” del ser, no en tanto ámbito homogéneo, sino más bien, como se ha esbozado, en tanto reino sumamente heterogéneo en donde “ser” equivale a devenir, en donde los elementos de lo real son series divergentes que se diferencian entre sí por medio de la diferencia misma conformando un ordenamiento de “anarquías coronadas”. Ese fondo es aquello que constituye propiamente el “Caos”⁷⁵.

El pensamiento, despertado de su plácido sopor por una furia que le viene de afuera, consiste en elaborar una suerte de “corte” a dicho Caos para instaurar un “plano de inmanencia”, esto es, una imagen del pensamiento (dada por el pensamiento mismo) en la cual se desarrollarán las conexiones entre conceptos (siempre entendidos como conjuntos de intensidades que capturan algunas de las fuerzas que transitan en la inmanencia pura o Caos)⁷⁶; así, la filosofía presupone

⁷⁵ El Caos lo entiende Deleuze de la manera siguiente: “El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que éstas se esbozan y se desvanecen: no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes, y una aparece como evanescente cuando la otra desaparece como esbozo. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia. El problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física)” (ibíd.: 46). Y más adelante nos dice que se trata de un “vacío” —que no equivale a una “nada”— habitado por lo virtual: infinitas partículas que aparecen y desaparecen sin apenas dejar rastro (ibíd.: 117-118) En el Caos, pues, confluyen dos aspectos: movimientos infinitos y velocidades infinitas. La filosofía, por tanto, es la labor de darle cierta “consistencia” a ese vacío virtual, pero intentando conservar sus intensidades o sus velocidades infinitas por medio de los conceptos —a riesgo de perder los movimientos infinitos.

⁷⁶ Respecto al “plano de inmanencia”, nos advierte Deleuze que no hay que confundirlo con un concepto (siendo aquel el que posibilita los conceptos), ni con un método, ni con una opinión sobre

dicho plano de inmanencia como sede de la creación de sus conceptos, residencia a la vez abierta y delimitada, maleable, podría decirse, pues no clausura en ningún momento la dinámica intensiva de los conceptos que le habitan sino que la posibilita dentro de determinados márgenes, lo que por cierto provoca que los conceptos no sean creados caprichosamente, sino que tanto sus componentes internos como sus relaciones externas se ven determinadas por las características de dicho Caos seccionado. La filosofía en tanto actividad consiste no más que en esto: la creación de conceptos y la instauración de un plano (cf. *ibíd.*: 39). Si en el ámbito de la sucesión cronológica de las ideas filosóficas, o de las opiniones sostenidas históricamente, el pensamiento se encuentra ante un horizonte relativo, el plano de inmanencia es ya un horizonte absoluto: horizonte de los acontecimientos, en tanto su depósito o reserva.

Habría que añadir que como horizonte absoluto el plano sirve como una brújula, o mejor, como un mapa en el que se van distribuyendo los asentamientos del pensamiento, territorio formado por grupos nómadas de conceptos, que le dan cierta consistencia a lo que de otra manera sería un absoluto ilimitado, irreconocible. Puro desierto, el plano de inmanencia posibilita el surgimiento de faros, de diques, de pozos, pueblos que arrojan una energía que han logrado captar. No tiene que ver con las opiniones *sobre*, sino con la actividad a través de la cual el pensamiento se pone a sí mismo, y en este sentido, con la cuestión del fundamento (de cualesquiera cosas pensadas). ¿Qué le corresponde pensar al pensamiento? ¿Qué puede pensar en tanto pensamiento? Ante todo el

el pensar mismo; es, por el contrario, la *imagen* que el pensamiento se da a sí mismo, al que le atañe un movimiento infinito o del infinito. Ahora bien, el plano de inmanencia, en tanto instancia donde surgen y se configuran los conceptos, no supone ningún concepto de verdad universalmente aplicable, únicamente se puede hablar de lo verdadero de los conceptos en relación con el plano al que remiten, en torno “hacia lo que se vuelve el pensamiento”. Por último, habría que agregar que el plano de inmanencia es “prefilosófico”, no porque anteceda a la filosofía, sino porque ésta lo supone a la vez que aquel se encuentra en su origen mismo como condición interna, aspecto que le permite afirmar a Deleuze que la filosofía está conformada en su seno por lo no-filosófico, y por ello mismo se dirige a los no filósofos. Cf. *ibíd.*: 41-45. Por otra parte, respecto al concepto lo resume así: “Un concepto es un conjunto de variaciones inseparables que se produce o se construye en un plano de inmanencia en tanto que éste secciona la variabilidad caótica y le da consistencia (realidad). Por lo tanto un concepto es un estado caoideo por excelencia; remite a un caos que se ha vuelto consistente, que se ha vuelto Pensamiento, caosmos mental. ¿Y qué sería *pensar* si el pensamiento no se midiera incesantemente con el caos?” (*ibíd.*: 209).

movimiento infinito —o el movimiento *del* infinito. Sin embargo este “orientarse” no implica referentes fijos, a manera de objetos o puntos determinables (en el entramado espacio-tiempo), como tampoco implica un sujeto volitivo que, de acuerdo a una prístina voluntad, dirija sus voliciones en pos de un conocimiento certero. Pensar es entonces puro movimiento dentro del plano de inmanencia, dentro del horizonte absoluto de los acontecimientos. Y este movimiento tira en al menos dos direcciones: va y viene, se expande y se contrae, se desenrolla para volverse a enrollar... Es aquí, en este movimiento doble del infinito, movimiento de pliegue, despliegue y repliegue, que se revela el suelo común de pensar y ser; se trata de la doble faceta del plano de inmanencia: pensamiento y naturaleza, *physis* y *nous*:

El movimiento infinito es doble, y tan sólo hay una leve inclinación de uno a otro. En este sentido se dice que pensar y ser son una única y misma cosa. O, mejor dicho, el movimiento no es imagen del pensamiento sin ser también materia del ser. Cuando surge el pensamiento de Tales es como agua que retorna. Cuando el pensamiento de Heráclito se hace *polemos*, es el fuego que retorna sobre él. Hay la misma velocidad en ambas partes: «El átomo va tan deprisa como el pensamiento.» El plano de inmanencia tiene dos facetas, como Pensamiento y como Naturaleza, como *Physis* y como *Nous*. Es por lo que siempre hay muchos movimientos infinitos entrelazados unos dentro de los otros, plegados unos dentro de los otros, en la medida en que el retorno de uno dispara otro instantáneamente, de tal modo que el plano de inmanencia no para de tejerse, gigantesca lanzadera. Volverse hacia no implica sólo volverse sino afrontar, dar media vuelta, volverse, extraviarse, desvanecerse (ibíd.: 42).

Como se ve, si partimos de un plano de inmanencia, de este corte al Caos, ya ningún sentido tiene plantearse la cuestión de un “bien pensar”, pues lo que importa es sobre todo esto: pensar a raíz de un habérselas con ese movimiento infinito, y no importa tanto el cómo (no hay método ni corrección del pensamiento), sino que el pensamiento puede surgir incluso en su extravío o en su desvanecimiento, en su propio trastabillar: “Incluso lo negativo produce movimientos infinitos: caer en el error tanto como evitar lo falso, dejarse dominar por las pasiones tanto como superarlas...” (ídem.). Lo radicalmente imprescindible

es esto: en tanto plano, paisaje o desierto, o incluso lanzadera, el plano es puro movimiento, está atravesado por multiplicidad de movimientos, movimientos divergentes que transcurren a velocidades infinitas (y son propiamente los movimientos del infinito), movimientos pares y impares, algunos reconocibles y otros tantos salvajes, “errados”, aberrantes, variación pura... Pero cada una de estas velocidades, cada uno de estos movimientos o multiplicidades constituyen el plano de inmanencia, la fuente del pensamiento y de la materialidad del ser, a través de infinidad de conexiones insospechadas, que, si se tiene algo de “suerte” (así sea la “mala suerte” de verse atropellado, impactado o arrastrado por una de estas potencias) pueden propiciar la materia para que se forjen los conceptos.

De lo anterior hay un par de consecuencias que no podemos dejar pasar. En primer término, que el plano de inmanencia implica una doble potencia: *Physis* y *Nous*, esto es, potencia de ser y potencia de pensar. En efecto, el plano de inmanencia no es únicamente una idea (o, diríase, una estructura o marco mental) que contiene dentro suyo a los conceptos (reducidos a ser también meras ideas), sino que es ante todo una sección de las intensidades que animan al ser, intensidades incorpóreas pero materiales (según hemos visto en lo que respecta al acontecimiento) que *suben* a la superficie de los cuerpos y del pensamiento, y que despliegan sus velocidades en otros tantos movimientos reales. Este primer aspecto, por cierto, nos aleja de una concepción en donde pensar —dado en su forma lingüística— se vería reducido a ejercerse bajo una función designativa, que presupone la separación entre el pensamiento y la materia; por el contrario, el pensamiento (y, con especial relevancia para nosotros, el lenguaje) es *expresión* de las multiplicidades o intensidades materiales que constituyen el ser, pero sobre esto volveremos más adelante. En segundo término, cada plano en tanto que sección del Caos no puede sino “atrapar” algunos de sus movimientos infinitos, quedando todos los otros en su esencial dispersión, dicho de otro modo, toda filosofía consistiría únicamente en determinada visión o captura de una parte del Caos, lo que por una parte explica la multiplicidad de planos instaurados a lo largo de la historia, algunos más o menos divergentes de otros, pero sobre todo el que los planos no se encuentren ya en una realidad de sucesión (no obedecen al

tiempo de Cronos), sino que pueden encontrarse en coextensividad, superposición, simultaneidad y entrecruzamientos múltiples. El tiempo de la filosofía, o más exactamente, el tiempo del pensamiento (del que la filosofía, como veremos, no es más que una expresión) no es un tiempo unidimensional ni unidireccional, o, por mejor decir, no se trata de que filosofía y pensamiento se desplieguen exclusivamente en el tiempo cronológico, sino ante todo en un tiempo que no es ya el de la sucesión, un espacio-tiempo en el cual las “imágenes del pensamiento” se desenvuelven con las más diversas posiciones relativas entre sí en tanto que cortes al Caos. Diríamos pues, que el plano de inmanencia (o los diversos planos que se instauran) no conforman una superficie lisa y llana, sino un terreno accidentado y conformado por múltiples capas, a la manera de los dobleces de un acordeón o, como el mismo Deleuze dice, como un hojaldrado⁷⁷. Diferentes planos de inmanencia pueden presentar los mismos elementos, las mismas palabras, no obstante la imagen del pensamiento no será la misma, ni la construcción conceptual. Si bien esto puede lanzarnos a una imagen de inconmensurables, también nos aporta una clave especial de lo que importa en cada imagen de pensamiento: “lo verdadero sobre el plano sólo puede ser definido por un «volverse hacia...», o «hacia lo que se vuelve el pensamiento»; pero no disponemos así de ningún concepto de verdad” (ibíd.: 43). *Hacia lo que se vuelve el pensamiento*, he ahí la clave, la legitimidad de toda tentativa, pero también lo que conecta diversos esfuerzos, pues si bien es cierto que cada *volverse hacia* ha de implicar una serie o series de potencias diferentes en cada caso, por otra parte, eso hacia lo que se vuelve el pensamiento en cada caso es en cierto modo lo mismo: el fondo desfondado del ser, el sin-fondo o Caos.

¿No nos sitúa esto ante la dificultad de la multiplicidad y la unidad? ¿Puede hablarse de la unidad de la filosofía, o tendría más bien que hablarse de una multiplicidad que no admite reducciones ni síntesis, y que permite comunicaciones, o de manera más radical, conexiones, extracciones, simbiosis,

⁷⁷ “Cada plano lleva a cabo una selección de lo que pertenece de pleno derecho al pensamiento, pero esta selección varía de uno a otro. Cada plano de inmanencia es un Uno-Todo: no es parcial, como un conjunto científico, ni fragmentario como los conceptos, sino distributivo, es un «cada uno», *El plano de inmanencia es hojaldrado*. Y resulta sin duda difícil valorar en cada caso comparado si hay un único y mismo plano, o varios diferentes” (ibíd.: 53).

enmascaramientos, perversiones y acoplamientos imprevisibles? ¿Cómo, bajo qué ley o pauta agrupar algunos planos y separar otros?⁷⁸ La historia de la filosofía ya no puede consistir en ese relato presuntamente apegado a los hechos (idea de Modelo, Original o lo Idéntico), sino que se parece más al arte del retrato:

La historia de la filosofía es comparable al arte del retrato. No se trata de cuidar el «parecido», es decir de repetir lo que el filósofo ha dicho, sino de producir la similitud despejando a la vez el plano de inmanencia que ha instaurado y los conceptos nuevos que ha creado. Se trata de retratos mentales, noéticos, maquínicos. Y aunque habitualmente se suelen hacer recurriendo a medios filosóficos, también se los puede producir estéticamente (ibíd.: 58).

Se trata de una similitud no en cuanto al contenido, sino en cuanto a las potencias que se desenvuelven en el pensamiento, ese “volverse hacia”, gesto originalísimo por cuanto se repite cada vez de un modo singular para aprehender algo del Caos con la mirada, así sean unos breves destellos condenados a no ser fielmente recordados. Pero, si hay otra condena en este gesto, es la de ignorar esas conexiones o posiciones que adquirirá la segmentación del plano instaurado, las coincidencias y préstamos perversos que lo conformarán, lo que conduce a una parcela que ya no es sólo *del* Caos, en el sentido de extraerse de éste, sino que es *del* Caos, en el sentido de pertenecerle: “¿No estamos acaso condenados a tratar de establecer nuestro propio plano sin saber con cuáles va a coincidir? ¿No significa acaso reconstituir una especie de caos?” (ibíd.: 54). Mas no podemos dejar de señalar el hecho de que esos “retratos maquínicos” de los diversos planos puedan producirse también estéticamente, ¿qué quiere esto decir? Si la filosofía es un pensamiento por medio de conceptos, ¿de qué medios echará mano una actividad estética? Arribamos aquí a lo que ya habíamos anunciado: la literatura como pensamiento, la cual, decíamos, comparte un suelo común con la filosofía, suelo del que ambas toman sus nutrientes y catalizadores; pues así como la filosofía parte del Caos instaurando un plano de inmanencia en el cual formará

⁷⁸ Cf. ibíd.: 54.

conceptos, la literatura (y el arte en general) partirá de ese mismo Caos seccionándolo a su manera para generar su propio modo de pensar.

En efecto, hay otras formas de pensar además de la filosofía, en las cuales también se trata de formar un plano a manera de hacer un corte al Caos; así, se piensa no únicamente por medio de conceptos, sino también a través de prospectos y funtores, instaurando un “plano de referencia” (como en las ciencias), y a través de perceptos y afectos instaurando un “plano de composición” (en las artes). La diferencia entre estos planos, podría decirse, es lo que hacen con el Caos, es decir, con los movimientos infinitos y sus velocidades infinitas: así, si en la filosofía se pierden los movimientos infinitos, conservando las velocidades infinitas en los conceptos que les da consistencia, en la ciencia hay una renuncia a lo infinito en pos del referente o estados de cosas, mientras que en las artes se reintroduce lo infinito en lo finito (cf. *ibíd.*: 199). Sin embargo, a pesar de que ninguno es “más pensamiento” que otro, y en ese sentido son modos de pensar hasta cierto punto inconmensurables, hasta cierto punto equivalentes, lo que aquí nos interesa es aquello que ya anunciábamos respecto al plano de inmanencia: los entrecruzamientos, contagios e interferencias que se producen⁷⁹. Nos enfocaremos ahora en dos aspectos: primero veremos cómo es que se piensa en el arte (y en la literatura en particular), y después abordaremos el papel y la importancia del lenguaje en la literatura, lo cual nos acercará a definir el

⁷⁹ Sobre esto volveremos hacia el final de este apartado. Por ahora sólo adelantemos que los tres planos son irreductibles entre sí, pero admiten interferencias tanto extrínsecas (cada disciplina en su propio plano y con sus propios elementos) como intrínsecas (elementos que se introducen en planos ajenos). También hay interferencias “ilocalizables”, cuyos enlazamientos o entrecruzamientos no se pueden determinar con igual claridad. Por otra parte, estas interferencias no son excepcionales o raras: cada disciplina se relaciona con (y necesita) su negativo, su “no” (no-filosofía, no-ciencia, no-arte); no lo necesitan como principio o fin, sino en su devenir, en su desarrollo. Cf. *ibíd.*: 218 y ss. A este respecto encuentra el filósofo francés una cercanía o implicación preclara entre el pensamiento de la filosofía y el de las artes, entre los conceptos y los perceptos y afectos: una filosofía meramente conceptual, o el concepto valiéndose por sí mismo, lograría muy poco a la hora de buscar conexiones con el ámbito de la vida, con la esfera de lo no-filosófico, de ahí que para entablar dichas conexiones precise de los perceptos y los afectos: “El afecto, el percepto y el concepto son tres potencias inseparables que van del arte a la filosofía y viceversa” (Deleuze, 1996: 218). Esto, por cierto, es uno de los aspectos que conforma el *estilo* en filosofía (cf. *ibíd.*: 259), sobre lo cual también volveremos más adelante.

entrecruzamiento entre filosofía y literatura que pensamos ver efectuado en nuestra investigación.

El arte constituye un *lenguaje de sensaciones* (a diferencia de la filosofía, que sería un lenguaje de conceptos), o más precisamente, toda obra de arte es un bloque de sensaciones, compuesto por “perceptos” y “afectos” que son autónomos, autosuficientes, se bastan y se sostienen a sí mismos. Esto quiere decir que las intensidades (diferenciales y diferenciantes) que están en juego en las obras de arte no adquieren consistencia bajo la forma conceptual (como en la filosofía), pero aún más, que no apuntan a algo allende a ellas mismas, no hay un significado al que los bloques de sensaciones remitan, pues ni siquiera son del orden de la significación, pero tampoco hay un sentido trascendente (debajo o más allá de la obra) que las explicaría o las justificaría, esto es, el retrato, la pieza musical, la escultura y la obra literaria no valen porque *representen* una realidad fáctica o imaginaria (recordemos que el orden de la representación ha sido previamente dinamitado por Deleuze), porque remitan a un Modelo, sino que valen por las sensaciones que producen y que las constituyen, y es justamente en ese sentido que son autosuficientes (no dependen ni del referente ni del creador ni del espectador o lector). Así, las obras de arte no valen por lo que representan, pero tampoco dan cuenta de una subjetividad a la manera de expresión de un mundo interno de sentimientos⁸⁰. El arte no plasma las sensaciones *de* un sujeto, aun cuando en el acto creativo pueda haber la intención de plasmar algo, de remitir a un referente, de dar cuenta de la propia subjetividad, la obra ya configurada se desprende de la subjetividad y subsiste como una entidad heterogénea en el mundo de las cosas, *expresando* un bloque de sensaciones que remite únicamente a sí mismo —pero que no le priva de producir *efectos* sobre todo y

⁸⁰ Nótese de paso que, de manera general, son estas las dos perspectivas que de común se tienen sobre el arte: o bien, nos habla del mundo externo en tanto mundo de objetos, de esencias o de valores, o bien nos habla del mundo interno, en tanto que mundo de sentimientos, percepciones y fantasías.

todos aquellos que entren en contacto con ésta⁸¹. No se trata, pues, de percepciones y afecciones (netamente subjetivas), sino de las categorías de los *perceptos* y los *afectos*, es decir, de “un mero ser de sensación” (cf. ibíd.: 168).

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (ibíd.: 164-165).

Los perceptos y los afectos están más cerca del acontecimiento (y del sentido) que de la significación y la representación, pues al igual que éstos, no tienen que ver con un código (que podría ser el del orden de los objetos empíricos en el mundo ya constituido como identidades que presuntamente representarían), mientras que sí competen a la materia en la cual se expresan —bloque de mármol, lienzo, óleos, notas musicales, etc.—, aunque no sean netamente las cualidades de las cosas tomadas en sí mismas. Podría decirse por consiguiente que lo que importa es lo que se hace *con* la materia misma, o bien, lo que se le permite a la materia mostrar como conjunto de potencias no preexistentes: “El artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son *variedades*”, del mismo modo que los conceptos expresan *variaciones* (de sus intensidades en relación) y las funciones de la ciencia *variables* (cf. ibíd.: 177). De esta forma, tenemos que los bloques de sensaciones no son lo que un sujeto *siente* y después reproduce en la tela o en las letras, no son las modificaciones de un substrato subjetivo u objetivo (de ahí que no valga explicar la obra por el recurso a las condiciones históricas del creador, así como tampoco a sus condiciones psíquicas o a su biografía), sino el *devenir* de las sensaciones mismas

⁸¹ Es por ello que Deleuze habla del predominio de la Figura sobre lo figurativo, de la sensación por sobre lo ilustrativo o lo narrativo; y la figura, en tanto forma sensible que expresa puras sensaciones atañe, más que a la racionalidad o al cerebro, al sistema nervioso, a la carne, lo cual implica un devenir en que las fronteras entre sujeto y objeto se borran (cf. Deleuze, 2003: 34-35).

que componen una obra cuyos elementos se encuentran en relaciones, no tanto de mera vecindad ni mucho menos de jerarquías en orden a sus identidades, como en relaciones por zonas de indeterminación, de *indiscernibilidad*⁸².

Así, los perceptos no remiten a las percepciones de un sujeto, sino que constituyen las *visiones* de las fuerzas y sus relaciones entre sí constitutivas de la realidad y su fondo intensivo, plasmadas en una materia que garantiza que “supervivan” a la mera experimentación de ese conjunto de sensaciones⁸³. Por su parte, los afectos no son las afecciones del sujeto, simple transformación o transición de un estado (físico, mental o emocional) a otro, sino la expresión de aquello que tiene lugar en las zonas de indiscernibilidad, es decir, el devenir de los cuerpos, de la materia, de las sensaciones mismas, esto es la tensión misma que difumina los cercos de la identidad y que por tanto no constituye ninguna imitación ni similitud, sino una especie de fractura a través de la cual se fugan los contornos de lo “duro”, lo hegemónico y consolidado: “*Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*” (ibíd.: 170)⁸⁴. Los afectos tienen ante todo que ver con el devenir, pero no hay más devenir que el de la materia constitutiva de los cuerpos, de ahí que un afecto sea el devenir de los cuerpos en tanto las variaciones de las intensidades que lo componen, aquello que Spinoza llamaba su *potencia*: “A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes.

⁸² Una zona de indiscernibilidad también es nombrada como “zona de entorno” o de “coprescencia” (cf. Deleuze & Guattari, 2002: 275). ¿Cuál es el sentido de esto? Que una intensidad o un conjunto de multiplicidades no vale tanto por sí mismo sino tomado en todo su entorno abarcante, y es precisamente en estas regiones (que no son las del espacio de los cuerpos observables) donde tienen lugar los devenires, la transgresión de los límites o fronteras que supuestamente enmarcan a los individuos o cosas bien diferenciadas.

⁸³ “¿No es ésa acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir?” (Deleuze & Guattari, 1997: 184).

⁸⁴ Pese a que en las obras de arte, en tanto bloques de sensaciones (y particularmente en los afectos) juegue el devenir, no se trata del devenir en el mismo sentido que en los conceptos: “El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), girasol o Acab, mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Éste es la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta, aquél la alteridad introducida en una materia de expresión” (ibíd.: 179).

Los afectos son devenires”; y más adelante: “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente” (Deleuze & Guattari, 2002: 261). El afecto es, pues, la experiencia de lo que puede un cuerpo: su devenir-animal, vegetal, mineral o, en definitiva, “molecular”, esto es, la experiencia real de los entrecruzamientos que un cuerpo padece, las mezclas irreductibles en las que las intensidades de un cuerpo se vuelcan sobre las de otro para re-configurar toda su constitución en un movimiento sin cese, de modo tal que los cuerpos adquieren una nueva consistencia (la cual no necesariamente tiene que efectuarse en el plano de su apariencia).

Aquí nos hallamos ante una comprensión sumamente sutil sobre la sensación, cuyo papel es crucial en lo que respecta al arte (y a la literatura), pues la sensación no es ya una variación sensitiva localizable y delimitable, no aporta a la identidad (sea del sujeto, del retrato, de la escultura o del personaje), sino que por el contrario, es como la fisura a través de la cual le sobreviene (al sujeto, al retrato, a la escultura o al personaje) algo del fondo intensivo de multiplicidades diferenciadas de lo real, un poco del vacío poblado de virtuales, es decir, algo de Caos —lo que no significa otra cosa más que lo que se hace presente es el devenir, el sentido, el acontecimiento encarnado. Los bloques de sensaciones, en tanto compuestos de perceptos y afectos, no consistirían sino en esto: plasmar las zonas de indeterminación o de indiscernibilidad, zonas en las que el devenir se hace patente, *barriendo* toda identidad, esto es, “ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (Deleuze & Guattari, 1997: 175), ámbito del Caos donde todas las series heterogéneas se mueven a infinitas velocidades y que el arte puede capturar en sus obras:

Únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzarlas y penetrar en ellas en su empresa de cocreación. Y es que resulta que el propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la

sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, y de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quien es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon (idem.).

Nótese que las zonas de indiscernibilidad no son creación del artista, a manera de elemento retórico o mero artificio técnico, por el contrario, estas zonas son las de la vida misma por cuanto el devenir tiene lugar en ésta, por lo cual en ese punto rayano de la indeterminación es la vida misma expresándose, desenrollándose, iluminando al menos por un momento el Caos —lo que no obsta para que nos figuremos, o mejor, nos *representemos* el mundo como un conjunto de cosas bien diferenciadas y encerradas en su sola identidad. Pero también habría que recalcar que, como se ha dicho, las zonas de indiscernibilidad o ese punto en donde las identidades se difuminan y confunden no son objeto de la percepción (ordinariamente subjetiva e individuante), sino que únicamente se nos muestran en lo que de sensación se arranca a la percepción subjetiva.

Y si los conceptos se remiten a un plano de inmanencia, los perceptos y los afectos, en tanto que conforman un bloque de sensaciones (*visiones* y *devenires*) remiten a un plano de composición. En efecto, los perceptos y los afectos valen ante todo por las relaciones que mantienen entre sí dentro de una composición que les es propia (cuadro, escultura, sinfonía o novela), dentro de la cual la materia bruta es transformada en orden a las fuerzas que expresa y que subsisten e insisten por sí mismas⁸⁵. Si como veíamos, el plano de inmanencia que es la

⁸⁵ En suma, que el arte, en tanto trabajo de expresión a través de bloques de sensaciones, se trata ante todo de captar fuerzas, es decir, de “hacer visible lo invisible”, audible lo inaudible, etc. Deleuze nos dice que las fuerzas y las sensaciones están estrechamente ligadas entre sí, pues tras cada sensación hay una fuerza que la condiciona, que empuja, que sacude (cf. Deleuze, 2003: 56). Esta labor, este *pathos* del artista (que coincide en esto con el del filósofo) es lo que en otras líneas de análisis será referido como “empirismo trascendental”, noción aparentemente contradictoria que Deleuze caracteriza como el “uso disjunto de las facultades”, esto es, lo insensible que sólo los sentidos pueden experimentar, lo inconcebible que sólo el entendimiento puede conceptualizar, etc. Se trata de la experiencia del campo trascendental o plano de

tierra donde germinan los conceptos supone un corte al Caos, dándole cierta consistencia a través de los conceptos (que sin embargo conservan algo de esas velocidades infinitas), el plano de composición hace también un corte, pero reintroduciendo algo de ese infinito, de ese Caos, en la obra de arte, con lo que la rasgadura esencial se realiza antes en el mundo de las opiniones establecidas que en el Caos mismo:

La sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito. Como en Pessoa, una sensación en un plano no ocupa un lugar sin extenderlo, distenderlo a la totalidad de la Tierra, y liberar todas las sensaciones que contiene: abrir o hendir, *igualar lo infinito*. Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito (ibíd.: 198-199).

He ahí la gran virtud de las obras de arte: que todo lo que hay de sensación en ellas, los perceptos y los afectos, se desprenden de su contexto de surgimiento, abriendo nuevas posibilidades de ensamblajes, de sensaciones y de pensamientos, dando paso, en suma, a que la *diferencia* sea experimentada en la vida, y con ello, que se constituyan modos diferentes de existencia. Y es que en ese juego de desterritorialización y reterritorialización que tiene lugar entre el Caos y el plano de composición, lo que se genera es justamente un territorio, un hogar o universo pero que permanece abierto y en el cual no dejan de penetrar fuerzas cósmicas, o mejor, caóticas, las cuales afectan tanto a los moradores del territorio creado (lienzo o novela) como a todos los que “por fuera” se encuentran con

inmanencia, es decir, de la experiencia de las facultades (sensitivas, cognitivas) llevadas a su límite (lo que fuerza a pensar). Cf. Bogue: 23; y Zourabichvili, 2007: 49-53.

éstos⁸⁶: los perceptos y los afectos no son sólo atributos de las obras, no es sólo que una pintura o una novela contengan bloques de sensaciones en su configuración pictórica o en las relaciones que mantienen entre sí sus personajes, sino ante todo, que *producen* en el espectador o en el lector otras tantas sensaciones, propician *visiones y devenires* que se confunden con los de los personajes o con los trasfondos del lienzo, con lo que “espectador” o “lector” dejan de ser tales, entes que reciben o contemplan la obra, para verse arrastrados en el interior de aquella, con el movimiento mismo de las fuerzas que la obra expresa: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero” (ibíd.: 171). Esto sería lo que acontece *en* la literatura. No se trata ya del significado o la referencia, sino de lo que deviene: el universo interno de la obra es puro devenir, pero también el lector en encuentro (o acoplamiento) con la obra se ve inmerso en un devenir que lo lleva a ser otro: acontecen entonces devenires-animal, vegetal o cero, formas blandas o menores que difuminan los contornos de la persona y que lo sumen a uno en esas zonas de indeterminación⁸⁷. Pero llegados a este punto, es preciso aclarar algo, retomando lo que dijimos al principio sobre el devenir: que éste no consiste en ir de un punto “A” a un punto “B”, y que por ende no tiene que ver con lo localizable ni con lo identificable. Mas, por otra parte, cuando Deleuze habla de los “Devenires-animales” o vegetales (o moleculares), no se trata de una manera de hablar que sería metafórica, sino que es plenamente real: entonces, en primer lugar el devenir no es una correspondencia de relaciones, como si los términos de un “sujeto” se equipararan a los de otro, o a los de alguna otra cosa; no es semejanza (ser

⁸⁶ “(...) el territorio no se limita a aislar y a juntar, se abre hacia unas fuerzas cósmicas que suben de dentro o que provienen de fuera, y vuelven sensibles su efecto sobre el morador” (Deleuze & Guattari, 1997: 188).

⁸⁷ Podríamos agregar entonces que la *experiencia* de la lectura (o de manera más general, de entrar en relación con una obra de arte) consiste en una suerte de arrebató, de “ex-tasis”, en el sentido literal del término, esto es, como un salir de sí mismo, o más propiamente, un verse arrancado de sí: “De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto” (ibíd.: 177). Este verse “tomado” en el compuesto, se recordará por cierto, no es sino la experiencia que corresponde al *pathos* del afuera que mencionábamos como origen de todo auténtico pensar.

“como”, parecido a), ni imitación (hacer de algún animal o vegetal) ni mucho menos identificación. Pero ante todo, el devenir no es algo del orden del sueño, de la ilusión o la fantasía: el devenir, como no cesa de advertirnos Deleuze, es perfectamente real. Alguien que deviene animal, deviene *realmente* animal, aunque ello no significa que se vuelva *efectivamente* animal. ¿Cómo es esto? En primer término, el devenir no tiene más sujeto que sí mismo, por lo que no tiene fin, término o polo conclusivo (cf. Deleuze & Guattari, 2002: 244). Como se ha dicho, devenir no es ir, por ejemplo, de una identidad de hombre a una identidad de animal, con todo, el “devenir-animal” del hombre es real, pero sólo bajo el entendido de que lo real allí es el devenir mismo y no ninguna entidad sustancial: el devenir se produce a sí mismo⁸⁸. Y es que, ante todo, cada entidad no es una sino muchas: multiplicidad de multiplicidades. Lo que deviene son justamente esas multiplicidades constitutivas de los seres, y el movimiento es el de una “comunicación transversal” que cruza o atraviesa las multiplicidades de un ser hacia las de otros.

Ya se ve, una vez más, que al no tener nada que ver con el poder mimético, el valor de verdad pierde todo su sentido clásico: una obra de arte no vale por aquello de lo que habla, sino por lo que *produce*, lo que hace, el movimiento que provoca en los encuentros y relaciones que mantiene con aquellos que conectan con la obra, por las sensaciones que uno es capaz de experimentar (y que, en su conjunto, conforman ya un modo otro de pensar). Lo que importa es la creación misma⁸⁹ de ese bloque de sensaciones que, como tal, descansa ante todo en un

⁸⁸ Más claro, en palabras de Deleuze: “(...) todos los devenires son ya moleculares. Pues devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo” (Deleuze & Guattari, 2002: 275).

⁸⁹ Del mismo modo que la filosofía vale por la *creación* de conceptos, no únicamente por repetir los mismos conceptos de la tradición, de la imagen dogmática del pensamiento. Por ello, para Deleuze la filosofía consiste fundamentalmente en un “constructivismo”. La verdad es entendida entonces no como preexistente, sino como producto, efecto, creación. Sin embargo debemos guardarnos bien de entender esta creación como un acto intencional y arbitrario de un sujeto; por el contrario, el acto de creación (que se equipara con el auténtico pensar) es una puesta en crisis de la subjetividad en la que el pensamiento se encuentra finalmente con su “Afuera” (y así, la potencia

acto de “fabulación” —recuérdese la “potencia de lo falso”— que abre los caudales de la vida, allí donde ésta se había petrificado, institucionalizado en dogma, hábito o acto de fe; es por ello que para el arte, “De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate” (cf. Deleuze & Guattari, 1997: 173). En el caso particular de la literatura, esto quiere decir que se trata no de representar una serie de vivencias, sino de crear lo que no está establecido en el código lingüístico, yendo en contra del código mismo, en contra de la lengua, expresando sensaciones que “contaminan” su organización ordinaria, haciéndola “tartamudear”, “estremecerse”, gritar o cantar, como una lengua extranjera al interior de la lengua ordinaria⁹⁰ (cf. ibíd.: 178). ¿Cómo logra esto la literatura? El escritor lo hace principalmente a través del lenguaje, de las palabras que utiliza, pero más específicamente, a través de la sintaxis, que es la materia bruta sobre la que trabaja (del mismo modo que el escultor sobre el mármol o el pintor sobre un lienzo echando mano de óleos o acrílicos). La materia bruta, cosa inerte, no vale por sí misma, pero tampoco, como se ha dicho, basta una mera composición técnica para hacer arte: la sola disposición de las palabras no hacen literatura (cf. ibíd.: 194). Sólo cuando las palabras han despojado a las percepciones y las afecciones subjetivas de lo que hay de sensación en ellas, cuando entonces las palabras expresan sensaciones, esto es, afectos y perceptos, es cuando hay literatura; dicho de otro modo, sólo cuando el devenir se manifiesta en la lengua, cuando el devenir se nos presenta y nos lleva a devenir también a nosotros, a zonas de indiscernibilidad, cuando en el territorio que ha creado su plano de composición nos devuelve algo del infinito, cuando en su cosmos hay algo del Caos (“caosmos” o “variedades caoideas”), sólo entonces estamos ante (y con) una obra literaria.

del pensamiento radica en la impotencia del sujeto ante esa exterioridad) (cf. Zourabichvili, 2004: 28).

⁹⁰ Este es el “contrapunto” al interior de la novela, por ejemplo, al cual se refiere Deleuze, y que es más importante que la significación de lo que allí sucede: “Lo que cuenta no son las opiniones de los personajes en función de sus tipos sociales y de su carácter, como en las novelas malas, sino las relaciones de contrapunto en las que intervienen, y los compuestos de sensaciones que estos personajes experimentan en carne propia o hacen experimentar, en sus devenires y en sus visiones. El contrapunto no sirve para referir conversaciones, reales o ficticias, sino para hacer aflorar la insensatez de cualquier conversación, de cualquier diálogo, incluso interior” (Deleuze & Guattari, 1997: 190).

El lenguaje cobra entonces una importancia renovada en tanto materia prima de la literatura, pero que devuelve una importancia aún mayor hacia un ámbito más extenso —siendo entonces que, de hecho, la literatura no es sólo un campo disciplinar o una producción estética que tiene lugar dentro de la vida, junto a tantas otras producciones humanas, sino que ante todo es sede donde la vida se manifiesta, donde la lengua (que es forzosamente lengua de los sistemas vivos) habla, independientemente de qué hable. Pues, primeramente, si el escritor (del mismo modo que el artista en general) logra arrancar los perceptos y los afectos de la sola experiencia subjetiva de percepciones y afecciones, es porque ha logrado captar, o mejor dicho, ha sido golpeado o abatido por esas potencias que son ante todo potencias del devenir —lo que le permite a Deleuze hablar de los artistas como una suerte de “videntes” en el más estricto sentido del término, pero también como “atletas del devenir”—, que después plasmará a través del lenguaje en su obra, un lenguaje que entonces no puede ser ya el mismo que se utiliza en los comercios diarios de los hombres, sino que se ha de corresponder con esas *visiones* y esos *devenires* que ha visto y sufrido (cf. *ibíd.*: 174). En este primer sentido, se trata de las palabras como signos “implicados”, cada palabra como una especie de cifra que esconde (mostrando) esas potencias que son propiamente las de la vida. Pero en otro sentido, el lenguaje no da cuenta únicamente de aquello que sucede —no se crea que nos devuelve a una especie de referencialidad o plano de significado o designación—, el lenguaje no habla *sobre* un mundo, por más profundo (o superficial) que se crea, ni siquiera aunque se le tome por el más inmanente, pues en dicho caso, el lenguaje permanecería con cierto privilegio trascendente por encima de ese mundo del que se habla; por ello, habría que comprender más bien que el lenguaje es sobre todo la vida misma desenvolviéndose en signos lingüísticos, o, como lo hemos dicho, las series heterogéneas constitutivas de lo real, las multiplicidades intensas o intensidades múltiples subiendo hacia el lenguaje, *expresando* el fondo desfondado o el puro sin-fondo (sin poder nunca dar cabal cuenta de éste). Es por esto que el lenguaje implica fundamentalmente un desequilibrio, una heterogeneidad esencial que posibilita que las fracturas se manifiesten, dejando aflorar el sentido, el

acontecimiento y, en definitivo, la vida⁹¹. La literatura sería entonces precisamente donde estas fracturas o grietas tienen lugar a través del lenguaje, donde la lengua asume su heterogeneidad para cifrarse entonces en contra de todo código, donde el devenir de las profundidades se yergue como un devenir de superficies, y entonces adquiere su carácter efectivo o productivo. Todo lo cual, por cierto, nos lleva de regreso a una noción importante que abordamos en el apartado anterior y que ahora muestra una nueva faz: el estilo.

Si antes dijimos que el estilo lo podíamos entender como esa ligazón entre el contenido y la forma de la expresión, la cual constituiría de todo derecho lo que cualquiera, filósofo o literato, manifestase, ahora podemos regresar sobre la andada y señalar las vetas ocultas del estilo. Pues tras el recorrido hasta aquí realizado estamos en condiciones de descubrir que el estilo, siendo como es ante todo cuestión de lenguaje, no es únicamente un mecanismo formal que afecta a la expresión del pensamiento, como si hubiese un pensamiento previo a su manifestación, o más aún, como si la cosa dicha (“objeto” de enunciación, si se quiere) pre-existiese a su ser dicha. Pero tampoco es como si la forma y el contenido lingüístico, acordados en el estilo, creasen un mundo de por sí, mundo puramente de signos lingüísticos que se cierran ante un afuera inexpresable o incognoscible. Por el contrario, el estilo implica algo diferente desde la visión deleuzeana que estamos siguiendo, y sus consecuencias son igualmente importantes, pues en primer lugar, no atañe tan sólo a un contenido que pre-existiría a su enunciación y que adquiere una forma particular en la expresión que se le da, pero tampoco es un mundo de signos cerrado, más bien el estilo es expresión de lo que, si bien no pre-existe, no es únicamente lingüístico (las series de diferencias diferenciadas), y en segundo lugar, como lo hemos dicho, es *expresión* del fondo mismo de la materia constitutiva de lo real, de la vida (pre-individual, impersonal y a-subjetiva) que no se reduce a signos lingüísticos pero

⁹¹ “Se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga. Hace falta, para ello, que el lenguaje no sea un sistema homogéneo sino un sistema desequilibrado, siempre heterogéneo: el estilo abre en él diferencias de potencial entre las que puede pasar algo, en las que algo puede suceder, en las que surge un resplandor del lenguaje mismo que nos permite ver y pensar algo que había permanecido en la sombra alrededor de las palabras, entidades cuya existencia ni se sospechaba.” (Deleuze, 1996: 224).

que adquiere en estos una forma particular de desenvolvimiento. Y es que los signos no son sólo “cosas” entre las cosas, entidades inertes que sirven para comunicarnos, sino que ante todo son los medios a través de los que se expresa la vida, una vida no orgánica, pero no por ello menos potente; los signos poseen una vida, una vitalidad o potencia de suyo, siempre que no dejen de expresar el carácter heterogéneo de ese sin-fondo. De este modo, podemos decir con Ronald Bogue: “Una manera de escribir, una manera de pensar, una manera de vivir —un estilo” (Bogue, 2004: 9)⁹². No obstante, no todo uso del lenguaje implica de por sí una creación y un ejercicio de estilo, pues si el estilo es justamente el lugar donde (las potencias de) la vida afloran, hay usos lingüísticos que se esfuerzan en aplacar esa vitalidad, toda heterogeneidad, toda diferencia. El estilo surge entonces únicamente cuando surge una línea de fuga que resquebraja el uso dominante de la lengua, se trata de un “uso intensivo de la lengua” que apunta hacia el “afuera del lenguaje” —no un mundo de referencias, hechos o cosas, sino el ámbito en que la vida se manifiesta en el lenguaje gracias a que, por medio de diferencias intensivas, se ha posibilitado el nacimiento de otra lengua al interior de la lengua, esto es, posibilidades de vida (cf. Pardo, 2014: 303). Y estas otras posibilidades de vida que nacen y se expresan en el lenguaje tienen que ver con su materialidad, algo que dijimos previamente y en lo que Deleuze hace hincapié: la sintaxis.

En efecto, el estilo, además de construirse a partir de un cierto vocabulario, se trataría ante todo de cuestión de sintaxis, único medio a través del cual la materialidad de la lengua alcanza sus devenires. “Por ‘sintaxis’ Deleuze no se refiere simplemente a la estructura de oraciones sino también a la distribución general de los materiales del pensamiento, la trayectoria de una línea de argumentación o de una secuencia de ideas” (Bogue: 13), pero estos materiales de pensamiento constituyen, a su vez, líneas de fuga, devenires, permiten al escritor ir de las percepciones al percepto y de las afecciones a los afectos (cf. Deleuze & Guattari, 1997: 171). No se trata de que el escritor se invente una lengua privada que únicamente él entendería, mera sustitución de un código por

⁹² Todas las citas de este texto, originalmente en inglés, son traducciones propias.

otro, sino más bien de que dentro de la lengua que se usa se sea capaz de dejar percibir sus diferencias: “El estilo literario, dice Deleuze, implica no sólo la destrucción de la lengua materna y la creación de una nueva sintaxis, sino también un tercer aspecto: el de empujar al lenguaje ‘a un límite, a un afuera o un debajo consistente en Visiones y Audiciones que no son más aquellas de cualquier otro lenguaje’” (Bogue: 23).

Así, el estilo tiene menos que ver con la elección más o menos consciente de un sujeto por expresar algo, que con las potencias del ser en tanto diferencia y devenir; es más una cuestión ontológica que meramente formal⁹³. Y en este sentido, nuevamente podemos ver que el estilo está presente tanto en filosofía como en literatura⁹⁴, pero de manera preponderante sólo en aquellos en donde el lenguaje, como antes dijimos, hace patente la grieta o la fractura a través de la cual se introduce el devenir; si el lenguaje no es homogéneo, sino que es un sistema heterogéneo, el estilo, en tanto que *expresión* de las potencias vitales de lo real, estará más presente allí donde la lengua arrije a su estado desequilibrado, loco, casi frenético diríamos, haciendo vigentes las *visiones* y los *devenires* del ser. Por eso, el estilo estará sumamente presente y será imprescindible en una filosofía que, como la de Deleuze, no deje de hacer patente (en su plano de inmanencia y por medio de sus conceptos) el acontecimiento, pero que además no podrá prescindir —cual obra de arte— de las sensaciones (conectando así con su polo “negativo”, su propio “no”, su “Afuera”), de perceptos y afectos justamente

⁹³ Esto lo advierte ya Sofía Falomir en su tesis de posgrado, planteando unas sugerentes preguntas: “Si los conceptos no son ajenos ni al ámbito de la expresión, ni al ámbito de las fuerzas productoras y productivas que atraviesan el pensamiento y también su afuera, se ve que el problema del *estilo* no es sólo de envergadura ornamental, ni siquiera metodológica, sino que tiene una dimensión ontológica insalvable. ¿Qué conceptos producen ciertos estilos? ¿qué mundo se configura desde los horizontes conceptuales? ¿Qué pasa con el mundo y con la vida cuando atravesamos los conceptos filosóficos por la literatura, cuando pensamos desde el estilo?” (Falomir, 2017: 96). En efecto, si el estilo tiene una dimensión ontológica más que meramente formal u ornamental, ello implica que un *mundo* distinto sea pensado pero también *producido* por ese pensamiento, desde el estilo.

⁹⁴ “Los grandes filósofos son también grandes estilistas. El estilo, en filosofía, es el movimiento del concepto. Claro está que el estilo no existe fuera de las frases, pero las frases no tienen otro objeto que darle vida, una vida independiente. El estilo es una forma de variación lingüística, una modulación y una tensión de todo el lenguaje hacia el Afuera. Ocurre en filosofía como en las novelas: hay que preguntarse qué es lo que va a suceder o qué ha pasado, sólo que los personajes son los conceptos y los ambientes, los paisajes, son espaciotiempos” (Deleuze, 1996: 224).

indiscernibles de sus conceptos⁹⁵. Y en el caso de la literatura, hallaremos la fuerza del estilo allí donde la lengua revele su descentramiento, su heterogeneidad o su rebelión contra el código instituido y solidificado, es decir, donde la lengua no sólo hable, sino que además cante, ría, grite, haga estridencia, tartamudee, en suma, donde la lengua devenga (y haga al lector devenir) “menor”. Y es precisamente a través de estos reveses, de estos retorcimientos de la lengua que se abre un cauce a través del cual puede penetrar algo de vida⁹⁶, algo de salud, lo cual no deja de ser una empresa paradójica: pues la plenitud o la salud que nos da la literatura se originaría justamente en el tartamudeo, en el balbuceo de la lengua, es decir, en su impotencia o su “minoridad”; por supuesto, esta potencia o salud nada tiene que ver con una concepción hegemónica o “dura”, sino precisamente con lo heterogéneo y lo “menor”⁹⁷.

⁹⁵ Sin duda, la obra de Deleuze no puede entenderse sino asimilando su “fuerte voluntad de estilo”, por lo que los medios heteróclitos a los que recurre para construir su pensamiento son ya parte de su filosofía, y no sólo aditamentos o pretextos para elaborarla. Claro que, por otra parte, el estilo filosófico no es lo mismo que el estilo literario, pues aquí la diferencia fundamental también se hace valer: mientras que el estilo de la literatura se orienta por las sensaciones, el estilo filosófico se orienta por los conceptos.

⁹⁶ No podemos evitar encontrarnos aquí con la potencia doble o la ambivalencia del lenguaje, aquel que tanto aprisiona o detiene la vida, como la libera y la hace fluir: “el lenguaje es, por una parte, un sistema de consignas que detiene y encasilla la vida (por ejemplo, el lenguaje de los diagnósticos clínicos que pone a cada uno en su lugar, le señala su enfermedad y le asigna un tratamiento); pero, por la otra, el lenguaje puede ser utilizado por la vida para romper ese bloqueo, para reconvertir la línea de muerte en una línea de fuga, en una línea de vida. En ese proceso, cuando la vida se apodera del lenguaje para prolongarse, es cuando nace el estilo” (Pardo, 2014: 301).

⁹⁷ La concepción de la literatura como una máquina cuya lengua es una lengua “menor” (y cuyos efectos, por tanto, también lo son), se encuentra desarrollada de manera amplia en *Kafka. Por una literatura menor* (1978). En este libro, escrito con Guattari, lo que está en juego, entre otras cosas, es la renuncia a la interpretación o desciframiento (en este caso de la obra de Kafka o de Kafka mismo) para dar paso más bien a la *experimentación* (que se posibilita justamente a partir de la concepción maquinaica o rizomática de la obra). Ahora bien, las caracterizaciones de literatura y lengua menor serán uno de los ejes principales que orientarán el pensamiento deleuzeano (incluso más allá de esta obra) y que se relacionan con la concepción del lenguaje que hemos esbozado: en efecto, si la lengua es más bien un sistema heterogéneo que implica un esencial desequilibrio en su seno, lo “mayor” o lo “duro” será cuando dicho equilibrio tienda a eliminarse, sus variaciones a solidificarse y su diferencia a homogeneizarse. Una “lengua mayor”, diríase, es la que prevalece entre los hablantes (y en una literatura, claro) que no pueden menos que hablar lo “mismo” (como contenido y forma). Por el contrario, una lengua menor es como “una lengua dentro de otra lengua”, y una literatura menor “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze, 1978: 28), entendida la minoría precisamente como aquella que reivindica las potencias diferenciales de la lengua. Deleuze habla de tres características de una literatura menor: Primera característica: el idioma (la lengua) se ve afectado por la desterritorialización (respecto al núcleo duro, homogéneo o estratificado de la lengua dominante). Segunda característica: todo es político; esto es, no se trata de una literatura en donde

Por otra parte también hablamos antes de la literatura como un “régimen de pensamiento” que genera a su vez su propio “régimen de verdad”, con lo que pensamiento y verdad pasaban a ser entonces categorías inmanentes a la obra literaria (recuérdese la *inmanencia* y la *singularidad* de la verdad en la literatura), y en efecto, desde una crítica semiológica podíamos hablar de los signos lingüísticos en juego como de un “dispositivo incontrolado”, independiente y autónomo respecto del referente. Ciertamente, ahora no reivindicamos el referente, pero la cuestión es distinta al asumir un nuevo horizonte: ya no el de los signos encerrados en su propio reino, sino ante el horizonte del acontecimiento y del sentido. No hay, hemos dicho, esencial escisión entre lenguaje (signos) y realidad (o Vida), sino que son *modos* distintos en que las intensidades del sinfondo nos aparecen y nos toman en ellas. ¿Cómo afecta esto a la noción de verdad de la literatura? Ya hemos visto cómo la noción misma de verdad (en tanto *adaequatio*) daba paso a la de “potencias de lo falso”, no como falsificación de un original o verdadero (Modelo), sino como puesta en activo de series heterogéneas imposibles de consolidarse o solidificarse en ningún “original”. Ahora bien, respecto de la literatura, podríamos decir por un lado que expresa su verdad sólo cuando es realmente un procedimiento artístico, esto es, cuando en su plano de composición estética plasma sensaciones, *visiones* y *devenires*. Pero la cuestión de la verdad también está inextricablemente ligada a los signos y a las potencias mismas del lenguaje. Una manera de abordarla es, por supuesto, aquella que recién retomábamos y resumíamos: como corpus o conjunto de signos, la obra literaria produce su propia verdad en tanto que produce su propia codificación, de manera que cada obra literaria sería una unidad (de los signos que en ella se

el meollo del asunto se encuentre en lo que sucede a nivel individual, sino que la trama, la acción y la problemática corresponden a lo común, el plano de lo político (sin necesariamente caer en una escritura partidaria de reivindicaciones específicas). Tercera característica: se trata de una “enunciación colectiva” (dada la “escasez de talento” o falta de maestría del escritor, lo cual quiere decir que no pertenece al conjunto de los “maestros” o voces oficiales del contexto); lo que el escritor dice se vuelve acción colectiva y guarda una función incluso revolucionaria. Es así que en último término, en la literatura menor la máquina literaria deviene máquina revolucionaria, no en un sentido ideológico, sino en tanto que enunciación colectiva que a través de las desterritorializaciones apunta a nuevas posibilidades de vida (cf. *ibíd.*: 28-30). En todo caso, se trata de: “Hacer vibrar secuencias, abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un *uso intensivo* asignificante de la lengua” (*ibíd.*: 37).

mueven) a la vez que los signos que la componen estarían en relación de multiplicidad con otros regímenes de signos (también anunciados dentro de la obra). Digamos que, desde esta postura, la verdad residiría en último término en la *interpretación* o el *desciframiento* de los signos, así sea a partir del código que ellos mismos establecen⁹⁸. Pero si ha de haber pensamiento y si ha de haber verdad, es preciso que la relación que se establece (entre escritor, lector y signos) sea de otro cariz, uno diferente al que se conforma con anunciar la unidad codificada de los signos, es preciso, no lo olvidemos, que haya una especie de arrebató, violencia, la exigencia de una fuerza que nos lleva a pensar, esto es, la exigencia de un “Afuera” (que no obstante, no ha de confundirse con la instancia del referente o “mundo de los hechos”). Efectivamente, una de las cuestiones más importantes que anuncia Deleuze pensando desde *En busca del tiempo perdido*, es que la búsqueda de la verdad está determinada por una violencia —la violencia del signo que nos conmueve desde *afuera*, nos sacude y nos fuerza a la búsqueda; se trata de una *pasión*, un movimiento involuntario: “La verdad depende

⁹⁸ Esta parece ser, en primer término, la concepción que Deleuze desarrolla en *Proust y los signos* (que ante todo no es un texto *sobre* la obra de Proust, “En busca del tiempo perdido”, sino más bien una obra filosófica *desde* o *a partir* de aquella —del mismo modo que *Kafka* será un pensar filosófico desplegado *desde* y *con* la obra de Kafka). Sin embargo decimos “en primer término”, pues la dirección irá virando hasta derivar en una concepción según la cual, como veremos, lo que importa ya no es tanto “interpretar” como producir. Con todo, tenemos que señalar que en realidad esta concepción parece encontrarse ya implicada desde el principio, pues Deleuze no toma “interpretar” o “descifrar” (los signos) como una labor de remontar a su significado o modelo; por el contrario, desarrolla una concepción de la interpretación de los signos según la cual, mientras que la mayoría de los signos remiten a otros signos, otros conjuntos materiales que los explican, los signos del arte son “inmateriales” y remiten a lo que Deleuze llama la “Esencia” o su ligazón con el sentido que es concebido como “espiritual” (incorporal). Pero una Esencia no es lo mismo que una Idea platónica (pese a que Deleuze menciona el platonismo de Proust), no se trata de una Forma pura que se erigiría como Modelo de cualquier reproducción o representación (copia), sino que es, ante todo, “la Diferencia última y absoluta” (cf. Deleuze, 1995: 52). Lo que Deleuze menciona en *Proust* como “Esencia” está más cerca del sentido y del acontecimiento que del *eidós*; se trata de algo que surge en el *entre*, entre los cuerpos heterogéneos, conectándolos sin suprimir ni resolver su diferencia, es el devenir; lo que llama “materia espiritualizada” tiene que ver con la materia incorporal del acontecimiento. La “esencia” no es algo “visto” (como lo sería la forma o esencia platónica) que remite todo a la Unidad (o la unidad del Todo), sino un “punto de vista” que crea el mundo, lo hace nacer, haciendo comenzar tantos mundos distintos como puntos de vista, lo cual no significa que haya *un* mundo acerca del cual se tienen puntos de vista, sino más bien que cada punto de vista *conforma* y origina al mundo, que por tanto ya no es “Uno” sino múltiple. Con todo, no se trata de un punto de vista de un sujeto individual, va más allá del individuo y es, por el contrario, individuante. La literatura sería ese ámbito creador de los puntos de vista, creador de mundos (cf. *ibíd.*: 115), con lo cual “interpretar” o “descifrar” los signos consistiría en desenvolver los puntos de vista *implicados* en ellos, lo que sólo más tarde se aclarará como una *producción* o *creación*.

de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero” (Deleuze, 1995: 25). Así, las verdades abstractas de la filosofía (de esa filosofía dogmática, petrificada en “imagen dogmática”) son estériles, no “trastornan” nada. Lo que vale entonces no es el significado o la significación, lo que cuenta es el sentido, pero sólo en tanto que éste posee una dimensión profunda, en tanto se encuentra *implicado* en un signo exterior (cf. *ibíd.*: 24-25). En tanto *implicación* del sentido o del acontecimiento, el signo se relaciona y nos coloca en una relación con lo heterogéneo, para lo cual hace falta *explicar* el signo. Pero *explicarlo* no es descifrarlo conforme a un código dado, no es encontrar su lugar dentro de la unidad, no es remontarse al *logos*.

Por lo tanto, otra manera de abordar la cuestión de la verdad conforme a los signos es desprendiéndose de la pretensión del *logos*, de esa unidad conciliadora y homogeneizante, del régimen del código y la significación, desde una concepción efectivamente abierta al “Afuera”. Por lo que ahora se considerará a los signos en juego dentro de la obra literaria (y en general, dentro de la obra de arte) como máquinas más que como simples instrumentos. ¿En qué sentido? En el sentido de que lo más importante en una obra literaria como conjunto heterogéneo de signos es que *funciona*⁹⁹, esto es, en tanto que *produce* algo: producción de nuevas conexiones, agenciamientos, nuevos afectos y perceptos, sensaciones, ideas, pensamientos, etc. Por ello es que nos podemos valer de una obra, de una novela o un cuento por ejemplo, pues lo fundamental es esto: no lo que diga o “quiera decir” tal obra, no a lo que apunta ni lo que esconde, sino las posibilidades que nos ofrece para “servirnos” de ella (cf. *ibíd.*: 151). ¿Podemos hacer de la obra lo que nosotros queramos, arrancándole así su “sentido original”? Sí, podemos hacer lo que queramos —lo que la obra nos posibilite hacer. No, no

⁹⁹ “¿Por qué una máquina? Porque la obra de arte así comprendida es esencialmente productora, productora de algunas verdades. Nadie ha insistido tanto como Proust en que la verdad es producida, que es producida por tipos de máquinas que funcionan en nosotros, extraída a partir de nuestras impresiones, hundida en nuestra vida, expuesta en una obra. Por esta razón, Proust rechaza con tanta fuerza el estado de una verdad que no sea producida, sino solamente descubierta o al contrario creada, y el estado de un pensamiento que se presuponga a sí mismo al colocar delante a la inteligencia, reuniendo a todas sus facultades en un uso voluntario que corresponde al descubrimiento o la creación (Logos)” (*ibíd.*: 152).

la extraemos de su sentido original, pues éste cae ante la potencia de sus fuerzas internas que no apuntan a ningún Modelo, a ningún original, sino sencillamente a su propia diferencia. He aquí que al *logos*, noción de sistematicidad, unidad, código y signifiante, mundo cerrado que sólo erige lo que de antemano contiene, se yergue férreo el “*anti-logos*” como maquinaria cuyo sentido reside en su funcionamiento, en el funcionamiento de cada una de sus piezas por separado, sin resumirse en un funcionamiento total o globalizante. La verdad ahora consiste no en la remisión a un original o verdadero existente en sí y de por sí, cuanto en la *creación* de esa verdad *implicada* en los signos (que no ha de entenderse meramente como creación subjetiva o individual) conforme a su funcionamiento, la puesta en marcha de mecanismos de producción de efectos, devenires, en suma, pensamiento. Lo que importa en la literatura, pues, no es el significado, sino ante todo el uso; digámoslo una vez más para resumir: la verdad de los signos, la verdad de la escritura, de la obra literaria, no se da en el ámbito de la representación, sino en el de la funcionalidad: la literatura es una máquina de producir efectos (de sensación) sobre los otros: efectos sobre el lector y lo *otro* del lector; pero también sobre sí misma: se da a sí su propia vida, *deviene* ella misma¹⁰⁰.

De esta concepción maquínica de la literatura derivan dos consecuencias. La primera es que si la entendemos como una máquina cuyas piezas heterogéneas (los signos que expresa) funcionan entre sí pero son independientes y en buena medida autónomas, ¿qué pasa con la unidad de la obra? ¿No hay acaso, en la mayoría de las obras, una unidad de trama, de argumento, de personajes? A estas interrogantes, tendríamos que responder que sí, que hay una unidad y una totalidad de la obra, pero que sin embargo no remite ni a lo Uno ni al

¹⁰⁰ Y en tanto que el escritor instaura una máquina, él mismo se vuelve una máquina humana, esto es, una máquina de producción de efectos, que no sólo produce la obra, sino que se produce a sí mismo, pero no ya conforme a un modelo (que seguiría aún el esquema del signifiante) sino conforme al devenir: *deviene* lo que él mismo no es (siéndolo), *deviene*, en tanto experimentación de sí mismo, inhumano o animal; se trata en el devenir, recordémoslo, del máximo de diferencia en tanto diferencia de intensidades. Este funcionar maquínico, este devenir que ocurre al interior de la literatura pero también sobre el escritor (y, habríamos de suponerlo, de igual forma en el lector) tiene ante todo que ver con el deseo: el deseo es proceso, devenir.

Todo como reinos homogéneos, sino que se trata de una “unidad heterogénea”, de modo tal que lo múltiple o lo diferente (los signos, los fragmentos, escenas o personajes en devenir) no se resuelven en una completud final. Y sin embargo, todo lo heterogéneo que compone una obra, todos los elementos dispares (los signos en tanto fragmentos) son reunidos en una unidad, en la cual las “piezas” se conectan entre sí pero no obstante no se pueden comunicar en una síntesis que erradicaría los múltiples y diversos efectos que pueden producir por separado. Es el funcionamiento del *anti-logos*. Con todo, si la unidad es posible, si el contacto entre piezas de la maquinaria funciona (de una manera no totalizante), es porque hay algo que precisamente permite dicha conexión, se trata de la “transversalidad”, que permite comunicar los puntos de vista o los fragmentos al tiempo que permanecen cerrados (cf. *ibíd.*: 175-176), haciendo posible no sólo el funcionamiento de la máquina en su propio seno, sino también el funcionamiento en relación a lo que no es ella. Y la dimensión transversal se extiende en el tiempo, no el de la sucesión, tiempo de Cronos, sino en el tiempo de la coexistencia, del acontecimiento, el tiempo de Aión.

¿Qué significa que una máquina literaria esté estructurada por la transversalidad, en la dimensión del Aión? Esto refiere precisamente a la comunicación, conexión o engarce entre series de signos, entre piezas de maquinarias diversas, dimensión que nos lleva de vuelta a las zonas de indiscernibilidad, esta vez, aquellas que se sostienen en el funcionamiento de maquinarias heterogéneas. Pues como dijimos, los signos en juego permanecen cerrados y no obstante comunican entre sí gracias a una transversal que los atraviesa y que los hace comunicar con otros signos y elementos del Afuera, conformando así una máquina que no sólo funciona gracias a sus elementos internos, sino que ante todo funciona cuando dichos elementos conectan con otras piezas y enclaves de otras maquinarias. Se trata de los encuentros, los engarces entre máquinas que no necesariamente son del mismo tipo, sino entre máquinas heterogéneas e irreductibles; dicho de otro modo, cuando el devenir se hace patente, ya a través de la sintaxis (estilo), ya a través de los perceptos y los afectos, en suma, a través de los signos (entendidos no únicamente en una

acepción lingüística o verbal) arrojando a sus compuestos más allá de ellos mismos, posibilita el encuentro con otros devenires de procedencias diversas, y sin que lleguen a fundirse dichos devenires no obstante comunican, se acoplan, se yerguen en un compuesto heterogéneo que lleva a cada serie de elementos a esa zona donde se vuelven indiscernibles y en donde, como en las chispas que brotan del martillo sobre el yunque, refulge por un instante la inmanencia pura, el Caos que asesta su látigo sobre el pensamiento, poniéndolo en marcha. Lo podemos decir aún de otra manera: si la filosofía tiene su “Afuera”, su no-filosofía, también la literatura tiene el suyo, su no-literatura. Y es en esa zona de indiferenciación, en esa zona de exterioridad donde ambas se encuentran. ¿Significa que la literatura empleará conceptos? No necesariamente. Podría echar mano de conceptos, sin duda, o de personajes conceptuales...¹⁰¹ Pero más decididamente, significa que se cruzará con planos de inmanencia filosóficos y que en ese viraje podrá capturar algunas de las “velocidades infinitas” que dan vida a los conceptos; el acontecimiento no sólo encarnará, también destellará en la literatura.

Precisamente es este el fenómeno que aquí nos interesa, la transversalidad, las zonas de indeterminación o indiscernibilidad entre filosofía y literatura, las conexiones maquínicas que se establecen entre flujos heterogéneos, no para hacer una sola maquinaria, sino fundamentalmente para *funcionar*, esto es, *producir* lo diferente, nuevas potencias de ser y de pensar (nueva Vida), en otros términos, en definitiva las interferencias ilocalizables entre planos heterogéneos que se sostienen sobre el sin-fondo, la inmanencia pura o Caos, para crearse un nuevo territorio que libere los cauces de la vida¹⁰². Pero en nuestra labor particular, en donde pretendemos descubrir lo más antiguo reunido con lo contemporáneo, no hemos de olvidar que la transversal atraviesa las capas

¹⁰¹ Sobre los cruces entre los pensamientos (filosofía, ciencia y arte) sin que por ello lleguen a síntesis o identificación, y sobre el pensamiento como “heterogénesis”, cf. Deleuze & Guattari, 1997: 200-201.

¹⁰² Tras hablar de las “interferencias externas” entre planos del pensamiento, las “internas” y las “ilocalizables”, dice Deleuze sobre estas últimas: “Ahí es donde los conceptos, las sensaciones, las funciones se vuelven indecibles, al mismo tiempo que la filosofía, el arte y la ciencia indiscernibles, como si compartieran la misma sombra, que se extiende a través de su naturaleza diferente y les acompaña siempre” (Deleuze & Guattari, 1997: 220). Precisamente ese punto de lo indecible y lo indiscernible es tras el que nuestros esfuerzos se yerguen. Pero por otra parte, es lo que al propio Deleuze ya le resultaba de particular interés (cf. Deleuze, 1996: 197).

de los planos o secciones del Caos en una temporalidad en donde lo que importa no es la sucesión sino la *implicación*¹⁰³; y así, si la filosofía, tras lo que hemos visto, consiste menos en historia que en devenir, si es menos una sucesión de sistemas que una coexistencia o superposición de planos, si nos hayamos sobre todo ante un “tiempo estratigráfico”¹⁰⁴, queremos ahora captar el entrelazamiento, los cruces o interferencias que se producen a través de esas capas con otras máquinas u otros planos que también se superponen hasta el punto en que se vuelven indecibles o indiscernibles. Lo que aquí nos interesa, pues, es el pensamiento en tanto que relación de heterogéneos, conexión de diversas maneras de pensar que produce nuevos flujos, efectos y trayectos, pero no como esquemas abstractos o solamente teóricos, sino como trayectos a ser recorridos por el pensar mismo.

Para concluir, digamos que la literatura en tanto máquina no nos interesa que funja como ilustración de una filosofía en particular, pero tampoco que sea como el nutriente que fertilizará de nueva cuenta una filosofía pretendidamente marchita, sino que nos interesa por los *efectos* que produce, y sobre todo en acoplamiento con el devenir filosófico. Si algo nos ha aportado Deleuze, es por una parte no

¹⁰³ Hasta aquí, en las últimas líneas hemos hablado mucho de la transversal o la “transversalidad”, entidad, noción o función que podría parecer algo oscura, como no fuera más que con la claridad de ser aquello que atraviesa las series o piezas heterogéneas de la maquinaria literaria, dotándolas de cierta unidad que no se confunde con lo Uno ni con la Totalidad. Sin embargo, ahora podemos añadir algo más que acaso sirva para esclarecer esta noción, y es que descubrimos ahora que está íntimamente relacionada con aquello que efectivamente conecta las series heterogéneas, esto es, no ya sólo en el plano de la máquina literaria sino en el plano mismo de lo real (en donde se hace ver, por cierto, que a partir de Deleuze no podemos pensar la literatura como una “cosa” entre las cosas que conforman o habitan la realidad, pero que se diferencian de ésta, sino que por el contrario, es un plano de la realidad misma, por lo que en buena medida obedece a sus mismas características). Así, podemos ver que la transversalidad no es otra cosa más que el orden del “diferenciante”, que comunica las series heterogéneas o intensidades que constituyen lo real (sin reducirlas a una unidad o a lo homogéneo), el movimiento del devenir mismo, o, por decirlo de otra manera, no remite sino a la “univocidad del ser” (o la pura inmanencia) de la que hablamos previamente —el ser que se dice en un solo sentido de todas las diferencias, de todas las piezas heterogéneas, pero también de todos los planos o secciones del Caos, por más (y precisamente por eso) divergentes que sean entre sí.

¹⁰⁴ Sobre el “tiempo estratigráfico” en el que el antes y el después coexisten, el modo en que se superponen los distintos planos de la filosofía, los “paisajes mentales”, y en fin, el “devenir infinito” de la filosofía (imposible de confundir simplemente con “su historia”), véase Deleuze & Guattari, 1997: 61.

buscar en la literatura la posibilidad de verdad, significado o referencia, y por ende no buscar “acomodarla” o emparejarla con la filosofía (como parámetro o parangón), sino por el contrario, que la literatura importe justamente por su capacidad de decir lo “no-verdadero”, por su potencia falsificante que pone en marcha el simulacro antes que el Modelo (lo dionisiaco antes que la Idea). Pero por otra parte (y según hemos querido mostrar en la exposición hecha), no hablar *sobre* literatura y filosofía, sino más bien *hacer* algo con ellas, echar a andar ambas máquinas procurando mostrar sus potencias y sus posibles entrecruzamientos.

Filosofía y literatura, presocráticos y Borges se acercan así a un umbral de indiferenciación, una proximidad que tiende a lo indiscernible y que parece apuntar a la inmanencia pura, ámbito del ser en tanto puro devenir. Ciertamente hay una cesura entre disciplinas, entre filosofía y literatura, entre Borges y los presocráticos, un quiebre que sirve a la vez de límite, una otredad o una fundamental diferencia, pero no pretendemos aquí llenar dicha fisura, agotarla en una reunión que no sea más que síntesis o identificación, sino provocar la reunión o conexión de flujos que, a manera de síntesis, sostenga sin embargo la radical heterogeneidad, mantener la grieta o la fractura. No pretendemos que presocráticos y Borges digan lo mismo pero por otros medios, sino mostrar los flujos, movimientos o devenires que hacen patentes y que apunten acaso a ese lugar de reunión donde las diferencias no se pierden, suelo común donde cada cual construye su terreno —capa sobre capa—, sin duda una desterritorialización de ambos para devolver un poco de la tierra sin fondo en donde finalmente se acercan: la grieta, el ámbito de lo indiscernible, el Caos. ¿Para qué? Para *devenir otros*. ¿No es justamente eso, de acuerdo con Deleuze, lo que implica pensar? “Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan” (Deleuze & Guattari, 1997: 46). En este sentido, ¿será posible —como nosotros pretendemos indagar— que en su propia empresa de pensamiento a través de bloques de sensaciones, a través de la literatura, Borges haya devenido alguna “otra cosa”, que el literato deviniera una suerte de “filósofo menor” —ni

hombre de letras ni filósofo propiamente dicho—, que deviniera “pre-filósofo”, o, en definitiva, que Borges deviniera *presocrático*? Averigüémoslo.

CAPÍTULO 2 UN ESTILO DE FILOSOFAR PRESOCRÁTICO

2.1 Breve nota introductoria para leer filosofía antigua

Tras el recorrido ejercido en el primer capítulo, que ha fungido como un paso preparatorio para nuestra investigación, o, como suele decirse, para “sentar bases” teóricas y metodológicas, estamos prestos a iniciar el segundo paso de la presente, el cual, sin duda, difiere sustancialmente del primero, en tanto que aquí ya no se tratará de fundamentar o justificarnos (lo cual no obsta para que la teoría y el método sigan siendo parte fundante y presente a todo momento), sino que nos proponemos iniciar propiamente con los desarrollos y conexiones heterogéneas que anunciamos antes. Pero, puesto que aquí dirigimos la mirada hacia el pasado más remoto, hacia lo que se ha dado en llamar la “Antigüedad”, o aún, la época arcaica de la Grecia Antigua, justo es que demos cuenta de esa mirada, no vaya a ser que caigamos en la creencia que nos obnubila y pretende esconder que esta mirada no puede ser más que moderna, o mejor, contemporánea, esto es, siempre situada. Así, iniciamos este segundo capítulo de la investigación con esta breve nota en torno a la cuestión de la filosofía antigua, y más específicamente en lo que atañe a la lectura, transmisión, entendimiento e interpretación de ésta, para desengañarnos respecto a ciertos puntos que podrían representar un obstáculo para atender a la cualidad maquínica de estas filosofías (“presocráticas”, que aquí seguimos llamando) y de tal manera, libres de las taras (o las virtudes, según se mire) de la ortodoxia, apostar por *otra* imagen del pensamiento. Esta nota no pretende agotar la discusión ni erigir un único punto de anclaje, por el contrario, se busca dejar planteada la cuestión que, por un lado, nos permite avanzar una lectura no dogmática de los “presocráticos” a la vez que hacer lo más transparente posible esta lectura, y por otra, indicar algunas claves de la cuestión útiles al

especialista o al lego interesado en profundizar en el debate actual, mismo que se encuentra en boga y depara (o cuanto menos promete) multiplicidad de planteamientos que pueden renovar nuestra concepción sobre la filosofía antigua, sobre la tradición, y, por supuesto, principalmente sobre nuestra propia manera de historiar y hacer filosofía¹⁰⁵.

La materia puede plantearse en muchos términos, específicamente si pensamos en los “presocráticos”, más aún si tenemos presente que de todos ellos no conservamos más que “fragmentos”. ¿Cómo acceder a su pensamiento “original”? ¿Cómo estar seguros de que lo que leemos nos devuelve una imagen fiel de sus filosofías? ¿Cómo los hacemos *legibles*, comprensibles para nosotros, a pesar de la lengua y el tiempo? ¿Quiénes fueron *realmente*? ¿Está todo dicho sobre ellos? Y, quizá no de menor importancia, ¿podemos encontrar todavía algo *potente*, *vital* en sus palabras, en su pensar? Teniendo tantas entradas posibles, tal vez no sea mala idea optar por la menos tranquilizadora: los “presocráticos” no existieron; y, sin embargo, es una denominación que no podemos dejar de usar de tan arraigada que se encuentra en la tradición filosófica de Occidente, porque precisamente lo más arraigado es lo que nos permite despejar nuevos territorios. Por ello, para justificar tal aserción, conviene mirar antes a la tradición, particularmente a la tradición que nos ha hecho *presentes* a los presocráticos y a la filosofía antigua en general. Y aquí, quien pretenda ahondar en la espesa senda por medio de la cual llegamos a los antiguos, tiene que enfrentarse a la cuestión de las “fuentes” de transmisión, pues como resulta patente para el conocedor, los antiguos no nos han llegado directamente (es decir, en sus propios términos), sino transmitidos, transportados por diversos y heterogéneos empeños. Así, ante todo, debemos enfrentarnos con el carácter problemático de las “fuentes” de la filosofía antigua, así como de su transmisión. No hay en la actualidad ningún texto “original”, escrito directamente por su autor, trátase de un presocrático como Demócrito, o de un filósofo clásico como Platón. Lo que poseemos son versiones antiguas que fueron copias en algunos casos de textos originales, en otros de

¹⁰⁵ Cf. por ejemplo las sugerencias finales de Most (2019: 20) que abren el panorama para estudios interculturales.

discursos orales. Pero aún estas copias que se conservan no se pueden llamar copias “originales”, directas o exclusivas (como si se hablase de la primera versión o edición de un original irremediablemente perdido), sino que se trata por el contrario de copias de copias, de copias, de copias... Así, cuando se habla de las “fuentes” no ha de pensarse en los hontanares prístinos de los cuales manarían aguas puras y transparentes, imagen que sin duda evoca un origen, sino más bien en las copias, noticias, comentarios, glosas, epítomes o controversias, todo ello de segundo orden (es decir, derivado), y a partir de lo cual el especialista ejerce la labor por la cual pretende remontarse hasta dar con el original (u origen) perdido.

Una primera dificultad respecto a las fuentes, por tanto, tiene que ver con los soportes materiales de los textos, los cuales supusieron ya desde el principio unas dificultades para el copiado, la transmisión y también la interpretación. La evolución de los medios de reproducción de los discursos, sin duda dilatada, no estuvo exenta de pasajes accidentados. Entre el papiro, los códices y los pergaminos, no hubo en la antigüedad una forma “pulcra” que arrojara una versión de un texto sin ambigüedades (por la dificultad de leer y escribir en el material, la falta de signos, de espacios, etc.), ni tampoco una técnica plenamente acabada que sirviera para su conservación, dejando al tiempo y sus vicisitudes la labor de hacer ilegible en parte lo escrito. Además de esto, tenemos que atender a los problemas de copiado, de transcripción, pues al ser una labor eminentemente manual, no pudo estar exenta del error humano. Por si toda esta imagen azarosa no resultase suficientemente convincente, no podemos obviar que las copias, o bien, fueron hechas por filósofos, o bien, por no filósofos. En cualquier caso, el ejercicio de copiado supone ya un límite: el de los propios intereses y la propia comprensión de lo que está siendo transcrito:

Tales trabajos fueron usados, tal parece, en el contexto de una educación primaria en filosofía y también como minas para ser explotadas cuando alguien, escribiendo sobre un asunto

filosófico, consideraba que debía oponer su propio punto de vista contra el de los otros, para mejorar un punto de vista existente o para reemplazarlo con otro¹⁰⁶ (Mansfeld, 1999: 22).

¿Qué partes fueron omitidas en las copias, o cuáles fueron remarcadas, tergiversadas, debido a intereses doctrinales?, ¿qué términos, ideas o pasajes completos fueron modificados en aras de una simplificación acorde con el vocabulario y la comprensión propia del copista? Aunado a esto, se suma la complejidad de la lengua griega: la transcripción podía ser hecha directamente de un texto o de un discurso verbal, en cuyo caso podía prestarse a una transcripción equívoca (por ejemplo palabras homónimas). Recién en el siglo IX d.C. se pueden rastrear versiones más o menos rigurosas de los textos antiguos, esto es, ediciones más sistemáticas (por ejemplo el llamado “códice Bodleianus”, que corresponde al manuscrito más antiguo que se posee de un texto platónico, esto es, doce siglos después de la época del filósofo)¹⁰⁷.

En el caso de las obras más o menos completas que nos han llegado (a diferencia de los “fragmentos presocráticos”, a los que en breve tornaremos), sobre todo de Platón y Aristóteles, nos encontramos ante la eventualidad de que ninguno de ellos dio sus obras, en tanto autor, a un editor para que las publicara. Esto tiene una importancia decisiva, puesto que inserta las obras de estos filósofos, sean orales o escritas, en un medio de circulación libre. Hay copias de las obras originales (si es que alguna vez existieron efectivamente) que comienzan a circular libremente, implicando consecuentemente series de modificaciones como las que ya han sido señaladas (errores de transcripción, ambigüedades, etc.). Se puede prever ya cómo estas “versiones libres” serán la fuente de posteriores copias, hasta que se establezcan con mayor o menor resolución las versiones canónicas que, de cualquier forma, siempre dejan un margen abierto para tener en cuenta versiones alternativas.

¹⁰⁶ La traducción es nuestra.

¹⁰⁷ Sobre la transmisión de la obra platónica, así como demás cuestiones relacionadas a lo tratado en este apartado, pero específicamente en lo relacionado a Platón (que el lector podrá encontrar ejemplar en lo relativo a la filosofía antigua en general), véase Velásquez, O.; 2007, “La transmisión del texto de Platón: vicisitudes de una historia”, en *Onomázein*, no. 15, pp. 157-173.

Para el caso de los presocráticos, nos encontramos con una peculiaridad frente a eso que se ha dado en llamar sus “fragmentos”. Pues no se trata de fragmentos o partes auténticas extraídas de una obra completa y original (como si pensáramos en las ruinas arquitectónicas de una antigua urbe, de la cual nos quedan precisamente eso: fragmentos de algo originario que fue “completo” alguna vez), sino que son citas presuntamente literales de autores posteriores y de vertientes filosóficas muy diversas (la mayoría de los textos de filósofos anteriores a Platón se perdió), por lo que más valdría hablar de “transcripciones” (cf. Cordero, 2008: 46). Esto nos lleva de vuelta a la intencionalidad: esas citas conservadas, por una parte, no son extractos exactos de un texto, sino que vienen mezcladas con exégesis, añadidos, comentarios o glosas diversas, todo lo cual, en último término, responde a la intención del citador (de carácter apologético, crítico, etc.). Entonces es lícito afirmar, como lo hace Mansfeld, que “La transmisión de los puntos de vista de los primeros filósofos griegos (los denominados *physikoi*) por consiguiente es no sólo fragmentaria, pero también a menudo teñida o incluso sesgada” (Mansfeld, 1999: 23).

Considerando que las citas son en muchos casos de una extensión mínima, surge la cuestión crucial: ¿cómo re-construir un pensamiento “completo” a partir de tan minúsculos “fragmentos”? Nos enfrentamos así a la cuestión de las ideas, creencias u opiniones de todos aquellos que han citado a los filósofos antiguos, las opiniones en torno a fragmentos específicos y de manera más global a su probable colocación según un *supuesto* orden completo y originario, es decir, nos enfrentamos a los doxógrafos y la doxografía; como el “primero” de esta estirpe, podríamos colocar, siguiendo la convención, a Teofrasto, discípulo del de Estagira, a quien se le atribuyen las primeras *Opiniones de los físicos*, a manera de compendio de las doctrinas físicas de los filósofos anteriores. Pero con los doxógrafos (y las doxografías) las cuestiones problemáticas señaladas al inicio se repiten: obras perdidas, reconstruidas, citadas o retomadas siglos después con una fidelidad imposible de tasar. En el caso en que haya múltiples versiones de los textos antiguos (y la suerte ha querido que en muchos casos las haya), ¿cómo han llegado hasta nosotros las versiones más o menos ejemplares que ahora

leemos? ¿Cómo han construido los editores sus versiones definitivas? Como toda construcción, esto implica una *selección* de materiales, con miras a la intención que se guarda y la inevitable (y muchas veces inconsciente) concepción que se posee sobre lo que es el acto de construcción (que incluye la noción de verlo como mera re-construcción, cual recomposición de piezas de un modelo original). Esto es, los editores han tenido que seleccionar entre las versiones existentes de un mismo texto, las cuales implican muchas veces sentidos diversos y hasta opuestos del filósofo en cuestión. ¿Cuáles son los criterios de construcción de estas versiones definitivas? Más aún, ¿se trata de criterios universales, absolutos, incuestionables? No, sin duda¹⁰⁸.

Las ediciones contemporáneas (que solemos encontrar y usar hoy en día) se retrotraen a las ediciones construidas en los siglos XIX y XX de nuestra era, en las cuales es decidido el empeño por forjar ediciones unívocas, de versiones “canónicas”. Esta pretensión de fijar una “versión definitiva” de las obras antiguas transparenta sin lugar a dudas una concepción positivista, que esconde un empeño que a continuación revisaremos. Por cierto, que estas obras comienzan a construirse con ese afán positivo a partir de una selección de las fuentes consideradas más confiables para tal tarea, en la recuperación de doxografías antiguas así como su genealogía, lo cual coincide a la par con la invención de dicho género. Podemos trazar un somero panorama general de la siguiente forma. Teofrasto, hemos dicho, suele ser acreditado como el primer historiador de la filosofía antigua, o por lo menos el primer “doxógrafo”, pues, según se dice, se encargó de recopilar las opiniones físicas de los presocráticos, organizándolas según un determinado criterio. Posterior a Teofrasto, se suelen señalar como las fuentes más ricas en noticias doctrinales de los filósofos arcaicos, además de algunos estoicos, escépticos y padres de la iglesia, a las obras de Aecio, del Pseudo-Plutarco y de Estobeo, quienes habrían remedado el esfuerzo de Teofrasto al transmitir no únicamente opiniones aisladas de uno o unos cuantos filósofos arcaicos, sino ante todo, por haberlos compendiado siguiendo un plan de

¹⁰⁸ Para ver una clasificación sobre las fuentes de la filosofía antigua, véase Burnet, J.; (2002) “Nota sobre las fuentes para el estudio de la filosofía presocrática”, en *Lecturas sobre presocráticos III*, pp. 5-11.

ruta, elaborando propiamente “doxografías”. Esta genealogía de las doxografías será recuperada entre el siglo XIX y el XX, con miras a establecer las versiones depuradas y definitivas de lo que hoy conocemos como “filósofos presocráticos”¹⁰⁹.

Mas, entre los presocráticos y Teofrasto median ya entre dos y tres siglos; entre Teofrasto y Aecio, unos cinco o seis; por si esto pareciera poca cosa, las obras de ambos que se suponen doxográficas se encuentran perdidas y sólo aludidas por otros comentaristas muy posteriores; el Pseudo-Plutarco, según se infiere, elabora una obra a partir de Aecio más o menos en la misma época que aquel (aunque sólo del primero se conserva algo); Estobeo, por el contrario, que también retoma a Aecio (supuestamente), escribe entre tres y cuatro siglos después. Finalmente Hermann Diels, quien es célebre por ser uno de los editores de los fragmentos de los presocráticos, en una versión que al día de hoy permanece como canónica (al menos para la citación y en algunos casos para la ordenación)¹¹⁰, retoma en su *Doxographi graeci* (1879) al Pseudo-Plutarco y a Estobeo, esto es, de manera indirecta, presuntamente a Aecio. Así, de este brevísimo panorama cabe decir al menos un par de cosas. Primero, que la reconstrucción de la doxografía procede por inferencias proclives a ser puestas en duda o por lo menos a ser revisadas, máxime cuando a partir de los datos disponibles se deduce la existencia de obras de las que no hay noticias efectivas, y además se les supone a éstas un carácter netamente moderno (esto es, como si los *Placita* de Aecio, o los *Vetusta Placita* que Diels infiere como fuente mediando entre aquel y las *Opiniones* de Teofrasto, fueran obras propiamente históricas en el sentido moderno, que pretenden capturar de manera neutra e imparcial las doctrinas de los filósofos del pasado). Pero, en segundo lugar, lo que no puede ser

¹⁰⁹ Para una revisión somera y ejemplar de la reconstrucción de la doxografía antigua, incluyendo una muestra de las fuentes para la reconstitución de lo que se ha dado en llamar *Aécio*, véase André Laks; Glenn Most (2016), “Ancient ways of organizing and presenting Early Greek thought: doxography and successions [Dox.]” en *Early Greek Philosophy. Beginnings and Early Ionian thinkers*, (Vol. II), Cambridge, Harvard University Press, pp. 3-53

¹¹⁰ Prácticamente todas las ediciones modernas, posteriores a Diels y a las reediciones de Kranz (referenciado “D-K”) son deudoras de éstas: por ende, asumen en mayor o menor medida los supuestos subyacentes en la reconstrucción de la genealogía de los doxógrafos y sus obras doxográficas, esto es, su colocación y organización (cf. Mansfeld, 1999: 24).

menos sorprendente: que el término “doxografía” es una acuñación del propio Diels, quien inventa así un género, al ordenar bajo tal epíteto una serie de obras que no recusan por sí mismas otras lecturas y modos de organización, pero que bajo tal ordenamiento permiten hacer visible únicamente lo que obedece a cierto interés, excluyendo todo aquello que se presume innecesario, inútil o falto de importancia (cf. Mansfeld, 1999: 23)¹¹¹.

Por supuesto, no se trata de hacer una suerte de *tabula rasa* y borrar de un solo movimiento la enorme labor que filólogos y helenistas de la talla de Diels han llevado a cabo, pero sí de revisar críticamente la manera en que reconstruyeron los vestigios de la filosofía antigua con miras a establecer una versión unívoca que, dicho sea de paso, implica una concepción unilateral sobre la historia de la filosofía, en particular, y de la historia de la civilización en general. Así, al revisar el relato de los “presocráticos” elaborado durante los siglos XIX y principios del XX, podemos darnos cuenta de que lo que está en juego es el establecimiento de “la tradición”, una tradición que lo es por un lado de “nuestros antepasados” filosóficos, tal como Aristóteles más o menos los concebía en su tiempo, y por el otro, de lectura y exégesis que, a fuerza de incidir repetidamente en los lugares comunes, ha erigido el canon interpretativo de lo que es la verdad de la filosofía antigua, la verdad de los presocráticos, y más aún, la verdad de la filosofía misma —es decir, una imagen dogmática de la filosofía, reducida a ser mera tradición e historia. La reflexión crítica sobre la tradición, y más en concreto, sobre lo que respecta a las “fuentes”, que necesariamente ha de atender a la llamada doxografía, nos revela que hay una serie de asunciones desde las que se historiza

¹¹¹ El género doxográfico, como apunta Mansfeld, pretendería erigirse como fuente verdadera y por tanto confiable para conocer la filosofía de los filósofos antiguos, esto en oposición a al menos otros dos géneros que se pueden identificar en la Antigüedad: la biografía y la literatura de sucesiones. Pese a que en la modernidad ilustrada, de la que Diels es excelente representante, tiene especial preponderancia el género doxográfico, no se hace menos caso de algunos relatos de sucesiones como fuente secundaria para forjarse una visión de conjunto de los filósofos antiguos. La literatura de las “sucesiones” (*diadoxa*), se remonta a la práctica de las escuelas filosóficas (por ejemplo la Academia) en donde a cada director le seguía un sucesor. Dicho esquema fue proyectado sobre el pasado, y de esa manera se supuso que los filósofos preplatónicos también habían seguido sucesiones de maestro-discípulo, lo cual implicaba ya un modo de organizarlos según afinidades doctrinales (cf. ibíd.: 32) —piénsese por ejemplo en la llamada “Escuela Jonia”, la “Escuela itálica” o la “Escuela eléatica”.

el “fenómeno griego”¹¹², que precisamente recorren la genealogía de los compendios de *doxai* hasta instituir una suerte de “origen” con tintes míticos que conecta con las ediciones modernas, origen que no ha mucho ha venido siendo estudiado y revelado por los especialistas. Así pues, al recopilar los testimonios, al considerarlos “fragmentos” de algo completo y originario, o simplemente pasajes cuyo origen se pierde en la bruma de los tiempos, al darles cierta organización, cierto ordenamiento, y permitir ciertas noticias en detrimento de otras, al hacer propiamente las ediciones, lo que está en juego es una determinada concepción sobre la historia y sobre lo que significa pensar.

Podemos resumir lo que hasta aquí hemos dicho haciendo énfasis en dos aspectos que conciernen a las fuentes (de transmisión de la filosofía antigua) y su tratamiento (propiamente contemporáneo). Así, por un lado, la materialidad de las fuentes, esto es, de sus soportes, así como todos los azares que competen a su reproducción y difusión en una época en la que todavía era incipiente la noción de “libro” y en que no había una técnica desarrollada para la elaboración de ediciones de esos textos (y mucho menos en un grado industrial, como en nuestra época), provoca que, ya desde su surgimiento, pero mucho más con el correr de los siglos, las obras circularan libremente entre usuarios, copistas e intérpretes, sin un control definido, y por lo tanto, sujetas a modificaciones cuyo “original” ha sido irremediablemente perdido (si es que puede hablarse siquiera de “original”). De modo tal que toda obra antigua, además de su “autor”, ha contado con uno o varios “coautores”, esto es, el conjunto de copistas, especialistas o no, que han colaborado en la tarea de *reconstruir* una obra¹¹³. Pero, por otra parte, se

¹¹² Para ver más sobre la construcción moderna de la doxografía, es decir, la doxografía canónica (elaborada por Diels), así como su trasfondo aristotélico (y los presupuestos que éste implica), véase: Mansfeld, (2010), “Deconstructing doxography”, en *Aëtiana. The Method and Intellectual Context of a Doxographer*, Leiden, pp. 161-172. Otro tanto se encarga de señalar Baltussen respecto a la reconstrucción que elabora Diels de las fuentes primarias, especialmente al incidir en que la arquitectura o basamento de los *Placita* es de corte aristotélico, lo que anuncia una determinada manera de leer a los filósofos arcaicos; *vid.* Han Baltussen (2005), “The presocratics in the doxographical tradition. Sources, controversies, and current research”, en *Studia Humaniora Tartuensia*, s/p.

¹¹³ Sobre la transmisión de las obras antiguas en tanto labor de copiado, cf. Cordero, 2008: 44-45.

encuentra lo que compete propiamente a la reconstrucción de la historia y la imagen del pensamiento que ésta implica.

A este respecto, como señala Mansfeld (cf. 1999), lo que está en juego al recurrir a las fuentes de la filosofía antigua es su confiabilidad, lo cual no puede prescindir del marco en que se introducen dichas fuentes; como también apunta al ideal de una “historia de la filosofía objetiva” que está situado en una época muy específica y es precisamente eso: un ideal construido en el siglo XIX (y podemos recordar aquí, no sólo el clasicismo como tal, que anuncia una recuperación de “lo griego”, sino además una concepción ilustrada, por un lado, y por otro el positivismo, ambas como bases del mencionado clasicismo). Pero en realidad, ya desde antiguo, la “historia de la filosofía” se ordena dentro de una visión filosófica ella misma, esto es, conforme a determinados supuestos y, más decididamente, en relación con intereses más o menos explícitos. Es decir, más que restablecer un sentido originario del pensamiento de los filósofos del pasado, ya desde la Antigüedad dichas ideas fueron *usadas* para discutir con ellas, tomarlas como argumentos a favor o contraejemplos de otra postura filosófica, las ideas han *servido* de soporte de otras ideas (lo cual podemos ver claramente ejemplificado en Platón y Aristóteles, por mucho que se diga que ellos no estaban haciendo “historia”, como si hubiera una labor aparte que sí recupera y reconstruye los hechos en su originaria condición).

La mirada moderna sobre “lo griego”, que a la postre facilitará la invención moderna del género doxográfico, tiene que ver con una serie de circunstancias a finales del siglo XVIII que producen cambios en la manera de abordar la filosofía antigua y a los filósofos del pasado, una de ellas tuvo que ver con el surgimiento de los “estudios clásicos” como ámbito disciplinar propio, en donde se comienza a proponer un retorno a las fuentes directas conservadas (en lugar de un remitirse a las opiniones o tópicos comunes generados con el paso de los años). En efecto, a esta mirada retrospectiva que pretende recuperar la filosofía de la Antigüedad en su estado originario subyace una concepción (filosófica ella misma) sobre la historia, según la cual la filosofía sería una expresión o manifestación del desarrollo espiritual de la humanidad.

Y, por otra parte, una nueva comprensión de la historia de la filosofía como crucial disciplina filosófica por propio derecho, a partir especialmente de los capítulos finales de la *Kritik der reinen Vernunft* de Kant y, luego, de Hegel, condujo a una historización general de la filosofía: y si la historia de la filosofía en su conjunto cobró interés, ¿qué podía ser más apremiante que los comienzos de la filosofía? (Most, 2019: 13).

La historia, por tanto, pasa a ser un capítulo de la filosofía, lo que no evita que lo opuesto sea también verdad, es decir, que la filosofía entre en el marco del proceso histórico, ambas directrices haciendo posible una determinada visión sobre la filosofía antigua. Bajo esta luz, no resulta entonces del todo sorprendente que la noción misma de “presocrático” sea de cuño moderno, y que más que designar a un conjunto bien definido de personajes y su modo o tipo de filosofar, haya servido a manera de categoría historiográfica, con las consecuencias que se derivan de lo ya dicho respecto a la elaboración y proyección del modo de historizar (cf. Laks, 2010: 13).

En efecto, los “presocráticos” han servido como un conjunto más o menos difuso para delimitar un ámbito dentro del gran relato de la historia de la filosofía occidental, preponderantemente, separándolos de un tipo de filosofar más “maduro”, como lo fue el de Sócrates y luego Platón, a la vez que distinguiéndolos de ese fondo primitivo del pensamiento mítico, según hemos anotado en el primer capítulo de esta investigación¹¹⁴. Pero claro está que tal demarcación nos ha creado también un trasfondo mítico y un “Sócrates” definidos, como un antes y un después, un pasado y un futuro, presumiendo una línea de tiempo en dirección evolutiva. Ciertamente, ya en la antigüedad se distinguía entre un grupo de filósofos anteriores a Sócrates, y el curso de la filosofía inaugurado a partir de éste, ya fuera como un volver la mirada de las cosas celestes a los asuntos terrestres y humanos, ya como un desprenderse de la inmediatez del mundo físico en aras del

¹¹⁴ Para una revisión de la distinción entre lo que hay “antes” de los “primeros filósofos”, esto es, el mito, o tradición, o pensamiento pre-lógico o pre-racional, y lo que comienza con ellos, es decir, propiamente la filosofía, pensamiento racional o ciencia, así como una revisión de tales supuestos y una valoración de las contribuciones de los milesios en el marco de los filósofos posteriores, véase Bredlow, 2016, “Los presocráticos, ¿inicio de qué?”, *XI Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, pp. 311-325.

mundo de las ideas o mundo del concepto (baste en este sentido ver que Aristóteles distinguía ya entre los filósofos arcaicos y Sócrates)¹¹⁵, mas tales elaboraciones no han sido siempre del todo conscientes, y por si fuera poco, han conllevado de manera soterrada agendas que no pueden ser desligadas de tentativas de poder y dominación. Un proceder más cauto, por el contrario, estaría en reconocer que los presocráticos siempre son *nuestros* contemporáneos, lo que corresponde, por cierto, no a invocar una vida pasada, originaria, sino la vida realmente viva que sólo puede serlo cuando es presente, cuando hay algo aún audible y significativo en las palabras conservadas, que no son ni discurso hierático y canónico ni mera proyección de lo que uno mismo “piensa”, sus valores y criterios consabidos —ambas formas dogmáticas del pensar—; cuando ese pensamiento de antaño sigue siendo auténtico y vital pensar, es decir, cuando el pensar expresa un verdadero amor a la vida¹¹⁶.

La crítica a los modelos exegéticos, no obstante, no resulta del todo en una destrucción absoluta, pues se trata más de ver cómo se ha construido una tradición y los marcos estructurantes de un cierto tipo de pensar, que de destituir todo pensamiento posible. Es precisamente allí, en las grietas del gran y sólido muro de la tradición donde surge la posibilidad de algo nuevo; allí crece la hierba que ha de ser pasto de nuevas tierras. Se trata una vez más de los dos aspectos que mencionábamos más atrás: la materialidad de las fuentes y las vicisitudes de su larga transmisión; y la concepción histórica desde la que se accede a los materiales. Dijimos antes que los trabajos de los filósofos antiguos, y con mayor razón de los presocráticos, han llegado a nosotros gracias a una ingente labor de copiado que ha multiplicado la autoría a la par que las divergencias respecto de un posible “original”; dijimos también que las obras circularon durante mucho tiempo en un medio libre, sin control explícito o especializado, por lo que ahora ponemos

¹¹⁵ Sobre las dos maneras antiguas de entender a los filósofos “anteriores” a Sócrates, o “presocráticos”, la perspectiva socrático-ciceroniana, y la perspectiva platónico-aristotélica vid. Laks, (2010), “Presocráticos: los antecedentes antiguos”. Nótese que estas concepciones sobre el acontecimiento “Sócrates” implican una manera particular de concebir la historia (entendida como el transcurrir del tiempo conforme a cierta organización): ruptura, la primera, continuidad, la segunda.

¹¹⁶ Como apunta Sergio Antoranz, glosando la visión filológica de Nietzsche, en la presentación de sus escritos filológicos como parte de sus *Obras Completas*. Cf. Antoranz, 2014: 288.

el énfasis en el carácter “incontrolado” de las copias: si nuestros “fragmentos” o “pasajes” de los presocráticos no nos han llegado sino a través de copias de copias, de copias..., ¿deberíamos seguir buscando o pretendiendo un original? ¿No nos conduce esta circunstancia a la noción misma de “simulacro”, según hemos visto con Deleuze? Justamente, estos pasajes conservados se revelan tanto más potentes en cuanto dejamos de buscar su “original”, su modelo, y por el contrario, atendemos a sus singularidades diferenciales, a su carácter de simulacro. Aludíamos también a esos presuntos originales, manuscritos antiguos, como algo irremediablemente perdido, y añadimos ahora que esta circunstancia hace de estas filosofías algo también irremediablemente abierto, no cerrado, no conclusivo, no únicamente porque siempre exista la posibilidad de nuevos hallazgos que nos entreguen textos antes desconocidos, con nuevas versiones o con partes que ayudan a completar las ya existentes, no es sólo asunto de la creciente adquisición de materiales, ni de la cada vez mayor sutileza y complejidad de las ciencias reconstructivas (principalmente la filología), sino que el horizonte mismo de comprensión es cada vez desplazado, el plano de consistencia adquiere cada tanto nuevas coordenadas.

En lo que respecta a la visión histórica, una vez prescindida la concepción evolucionista y positivista de la misma, hemos dicho que estas filosofías no nos interesan en tanto que piezas muertas que pudieran revelar un esplendor originario, ni como mera proyección de nuestras propias estructuras, sino en tanto que algo *vivo*, *potente*, pueda ser descubierto allí. Bárbara Cassin ha tenido la lucidez y el atrevimiento justos para reconocerlo:

Lo que está vivo, o casi, se adueña de su muerto, lo completa, lo pule; falsificación y uso de falsificación, así es nuestra apropiación de la Antigüedad. La Antigüedad o, mejor dicho, las Antigüedades, para servirnos.

Para despabilar definitivamente —si esto es posible— a todos los positivismos, nada más eficaz que dedicarse a comparar los artefactos, mostrando qué conveniencia llevó a fabricarlos. Quién se apropia de qué y cómo, o ¿qué contemporáneos, qué antigüedades, y de acuerdo con qué estrategias? (Cassin, 1994: 11).

Efectivamente, algo acontece al entrar en contacto con retazos del pensamiento exánime, y no es únicamente, como sugiere Cassin, que el “vivo” complete y dé vida a aquello marchito, trayéndolo a su propio contexto vital y desde sus propias coordenadas de pensamiento, sino también lo inverso: algo hay en el pensamiento que nunca fenece del todo, y si verdaderamente se atiende al acontecimiento de un encuentro con el pensamiento del pasado, entonces algo de esa vida invade al presente, se adueña del lector o el escucha, lo completa, lo desborda.

Se trata siempre de un encuentro dinámico en donde no hay colocación final ni definitiva, y hay, sí, falsificaciones, pero siempre que se entienda que no refieren a una divergencia respecto a una identidad esencial, fija, sino diferenciaciones de algo que de suyo es diferente respecto de sí mismo. Se trata precisamente de “Antigüedades”, y de apropiación en las dos direcciones mentadas: nosotros, contemporáneos, nos apropiamos de los antiguos, pero no dejamos a la par de ser arrebatados por ellos.

Nos topamos finalmente con la problemática que subyace a la precedente: la relación entre filosofía e historia de la filosofía. En este punto merece ser cuestionado el provocativo y casi injurioso término “apropiación”. ¿Quién nos garantiza la constancia y fiabilidad del corte entre antiguo, moderno y contemporáneo? ¿Y por qué sospecharnos a nosotros mismos de apropiación, cuando se trata quizá de anamnesis, de afloramiento, de rozamiento? (ibíd.: 13).

Hay una relación tensional entre filosofía e historia que nunca puede ser lo suficientemente límpida, pero que anuncia la impureza de un pensamiento que en esa condición (y no en la claridad y distinción) halla su vigor. Esta tensión se recrudece al tratarse específicamente de la historia de la filosofía, pues en muchos empeños, explícita o implícitamente, ha tratado de desligarse del vaivén del pensar filosófico, pretendiendo alcanzar ese punto de suma objetividad e imparcialidad tal que permita narrar los hechos históricos de la filosofía con la mayor neutralidad. ¿Es posible una historia no filosófica de la filosofía, es decir, una historia que no reflexione, que no critique, que no interprete desde cierto lugar, desde determinados presupuestos, desde una imagen del pensamiento

dada? Pierre Aubenque, siguiendo de cerca la reflexión kantiana sobre el acto, la práctica de filosofar, y la enseñanza de la historia de la filosofía, dice:

Ahora bien, cualquiera que se acerque a los griegos buscando en ellos (sea con el temor o con la esperanza de hallarlos) objetos, sujetos (en el sentido de la subjetividad moderna), funciones preposicionales (en el sentido de Frege) y de la realidad (en el sentido, incluso si se lo olvidó, de la *realitas* de Suárez), comete anacronismos, interviene en el texto que interpreta con principios y presupuestos que son los de su propia filosofía; comete, pues, una violencia sobre el texto interpretado, por lo mismo que no lo repite, que no *puede* repetirlo, sino que, como decía Kant, lo “critica” (Aubenque, 1994: 26).

Reproducir un texto, un relato, implica insertarlo dentro de un esquema que opta ora por la *identidad*, ora por la *diferencia*. Pero en cualquier caso, si no se trata de una mera reproducción mecánica, el organizar dichos relatos filosóficos conforme a una interpretación conlleva intervenirlos, modificarlos, introducir lo ajeno, *violentar* la inerte materia. Es por ello que, en sentido estricto, al historizar la filosofía lo que se hace es, al repetirla, hacerla diferir. Pero es justamente esta dosis de diferencia la que permite no sólo que la historia de la filosofía sea significativamente filosófica, sino también que la filosofía pueda seguir desplazando sus propios límites y sus consabidos discursos, es decir, que sea crítica y no dogmática (como ya Kant concebía el auténtico pensar filosófico). En este sentido, “El valor de una interpretación no se mide por el hecho de que sea literalmente fiel o no a un objeto —el texto— escurridizo, sino por el hecho de que sea o no, como lo exige justamente J. Barnes, ‘interesante’ y ‘fecunda’”¹¹⁷ (ídem.).

En última instancia, surge aquí una cuestión crucial: toda la cruzada de las fuentes, las doxografías, las interpretaciones, las reconstrucciones, las múltiples y diversas versiones de los pasajes de los filósofos arcaicos y la manera misma de insertarlos en el relato de la historia de la filosofía, no remiten más que a una cuestión de *sentido*. El sentido, se presupone, se encuentra en el origen, en una

¹¹⁷ La alusión a Barnes no deja de ser llamativa, por cuanto se trata de un historiador de la filosofía antigua caracterizado por su enfoque neopositivista.

manantial único, originario, que de algún modo habría que recuperar, así sea a través de los indicios fosilizados con que contamos (y todos esos otros que cada tanto van surgiendo). Recuperar, en medio del desierto, el lugar de lo que alguna vez fue mar. Y así, apresar el sentido originario de unas palabras que nos devolverían la certeza de nuestros saberes, no sólo sobre el pensamiento antiguo, sino sobre todo lo que hemos construido alrededor de y *sobre* dichos escombros, como para tener la buena conciencia de que nuestras construcciones modernas tienen raíces originales, cimientos fuertes, fundamento. Y así acudimos a la trillada idea del sentido como origen, causa, principio, pasado. Sin embargo, según lo hemos apuntado, esta recuperación del pasado no se ejerce sin una dosis de violencia sobre el mismo, sin ser al mismo tiempo construcción y re-construcción, falsificación, apropiación, diferir. ¿No alude todo esto a un *creacionismo*?

Precisamente, en este punto se nos revela aquello que Deleuze señala, según lo hemos recuperado en el capítulo anterior: la filosofía consiste más en creación, es un “creacionismo”, un constructivismo, y no mera repetición de lo mismo. Y, por otra parte, no podemos pasar por alto la claridad con que la noción de “sentido” ha sido también abordada: contra la visión dogmática, es preciso sostener que éste no es el principio, el origen, el pasado primordial, sino que el sentido viene después, es *efecto, construcción, creación*. El sentido es lo ausente, lo que mana del sin-sentido, y en esa su condición secundaria es donde reside su poder pero también su libertad: no hay *un* sentido, sino que hay multiplicidades de sentidos; el pasado de la filosofía, lo que se ha dado en llamar “filosofía antigua”, o “presocráticos” no corresponden a un referente único al cual acceder de una vez por todas y para siempre, sino que se trata de esas Antigüedades de que habla Bárbara Cassin, de las cuales nos apropiamos y nos servimos, sin que a su vez dejemos de vernos arrebatados y convertidos en algo más por aquellas. Es así que no se trata tanto de historia —lo fosilizado, lo muerto, la añoranza por el pasado perdido—, sino de *devenir* —lo intenso, lo vivo, las presencias presentes, audibles, actuantes, que nos llevan a ser *otros*¹¹⁸.

¹¹⁸ No habría que pasar por alto tampoco, por cierto, la “función represiva” de la historia de la filosofía que ya denunciara Deleuze: la prohibición de atreverse a pensar y expresar en nombre

Esta manera de leer en intensidad, en relación con el Afuera, flujo contra flujo, máquina con máquina, experimentación, acontecimientos para cada cual que nada tienen que ver con un libro, que lo hacen pedazos, que lo hacen funcionar con otras cosas, con cualquier cosa... ésta es una lectura amorosa (Deleuze, 2006: 18).

Esta lectura amorosa que nos sugiere Deleuze nos proyecta a un pensar con honestidad, que no puede ser sino pensar de manera distinta, *diferente* (y a la vez un pensar la diferencia). E ineludible es, para este propósito, *hacer* historia de la filosofía, esto es, no ya sólo conformarse con los relatos dados por el pensamiento institucionalizado, sino entregarse a esa *creación* que es violentar la historia oficial (y que constituye un pensamiento oficial, que en propiedad no puede ser un auténtico pensar) y que al mismo tiempo nos violenta para *provocarnos* pensar. Y es que, en últimas, “cualquier doctrina, pese al genial intento de su autor por *decir* todas las implicaciones filosóficas que derivan del problema constituyente que él ha sabido plantear, continúa alojando —*envuelto* en su seno— un no-dicho; impensado o (?)-pensado [*sic.*] cuya *intempestividad* potencial nunca ha de ser infravalorada” (Canavera, 2012: 22). Por lo tanto, *hacer* historia de la filosofía implica encontrar esas intensidades (o, como dice Deleuze, esa relación con el Afuera) presentes en la propia obra de los filósofos estudiados, lo cual, insistimos, apunta a lo intensivo, lo intempestivo, el devenir.

En el capítulo anterior esbozábamos ya la diferencia entre la historia de la filosofía y el devenir de la filosofía, situándose esta última en un tiempo estratigráfico de co-implicación, superposición e interferencias; es decir, de un horizonte relativo, tal como es el del relato de la historia de la filosofía, pasamos a un horizonte de lo absoluto, en donde podemos percibir los múltiples planos trazados como planos inmanentes que entran en diversidad de relaciones entre sí, horizonte de las velocidades, los encuentros y las conexiones propias del

propio —dejando subir las intensidades y singularidades que lo habitan a uno— sin antes haber leído y reproducido el relato de la historia de la filosofía, es decir, atenerse a un orden significativo estructurado según los cánones de pensamiento y de obras que *hay que leer* (cf. Deleuze, 2006: 13-15).

devenir¹¹⁹. Este es, ciertamente, un acto propiamente *creativo* que introduce al tiempo que extrae la diferencia, y se deja llevar por las multiplicidades que habitan en el pensamiento que se presenta. Pero es también un acto de guerra contra la historia oficial, la historia que se configura conforme a los parámetros de la identidad y la representación, y en última instancia contra la imagen dogmática del pensamiento. Se trata, por tanto, de destapar una historia alternativa, o hacer historia de la filosofía en tanto “contra-memoria” en pos de un devenir-filosófico. Así, señala Julien Canavera:

Sólo así es como el (devenir del) pensamiento logra escapar a la atrofia historicista, a la sucesión unilineal y teleológica de sistemas «bien acabados», para presentarse realmente tal como es, a saber: como una coexistencia de planos heterogéneos cuyos múltiples componentes y estratos están arrastrados en un movimiento incesante, del que el historiador —vuelto geógrafo y cartógrafo— debe dibujar los contornos. Asimismo, el tiempo del devenir-filosófico ya no está sujeto al antes y al después (Aristóteles después de Platón, Kant antes de Hegel), sino que remite a un «*tiempo estratigráfico*, en el que el antes y el después tan sólo indican un orden de superposiciones» (QF, 61). Por eso —escribe Deleuze— «hay un devenir-filosófico que no tiene nada que ver con la historia de la filosofía, y que pasa más bien por aquellos que la historia de la filosofía no puede clasificar» (D, 6) (ibíd.: 25).

Este devenir-filosófico en la historia de la filosofía es, por un lado, una “empresa peligrosa”, en tanto que se entiende que ya no hay (ni puede haber) una presentación objetiva de los sistemas filosóficos, sino únicamente el rastreo y trazado (la cartografía) de líneas que se bifurcan, líneas de fuga atravesando ese tiempo estratigráfico del pensamiento, que dan una imagen fluida del pensamiento en la cual es imposible asentarse definitivamente (y por lo tanto erigir LA Historia de la Filosofía, en tanto ordenamiento del Pensamiento Oficial) (cf. ídem.). Pero por otro lado, este devenir-filosófico supone la elaboración de una “historia-menor”, que haya su potencia en la posibilidad de realizar ensamblajes de distintos horizontes:

¹¹⁹ Cf. *supra* pp.134 y ss. Sobre el tiempo estratigráfico cf. *supra* I, 4, pp. 159-160.

(...) la historia *menor* deleuziana hace comunicar *por derecho* a pensadores cuyos distintos horizontes filosóficos no parecían, cuando se les continuaba enfocando desde el punto de vista de la historia dominante o «monumental», o sea, desde el punto de vista único y homogeneizante del *hecho*, estar apriorísticamente predestinados a encontrarse para así funcionar conjuntamente, para *maquinarse* (ibíd.: 33).

Es así que lo que aquí nos interesa es la autenticidad del acto de pensar entendido como un “volverse hacia”, es decir, concretamente, despejar el plano de inmanencia que constituye el ámbito desde el que filosofan los presocráticos (específicamente Zenón de Elea y Heráclito de Éfeso), para así poder captar o dejar emerger algo de esas velocidades de pensamiento, singularidades que se muestren como algo vivo y fecundo. Pero, a la par, no podemos dejar de mencionar que es precisamente el remitirnos al plano de inmanencia, en tanto ámbito propio del pensar, lo que nos permitirá atender a la cualidad maquina de estas filosofías y sobre todo echarlas a andar en funcionamiento con otra máquina, la máquina literaria de Borges.

2.2 Zenón de Elea

De Zenón, oriundo de Elea, son pocas cosas las que a través de los siglos se nos han conservado, pero sin duda cosas preciosas, que cada tanto llegan a fulgar como rayos en la noche de los tiempos. Sin embargo, dentro del conjunto de filósofos que convencionalmente han sido agrupados bajo el epíteto de “presocráticos” suele ocupar un lugar menor. Y es que dentro de ese cuadro que durante muchos años, y ya desde antiguo, se encargaron los doxógrafos y comentaristas de pintar bajo dimensiones y tonalidades armónicas, nuestro *filósofo* produce en el encaje justamente la sensación opuesta: cuando se le ve al lado del resto, destella una gran *desarmonía* que, en el punto máximo de la atenta

observación, amenaza con desbordar la composición, desencajarla, romperla. En efecto, dentro de ese conjunto de *physikói* —es decir “físicos”, o sea, los que, según la tradición filosófica de Occidente, fueron los primeros en dedicarse casi de manera exclusiva a los asuntos físicos, esto es de la *physis* o “naturaleza”—, ¿cuál es el lugar de alguien que, aparentemente, no se dedicó a las cuestiones de la naturaleza ni se interesó en general por el mundo físico? En medio de esa plétora de personajes que hablaban sobre el origen de todas las cosas del mundo físico, sobre el elemento primario y primordial —o *arkhé*— conforme al cual se ordenan todas las cosas, que daban explicación de los fenómenos naturales tales como eclipses, terremotos o huracanes, al tiempo que explicaban cómo unas cosas se convertían en otras en un perpetuo ciclo dentro del cual este mundo que habitamos era sólo una fase que habría de volver a la postre a las tinieblas de lo indiferenciado, allí, Zenón no nos habla de nada de eso ni parece interesarle en lo más mínimo, su espíritu está ocupado más bien en otros asuntos. ¿Y no sería ya esto suficiente para descartarlo como un “filósofo serio”; que mientras sus congéneres ponen atención a los “asuntos realmente importantes”, tales como los del mundo físico (lo único realmente existente), este personaje se entretiene en acertijos sin cuento? ¿Pero cuáles eran esos otros asuntos a los que Zenón era devoto? ¿Acaso se dedicó, a diferencia de sus contemporáneos y a la manera de Sócrates, según cuentan, a los asuntos humanos, esto es, preferentemente éticos y políticos? No será este lugar para hacer una revisión pormenorizada sobre las opiniones tradicionales sobre el pensamiento antiguo, por lo que sólo nos conformaremos, de momento, con aseverar que usualmente la “filosofía antigua” carga con muchos lastres interpretativos, algunos de los cuales son precisamente los que hacen de un tumulto de pensadores caer dentro de una denominación cuanto menos imprecisa, y que no alcanza a hacer justicia a la diferencia (si es que la hay) entre la actividad de ellos mismos y personajes “posteriores” como Sócrates¹²⁰. Y así, ciertamente no encontraremos en Zenón un “filósofo de la

¹²⁰ De sentido común es que la denominación “presocrático” alude al grupo de pensadores que filosofaron *antes* de Sócrates, pero no menos acreditado (aunque no tan difundido) es que hay filósofos que usualmente se consideran dentro del grupo de los “presocráticos” que son contemporáneos de Sócrates (no anteriores a él) e incluso algunos que le sobreviven, esto es,

naturaleza”, si por ello entendemos, como el mote suele entenderse, una suerte de “proto-científico” a lo moderno, y tampoco la figura de un Sócrates como “buen ciudadano”, preocupado de la buena conducta de los habitantes dentro de la *pólis*, y, con todo, veremos que hay en su empeño algo del orden de la *physis* no menos que de la *pólis*.

Pero antes de comenzar con Zenón mismo, hay una “injusticia” más que hace falta exponer, y que su denuncia puede servir para aclarar, así sea mínimamente, el juicio de quien se aproxima a este personaje. Ésta consiste en identificar a Zenón con su tierra natal más de la cuenta, es decir, hacerle un eleata encarnizado, que, en los términos de la doxografía desde la antigüedad, pasando por los comentaristas clásicos y en muchos casos los modernos y contemporáneos (por no hablar de los manuales al uso), significa hacerle mero portavoz de la máxima corriente filosófica que vieron aquellas tierras antiguas de Elea: la filosofía de Parménides. Zenón de Elea, esto es, Zenón el epígono, discípulo u oyente (en los juicios más moderados) de Parménides, mientras que aún otras fuentes nos aseguran que no sólo fue su discípulo, sino además su amante, o incluso su hijo adoptivo. Como fuere, al hacer de Parménides su maestro, se le ancla a una interpretación dependiente de la “doctrina” parmenídea, la cual, por otra parte, no está claro que, durante el transcurso de los siglos, haya sido cabalmente comprendida. Pero la tradición, que usualmente ha entendido como “doctrina” el poema de Parménides y se remonta a los comentarios de Platón, en suma viene a achacarle a Parménides haberse pronunciado a favor de la unidad, inmovilidad e inmutabilidad del “Ser”, que se puede además resumir en la fórmula “Todo es Uno”, entendido aquí como “el Uno”, esto es, de manera sustantivada, como si lo único que *existiese* fuera “el Uno”, haciendo del resto de

siguen filosofando *post-socráticamente*. El parámetro histórico-temporal por tanto no justifica plenamente tal denominación. Pero tampoco la acredita la distinción clásica en cuanto a impronta temática: Sócrates como el parteaguas por el cual la reflexión filosófica se dirigiría del cielo o de las cosas del mundo de la naturaleza, a la tierra, o a los asuntos humanos, pues en una gran cantidad de los así llamados “presocráticos” encontramos reflexiones y declaraciones de orden ético y político. ¿Cómo justificar entonces tal denominación, y si no se justifica, cómo dirigirnos a ellos? Sin zanjar la cuestión, únicamente diremos aquí que por una parte se justifica meramente como un convencionalismo útil, y por otra parte, que la denominación “presocráticos” —o incluso, y con mayor exactitud, “pre-platónicos”— viene a conformar una suerte de “personaje conceptual” dentro del gran relato de la Historia de la Filosofía. Véase apartado anterior de este mismo capítulo.

cosas meras ilusiones; de manera tal que Zenón, según el testimonio del propio Platón (y que, ya decía, en muchos sentidos sobrevive como canónico para su interpretación hasta nuestros días), no sería sino el *defensor* de la doctrina de su maestro, brillante en esa labor, sin duda, pero que no aportó nada nuevo en materia de reflexión filosófica. Con esto parecería quedar resuelta la desarmonía del cuadro que presentábamos al inicio: mientras que Zenón no habría hablado, tal como sus contemporáneos hicieron, sobre la *physis*, tendría en cambio una razón de peso para haber procedido de otra manera, pues se habría dedicado a elaborar una serie de argumentaciones para defender el pensamiento de su maestro Parménides (ese sí, “verdaderamente filosófico”) de los ataques a los que se veía expuesto por una manada de detractores de “lo Uno”, y la manera de hacer esto habría sido exponiendo la tesis contraria, la de la existencia de lo múltiple, a sus propios absurdos y flaquezas, en una suerte de defensa por negación de la tesis contraria más que por afirmación de la propia tesis. Se coligen de esto al menos dos cosas: Zenón no habría aportado nada nuevo a la filosofía, como no fuera la firme expresión en defensa de su maestro, y en segundo lugar, que precisamente ese empeño sería lo importante por lo cual no se le ha perdido en las historias de la filosofía, pues si no produjo ningún contenido original y valioso por sí mismo, al menos habría aportado una *forma*, el refinamiento de un método por el cual ha merecido ser immortalizado en el preclaro cielo de “los filósofos”, ese método con el que justamente defendió a su maestro y del que ya Aristóteles le hacía el inventor: la dialéctica¹²¹.

Sobre la dialéctica aún tendremos que decir varias cosas, pero ello vendrá hacia el final de este apartado. Por ahora, podemos ver que nos aparece difusamente como un ejercicio argumentativo mediante el cual una tesis es llevada al punto de su absurdo, y también como una manera de argumentar indirectamente a favor de algo, esto es, no concentrándose en la tesis que se defiende, sino en la tesis opuesta, que presupone la postura que confronta la tesis a defender. También digamos, aunque no hace demasiada falta insistir en ello,

¹²¹ Sobre este juicio común de que parecen ser meritorios los razonamientos de Zenón, cf. Cordero, 1979: 20; Kirk, Raven & Schofield, 1987: 396; y Barnes, 1982: 350, quien a un tiempo lo llama “el primer sofista” y “príncipe de los filósofos”.

que la dialéctica ha sido ya desde antiguo una de las venas fundamentales del ejercicio filosófico, aunque también ya desde antaño se la ha entendido de muy diversas formas, de modo tal que la dialéctica platónica no es igual a la dialéctica aristotélica, y brincando sobre las épocas, aquellas tampoco equivalen a la dialéctica hegeliana, ni éstas a la dialéctica marxista, ni todas ellas, por supuesto, a la dialéctica zenoniana. Pero aguardemos para brindar mayores consideraciones al respecto. Hechas estas observaciones, pasaremos a dar revista a los razonamientos de Zenón, para lo cual no pondremos nuestros esfuerzos en determinar en qué medida su *filosofar* corresponde o no con el de sus coetáneos, es decir, en qué medida es cabalmente un “presocrático”, ni tampoco en la labor exegética de hacerle, ya sea un filósofo epígono de su “maestro” Parménides, ya un filósofo allegado a aquel pero plenamente original, dejaremos estas consideraciones para otro momento, remitiendo en la medida de lo posible solamente a algunas fuentes que puedan servir para su elucidación¹²². Lo que aquí nos interesa es más bien despejar el *plano* en el que Zenón filosofa, al tiempo que indicar —y hacia ello irá encaminada nuestra argumentación— la potencia que refulge en los razonamientos del eleata cuando se les toma en serio, esto es, no cuando se les lee con afán de encontrarles respuesta o solución, sino antes bien, en su cualidad escurridiza, desconcertante, propiamente *problemática*— pues, recordemos, es esa cualidad de lo problemático, la de lo que nos violenta, la que propiamente nos hace *padercer*, es decir, *pensar*.

Ciertamente, podríamos enumerar aquí la historia de las soluciones que se le han erigido a Zenón, pero más interesante nos resulta señalar el hecho de que, durante siglos, filósofos, matemáticos y científicos hayan sentido la necesidad de darle solución, de forjar respuestas, como firmes murallas o armaduras que protejan de un imbatible enemigo. Y entonces, tendríamos que preguntarnos, ¿por qué una filosofía se presenta ante todo como un acertijo a resolver? ¿Por qué ante ciertos razonamientos hay quienes ponen todo su empeño en *solucionarlos*, sea

¹²² Para la cuestión de “la escuela de Elea”, en la que usualmente se encasilla a Zenón junto a Jenófanes, Parménides y Meliso, como hablando de “lo mismo”, *vid.* Bredlow (2011), “Platón y la invención de la escuela de Elea (Sof. 242d)”, *Convivium* 24, pp. 25-42, donde el autor rastrea el posible origen de ese lugar común liberando a los filósofos “eleáticos” del yugo de compartir una misma doctrina.

minimizándolos, ridiculizándolos, o cambiando los términos en que se plantean? ¿Qué es lo que allí está en juego? Sin duda, habría que prestar más atención cuando se nos dice que Zenón *no presentó nada nuevo, no propuso positivamente ninguna filosofía*, y ver en esta indicación, se haga con sorpresa o con una sutil superioridad indiferente, algo que no podría menos que llamar nuestra atención: como si toda filosofía únicamente se pudiera plantear en términos positivos o apodícticos. Eso que tanto se han empeñado algunos en *resolver*, nos ha llegado de manera más o menos dispersa bajo la autoría de Zenón. No hay cabal evidencia de que se tratara de una serie de razonamientos unidos por un mismo hilo argumentativo. Desde el comienzo, se nos presenta una fragmentación¹²³ que no nos permite establecer una unidad, sea de obra, sea de pensamiento, como si la famosa unidad que cuentan Zenón atacaba hubiera sido minada desde la transmisión misma de su pensamiento. En ese sentido, sus razonamientos no nos conceden establecer ordenación ni jerarquía, ni tampoco orientación, como veremos en seguida, sino que nos colocan en una situación realmente compleja y hasta angustiante. Eso sí, podemos concordar, como ya gran parte de la tradición ha convenido, en que estos razonamientos que hasta nosotros han llegado tienen una forma muy específica: se trata de *aporías*, antinomias o paradojas¹²⁴.

Se dice que “el libro” de Zenón estaba compuesto de cerca de 40 paradojas¹²⁵, de las cuales sólo nos han llegado apenas un puñado, que sin

¹²³ De los “presocráticos”, usualmente se suele hablar en términos de fragmentos, como si lo que se nos ha conservado de su pensamiento *existiera* en el mismo sentido que las arcaicas construcciones de templos griegos, o las esculturas que han perdido su brillo y se han descompuesto en piezas, dando irremediamente la impresión de que fueron construidas así, fragmentariamente. No obstante, al tratarse de los “presocráticos” no lidiamos con “fragmentos”, sino más bien con pasajes que *replican* su pensamiento, pasajes que muy difícilmente pueden remitir a un “original”—irremediamente perdido— y que durante siglos, los doxógrafos, comentaristas y escoliastas más diversos fueron conservando y transmitiendo, y que aún hoy se prestan a interpretaciones y re-composiciones por parte de los especialistas. *Vid.* Néstor Cordero, 2008, *La invención de la filosofía*, pp. 44-46.

¹²⁴ Sobre las paradojas zenonianas en concreto, y la paradoja en general, también volveremos hacia el final de este apartado.

¹²⁵ Cf. 29 A 15 DK (Laks & Most, 2016, “Zeno” [Volumen V], **D2 – D3**: 173). Para mayor comodidad, seguimos en todos los casos la clasificación canónica de Diels-Kranz que aparece, cuanto menos a manera de cotejo, en la mayoría de las ediciones de los presocráticos, por lo cual no tendremos la necesidad de añadir a la numeración la edición clásica de referencia (p. ej. “29 B 3 DK”), dando por entendido que en todos los casos donde aparece dicha numeración pertenece a ésta. En los casos en que los testimonios no se encuentren en la edición clásica de Diels Kranz,

embargo bastan para vislumbrar el sendero que escogió el eleata. Y una vez que las examinamos, podemos externar nuestras dudas respecto a la supuesta intención de sus aporías de defender la doctrina del maestro: como advertíamos hace un momento, en Zenón no parece haber defensa positiva de nada, sino un preclaro ímpetu de desafiarlo todo. Así, no es justo llamarle enemigo de lo múltiple o de la pluralidad, sin reconocer que al mismo tiempo vierte su pensamiento en contra de “lo Uno”. Ahora bien, ¿qué es aquello contra lo cual se lanza el filo de Zenón? Ni más ni menos que contra *todo*, evidentemente no atacando cosa por cosa, sino más bien desentrañando su fundamento hasta derruirlo por completo, de forma tal que sus argumentos se dirigen “*contra* una larga serie de nociones fundamentales: la multiplicidad, la unidad, el espacio, la percepción sensible, el movimiento” (Cordero, 2008: 91), pero además no se trata de argumentos de una sola faz, sino argumentos que tensionan las creencias usualmente admitidas como verdaderas y comunes:

Todos estos argumentos contradicen “lo que se dice” (*doxa*, “opinión”), y por eso son conocidos como “paradojas”: “afirmación que se opone a lo que se dice”. En todos los casos Zenón demuestra que toda explicación racional de las nociones fundamentales que enumeramos conduce a callejones sin salida. O sea que la realidad no sería captable por la razón (aunque seguramente Zenón también hubiese podido demostrar lo contrario) (*ídem.*).

Así que de eso se tratan las paradojas o aporías zenonianas: un ataque contra las nociones fundamentales que sirven para constituir la realidad, que, nótese de paso, coincide con “lo que se dice” acerca de la misma, esto es, con lo que el sentido común entiende por “real”. Digámoslo una vez más: Zenón orienta su razón hacia las creencias que sirven tanto a la gente del común como a las mentalidades científicas o filosóficas, y así su propia mente es como un rayo que al caer sobre esas nociones fundamentales las parte revelando su ambivalencia

haremos referencia a las ediciones antiguas y sus autores de manera directa. En todos los casos, los testimonios, noticias y fragmentos no se toman directamente de esas fuentes *originales*, sino de ediciones modernas que las contienen, y éstas siempre serán referenciadas según la notación moderna.

interna: razona contra la multiplicidad, contra la unidad, contra el espacio, contra la percepción sensible, y contra el movimiento. Cada uno de sus argumentos conduce a callejones sin salida (*aporías*) en los que uno se ve obligado a mirar la aterradora alternativa —en la que no se puede escoger sin riesgos una u otra dirección— o bien a cerrar los ojos, sin que su carácter acechante se desplace un ápice siquiera. En definitiva, hay en Zenón un gesto a través del cual se vuelve hacia un *horizonte absoluto* en el que se agita algo que apenas puede ser nombrado bajo la imprecisa denominación de “infinito”, que emerge a la superficie a través de razonamientos para mostrar —no menos paradójicamente— la imposibilidad de “captar racionalmente la realidad” espacio-temporal, bajo el entendido de que son éstos, el espacio y el tiempo, las condiciones de posibilidad del movimiento, y con éste, de lo real mismo. A la luz de ese *horizonte absoluto* el pensamiento observa cómo la extensión (espacio) y la duración (tiempo) son, o bien dimensiones divisibles al infinito, o bien divisibles hasta un mínimo indivisible (*á-tomo*), o bien, finalmente, continuos indivisibles, pero que en ninguno de los casos permiten al buen sentido estar exento de la aporía.

Ciertamente, dentro de ese grupo diverso de paradojas, son las concernientes al movimiento las que mayor interés han despertado a lo largo del tiempo (aun cuando, curiosamente, apenas y se cuenta con testimonios que sean muy probablemente literales al respecto, y más bien nos vienen dados por una fuente que los transmite justamente para refutarlos, esto es, Aristóteles), revelando así un carácter perenne que no se deja vencer ni por los siglos ni por las tentativas de solución; sin duda se trata de potentes argumentos cuyo núcleo operante, no obstante, no lo encontramos menos en el resto de paradojas. Como sea, habremos de prestar mayor atención a estas aporías respecto al movimiento (sin olvidarnos del resto, claro está), que por el momento y de manera introductoria podemos ir nombrando, según la denominación que también ha persistido desde antiguo:

-La paradoja de “La dicotomía”: división al infinito de la extensión espacial.

- La paradoja de “Aquiles”: división al infinito de la extensión espacial.
- La paradoja de “La flecha”: átomo espacio-temporal, lo que ocupa un sitio indivisible en cada instante (también indivisible) no se mueve.
- La paradoja de “El estadio”: cada átomo espacio-temporal es a la vez la mitad y el doble de sí mismo.

Estas cuatro grandes paradojas o aporías encierran todo el despliegue combativo de Zenón, y, como ya se ve en esta escueta presentación provisoria, implican una toma de postura doble: sea de un lado, sea del otro, en que de cualquier forma la alternativa o disyunción queda anulada. Las iremos presentando en su momento, tras exponer, como es debido, primero el otro conjunto de aporías correspondientes a la pluralidad-unidad, a la espacialidad y a la percepción sensible. En ambos casos procederemos del siguiente modo: primero una exposición meramente descriptiva, apegándonos sobre todo a las transmisiones conservadas más o menos literales de los comentaristas, y en una segunda instancia, un examen más detallado de lo que suponen e implican estas paradojas a la luz de ese *horizonte* desde el que se despliega el pensamiento del eleata.

Empecemos con los argumentos “contra la multiplicidad”. Recordemos que, según una opinión muy trillada, que Platón se encargó de plasmar en el *Parménides*, Zenón habría esgrimido sus argumentos principalmente en defensa de la tesis de su maestro, la cual, en resumidas cuentas, vendría a formularse así: sólo existe lo Uno (o, lo que existe, lo que es = “el Ser”, es Uno); y para la defensa de esta doctrina habría pasado a mostrar las consecuencias ridículas que se siguen de afirmar lo contrario, esto es, que lo que es o existe es múltiple. El punto de partida es que si la multiplicidad existe, ésta debe tener dimensiones y por ende magnitud, lo cual puede ser entendido en dos sentidos: la multiplicidad, en tanto conjunto de muchas unidades, forzosamente tendrá que tener dimensiones o estar en cantidad, y de igual forma, cada una de las cosas que conforman la multiplicidad, tendrá que tener unas dimensiones o magnitudes propias; ahora bien, si se niega esto, entonces la multiplicidad no existe (porque lo que no tiene

dimensiones, si se suma o se resta de algo, no lo aumenta ni disminuye, y lo que sumado o restado no aumenta ni disminuye nada, no existe) o es infinitamente pequeña, de modo tal que no afecte a aquello a lo cual se le suma o se le resta. Por supuesto, la vía de afirmar que la multiplicidad sí tiene dimensiones o magnitud, lleva a otro callejón sin salida, puesto que algo que tiene magnitud siempre puede ser a su vez dividido en partes, y cada parte puede separarse de las otras, teniendo cada cosa al menos algo que le sea *separable* o *excedente*, y este excedente siempre podrá estar en relación con otras partes y en ese sentido no habrá ninguna parte que sea la “final” o el “cierre” de las cosas que conforman la multiplicidad, con lo cual, la multiplicidad será infinita. El énfasis en esta aporía está puesto en que la multiplicidad, si es tal, ha de ser a un mismo tiempo limitada (siendo cada una de las cosas que la conforman ni más ni menos que las que son) e ilimitada o infinita, tanto en lo mínimo (cada cosa infinitamente pequeña) como en lo máximo (cada cosa infinitamente grande). Un conjunto tal resulta por lo tanto poco menos que imposible. Veamos ahora la formulación más clara y definitiva que nos transmite Simplicio, comentando la *Física* De Aristóteles (B 3):

Si existe la multiplicidad, es necesario que sus integrantes sean tantos cuantos son: ni más que ellos, ni menos. Pero si fuesen tantos cuantos son, serían limitados. Si existe la multiplicidad, los entes son ilimitados, pues en medio de los entes siempre hay otros, y nuevamente, en medio de éstos, otros más. Y así, los entes son ilimitados (Cordero, 1979: n. 90, p. 63).

Podemos ver por lo pronto que en estos razonamientos hay dos motores principales que se cruzan entre sí: el de lo limitado-ilimitado (respecto a las dimensiones de la multiplicidad) y el de la totalidad (que supone lo finito de un conjunto de múltiples) y lo infinito (que supone que la multiplicidad no es un *todo*).

Pasemos al argumento contra la unidad. En este caso se trata de una labor más sencilla aunque no menos desconcertante, si se tiene en cuenta que los argumentos contra la multiplicidad se han entendido como dirigidos contra los adversarios de la unidad. En este caso, se comienza por el sentido común (vemos

multiplicidad de cosas) pero también se da un paso más allá, hacia las nociones propiamente matemáticas y que sirven ya para poner en tela de juicio que existe la unidad, esto es, no sólo la unidad ontológica del ser (“el ser” como siendo Uno), sino también la unidad de cada cosa, que, en nuestros comercios cotidianos, pretendemos que justamente sea una. Veamos cómo lo glosa Simplicio, revisando al exégeta y comentarista de Aristóteles, Alejandro (A 22): “Alejandro afirma que el segundo argumento, el de la dicotomía, pertenece a Zenón, y sostiene que si lo que es tuviese magnitud y fuese divisible, lo que es no sería uno, sino múltiple, y de este modo demuestra que lo uno no es algo que sea” (ibíd.: n. 59, pp. 40-41). En otras palabras, si las cosas existentes tienen magnitud (medida, peso, dimensiones), como efectivamente creemos que las tienen, entonces son divisibles, pero si son divisibles entonces ya no son una unidad, sino una multiplicidad. Aristóteles da otra versión de este mismo argumento (A 21), abordándolo desde la geometría, en que, nos dice, cada sólido se caracteriza por tener magnitud, y así, geoméricamente, un plano o una línea aumentan aquello a lo que se añaden, o disminuyen aquello de lo que se restan; por el contrario, la unidad, aquí equiparada con el punto, ni aumenta ni disminuye nada, y en ese sentido no puede ser algo que exista realmente (cf. ibíd.: n. 58, p. 40).

El argumento contra el espacio es sumamente sencillo de detallar. En este caso se trata de entender el espacio como receptáculo o lugar de ubicación de todo lo existente: en efecto, lo que existe, existe en alguna parte, lo cual, de otra manera, podría reformularse así: todo lo existente ocupa un lugar en el espacio. Por supuesto, se puede partir de las localizaciones relativas, que finalmente se retrotraen al espacio entendido como absoluto, es decir, que si bien se puede afirmar que una cosa existe en un cuerpo, no se podrá menos que descubrir que este cuerpo, está en otro cuerpo, y éste en otro, y aquel en otro más, hasta que se pueda llegar a despejar el espacio absoluto que contiene todos esos cuerpos. Pero lo problemático viene precisamente aquí, en el momento en que nada impide que ese receptáculo absoluto esté a su vez en algo más, que se llamará “espacio” o se le podrá dar cualquier otro nombre, pero que no podrá menos que cumplir la función de aquel. Dicho de otra manera, el razonamiento nos expone a la

perplejidad de saber dónde está aquello que ocupa un lugar en el espacio, si el espacio mismo no sabemos dónde está. Simplicio (B 5) lo describe así:

El argumento de Zenón parece suprimir la existencia del espacio, preguntando así: si el espacio existe, estará en alguna cosa, pues todo lo que es, está en algo, y lo que está en algo está también en un espacio; es decir que el espacio estará en un espacio, y así hasta el infinito. Por consiguiente, el espacio no existe (ibíd.: n. 63, pp. 42-43).

Como ya decíamos, la formulación es sencilla: todo lo que existe está en un espacio, y éste, en tanto existente, también debe estar en “algo”. De ello no se deduce, como aquí hace Simplicio, que el espacio no exista, y no tenemos fundamentos para suponer que esa fuera la intención de Zenón; pero por otra parte podemos ver en este razonamiento la noción central de *infinito*, que ya nos había salido al paso en los razonamientos anteriores, actuando de cierta manera. Se trata sobre todo de una extensión al infinito de aquello que es precisamente condición de toda existencia extensa, o visto de otra forma, un aplazamiento infinito de lo que, poniéndole límites, podríamos llamar espacio, definirlo y crear así que sabemos dónde se localiza cada cosa.

Veamos ahora un argumento, también atribuible a Zenón, y que puede ser clasificado como destinado a atacar la percepción sensible. En este caso, podemos ubicar el testimonio A 29 y que corresponde con una forma de lo que se vino a llamar “paradoja sorites”. A grandes rasgos la antinomia se presenta del modo siguiente: si un grano de mijo —o la milésima parte de un grano de mijo— al caer no produce sonido alguno, tampoco producirá sonido un volumen amplio o costal de granos de mijo, pues éste no sería más que la suma de un conjunto de granos que no producen sonido al caer. No obstante, no deja de ser importante la apuesta contraria: que si el costal de granos de mijo produce un sonido al caer, lo mismo ha de ocurrir con un grano de mijo o su milésima parte. En este punto, podemos ir comprendiendo que las paradojas zenonianas no siguen un trayecto unidireccional, y por ello no es correcto nombrarlas como “contra”, como si fueran

ataques dirigidos hacia un solo flanco. Se trata más bien, como podemos empezar a sugerir a partir de la aporía del grano de mijo, de ataques múltiples y sorprendidos, que no permiten ni victoria ni descanso. Pero a ello iremos más adelante. Prosigamos ahora con la exposición de la serie de paradojas que más fama le han dado a Zenón, y que lo han consolidado en la común *doxa* como un dialéctico que desarrolló sus razonamientos para demostrar la imposibilidad del movimiento. Veamos cada una de estas paradojas según el nombre que ya adelantábamos al principio.

a) La dicotomía

La noticia la refiere del siguiente modo Aristóteles (A 25): “El primer argumento es acerca de la inexistencia del movimiento, pues el móvil debería llegar antes a la mitad que al final de su recorrido” (ibíd.: n. 73, p. 48). El meollo de la problemática, al menos según Aristóteles, reside en la imposibilidad de recorrer magnitudes (partes o posiciones) infinitas, dadas por una infinita división del espacio (procediendo en este caso siempre por su mitad), en un tiempo limitado. Filópono¹²⁶, glosando a Aristóteles, nos da más detalles:

Zenón utilizaba este argumento para demostrar que esta unidad [= la parmenídea] es inmóvil: si algo se mueve a lo largo de una línea limitada, dice, es necesario que antes de que se haya movido por toda su extensión, se haya movido hasta la mitad; y antes de que se haya movido hasta la mitad del total, es necesario que primero lo haya hecho hasta su cuarta parte; y, antes de la cuarta parte, hasta la octava; y así hasta el infinito, pues todo continuo es divisible hasta el infinito. Si algo se mueve por una línea limitada, es necesario que primero recorra ciertas magnitudes infinitas. Si esto es así, como todo movimiento se lleva a cabo en un tiempo limitado (pues nada se mueve en un tiempo infinito) ocurrirá que se habrá movido a través de magnitudes infinitas en un tiempo limitado, lo cual es imposible, pues de ningún modo se puede atravesar de un extremo a otro lo infinito (ibíd.: n. 76, pp. 49-50).

¹²⁶ FILÓP., *Fís.* 81, 7. Este testimonio no figura dentro de la colección de Diels-Kranz.

La línea limitada en este caso será “el estadio”, y el argumento, una vez más, es bastante claro: al ser divisible toda distancia, cuerpo o espacio que tenga magnitud o dimensiones (y forzosamente las tiene), será divisible hasta el infinito, con lo cual resulta no sólo que lo limitado es ilimitado —y lo finito, i.e. el estadio, infinito—, lo cual ya es de por sí paradójico, sino que además un cuerpo en movimiento (el atleta que está corriendo en el estadio) o no puede completar la distancia, por más benévola que esta sea, o no puede siquiera despegarse de su línea de salida¹²⁷.

b) “Aquiles”

De entre todo el arsenal zenoniano, quizá ninguno haya logrado traspasar los siglos tanto como esta aporía, la cual no sólo ha inmortalizado una carrera imposible, sino que además ha logrado que un elemento mítico reluzca con brillo perpetuo. Aquiles, “el de los pies ligeros”, era llamado así en los cantos homéricos por su gran velocidad, uno de sus tantos atributos como ser semi-divino, lo cual nos puede dar un sentido del gran impacto que debió tener este argumento entre los antiguos. Veamos. Nuevamente es Aristóteles quien nos transmite el argumento de la siguiente forma (A 26):

El segundo argumento es llamado «Aquiles». Es éste: el corredor más lento no será nunca alcanzado por el más rápido, pues es necesario que el perseguidor llegue primero al lugar de donde partió el que huye, de tal modo que el más lento estará siempre nuevamente un poco más adelante. Este argumento es igual que el de la dicotomía y sólo se diferencia de éste en que la magnitud que se agrega no se divide en dos (ibíd.: n. 78, p. 50).

¹²⁷ No pasemos por alto que se trata aquí de dos consecuencias en buena medida disímiles, aunque no excluyentes, y que a su vez acarrearán diversos efectos y le dan sentidos dispares a la paradoja. Más adelante retomaremos ambas interpretaciones, aunque por ahora será importante notar que la tradición ha optado por la segunda, la de la inmovilidad, que resulta así un soporte para afirmar que Zenón negaba la posibilidad del movimiento, tesis que no se sostiene si optamos por la interpretación alternativa.

Podemos ver en este razonamiento un escenario en donde la operación nos es ya familiar. En un estadio en el que tiene lugar una carrera, que por definición supone ya un punto de partida y una meta, es decir, conformado por una distancia limitada, resulta que dos móviles permanecerán siempre alejados el uno del otro, sin importar que el que anteceda sea más veloz que el que le precede, pues este último, aún con una distancia mínima, cada que se mueva no podrá sino abrir una brecha, una distancia cada vez más insalvable para el persecutor. ¿Por qué? Porque esa distancia limitada es, a la vez, ilimitada.

Simplicio¹²⁸, glosando la transmisión aristotélica, no sólo da más detalles sobre esta imposible carrera, sino que además deja traslucir su carácter vertiginoso:

(...) Aquiles recorre entonces la décima parte de esta mitad del estadio; pero la tortuga avanzó la décima parte de la décima parte de la mitad restante. Y mientras quede una décima parte de cualquier distancia, y ella tenga a su vez una décima parte, la tortuga estará siempre delante de Aquiles, y jamás ninguno de los dos podrá recorrer la totalidad del estadio (ibíd.: n. 80, pp. 51-52).

De tal forma que Aquiles se aproxima cada vez más a la tortuga, que a su vez recorre cada vez una distancia mínima —una décima parte de cualquier distancia—, por lo que, aunque la distancia entre ambos sea cada vez más minúscula, no obstante nunca llegará a reducirse a cero, y así no sólo Aquiles no alcanzará (ni superará) a la tortuga, sino que además ninguno de los dos logrará completar la carrera del estadio. En efecto, como observa Aristóteles, este argumento es semejante al de la dicotomía, diferenciándose de aquel en que aquí la operación no consiste en atender a la división por la mitad de la distancia a recorrer, porque, como se podrá notar, cualquier división del trayecto es suficiente para mostrar que éste es divisible siempre al infinito.

¹²⁸ SIMPL., *Fís.* 1014, 9 – 1015, 2. Este testimonio no figura dentro de la colección de Diels-Kranz.

c) “La flecha”

En este razonamiento nos encontramos hasta cierto grado con una forma distinta de plantear el carácter aporético del movimiento, que ya no recurre a las nociones empleadas en los argumentos precedentes. Y es este razonamiento el que, además del “Aquiles”, ha logrado provocar el mayor desconcierto entre antiguos y modernos. En este caso se trata de un móvil, la flecha que ha sido disparada, que sin embargo *en su movimiento se mantiene en reposo*. Como veremos, aquí la ligazón del tiempo y el espacio se nos vuelve más evidente, dejando por lo pronto al margen la noción del infinito. Dice el estagirita (A 27): “El tercer argumento es el que se expone ahora: la flecha arrojada está inmóvil. Esto se deduce de suponer que el tiempo está compuesto de instantes; pero si no se admite esto, no se inferirá la conclusión” (ibíd.: n. 82, p. 53). No puede sorprendernos demasiado la prisa que Aristóteles tiene para, apenas presentado el bosquejo del argumento, pasar a refutarlo. Pero hace falta indagar más para descubrir lo que en esta escueta presentación permanece oculto. Simplicio¹²⁹, desarrollando un poco más el razonamiento, deja entrever mejor su carácter paradójico:

El argumento de Zenón que proclama que todo, cuando está en algo igual a sí mismo, está en movimiento o en reposo, y que nada que esté en el instante se mueve, y que todo lo que se mueve está siempre, en cada instante, en algo igual a sí mismo, parece razonar así: el proyectil arrojado está en todo instante en algo igual a sí mismo, y así durante todo el tiempo. Pero lo que está en un instante igual a sí mismo, no se mueve, pues nada está en movimiento en el instante; y lo que no se mueve, está en reposo, pues todo está en movimiento o en reposo. Por ello, el proyectil arrojado, mientras se encuentra arrojado, está en reposo durante todo el tiempo en que dura su trayecto (ibíd.: n. 83, p. 53).

Una vez más, aquí ya no se trata de ver que toda distancia (limitada por definición) es, en verdad, ilimitada (por infinita división), sino de atender al

¹²⁹ SIMPL., Fís. 1011, 19-26. Este testimonio no figura dentro de la colección de Diels-Kranz.

movimiento apartándose de esta divisibilidad ilimitada allí donde ocurre el movimiento. Si es que todo móvil se mueve en un espacio y en un tiempo, éstos no pueden ser más que aquellos donde el móvil se mueve: en el espacio en que está y en el tiempo en que es, con lo que espacio y tiempo vienen a coincidir exactamente con las dimensiones (o las condiciones espacio-temporales) de su existencia, pero esta coincidencia es la que a su vez no permita que el móvil se mueva. Nótese que el móvil, la flecha disparada, equivale entonces al espacio y al tiempo que ocupa, o dicho de mejor manera, que el espacio y el tiempo son condiciones no sólo de su existencia sino además de su *identidad* consigo misma.

d) “El estadio”.

Una cuarta aporía nos ha sido transmitida, quizá la más compleja y desconcertante de todas, al tiempo que la más descuidada por parte de la crítica, que no se ha interesado en ésta descartándola más prontamente que las anteriores. En este razonamiento una vez más asistimos a una comprensión de la vinculación del tiempo y el espacio, donde la noción de infinito, si bien no descartada, al menos no figura o no parece tener relevancia para el argumento. Esta cuarta aporía nos llega de nueva cuenta de la mano de Aristóteles (A 28) que, en este caso, es sumamente explícito (sin perder la ocasión de adelantar que se trata de un “paralogismo”):

El cuarto argumento es acerca de unos cuerpos iguales que, en un estadio, se mueven en direcciones opuestas frente a otros cuerpos iguales, algunos desde el fin del estadio y otros desde la mitad, a igual velocidad. En este argumento ocurre que se llega a creer que la mitad del tiempo es igual al doble del mismo. El falso razonamiento consiste en que se supone que un cuerpo de igual tamaño es capaz de pasar a la misma velocidad y en el mismo tiempo tanto frente a un cuerpo en movimiento como frente a un cuerpo en reposo. Supóngase unos cuerpos AA, iguales y en reposo; otros cuerpos BB, iguales en número y en tamaño a aquéllos, que comienzan a moverse desde el punto medio de los A; y otros cuerpos CC, también iguales en número y en tamaño a los anteriores, y que parten desde el final del estadio a la misma velocidad que B. Ocurre que el primero de los B alcanza al último de los C, y, al mismo tiempo, el primero de los C al último de los B,

moviéndose los unos frente a los otros. También el grupo C pasó delante de todos los B, pero B pasó sólo delante de la mitad de los A, de modo tal que el tiempo requerido fue sólo la mitad. Pero el tiempo empleado por cada uno para pasar delante de cada uno de los otros, fue igual. Sucede entonces que al mismo tiempo el primer B pasó delante de todos los C, pues el primer C y el primer B estarán simultáneamente en los extremos opuestos —ya que, como dice, empleó el mismo tiempo para pasar delante de los B que para hacerlo delante de los A— en razón de que ambos necesitaron el mismo tiempo para estar frente a los A (ibíd.: n. 86, pp. 55-56).

Aquí el foco de atención ya no está del todo puesto en la distancia del estadio, sino en los conjuntos de cuerpos que lo habitan: dos conjuntos de cuerpos móviles, un conjunto de cuerpos inmóviles, justo en el centro del estadio. Velocidades iguales para los dos conjuntos móviles, y las mismas dimensiones para los tres conjuntos. Espacio, tiempo y dimensiones corporales, ninguno de los cuales se supone divisible (porque, si lo fuera, recordemos, lo sería hasta el infinito). Y la mitad del tiempo que uno de los conjuntos móviles tarda en recorrer cierta distancia/dimensiones de otro conjunto, es igual al doble de tiempo, que es el que tarda el otro conjunto móvil en realizar la misma operación.

Hemos planteado hasta aquí descriptivamente algunas de las paradojas de Zenón. Podemos entrever sus nociones fundamentales, y sin duda, algo del “sano sentido común” nos invita a considerarlas como planteamientos más o menos infantiles, o bien, con un afán meramente polémico y como poco más que juegos dialécticos, o bien como planteamientos con buena voluntad que, sin embargo, se explican por el estado precario del desarrollo de la ciencia física y matemática en su época. Y con esto nos podemos consolar, creyendo así que efectivamente hemos domeñado el pensamiento del eleata. En efecto, las nociones de lo uno y lo múltiple, de la identidad, del espacio y el tiempo, del movimiento, del infinito, de la percepción sensible, ¿no han sido todas suficientemente exploradas y explicadas por el pensamiento científico de nuestra era? Con todo, esta buena conciencia que nos puede tranquilizar por momentos, no acaba de curar la profunda hendidura que se abre cuando escuchamos seriamente el *logos* zenoniano, y si somos lo

suficientemente honestos, no podremos evitar dejarnos arrastrar por esa *fuerza* que pugna por llevarnos a la perplejidad, por llevarnos a pensar. Así, quizá sea ahora que convenga pasar nuevamente revista a estas paradojas, deteniéndonos más cuidadosamente en sus planteos¹³⁰.

En el caso de los razonamientos contra la multiplicidad, podemos ver que lo paradójico apunta a que una multiplicidad no es como se piensa, un conjunto de elementos bien definidos, limitados, haciendo del conjunto en sí mismo algo más o menos delimitado (lo cual no niega su apertura para integrar nuevas cosas al conjunto), sino que, o bien se trata de un conjunto infinitamente pequeño, rayano en lo inexistente, o bien de una multiplicidad infinitamente grande, para la cual ya no hay noción de conjunto ni de totalidad que valga, con lo cual uno bien podría preguntarse: ¿multiplicidad de qué?, habida cuenta de que el sentido común nos dice que toda multiplicidad lo es de algo genérico o cuyo reducto reside en algún tipo de unidad, ya sea material o conceptual. Veamos. Una multiplicidad de cosas que son, cosas que existen, se supone con cierta magnitud (*mégethos*), dimensiones, cualidades medibles o graduables, o con cierta cantidad constitutiva, caso contrario no existiría¹³¹. Sin embargo, podemos conceder que algo tenga dimensiones tan, pero tan pequeñas, que no sean *percibidas*, en cuyo caso podríamos pensar una multiplicidad infinitamente pequeña, pero esto implica ya que no haya un punto último, un punto en el que la pequeñez dejaría de empequeñecer, sino que siempre podría ser más pequeña, efectivamente, hasta el infinito. Por otra parte, como ya se ha dicho, si esas dimensiones de la multiplicidad siempre tienen un excedente, algo que no es lo último con lo que se relacionan (un gramo más, un milímetro más, un grado más con el que una

¹³⁰ Viene bien seguir la recomendación de Rossetti para adentrarnos en el vértigo al que nos invita Zenón: "(...) las paradojas de Zenón tienen una cierta frescura y continúan siendo tan innovadoras como para merecer la anticipación. De hecho, sería necesario saborear sus paradojas una a una y hacerlas resonar en nuestra mente para degustarlas, ya que no son una sucesión de enseñanzas. Cada una es una provocación y cada una tiene algo creativo. Por lo tanto, es necesario esforzarse para 'probarlas' con la mente despejada y aventurarse en sus meandros sin pensar en otra cosa. Todo lo demás, incluso Parménides, puede esperar" (Rossetti, 2019: 30).

¹³¹ (B2) "Si se le agregase a otro ente, no lo haría mayor, pues, al no tener magnitud, aunque se agregue, no sería capaz de producir una magnitud. Y así, lo que está agregado, no existiría. Pero, si se le quitase a algo, no lo haría menor, y si se le agregara no lo aumentaría; es evidente entonces que tanto lo que se agrega como lo que se quita, no son" (Cordero, 1979: n. 89, 63).

dimensión está en contacto, y que por tanto no es realmente la última de un conjunto identitario), nada impide que la multiplicidad sea infinitamente grande, sin que alcance, de manera análoga que en lo anterior, un punto máximo en que dejaría de agrandarse. Así, tenemos una multiplicidad al mismo tiempo infinitamente grande e infinitamente pequeña, ilimitada en ambas direcciones¹³². Pero veíamos que, por otros senderos, la multiplicidad resulta igual o aún más impensable. Pues, como lo hemos estado repitiendo, se trataría de un conjunto más o menos delimitado, que nos vemos tentados a llamar “totalidad”, y para el cual nada impide que todos los seres que aún no existen, pasen a formar parte de ese conjunto (entendiendo por tanto no una totalidad únicamente numérica, sino también y ante todo conceptual), con lo cual, más conviene decir que dicha multiplicidad es una totalidad limitada (siendo todos los zapateros, habidos y por haber, parte de ese conjunto delimitado de zapateros; o todas las plantas, sin importar su taxonomía, parte del conjunto genérico de plantas; o todas las monedas y divisas actualmente existentes y en proyección para el futuro, parte de esa totalidad que es el dinero; o, en última instancia, todo eso que decimos que “existe”, o más a lo filosófico, “entes”, parte de ese conjunto total y limitado del mundo, universo, o “Ser”). Mas, al mismo tiempo, nos dice el argumento que entre una y otra cosa de esas que conforman una pluralidad, ha de haber algo más, por fuerza *diferente* de la una y la otra, y entre esta *diferencia* y los múltiples, otras *diferencias* más, otros entes o elementos o multiplicidades (otro “zapatero” entre los zapateros, que, si se diferencia de éstos, ya no puede propiamente ser un “zapatero” en el mismo sentido), y así, en una *proliferación* ilimitada o sin fin, con lo cual lo que existe, la multiplicidad, no sólo será una totalidad limitada, sino *al mismo tiempo* una “fragmentación ilimitada” o *incompletud*.

¹³² (B 1) “Si lo que es no tuviese magnitud, no existiría... Si «la multiplicidad» existe, es necesario que cada cosa tenga cierta magnitud y espesor, y que una «parte» de ella se separe de la otra. Y el mismo razonamiento se aplica a esa parte separada, pues también ésta tendrá magnitud y separará algo de sí. Es lo mismo decir esto una sola vez y enunciarlo siempre: nada de ella será esto último, ni alguna «parte» dejará de estar en relación con otra. Así, si existe la multiplicidad, es necesario que ésta sea pequeña y grande; pequeña, de modo tal que no tenga magnitud; grande, de modo tal que sea infinita” (ibíd.: n. 88, 61-63).

Pero aún hay más. Y es que, para el buen sentido, toda pluralidad o multiplicidad, como ya podremos habernos apercebido, no es más que un caso de multiplicación de la unidad o la identidad. Así, en el caso de la multiplicidad que puede representar la humanidad, o por mejor decir, la multiplicidad de personas, se considera que éstas existen debido a que existe cada individuo. De tal modo lo vemos ya según Filópono (A 21), comentando a Aristóteles:

(...) Sócrates —dice—, que pasa por ser una unidad de las que constituyen la multiplicidad, no es sólo Sócrates, sino también blanco, filósofo, de vientre prominente y de nariz roma, de modo que él mismo es uno y múltiple. Pero como es imposible que lo mismo sea uno y múltiple, Sócrates no es uno. Y lo mismo ocurre con las demás cosas, con las cuales se dice que se origina la multiplicidad. Si no es posible que haya varias unidades, es evidente que no habrá multiplicidad (Cordero, 1979: n. 45, p. 35).

Esplende aquí por su claridad esto que recién decimos: que nuestra noción ordinaria de multiplicidad se finca en la unidad, en este caso de Sócrates, como un caso particular de un conjunto plural, pero este caso particular, este “individuo”, uno por definición, no es uno sino múltiple. No obstante, tras la evidencia Filópono echa tierra cubriéndola, arguyendo que el razonamiento se dirigía a demostrar la necesidad de que lo que hay sea Uno¹³³. Mas no se apercibe (del mismo modo que muchas lecturas modernas lo pasan por alto) que la multiplicidad es atacada sobre la base de la unidad, o, dicho de otra forma, que según el razonamiento, la multiplicidad no queda destruida si previamente no se ha hecho lo propio con la unidad¹³⁴, lo que, no obstante, puede igualmente entenderse del modo contrario,

¹³³ “Pero si es necesario que lo que es, sea uno o múltiple, ha quedado demostrado que no es múltiple porque no hay varias unidades; por consiguiente, es necesario que sea uno” (ibíd.: n. 45, 35).

¹³⁴ Evidencia que bastaría para tirar la imagen de un “Zenón defensor de Parménides”, siempre que se pretenda que este último hablaba efectivamente sobre lo Uno —imagen que, por lo demás, es harto socorrida aún por modernos que en última instancia se suelen remitir a los juicios de Platón que veía precisamente en la dialéctica zenoniana una defensa de la “unidad parmenídea”. Asumir que esta dialéctica ataca también a la unidad nos lleva a considerar que Zenón, no se limitó a hacer una apología de su mentor, o iba en contra de las enseñanzas del maestro, o, si hacía una suerte de apología por vías heterogéneas exclusivamente trazadas por él, es la filosofía

esto es, no sólo que no hay unidad ni multiplicidad, sino que las cosas son una y múltiples a la par.

En el caso de la unidad, lo que se nos aparece, según hemos visto, es nuevamente la cuestión de la divisibilidad y por tanto composición de las presuntas unidades. Si una unidad, como hemos dicho siguiendo a Zenón, tiene magnitud (dimensiones, cualidades, etc.), entonces no es una unidad, pues todo lo que tiene dimensiones es divisible. La conclusión en este razonamiento nos lleva, por consiguiente, de vuelta a la paradoja, pues como ya lo veíamos en el ejemplo de Filópono sobre Sócrates, éste, que creemos, pensamos y decimos “uno” (o idéntico a sí mismo, individuo o persona), es en realidad multiplicidad, pluralidad de cualidades, de magnitudes, de todo aquello constitutivo y que sólo por una operación de abstracción podemos reunir en un mismo sujeto. Vemos también que esta aporía no puede entenderse sin la que corresponde a la multiplicidad. El ejercicio dialéctico nos lleva de la multiplicidad a la unidad, y de ésta a aquella, sin permitirnos reposar en un solo lado de la cuestión. Pero aún hay más. Y es que en esa misma cita de Filópono que recién hemos referido, éste prosigue diciendo que: “Zenón demuestra lo mismo a partir de lo continuo. Pues si lo continuo es uno, como lo continuo es siempre divisible, es posible dividir siempre lo dividido en varias partes. Si esto es así, lo continuo es múltiple. Entonces, lo mismo será uno y múltiple, lo cual es imposible” (ibíd.: n.45, p. 35). Aquí nuestro comentarista (acaso pensando en las aporías sobre el movimiento a las que estamos próximos a volver) nos dice que Zenón aplica la misma operación en otro ámbito, más abstracto o matemático si se quiere, que no es ya el de las cosas numéricamente cuantificables, sino además el de las idealmente pensables. En efecto, vemos cómo ahora se equiparan las nociones de lo uno y lo múltiple con las de lo continuo y lo discontinuo respectivamente, y cómo a éstas últimas les pasa lo mismo que a las primeras: lo continuo, al ser divisible, resulta que no es una unidad, mientras que del otro lado, ¿cómo podría haber fragmentos o discontinuidades, que se suponen conformadas por unidades aunque sea

parmenídea la que no ha sido mayoritariamente comprendida (nótese que estas posibilidades no se excluyen entre sí). Cf. Colli, 2006, pp. 64-65.

mínimas, si éstas precisamente no son? O, lo que es lo mismo, lo continuo será discreto, lo continuo será discontinuo. Y aunque el comentador se tranquiliza arribando a un categórico “lo cual es imposible”, el razonamiento nos empuja a considerar justamente la posibilidad de esta imposibilidad, de modo que, no siendo lo que hay ni uno ni múltiple, no podrá menos que ser, al mismo tiempo, uno y muchos, continuo y discreto.

En cuanto a la paradoja del espacio, nos hallamos ante una argumentación cuyos dos elementos pueden plantearse así: de un lado el contenedor o continente (el espacio) y del otro el contenido (lo que está en el espacio, es decir, cuerpo o materia). Quizá aquí el carácter paradójico resalta al contemplar el producto de esa operación que tiene lugar: la *regresión infinita* del continente o del espacio absoluto redundando en su *proliferación ilimitada*, con lo cual, como decíamos más arriba, no sólo ya no es posible saber dónde está cada cosa (¿en qué espacio?, ¿cuál es su espacio?), sino que además, si el continente se convierte en un contenido más, estas nociones ya no sirven para distinguirlos entre sí, pues contenido y continente, espacio absoluto y espacio relativo o cuerpos (o materia) se confunden entre sí. Lo que aquí se desvanece es por tanto la capacidad de trazar cualquier contorno, cualquier límite que sea efectivamente el que es, como no sea admitiendo que dicha delimitación es meramente convencional y útil acaso para salvarnos de esa *proliferación ilimitada*. Por su parte, el razonamiento sobre el grano de mijo no resulta ajeno a este mecanismo común, que poco a poco se nos va revelando con mayor claridad. Por el lado conceptual, podemos pensar que aquí lo problemático es nuevamente la relación entre unidad y multiplicidad, entre un solo grano y la multiplicidad de granos (que a su vez forman una nueva *unidad* llamada costal); pero por otro lado, si atendemos a la percepción y su papel en este razonamiento, vemos que los elementos están vertebrados por un *umbral*, a cuyos lados pasan cosas diferentes: de una lado es perceptible el sonido, del otro lado no. No obstante, este *umbral* no es únicamente cuestión subjetiva, sino que tiene que ver precisamente con la cuestión física y conceptual de lo uno y los muchos, pero además, con la de un infinito actuando en el corazón de dicho *umbral*. Así, podemos recordar que ya en uno de los razonamientos se hablaba de

lo infinitamente pequeñas que son las cosas, y vemos entonces cómo esta infinitud de lo pequeño implica la imposibilidad de su captación (lo que es, siendo infinitamente pequeño, de modo tal que no se puede ver, ni contar, ni poner en relación con una unidad, y de igual forma infinitamente pequeño, tanto que no se pueden escuchar). A este respecto, son muy sagaces las consideraciones que efectúa Cordero: por una parte, que en este argumento puede verse otra modalidad de los razonamientos que turban las opiniones comunes en torno a la relación de la unidad y la multiplicidad, pues la cualidad del todo (ya sea magnitud, cantidad o, en este caso, la sonoridad) la ha de poseer el elemento (y así la unidad tendría magnitud, o partes, o el elemento, por mínimo que fuera, tendría sonoridad al caer), lo cual, por cierto, no nos saca de las contradicciones, sino que nos mete más de lleno en perplejidades; y por otra parte, que esta “crítica de la percepción” no ha de entenderse ni reducirse —lo que es ya una forma de querer resolverle— a una negación completa de la percepción o de los sentidos (los sentidos como engaño), sino, en todo caso, como una apuesta o desafío: ser capaces de escuchar la milésima parte del grano de mijo, tal como escuchamos el bulto al caer (cf. *ibíd.*: n.p.p 31, p. 46), o mejor aún, ser capaces de “percibir” el umbral.

Pasemos revista ahora a las paradojas del movimiento¹³⁵. El planteamiento del “Aquiles” es, con mucho, el más socorrido cuando se trata de remontarse al

¹³⁵ Para una revisión general sobre algunas de las respuestas que se han intentado dar a las aporías de Zenón, o el tratamiento de sus tópicos esenciales, sobre todo en lo que respecta al asunto de la divisibilidad infinita, y si este infinito se trata de “potencial” o de “actual”, pasando por matemáticos como Georg Cantor, David Hilbert, lógicos como Bertrand Russell, y filósofos que van desde Aristóteles, Kant, Bergson, Whitehead o William James, véase el artículo de Alejandro Sanvisens (1992), “Actualidad de las aporías de Zenón”, en *Convivium*, no. 3, pp. 5-21.

De manera un tanto más exhaustiva, se puede hacer un recorrido serio a través de algunas de las más importantes tentativas de resolución de las aporías de la mano de Eugenio D’Ors, quien se concentra en las respuestas dadas por Aristóteles, Pierre Bayle (filósofo francés del siglo XVII), Stuart Mill y Henry Bergson, para señalar su insuficiencia a la hora de afrontar verdaderamente los razonamientos del eleata. A la vez, tras la revisión de esas respuestas históricas y probada su insuficiencia efectiva, D’Ors ensaya una nueva respuesta, en su caso fincada en las concepciones más novedosas de su tiempo desde la teoría del movimiento elaborada por la física, y en particular por la teoría de la Relatividad. Así, el autor “resuelve” las paradojas zenonianas recurriendo a la concepción desarrollada por Minkowski del espacio-tiempo como compuesto, esto es, del tiempo como una cuarta dimensión del espacio, que conformarían “acontecimientos” o *puntos de intersección* no divisibles en que los fenómenos tienen lugar. No obstante, a pesar de recurrir a nociones de la ciencia moderna, éstas parecen ser no más que desarrollos sofisticados de las

pensamiento zenoniano, y esto no es en vano, pues sin duda aparecen allí los motivos principales de su pensamiento dialéctico. No menos, claro está, que en el argumento de “la dicotomía”, de modo que acaso no se puedan pensar cada uno como aislado del otro, sino como conformando un mismo mecanismo con sus variables en cada caso. Así, en uno tenemos que lo que debería constituir su límite en tanto punto fijo (llámese fin del estadio, meta, o primera mitad, etc.) corresponde en el otro razonamiento a un punto móvil que tampoco puede ser alcanzado (la tortuga, el oponente, la presa), lo que no obsta para que, por un lado, el movimiento ciertamente se efectúe, y por otro, que este movimiento necesariamente presuponga la existencia de puntos fijos, cada vez aplazados, inalcanzables o multiplicados al infinito. En ambas paradojas, ya veíamos, se trata de que una distancia (magnitud, camino o trayecto) limitada y finita, sea en realidad al mismo tiempo ilimitada, infinita. Este par de argumentos recusa dos interpretaciones, notorias sobre todo en el de la dicotomía. Si el móvil que pretende llegar al final de su recorrido tiene que alcanzar primero la mitad de dicho trayecto, pero antes de esta mitad, la mitad de la misma, y antes de ésta, su mitad, y así infinitamente, eso puede llevarnos a pensar que el móvil no se mueve, lo cual es ya suficientemente paradójico, pero que basta con no concebir al móvil más que como una cosa en reposo en la línea de salida, para así aseverar que de lo que se trata es de negar el movimiento. Pero en un segundo sentido, más honesto con el planteamiento del eleata, es que el móvil efectivamente es tal y se mueve perpetuamente hacia su meta, sin alcanzarla nunca¹³⁶. En efecto, en esta segunda

respuestas ya urdidas en la antigüedad por el propio Aristóteles (noción del punto geométrico, de la relatividad del movimiento y las velocidades, del infinito potencial vs. el infinito actual, etc.). Vid. Eugenio D’Ors, (2009), *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*, Madrid, Ediciones Encuentro.

¹³⁶ Cf. Colli, 2006: 101. La conclusión de los comentaristas, respecto a las pretensiones de Zenón en este par de aporías, se puede resumir muy bien en esta opinión sobre “la dicotomía”: “En efecto: «el móvil debe llegar *antes* a la mitad...» (...), pero como ese «antes» se va acercando infinitamente al punto de partida, el «móvil» permanecerá «inmóvil»”; y en cuanto al “Aquiles”: “se da por supuesto el movimiento, pero de la relación que existe entre dos móviles surgen implicaciones tan absurdas que obligan a desechar la hipótesis inicial y a concluir que el movimiento no existe” (Cordero, 1979: n.p.p. 36, 52). Sin embargo, resulta difícil aceptar esta salida, que poco habría de satisfacer a un carácter agonal como el de Zenón. Ciertamente no contamos con las citas textuales del propio Zenón respecto a estas paradojas, pero no es muy difícil observar cómo, en las transmisiones ya de Aristóteles, ya de Simplicio, o en los comentarios de nuestros contemporáneos, la conclusión de que el movimiento no existe o el móvil nunca parte

óptica no se niega que haya movimiento, sino que el móvil que se mueve nunca alcanza su objetivo, con lo cual estará, *a un tiempo*, infinitamente cerca del mismo (a tan sólo una fracción milimétrica de la meta) e infinitamente lejos (por los infinitos segmentos que tiene que recorrer en esa distancia infinitamente divisible), de modo tal que podríamos pensar su velocidad igualmente infinita: tan infinita que puede cubrir los puntos intermedios, sin cubrirlos *todos* (infinitud interminable), pero también tan infinitamente lenta o pesada por razón de que no alcanza a cubrir todos los infinitos que hay entre un punto y otro, lo cual bien podría dar la apariencia —la *idea*— de inmovilidad. Nótese aquí de nueva cuenta cómo el argumento se puede pensar en términos de lo *continuo* y lo *discreto*: una distancia, un continuo, en realidad es al mismo tiempo discreto (por los puntos o marcas que conforman dicho trayecto).

La posibilidad de “resolver” estas paradojas de la divisibilidad infinita reside en el establecimiento de un corte a dicha divisibilidad, una detención del proceso por medio del cual no se permita más que se siga dividiendo lo existente. Esto es, se requiere establecer un indivisible, un *átomo* como punto final de la división, algo que precisamente pensaron Euclides y Aristóteles como remedio contra la paradoja. Podríamos decir que en ese momento es posible una ciencia geométrica, basada en una ciencia lógica de lo limitado, y ambas a su vez tienen su correlato en la ciencia física, que tampoco tardará en postular precisamente un *átomo* como punto (equivalente al geométrico) indivisible en el que la materia de todo lo existente tiene su fundamento¹³⁷. Sin embargo, cuando se admite la existencia de lo indivisible, intentando recusar el infinito, el pensamiento dialéctico de Zenón nos muestra que lo paradójico no da tregua. Concediendo que, en efecto, exista lo indivisible y que tenga dimensiones (lo cual supone de por sí una

de su punto de salida (que es otra manera de asegurar que el movimiento no es posible, y por tanto nada se mueve) es una inferencia —eso sí, totalmente “lógica”, o mejor, de sentido común— del escenario planteado por el eleata, inferencia que no esconde su urgencia por escapar del vértigo de lo imposible, por llegar a un puerto seguro, así sea pueril (“el movimiento no existe”), con tal de salvaguardar el buen sentido que rige vidas y mundo.

¹³⁷ Cf. Colli, 2006: 66. Que lo que en un momento se entendió en las ciencias físicas de nuestra era como “átomo”, admita desde hace mucho su división o descomposición en elementos mínimos, no obsta para que estos nuevos elementos, llámense electrones, fotones, o simplemente *cuanta*, vengán en nuestros días a cumplir la función de lo indivisible..., al menos hasta que se postulen nuevas divisiones o descomposiciones, esto es, que el proceso de división prosiga al infinito.

dificultad para el pensamiento, pues, ¿cómo lo que tiene magnitud o dimensiones no va a admitir división?), el movimiento no deja de implicar consideraciones problemáticas concernientes a sus fundamentos constitutivos. Esto se hace ver tanto en el razonamiento de “la flecha” como en el del “estadio”. En el caso de la flecha, que las magnitudes espacio-temporales no admitan una división al infinito, sino que estén conformadas de indivisibles, esto es, instantes y puntos locales determinados, apunta a que la flecha esté, en cada momento, ni más ni menos que allí donde está, cuando lo está, y que por tanto, como habíamos dicho, sea idéntica consigo misma. Al parecer, este argumento de la flecha remonta a una formulación más general que puede ser uno de los focos nodales de las paradojas del movimiento, y que aparece como uno de los pasajes con mayor probabilidad de atribución directa de Zenón (B 4): “Lo que se mueve no se mueve ni en el lugar en que está, ni en el lugar en que no está” (ibíd.: n. 91, p. 63). La cuestión respecto del móvil (la flecha, digamos) es la siguiente: si está allí donde está, ¿dónde se mueve? No puede moverse donde está, pero tampoco puede hacerlo donde no está, al menos si admitimos que su localización coincide con el instante presente —y, si no es en el presente, ¿en qué momento estaría allí donde está? Aquí el problema se agudiza, pues no se nos dice que una cosa no pueda moverse, sino que lo que efectivamente se mueve, la flecha ya disparada, *no se mueve mientras vuela* atravesando el aire. Aun cuando admitamos que el movimiento de la flecha se va dando en instantes y espacios sucesivos, no podemos menos que preguntarnos, si estos instantes y lugares son indivisibles, ¿cómo pasa de unos a otros? Y a pesar de suponer que va *saltando* de instante en instante y de lugar en lugar hasta completar su recorrido, ¿cómo negar que en cada salto está allí donde está, y que por tanto allí, *moviéndose no se mueve*? En este sentido, además del pasaje ya citado en referencia a “la flecha”, podemos entender el comentario de Filópono¹³⁸ que agregando muy poco a la transmisión aristotélica del argumento, no obstante añade un importante “detalle” ausente en las transmisiones de Aristóteles y Simplicio: si la flecha ocupa un instante, está claro que “no se mueve”, pero aún más, si se considera que el tiempo está

¹³⁸ FILÓP. *Fís.* 816, 30. Este testimonio no figura en la edición de Diels-Kranz.

compuesto por instantes cuya cantidad es infinita (aquí Filópono cede ante una forma del infinito), ello significaría que en cada instante la flecha estará inmóvil, o mejor dicho, que *estará en reposo infinitamente* (cf. Cordero, 1979: n. 85, p. 54), y su movimiento no vendría a ser sino la suma de un infinito de momentos de su inmovilidad —lo que, por cierto, no deja de llamar la atención, pues nos conecta con un razonamiento con el que nos hemos encontrado previamente: el de cómo una dimensión infinitamente pequeña con ciertas cualidades (o ausencia de ellas), si es sumada hasta formar un conjunto numeroso de ella misma, da como resultado una cualidad radicalmente diferente a la de dicha unidad mínima (atravesando un umbral inextenso, por lo demás ilocalizable)¹³⁹.

Pero, en otro sentido, en el caso del argumento del “estadio”, podemos suponer distancias, dimensiones limitadas, unos mínimos indivisibles que nos permitan apreciar el movimiento de los cuerpos. La paradoja nos revela que una misma duración (o dimensión espacio-temporal) es al tiempo doble y mitad: un conjunto de cuerpos tarda cierto tiempo en hacer su recorrido, el otro conjunto hace el mismo recorrido y tarda el doble, o bien, el primero tarda la mitad de lo que tarda el segundo. El tiempo es su mitad y su doble a la par. Aquí, por supuesto, se trata de la *relatividad* de los movimientos, o mejor dicho, de los cuerpos en movimiento, en donde el “error” estaría en considerar velocidades iguales para cuerpos en movimiento en direcciones opuestas y de éstos en relación a un conjunto de cuerpos en reposo (o velocidad cero). Pero esto que damos como salida buena de la aporía no revela sino lo endeble de nuestro sistema de referencia, fincado en la relatividad. Así lo entiende por ejemplo Cordero, quien además nos aporta algo valioso al reconocer la consanguinidad de esta aporía con la paradoja del grano de mijo, así sea hablando de la “relatividad” o “contingencia” del movimiento: “Privado de su carácter absoluto, sólo nos queda la apariencia del

¹³⁹ Colli afirma que es esta la manera en que los matemáticos explican el movimiento: a través de “posiciones fijas sucesivas”, con lo que el movimiento se explica a partir de la inmovilidad. Por cierto que esto se ve tremendamente bien ilustrado con el funcionamiento del cinematógrafo: una serie de imágenes o fotogramas que son proyectados o reproducidos a cierta velocidad dan la *aparición* del movimiento, que el ojo puede captar dudando de que lo contrario sea cierto: que se trata de imágenes estáticas. Y de acuerdo a Colli, esto sería justamente lo que Zenón estaría demostrando: un fenómeno sensible enraizado en la paradoja (cf. ibíd.: 124).

movimiento, una mera percepción sensible” (ibíd.: n.p.p. 46, p. 62), de la cual, como se recordará, no se ha de deducir que la percepción es ilusión o engaño, y de esto a su vez la negación de los sentidos, como quieren hacernos creer los buenos historiadores de la razón filosófica. Por otra parte, hablar de la “relatividad” del movimiento no es menos escabroso —menos aun cuando la percepción ordinaria y las ideas que se tienen sobre mundo y cosas, esto es, el sentido común— funciona a base de considerar justamente el movimiento como absoluto (lo que viene a significar: independiente de las posiciones de los cuerpos que supuestamente se desplazan y sus velocidades, es decir, sus relaciones espacio-temporales) (cf. Kirk, Raven & Schofield, 1987: 395).

Como podemos apreciar, el carácter aporético, paradójico de Zenón, trasluce a través de todos los argumentos que han llegado hasta nosotros, encontrando su formulación más clara en el pasaje identificado como B 3, en donde podemos ver el mecanismo, sus partes y cómo operan; allí se tensan a la vez la multiplicidad y la unidad bajo su forma de “totalidad”, o, lo que es más claro, lo limitado y lo ilimitado, lo finito y lo infinito —pasaje que por cierto es considerado por Kirk, Raven y Schofield como el único “incuestionablemente auténtico de Zenón que se nos ha transmitido intacto” (ibíd.: 381). Compete a los filólogos determinar tal cuestión. Pero si efectivamente lo tomamos como tal, como un “fragmento auténtico” de Zenón, no podremos entonces menos que inspirarnos en éste para determinar el alcance, la forma e intencionalidad del resto de pasajes que nos transmiten sus razonamientos corrosivos. Y ante todo hemos de aseverar lo contrario de lo que por siglos se ha sostenido: Zenón no atacó el movimiento en aras de la más pétrea inmovilidad. Inmovilidad: *efecto* del des-encaje, de la velocidad y la potencia de unos razonamientos sin tregua, de un dinamismo absoluto. Dice Colli:

Por el contrario, podría ser que Zenón no quisiera impugnar la posibilidad del movimiento real sensible (de donde se derivaría una condena de los sentidos), que el movimiento fuera para él bien real, y que estas aporías tuvieran la finalidad de mostrar la incapacidad de la razón humana para explicar racionalmente aquello que los sentidos le ofrecen. (Colli, 2006: 102-103).

Pues, en efecto, no es este movimiento “real” y sensible a lo que tenemos que ver dirigidas las saetas zenonianas, sino más bien contra la “razón humana” que intenta dar cuenta de los fenómenos sensibles, y que inevitablemente se trenza con sus propias creencias y justificaciones —siempre que entendamos por razón humana no un absoluto modo de razonar, sino más bien un modo de raciocinio concreto basado en el principio de identidad, que nos dice que las cosas son lo que son, están donde están, y las hay cuantas hay, a pesar de que a cada momento tengamos que estar admitiendo que son algo más, que ya no están donde estaban y que hay más o hay menos de las que son en totalidad; acaso a veces porque esta razón no alcanza a explicar los fenómenos sensibles que vamos experimentando, acaso a veces porque el mundo sensible no se ajusta *a lo que debería ser*, a lo que el buen sentido dicta. En esto consiste justamente esta dialéctica arcaica, que sólo apenas comienza a hacérsenos clara en su proceder. Pero volvamos a este pasaje considerado “incuestionablemente auténtico”. En éste, al igual que en los argumentos que hemos revisado, nos aparecen nociones formadas en par, cada una de las cuales son como los dos extremos de un mismo segmento, cada uno tirando hacia sí el sentido de lo que se dice. Finito e infinito, limitado e ilimitado, uno y muchos, totalidad y fragmentación o incompletud, continuo y discontinuo; cada una de estas nociones tensadas por una ligazón que se resiste a resignarse por una sola opción. Podríamos decir que constituyen un complejo en que se vuelven indecibles. Y son justamente estas parejas en tensión, y este carácter indecible lo que conforma el horizonte absoluto del pensamiento del eleata.

Cada una de las paradojas de Zenón ponen en marcha un mecanismo que lleva a todo lo que se le introduzca a un estado de atrofia; y a la vez, cada paradoja es ella misma un mecanismo que replica el operar heterogéneo de todo el complejo. Las operaciones de esta maquinaria, propiamente la dialéctica, desarrollan (o desenrollan) un *plano* que concede a cada uno de sus elementos una vibración tensional inagotable. Decíamos ya que se trata de parejas en tensión, más propiamente, diremos ahora, se trata de *antinomias*, cada una de las cuales constituye componentes de la maquinaria, que no obstante, se implican

mutuamente. Así, uno-muchos, finito-infinito, totalidad-incompletud, limitado-ilimitado, continuo-discontinuo, móvil-inmóvil, son las piezas conceptuales que avivan las llamas de esta serie de paradojas, en cada una no se puede pensar un aspecto (la totalidad del conjunto de cosas existentes, por ejemplo) sin pensar el otro (dicha totalidad como incompleta, abierta); veíamos ya además cómo la noción de magnitud (distancia o cantidad) se extendía hasta equipararse, por un lado, a lo uno y los muchos, y por otro a lo continuo y lo discreto. Pero a la vez, estas parejas conceptuales se enlazan con otras nociones que denotan un carácter más activo y que son propiamente las *operantes* de esta razón dialéctica. De un lado tenemos el *movimiento*, que no es ya sólo el de los cuerpos observables, sino también el del pensamiento mismo en tanto entregado a la captación de los “objetos”, y del otro, la *percepción* justamente, en tanto actividad de captación de lo sensible y que no ha de desvincularse del pensamiento (conformando por tanto una nueva pareja en tensión): cada uno de los planteamientos aporéticos implica necesariamente un sujeto percipiente que además de observar, realiza a la par la operación de pensar dicho movimiento. O mejor dicho, el pensamiento se despliega bajo la forma de múltiples movimientos, uno de los cuales, acaso el menor, sea observar las cosas existentes (los granos de mijo, los cuerpos en el estadio, Aquiles y la tortuga), siendo más fundamentales otros movimientos que vuelven a conformar una pareja: se trata de la *divisibilidad* y la *multiplicación*, las cuales conducen a igual puerto, esto es, a la *proliferación* al infinito. Llegamos aquí al corazón de la dialéctica de Zenón que, con todo, no deja de dislocarse (y dislocarnos) a cada paso, pues estos movimientos no conducen nunca a un fin último, resultado o respuesta, sino que potencian la incertidumbre.

Ya en la paradoja de la multiplicidad y en la de la unidad, se nos dice que las cosas son más de las que son, pues las cosas se multiplican, sobre todo las cosas que hay en el *entre*. De igual forma, si las cosas múltiples son infinitamente pequeñas, es porque, en tanto muchas, siempre se pueden ir encontrando nuevas cosas, cada vez más mínimas para que ocupen ese *entre* (que no cesa de acrecerse), o porque se pueden ir dividiendo, siempre encontrando que las unidades más o menos cerradas eran en realidad unidades ideales agrupando

multiplicidades siempre conectando con otras más pequeñas; lo mismo vale en el sentido contrario, pues, en cuanto a tamaño, cada cosa puede representar no más que algo que ocupe un espacio intermedio entre otras cosas de mayor tamaño, o, de otra forma, cada cosa, en tanto que tiene magnitudes, siempre se puede conectar con otras multiplicidades o magnitudes, abriendo así las unidades, por multiplicación, hacia lo infinitamente grande. Así también, en el caso del espacio, decíamos que hay un aplazamiento, una replicación del espacio al infinito, en este caso se procede por multiplicación; los límites que se trazan (como conformando “este” espacio) se desbordan por un efecto multiplicador: lo que es, está en alguna parte, luego el espacio está en alguna parte, y así sucesivamente. Es la proliferación ilimitada que sólo a fuerza de ponerle alguna delimitación convencional puede cesar en su vertiginoso proliferar¹⁴⁰. Y es el caso de la percepción también, con el grano de mijo, que depende de un umbral relativo, umbral que impone límites y que nos dice que a partir de cierto punto la cualidad del sonido ya no puede ser percibida (¿pero cuál límite?); aquí el sonido se divide infinitamente, o bien, el no-sonido es multiplicado infinitamente (¿cuál es el límite para seguir escuchando algo?). En el caso de los estadios, por un lado, las carreras suponen ya una divisibilidad al infinito, de modo tal que lo limitado es ilimitado, y los puntos o posiciones a recorrer proliferan también ilimitadamente; el corredor de la dicotomía tiene que recorrer un estadio cuyo punto medio representa sólo un punto cualquiera signado entre la infinitud de locaciones que conforman el estadio, con lo que el estadio se vuelve infinito, desvaneciéndose por tanto de igual forma la posición de salida y la meta o fin (que, en una serie infinita, no son más que referencias arbitrarias para suponer una magnitud coherente que permita definir algo). Otro tanto ocurre con el “Aquiles”¹⁴¹, en donde los puntos

¹⁴⁰ La proliferación infinita de la que aquí hablamos tiene su correlato en el plano lógico-lingüístico en lo que atañe al sentido: se trata de la paradoja de la regresión infinita o de la “proliferación indefinida”. En esta paradoja, el sentido de una proposición siempre está presupuesto por lo que se dice, y sólo se puede expresar en otra proposición a fuerza de que el sentido de esta nueva proposición tampoco esté expresado. El sentido es así siempre aplazado, lo que revela a la par la impotencia del hablante y el poder infinito del lenguaje. Cf. Deleuze, 1989b, Serie V, pp. 50-51.

¹⁴¹ Por cierto, podemos ver en el Aquiles acaso el primer personaje conceptual dentro de la historia occidental de la filosofía. Recordemos que los personajes conceptuales son quienes “ejecutan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la propia creación de

referenciales se suponen ahora móviles dentro de una serie infinita de puntos o lugares por recorrer. De otro lado, cuando no se admite la divisibilidad (en el caso de los conjuntos de cuerpos en el estadio), sucede que la multiplicación se cuele en el razonamiento, y un mismo tiempo, que se supone “uno”, resulta a la vez doble (y entonces nada impide que, considerando más conjuntos de cuerpos en diversas posiciones y momentos, el espacio y el tiempo puedan ser a la vez uno, y doble, y triple, y cuádruple..., proliferando así infinitamente en su relatividad). Y por último, tratándose de la flecha, donde no se ve cómo pueda operar la divisibilidad, veíamos que su movimiento resultaría del producto de una serie infinita de instantes indivisibles en que se mantiene en reposo, en la que también ocurre que la velocidad que la conduce hace que la flecha haga saltar de sus goznes a la distancia y al tiempo que la tendrían prisionera en su trayectoria (cada uno de esos instantes infinitos que tiene que recorrer es a la par un instante de un *nuevo comienzo*: no se mueve aquí, no se mueve allá, ¿dónde está?); proliferación de su sentido.

Así pues, hemos de afirmar que en definitiva, lo que aquí está en juego es algo muy distinto del orden de los fenómenos sensibles, no se trata del movimiento de los cuerpos, no es el movimiento “realmente existente” en donde Aquiles puede alcanzar y sobrepasar a la tortuga, y donde la flecha asesta en el blanco. No vale para intentar “solucionar” las paradojas zenonianas hacer como aquel antiguo que, según cuentan, tras escuchar a un discípulo zenoniano discurrir sobre estas aporías en contra del movimiento, se levantó de su sitio y echó a andar¹⁴². A todas luces, si ponemos a competir a la persona más pesada, más lenta o con la menor voluntad posible, en contra de una tortuga, esta última se verá rebasada sin mayor dificultad, y de igual forma, cualquiera que se lo disponga podrá atravesar de principio a fin cualquier estadio o distancia determinada, y la flecha del arquero más inexperto dejará el arco para clavarse en el blanco o en cualquier otro punto,

sus conceptos” (Deleuze & Guattari, 1997: 65). Para comprender más la cuestión de los personajes conceptuales y su papel dentro de la filosofía, cf. ídem. y ss.

¹⁴² Anécdota que Diógenes Laercio atribuye a Diógenes el perro (cf. Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, VI, 39).

a distancia del arquero, comprobando así que efectivamente se ha movido. Pero todo esto sólo prueba que en nuestro sistema de referencia, sustentado en la relatividad de las nociones con que a diario comerciamos, es posible que *percibamos* el movimiento y el cambio sin que haga falta explicárnoslo. Sólo en ese plano, una cosa puede cambiar y seguir siendo la misma cosa, es decir, puede seguir a resguardo bajo una identidad o mismidad. Pero en otro plano, como bien lo saben los hombres de ciencia que se dedican a la física elemental, nada permanece igual, y otras son las leyes que están en juego. ¿En qué consiste entonces el filo sin mengua de estas paradojas?

Se trata más bien de un puro devenir, en donde Aquiles se mueve avanzando infinitamente hacia la tortuga a la par que permanece infinitamente lejos, y la flecha se mueve y está quieta, sin llegar al blanco, y es más, yendo en infinidad de direcciones no trazadas ni pensadas aún. El movimiento que se efectúa de la divisibilidad y la potenciación de los elementos nos arroja a un devenir en el que, recordémoslo, ya no se trata de ir de un punto (estado o situación) “A” a un punto (estado o situación) “B”, sino que el devenir tira hacia ambos lados desbordando el cauce “normal” de los cuerpos¹⁴³; por este devenir que ocurre en una región fronteriza, en el *entre* de las cosas, todo aparece a un tiempo como uno y múltiple, limitado e ilimitado, perceptible e imperceptible, finito e infinito, demasiado grande y demasiado pequeño, móvil e inmóvil, demasiado rápido y demasiado lento¹⁴⁴. Es el devenir a través del cual toda identidad se deshace, y ya no hay “estadio”, ni “uno” ni “muchos”, ya no hay “Aquiles” pero

¹⁴³ “Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez” (Deleuze, 1989b: Serie I, p. 25).

¹⁴⁴ Nociones todas las cuales aparecen con gran peso en los diálogos tardíos de Platón: *Teeteto*, *Sofista*, *Parménides*, *Filebo*, *Político*, aunque sin duda allí como alternativas que han de ser trascendidas hacia el reconocimiento de la Idea como fuente una e idéntica, para todas las nociones que admiten el más y el menos, y son proclives a la indiscernibilidad. Por eso podemos decir que acaso Platón siguió en esto a Zenón mucho más de lo que se admite. Así, dice Deleuze al respecto que precisamente, una de las dimensiones que distingue Platón respecto a las cosas, es la del puro devenir: “un puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil” (ibíd.: Serie I, p. 25), dimensión que será la que tendrá el mayor interés para Deleuze, y que, afirmamos, fue previamente desarrollada por Zenón.

tampoco “tortuga”, ni siquiera “flecha”, ni siquiera “carrera”, pues tampoco hay ya ni “inicio” ni “término”, sino sólo una multiplicidad de devenires (y entre cada uno, micro-devenires) que no empiezan ni terminan, sino que se propagan como las ondas en el agua, afectando a otros tantos elementos con los que se van encontrando¹⁴⁵. En este sentido, las potentes paradojas zenonianas nos colocan (nos arrojan o nos empujan) en el nivel de los *acontecimientos*: que lo que se mueve no se mueve es algo que se dice de los cuerpos, pero no se confunde con la proposición que lo dice, y es también lo que a los cuerpos (o materia) le está pasando, sin que se confunda con un estado de cosas (el acontecimiento como un efecto, un “material incorporal”). Es a un tiempo atributo de las cosas (cuantificables, medibles, sometidas a la magnitud: *mégethos*) y lo que se dice de ellas (son unas, o múltiples, limitadas o ilimitadas), sin ser ni las cosas ni las meras proposiciones, sino precisamente ese punto en donde se encuentran atrapadas por el torbellino del devenir (y son así unas-múltiples, finitas-infinitas, etc.); y así, el acontecimiento, este devenir puro no sucede en el tiempo presente (donde nada puede suceder, más que lo que ya se tiene por sabido o lo que ya se sabe que va a pasar), sino en el punto móvil e inextenso que restaura al mismo tiempo y al infinito el tiempo pasado y el tiempo futuro, temporalidad no de Cronos sino de Aión¹⁴⁶. En el reinado de Aión, Aquiles sigue siendo el corredor más veloz que, sin embargo, nunca alcanzará a la tortuga, o mejor, ya la ha vencido y sin embargo nunca puede sobrepasarla; es bajo este tiempo que el corredor del estadio se aproxima infinitamente a la meta, y sin embargo está infinitamente

¹⁴⁵ El infinito como eje de la maquinaria zenoniana, conduce a que los devenires de las cosas remonten a ese punto en el que su identidad se disuelve en el infinito. Es el devenir de la identidad infinita: “La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto” (ibíd.: Serie I, p. 26). En este sentido es que hemos dicho antes que las delimitaciones vienen a ser puestas convencionalmente, para señalar “este estadio”, “esta flecha”, “Aquiles”, “tortuga”; con todo, no se nos escapa que es esto efecto de la doble faz del lenguaje: “El lenguaje es quien fija los límites (por ejemplo, el momento en el que empieza los *demasiado*) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado («no sostenga un atizador al rojo *demasiado* tiempo, le quemaría, no se corte *demasiado* profundamente, le haría sangrar»)” (ídem.).

¹⁴⁶ Sobre el devenir-ilimitado, esto es, el acontecimiento, cf. Deleuze, ibíd.: Serie II.

alejado, se mueve tan cerca que está a nada de terminar su carrera y a la vez se mueve tan poco que parece no haber avanzado de su posición de arranque.

En este movimiento absoluto que es el devenir se trata de tirar hacia los dos sentidos a la vez, para liberar una infinidad de sentidos más. Y en los razonamientos con mayor fuerza (que no en vano son los que más han perdurado), cada devenir hace estallar los conjuntos identitarios hasta hacerlos arribar a su punto molecular¹⁴⁷. En el caso de las carreras, por un lado, Zenón nos muestra cómo Aquiles deviene tortuga (imposibilidad de alcanzar a su oponente), a la par que la tortuga deviene la pista o el estadio; por el otro, en “la dicotomía”, el atleta deviene directamente carrera, pista, estadio (esto es, pura tierra y polvo, sin puntos o marcadores definidos). El caso más excepcional, no obstante, acaso sea el de “la flecha”. La flecha, que se supone disparada desde una posición determinada (el arco) por una identidad conocida (el arquero), recorriendo un trayecto delimitado hasta llegar a otra posición determinada (el blanco), la flecha, decimos, deviene indiscernible. O, más acertadamente, *eso que llamamos “flecha”, sale disparada de eso que llamamos “arco” (por aquel a quien llamamos “arquero”) rumbo a aquello que llamamos “blanco”*. Toda una organización de los sucesos o estados de cosas, una organización que supone el buen sentido y el sentido común, un orden, un *significado* (la flecha es como el significado ligado a un significante, ligado a un referente), el significado de volar por los aires para dar en el blanco. Mas, al no moverse ni donde está ni donde no está, al devenir indiscernible, ya no hay plan de organización que valga, ni significado ni buen sentido. Pues en su trayecto, en el momento mismo en que es disparada, o ya desde que la flecha “reposa” en el carcaj, una infinidad de acontecimientos se perfilan y van liberándose, una infinidad de intensidades son liberadas. Y con su punta, la flecha va cortando el espacio, desencadenando multiplicidad de efectos

¹⁴⁷ “Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante. Así, el yo personal tiene necesidad de Dios y del mundo en general. Pero cuando los sustantivos y adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos de puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios”. (ibíd.: Serie I, p. 27).

sin localización fija. En un sentido, la flecha ya no está allí donde estaba, y no está aún donde se supone que debe llegar, a la par que está ahí donde se ve y se dice que está, y sin embargo, en otro sentido, no está allí donde se dice que está sino en otra parte; su antes y su después, su “aquí” y su “allá” o en cualquier otra parte, son indiscernibles. Por eso es *ilocalizable*. El devenir de la flecha se da, precisamente, en un umbral inextenso e ilocalizable, con lo cual nunca se le encontrará allí donde se crea que se le ha visto, nunca está donde está (y así, la fórmula de la paradoja adquiere su complemento natural: la flecha se mueve, ahí donde está y donde no está)¹⁴⁸. Aún no zarpa, aún no llega, a la vez que ya ha volado y ya está llegando (pero siempre, insistamos en ello, a donde *no se la espera*). De modo tal que, a fuerza de devenir indiscernible, la flecha deviene finalmente *imperceptible*: sin plan fijo, sin esquema o patrón de vuelo, todo es la flecha, todos son los arqueros, y el blanco puede estar en cualquier parte¹⁴⁹. Sólo

¹⁴⁸ La flecha de Zenón es, en este sentido, una *instancia paradójica*: “nunca está donde se la busca”, e inversamente, “no se la encuentra donde está”. Nótese que la función de esta instancia paradójica, siempre faltante a su propio lugar, en perpetuo desplazamiento, es la de conectar series heterogéneas que en apariencia (y sólo en apariencia) resultan homogéneas. (Cf. *ibíd.*: Serie VI, p. 61). Podríamos pensar así la serie constitutiva del arquero, el arco y el blanco, y la serie del trayecto o posiciones a recorrer de la flecha en vuelo. Por supuesto, en el nivel de los cuerpos vemos el desplazamiento de la flecha, pero en el nivel de los *acontecimientos*, del puro devenir, la flecha ya no es un cuerpo entre los cuerpos, sino que, en tanto instancia paradójica, conecta ambas series que son ya heterogéneas y que por tanto en cualquier punto puede hacer nacer una diferencia, un nuevo comienzo, un nuevo acontecimiento: “cada singularidad [*i. e.* cada uno de los elementos que componen un acontecimiento] es fuente de una serie [de singularidades, de acontecimientos] que se extiende en una dirección determinada hasta la vecindad de otra singularidad” (*ibíd.*: Serie IX, p. 72) Así, de un lado, el ser disparada, el asaetear, el volar, el perforar; del otro la fecha que vemos volando rumbo a un blanco determinado; y entre ambos lados, conectando a ambos, la instancia paradójica que hace *ramificar* o *proliferar* ambas series, en donde entonces la flecha deviene indiscernible.

¹⁴⁹ La coronación de todo devenir (que forzosamente, sea deviniendo animal, vegetal, mineral, niño o mujer, es un devenir molecular o lo que en otro contexto se llama “menor”) es lo imperceptible: devenir no es más que hallarse arrastrado hacia un punto o zona de lo imperceptible, devenir es devenir imperceptible. Pero cuando uno deviene imperceptible, nos hace notar Deleuze, no lo hace sin conquistar (o ser conquistado) al mismo tiempo por otro par de líneas de devenir, conformando así lo que diríamos el “triunvirato” virtuoso del devenir: a la vez que imperceptible se deviene indiscernible y a la vez impersonal, esto es, anorgánico (sin organización jerárquicamente dispuesta, fija o estable), asignificante (escape del orden de la significación) y asubjetivo (desborde de la identidad subjetiva). En el devenir de su carrera, Aquiles y la tortuga devienen asubjetivos al tiempo que la carrera misma deviene asignificante; del mismo modo, la flecha al vuelo, en su devenir-loco deviene indiscernible, esto es, asignificante, y termina deviniendo imperceptible, anorgánica (ya no sigue un patrón de vuelo, no persigue un blanco). Es así que el devenir imperceptible implica ante todo un “ser como todo el mundo”, a condición de que no se sea como el mundo fácticamente existente, sino más bien como las potencias múltiples que lo pueblan, y que a la vez sea una *creación* de mundos. Y aquí llegamos nuevamente al punto

de este modo podremos entender cómo el filósofo que forjó las más agudas saetas bajo el fuego de su *logos* devino tiranicida¹⁵⁰.

En cualquier caso, todo consiste en un “devenir-loco”, un “devenir-ilimitado” que termina restaurando, así sea momentáneamente, el puro Caos, el infinito. Pues sin duda, el tema de Zenón es el infinito¹⁵¹, que sube a la superficie a través de sus devenires, ya que más allá de todos los umbrales relativos de la percepción, está ese umbral absoluto, inextenso e ilocalizable a través del cual y con cada operación de divisibilidad o multiplicación se da una proliferación de lo que hay que no es más que la potencia del infinito en su devenir mismo. Entiéndase no obstante, que no se trata del problema “clásico” que ha inquietado a físicos, filósofos y matemáticos por igual, que han querido resolver las paradojas zenonianas, no se trata de ese artilugio que se remonta hasta Aristóteles, consistente en distinguir un infinito actual de uno potencial, que no es sino la imagen de un infinito en tanto cosa entre las cosas, puro hecho, efectuación o

crucial: se trata sobre todo de *creación*, no de reproducción u organización conforme a lo existente, el devenir es ante todo *crear* la diferencia (cf. Deleuze & Guattari, 2002: 280-282). La flecha, pues, deviene como todo el mundo al mismo tiempo que todo el mundo es la flecha.

¹⁵⁰ En efecto, uno de los aspectos más sobresalientes (a la vez que más desatendido por los estudiosos) de la vida del eleata es el que, según testimonios varios, organizó una conjura contra el tirano de su ciudad natal, de nombre Nearco o Diomedón. Hasta al momento, al menos según lo que nuestros medios de investigación nos han permitido indagar, nadie ha osado preguntarse por la relación de la filosofía de Zenón con este acto a todas luces político y ético (seguramente muy convencidos, como suelen estarlo, de que la filosofía era ya desde la antigüedad una actividad desligada de la vida práctica). Nuestra tesis es, por supuesto, contraria: las paradojas de Zenón, lejos de ser artificios juveniles que habrían servido para el puro entretenimiento o en el mejor de los casos para la *gymnasia* intelectual, son expresión de un pensamiento que en su potencia se extiende no sólo al ámbito del pensamiento puro sino también al de la *Physis* y el de la *Polis*, una potente máquina que, introduciéndose en la gran maquinaria del orden del tirano, infundió el “mal funcionamiento” de la última derruyendo sus soportes y produciendo un desencaje, una avería total que acabaría con el derribamiento del tirano a la par que con la muerte de nuestro héroe (en una expresión más de la paradoja). ¿De qué manera? Para deducirlo, sólo cabe seguir las consecuencias de sus razonamientos, esto es que, según hemos visto, su flecha deviene indiscernible, deviene imperceptible, y sólo a fuerza de estos devenires logra dar en el pecho del tirano (aún a costa de que, en el plano de los cuerpos, el de Zenón haya sido machacado, deshaciendo su unidad orgánica —unidad de la que, por lo demás, Zenón ya se habría librado). Cf. testimonios A1, A2 y A15 (Cordero, 1979: nn. 13, 15 y 14, 27-28), y A6, A19 y A20 (Laks & Most, 2016: “Zeno” [Volumen V], P13, P15 y P16, 167-171).

¹⁵¹ Lo cual no implica que Zenón quiera conocer ni enseñar algo sobre lo infinito: “El punto fuerte de Zenón es precisamente la incognoscibilidad de lo infinito, mientras que la matemática moderna busca justamente su cognoscibilidad” (Colli, 2006: 23).

estado¹⁵², sino más bien de un infinito que no cesa de moverse, de *operar*, puro proceso cuya mejor expresión es la proliferación¹⁵³; un infinito que no es ni actual ni potencial, sino puro movimiento o movimiento absoluto¹⁵⁴, un infinito actuante

¹⁵² Aristóteles apunta a esta distinción entre infinito actual e infinito potencial en la *Física*, VI, 2, 233a 24-30, en los siguientes términos: “Cuando se dice que el tiempo y la longitud son infinitos o, más generalmente, que todo continuo es infinito, esta expresión tiene dos sentidos, según que se quiera hablar de la división o de las extremidades. En cuanto a los infinitos de cantidad es imposible tocarlos en un tiempo finito. Pero esto es posible para los infinitos de división, en el sentido de que el mismo tiempo es infinito. Por consiguiente sólo puede recorrerse el infinito en un tiempo infinito, y no en un tiempo finito; y sólo se pueden tocar los infinitos por infinitos, y no por finitos” (cit. en D’Ors, 2009: 71). Una exposición más detallada, incluida una crítica a esta formulación aristotélica, puede leerse en *ídem.* y ss. Ahora bien, lo que hace Aristóteles al distinguir entre infinito potencial e infinito actual, es asignar a este último la cualidad real de una totalidad completa, ya dada, mientras que el primero se produciría a través de una operación, no real y efectuada, pero siempre posible, de crecimiento o decrecimiento. En el infinito potencial se trataría de una operación reiterativa e ilimitada o de “recursividad interminable” (cf. Ortiz, 1994: 61).

¹⁵³ Como dijimos en la nota anterior, el tipo de infinito potencial remitiría a una operación o proceso de reiteración o recursividad interminable, mientras que el infinito actual sería algo ya dado. Entender el infinito en acto como estructura “objeto”, y el infinito en potencia como estructura “proceso”, es algo de lo que hablan modernamente los matemáticos Dubinsky, Weller, McDonald y Brown (cf. Roa y Oktac, 2014: 74). En la historia de las matemáticas, se habría pensado preponderantemente en el infinito potencial, negando, como ya lo hiciera Aristóteles, la existencia efectiva de un infinito actual. Sin embargo, sería con el matemático alemán Georg Cantor, en el siglo XIX, que se admitiría el infinito actual, a partir de la acuñación de los números “transfinitos”, partiendo de una teoría de conjuntos según la cual es doble medir los elementos de un conjunto infinito (haciendo así al infinito algo total, dado). Para una revisión más profunda de los modos de considerar el infinito potencial y el infinito actual, así como algunas paradojas en que se ven implicadas estas nociones y sus consecuencias en matemáticas, véase loc. cit.

¹⁵⁴ De éste, habría que decir, por un lado, que no ha de confundirse con el “infinito potencial”, aun cuando comparte, con éste, el tratarse antes de un proceso que de un objeto total y definido. Pero tampoco se trata, claramente, de un infinito actual. ¿Otro tipo de infinito? El infinito zenoniano, tal como aquí nos sale al paso, está relacionado con lo imperceptible, o, mejor dicho, es él mismo imperceptible (en efecto, en nuestro plano de referencia sólo percibimos los movimientos relativos). Por el contrario, “Los movimientos, y los devenires, es decir, las puras relaciones de velocidad y de lentitud, los puros afectos, están por debajo o por encima del umbral de percepción. Los umbrales de percepción son sin duda relativos”. Sin embargo, “el movimiento como tal *continúa* produciéndose en otra parte: si se constituye la percepción en serie, el movimiento se efectúa siempre más allá del umbral máximo y más acá del umbral mínimo, en intervalos en expansión o en contracción (microintervalos)”, y de este modo cabe comprender lo que sucede con los granos de mijo, por ejemplo, pero también con los atletas del estadio. “Ocurre como con los enormes luchadores japoneses, cuyo avance es demasiado lento y la llave demasiado rápida y repentina como para ser vistos: en ese caso, lo que se acopla no son tanto los luchadores como la infinita lentitud de una espera (¿qué va a pasar?) con la velocidad infinita de un resultado (¿qué ha pasado?)”, es así que “sólo hay movimiento de lo infinito” (Deleuze & Guattari, 2002: 282). Sobre la concepción del infinito actual, podríamos estar de acuerdo con que “El análisis infinito contiene términos últimos, por lo que no es indefinido.” Por ello mientras que “Lo indefinido es infinito, pero virtual: siempre se puede ir más lejos en el análisis, aunque el término siguiente no preexista, ya que es el propio recorrido el que lo trae a la existencia”; lo infinito actual, a pesar de no tener final, implica que, “todos los términos del análisis, en cuanto elementos infinitamente pequeños, están dados” (Ingala, 2009: 239). Se trataría, pues, en Zenón, de un *infinito virtual*, en donde lo que prolifera no es algo ya dado de antemano (a manera del infinito potencial donde los números o

que es como la velocidad absoluta en la que se despliega cada una de las velocidades relativas que pueden ser, en virtud de su relatividad misma, localizables, cuantificables y delimitables, es decir, finitas.

Pues bien, ¿qué podemos decir de todo este panorama que hemos recorrido? ¿Qué nos queda, tras esta inmersión en el *logos* zenoniano, si es que aún podemos mantener el aliento propio del buen sentido? Lo que no podemos seguir sosteniendo como finalidad de Zenón, es que sus argumentos se dirigían contra los detractores de lo Uno, y que en ese sentido su valor consiste en ser un apologeta de Parménides. Como dice Mariana Gardella en el prólogo al estudio de Rossetti, en Zenón no hay ni tentativa de defensa ni de enseñanza, más bien habría que entender sus paradojas como “dispositivos” que en última instancia piensan y *hacen* pensar. No obstante, conviene tener cuidado con ese juicio tan manido (aunque sin dudas fundamental) de considerar las paradojas de Zenón como *gymanstiké*, ejercicios gimnásticos dirigidos a un entrenamiento o ejercitación puramente mental (cf. Rossetti, 2019: 14)¹⁵⁵, pues nos podría dar una visión errada sobre el impulso zenoniano, como si se tratasen sus razonamientos de algo meramente ocioso, cerrados sobre sí mismos, o con un interés exclusivamente intelectual. Por el contrario, su *logos* penetra la realidad de modo tal que no la deja indemne; el horizonte de su pensamiento es sin duda a un tiempo *Logos* (o *Nous*) y *Physis*, en donde no se trata ni de hablar positivamente sobre la realidad, ni en entretenerse en una ejercitación intelectual. Habría que darse cuenta que toda *gymnastiké*, todo ejercitamiento físico, ya desde la antigüedad y aún hoy, supone una disciplina, una ascesis, un trabajo que no está

cantidades ya se poseen previos a su efectucción), sino que más bien es la recursividad interminable de lo indefinido que pone en relación los términos divergentes de las series.

¹⁵⁵ En este sentido también Cordero: “El único objetivo de sus brillantes ejercicios dialécticos habría sido puramente «gimnástico»” (Cordero, 1979: 22). Esta postura del autor parece diferir con la que elaborará más tarde en un artículo titulado “Zeno of Elea, monist or nihilist?”, en donde ve algo más que “sólo gimnasia”, para aproximarse a una postura zenoniana, de todo derecho filosófica. Cf. Cordero (1988). No obstante, en el transcurso de los años al parecer Zenón irá perdiendo interés para Cordero, de modo que en sus últimas publicaciones donde trata a los “presocráticos”, dedica escaso espacio a Zenón y sus paradojas y vuelve a mencionar el tópico de la “gimnasia intelectual”.

motivado por el ocio sino por una *agonía* de fuerzas que pugnan por liberarse y volverse potencia, en primer lugar del cuerpo, cierto, pero en última instancia de la vida toda. Uno que se dedica al cultivo del cuerpo a través de ejercicios “gimnásticos” no lo hace, como se puede pensar a partir de una imagen extremadamente pobre y tristemente actual, para ganar cierta *apariencia*, sino porque en ello se juega el modo de sentir y vivir la vida, y por tanto el cuerpo deviene algo más: movimiento, conjunto de fuerzas, arma, vuelo, pluma, relámpago, etc. Es así que una *gymnastiké* que comienza en el plano del *Nous* no se conforma a un mero esteticismo de la mente, a elaborar una apariencia de la inteligencia, sino que, si es auténtico movimiento, como en el caso de Zenón, termina deviniendo: explosivo, dinamita, arco y flecha. Es en este sentido que Deleuze se atreve a hablar de un “atletismo” propio de filósofos y artistas, que habiendo sido arrastrados por las fuerzas del devenir, no tienen más remedio que expresarlas¹⁵⁶.

Y lo que nos queda, entonces, es un puro movimiento del infinito que en su despliegue no admite la afirmación de nada de lo que asumimos imprescindible para la constitución de eso que llamamos “realidad”, o, de otra manera, el descubrimiento de que la realidad no existe (o, en un sentido más suave, que la realidad no es tal como nos la representamos). Ya lo advertíamos al principio, las paradojas de Zenón parecen dirigirse contra una serie de nociones fundamentales de la realidad, siendo éstas principalmente las de espacio, tiempo y movimiento, pero una vez desarrollado su contenido, vemos que no son sólo estas nociones las que son subvertidas, sino que también las nociones de orden, de causa y efecto, y sobre todo la de identidad. Y es que mucho seso se ha puesto en intentar resolver las paradojas, y tan poca atención en notar que, lo que a los móviles, a los conjuntos, y en un sentido más amplio, a las cosas, a las personas y al mundo les ocurre cuando se ven sometidos a estas paradojas, es que ya no pueden ser lo que son, entidades o individualidades bien definidas, cerradas, delimitadas, sino que su “identidad” entra en una zona en que, sin límites ya, comienza a difuminarse, de modo tal que ya no se trata ni de las muchas cosas ni de una, ni

¹⁵⁶ Cf. Deleuze & Guattari, 1997: 174.

de “Aquiles” ni de la “tortuga”, ni tampoco de la “flecha”¹⁵⁷. Además, como muy bien hizo notar Cordero, no se trata tampoco de que Zenón simplemente hiciera notar la incompatibilidad entre los intentos de dar cuenta del mundo y la realidad misma, no se trata de un escepticismo, sino de un impulso que en todo caso podría llamarse “nihilismo” (cf. Cordero, 1988: 18), siempre que no se entienda por esto un pensamiento exclusivamente negador, resentido, pesimista¹⁵⁸. Pues en efecto, un pensamiento nihilista de esa índole, a la vez pura negación y pesimista, no dudaría no sólo en proclamar la inexistencia de la realidad, sino también del movimiento, pero ya hemos visto que esa no es la motivación del eleata. Por el contrario, hay una afirmación radical del movimiento, una consideración del movimiento absoluto, que no es sino movimiento del infinito, pues, como hemos dicho, considerar infinitamente divisibles una cantidad, una distancia o un espacio, no implica que lo que llamamos móvil no esté precisamente en un movimiento (así no se trate precisamente del *suyo*).

Digamos, para finalizar con el de Elea, unas cuantas cosas más precisas concernientes a la dialéctica y a las paradojas. Sin duda, todo el arte de Zenón consiste en mostrar las dos caras opuestas de las cosas, al mismo tiempo, o mejor dicho, la posibilidad de que los opuestos converjan a la par: si lo uno es posible, no lo es menos lo otro, y es más, lo uno no es posible más que al mismo tiempo que lo otro, lo uno y lo otro, pues, opuestos y contradictorios como son, vendrían a

¹⁵⁷ A una conclusión tal apuntaba ya el Cordero de la década de los 80: “La noción de unidad en Zenón es equivalente, en nuestra opinión, a la noción del principio de individuación” (Cordero, 1988: 9. *Traducción nuestra*), esto es, que el principio de individuación resulta demolido de la misma manera que la noción de unidad, de lo que se sigue que toda idea de un “individual”, o más exactamente, de una “identidad”, queda igualmente clausurada.

¹⁵⁸ En cierta forma, Colli también apunta a esta concepción: “Cada tesis de Zenón concluye con una refutación, y su fin último sería desarrollar una teoría totalmente negativa de la razón humana, probar que todo conocimiento resulta destruido por el análisis racional: y esto a causa de su adhesión a la doctrina no racional de Parménides (...). En tal caso, se podría hablar nuevamente de ‘ayuda’ de Zenón a los debates de Parménides, pero de un modo totalmente diferente: no como defensa del ‘uno’ de Parménides (que es una tesis racionalista), sino por la total destrucción de las opiniones humanas sobre el fondo de la doctrina de Parménides, cuyo contenido busca fuera de la esfera racional” (Colli, 2006: 154). Esta “teoría totalmente negativa de la razón humana”, que se afana en destruir cualesquiera opiniones humanas, no es, con todo, un mero nihilismo de signo negativo, pues este esfuerzo negador se emprende desde una afirmación radical, ese “fondo” desde el que también Parménides habría hablado, una afirmación, pues, aun cuando de ello no se pueda hablar en términos positivos, sino exclusivamente por medio de una vía apofática.

ser la faz verdadera de lo real. ¿Habría que aceptar por ello que su espíritu se reducía a un carácter de “polemista”? Más bien convengamos en llamarle “dialéctico”, siempre que nos evitemos la sorna con que ya lo hacía uno (A 15), para afirmar que “decía una cosa y pensaba otra” (cf. Cordero, 1979: n. 43, p. 33). Aristóteles, según Diógenes Laercio (A 10), hacía de Zenón el “inventor” de la dialéctica (cf. ibíd.: n. 30, p. 31), consistiendo ésta en una interrogación al estilo socrático en que, a partir de un *endoxon*, una creencia tenida por verdadera o aceptada por la mayoría, serían conducidos los interrogados a abandonarla, bien por una reducción al absurdo, bien por la demostración de tesis opuestas e incompatibles (cf. Kirk, Raven & Schofield, 1987: 397). Pero tras prestar atención a sus razonamientos paradójicos, cuesta trabajo convencerse de que su arte dialéctico fuera tan dócil como lo quiere la equiparación aristotélica con la mayéutica socrática. De igual forma, no cabe prestar total credulidad a hacer de Zenón el “inventor” de la dialéctica, como si un mecanismo tal fuera obra de un solo hombre¹⁵⁹.

Así, a pesar de que en un sentido la dialéctica arcaica, y particularmente la de Zenón, conserva ciertos rasgos propios de un “arte de la discusión” (διαλεκτικὴ τέχνη)¹⁶⁰, consiste más en esto que ya decíamos, la demostración de lo uno y de lo otro: “(...) la dialéctica habría consistido, para Zenón, en la demostración simultánea de una tesis y de su antítesis” (Cordero, 1979: 21), operación en la que el pensamiento piensa a través de antinomias para hacer surgir lo absurdo, lo paradójico, lo no pensado, esto es, algo que conlleva la destrucción de las opiniones comunes¹⁶¹. Se trata, pues, de un procedimiento gracias al cual se

¹⁵⁹ Cf. ibíd.: 29.

¹⁶⁰ Cf. ibíd.: 27. Como ya señala allí Colli, no sólo en nuestros días el término “dialéctica” ha tenido diversas acepciones, sino también en la filosofía antigua.

¹⁶¹ En este tenor, no resulta vano que Platón le llamase el “Palamedes eleático” (cf. Platón, *Fedro*, 261d), no como sugiere Colli, por tratarse de un héroe inventivo, en relación a la supuesta invención de la dialéctica (Colli, 2006: 27), sino por tratarse de un héroe trágico, *agonístico* en el sentido pleno de la palabra: contienda, enfrentamiento, rivalidad. Y nuevamente aquí podemos ver una clave de la lectura usualmente parcial sobre los “pre-socráticos”, pues, como suele suceder en Platón, sus irónicas palabras ocultan una seriedad que sagazmente sabe disimular. No es casual que llame a Zenón por el nombre del héroe griego, personaje de importancia en la expedición griega hacia Ilión, y que descollaba por una inteligencia (*métis*) equiparable o aun superior a la de Odiseo. En efecto, si Odiseo es reconocido por ser el héroe de la astucia por excelencia, su enfrentamiento con Palamedes no resulta menos revelador, siendo precisamente éste último quien

conjugan las series heterogéneas sin fundirlas en un todo homogéneo, un “arte de la conjugación”, o lo que es lo mismo, una “ciencia de los acontecimientos” tal como se *expresan* en el lenguaje, justo como la entiende Deleuze en relación a la dialéctica estoica, pero que nosotros podemos rastrear ya en Zenón, (cf. Deleuze, 1989b: Serie II, p. 32). Por último, cabría destacar el carácter eminentemente paradójico de esta dialéctica, lo cual nos irá abriendo paso a las siguientes consideraciones, y es que, este *logos* que nos fuerza a pensar lo uno y lo otro se constituye al mismo tiempo en una suerte de “opuesto” sin dejar de ser lo que es. Ya Plutarco, en su *Pericles*, lo anuncia del siguiente modo (A 4): “Pericles fue oyente también de Zenón de Elea, quien, como Parménides, se ocupaba del estudio de la naturaleza, pero que ponía en práctica una conducta refutatoria que conducía, mediante argumentos contradictorios, a una situación sin salida” (Cordero, 1979: n. 35, p. 32). En la traducción de la frase al español perdemos el sentido del término, pues aunque basta con comprender que la dialéctica zenoniana opera a través de “argumentos contradictorios”, sólo descubrimos la paradoja en su núcleo al tomar el término antes de ser vertido en la traducción. Se trata de un procedimiento que echa mano de ἀντιλογίας (*antilogías*), que hacen de nuestro Palamedes un *antilogikós*¹⁶². Es decir, su *logos* es a la vez un *antilogos*. Es cierto que cabe entender por este término un arte y una actitud concreta, la de

desenmascaró la farsa que el de Ítaca había urdido con tal de no marchar rumbo a la guerra (cf. Graves, 1985: 160.f). Tiempo después, ya durante la guerra, Odiseo es superado (en habilidad, en recursos) de nueva cuenta por Palamedes, y sintiéndose herido en su orgullo, trama una nefasta trampa a través de la cual convencerá a los jefes aqueos para darle muerte a aquel bajo el cargo de traición (ibíd.: 162.o-q). Así, de un lado, el “fecundo en ardides” se ve superado por uno más astuto todavía, más fecundo si cabe. Y por otro, el astuto, que no acepta competencia alguna, engaña, no a quien le supera, sino a quienes es más fácil engañar, para acabar con aquel. El “de muchas mañas”, la nueva astucia, se sobrepone a la “sabiduría antigua” (significado de “Palamedes”; *vid. ibíd.: 162.t.6*). De manera análoga, podemos ver en Zenón una forma de esa “sabiduría antigua” que no puede ser superada por enfrentamiento frontal, sino únicamente a través de una estratagema indirecta: Platón, fecundo en ardides, ha de convencer a sus jueces de la traición (al buen sentido, al sentido común) del Palamedes eleático, para conseguir así su muerte, esto es, librarse de él empujándolo al olvido de los héroes menores —lo que supone al mismo tiempo conjurar el poder corrosivo de una razón, una inteligencia capaz de desenmascarar hasta al más sutil de los versados en tretas.

¹⁶² No obstante, esta traducción del término por “argumentos contradictorios” es sólo en el caso de la traducción al español, y exclusivamente de las colecciones que hemos consultado. En una versión en inglés se puede leer sin traba alguna la transliteración del término como “antilogy”. Para la consulta del pasaje citado (A 4) en su forma en griego, y su traducción al inglés, *vid. Laks & Most, 2016: “Zeno” [Volumen V], R6, 196-197.*

“hablar en contra de (algo o alguien)” o la de *contradecir*, entendiendo de manera todavía más específica la técnica de oponer argumentos entre sí, haciendo surgir la contradicción¹⁶³. Pero es también algo más que sólo esto. Pues si con Platón la dialéctica comenzará a ser otra cosa, esto es, la técnica específica de la filosofía para acceder a la Verdad, es decir a las Formas inteligibles por medio de la razón, es a la vez porque se distingue ya de la *antilógica*, haciendo de esta última un mero ejercicio de oposición verbal o argumentativa, más propio de los sofistas que de los filósofos, por lo que la instauración de una nueva concepción de la dialéctica supone la degradación del *antilogos* y su subordinación a un *Logos* único, identificado con la buena razón o el bien-pensar¹⁶⁴. Pero antes de que tenga lugar esta degradación o desplazamiento, la *antilógica* aparece como indiscernible de la dialéctica y del *logos*. No que *logos* y *antilogos* equivalgan a lo mismo, y no obstante, en otro sentido, son indiscernibles. Pues, como lo hemos visto¹⁶⁵, el *logos*, más allá de su sentido específico de “discurso”, “argumento” o “palabra”, remite también, sobre todo en su uso filosófico, a un determinado tipo de racionalidad (o sin más a “la razón”) caracterizada por la elaboración discursiva con un carácter reflexivo, explicativo, argumentativo, y en un sentido más fuerte aún, como empresa de sistematicidad, de unidad (u homogeneización de los diversos y los contrarios), de subyugación de lo disperso al orden de un código y del significante; el sentido último del *logos*, que se empieza a perfilar ya a partir de Platón, es el de ser núcleo y método de la Verdad, del conocimiento en tanto representación, esto es, del pensamiento de la Identidad. Es por eso que, en cierta forma, el *logos* obtiene lo que de antemano ya tenía, lo que a sí mismo se da, una ley dirigida por una Inteligencia; encuentra el todo a través de las partes (haciendo prevalecer su afán de Unidad).

¹⁶³ Cf. la entrada “*antilegein*” en Laks & Most, 2016, (Volumen I), “Glossary”, 223.

¹⁶⁴ Sobre las relaciones entre la dialéctica y la antilógica, su presencia en los sofistas y la distinción que opera Platón (la antilógica como un paso necesario, pero no final, de la Dialéctica), véase la “Introducción” de Antonio Melero Bellido en *Sofistas, testimonios y fragmentos* (1996), particularmente pp. 24-31. Además, allí mismo se puede leer lo relativo a considerar a Zenón como un “sofista”, tentativa que algunos han considerado propia de Platón, pero que se ha visto más apoyada por algunos estudiosos modernos.

¹⁶⁵ *Supra*, especialmente Cap. I “Entre el *mythos* y el *logos*” y “La literatura desde Deleuze”, pp. 157 y ss.

Pero por otra parte tenemos al *antilogos*, que ya no implica la racionalidad del “buen discurso”, no tiene un afán argumentativo ni explicativo, ni apela a una unidad superior (ni siquiera como síntesis de los contrarios), y en ese mismo sentido, prescinde de la significación y de un código que pueda sistematizarlo todo. El *antilogos*, tal como lo hemos visto en Zenón, implica una total destrucción de los cimientos de nuestras ideas sobre la realidad; sin proponernos ninguna tesis positiva sobre lo que el mundo es, a la vez que se nos aparece como un conjunto de piezas fragmentarias que no alcanzan a “re-constituir” un todo (el imposible libro de las paradojas de Zenón). “Al *logos*, órgano y organon cuyo sentido es preciso descubrir en el todo al que pertenece, se opone el *antilogos*, máquina y maquinaria cuyo sentido (todo lo que usted quiera) depende únicamente del funcionamiento, y el funcionamiento, de las piezas separadas”, nos dice Deleuze (1995: 152). Así pues, la dialéctica y su *antilogos* no consisten meramente en contradecir, no es la contradicción su *pathos*, sino que lo es más propiamente la potencia de lo fragmentario, de lo abierto, la incompletud que no cierra en una teoría general y sistemática, en una Totalidad o Unidad significativa y orgánica, se trata de un *pathos* que padece y hace padecer, produce y provoca con toda la fuerza de un horizonte absoluto desde el que se yergue un conjunto heterogéneo de fuerzas¹⁶⁶. Mas, con todo, este *antilogos* no cesa de ser al mismo

¹⁶⁶ Nos enfrentamos, con el *antilogos*, no sólo a un procedimiento de discusión (simplemente impulso “agonístico”), sino ante todo a la imposibilidad de arribar a una posición definitiva, a la última palabra de todo, a “la Verdad” o el sentido. Ya de este modo cabe encontrarlo en los sofistas (recuérdense por ejemplo las tesis de Gorgias, que progresivamente van negando la posibilidad de que algo exista en verdad). Es así que, mundo, realidad o razón aparecen como fragmentos de una unidad irreconstituable, unidad que en verdad nunca ha existido (recordemos también las aporías respecto de la Unidad y la Totalidad que implica el surgimiento del infinito). De este modo, todo lo que quedan son signos, que ya no se subsumen ni pueden ser “interpretados” conforme a un código trascendente. En este tenor, Deleuze: “El orden del cosmos se ha desmoronado, desgajado, en cadenas asociativas y puntos de vista no comunicantes. El lenguaje de los signos se pone a hablar por sí mismo, reducido a los recursos del infortunio y la mentira; ya no se apoya sobre un Logos subsistente, pues sólo la estructura formal de la obra de arte será capaz de descifrar el material fragmentario que utilizara [*sic.*], sin referencia exterior, sin tamiz alegórico o analógico” (Deleuze, 1995: 118).

Para Deleuze, en el encuentro con un fragmento, con un signo, hay dos posibilidades: intentar *organizar* ese fragmento en su totalidad y unidad originaria, o bien, descubrir y asumir que no hay ni totalidad ni unidad originarias, que no hay organismo que pueda ser reconstituido y al cual el fragmento pueda ser devuelto. Extrañamente, para Deleuze la primera posibilidad responde a “los griegos”, diciendo que sólo así pudieron soportar el modo aforístico (cf. *ibíd.*: 117-118). Puede ser que, en efecto, filósofos como Platón o Aristóteles tuvieran esta actitud frente a lo fragmentario.

tiempo *logos*, esto es, palabra —así sea fragmentaria—, discurso —así sea ininteligible—, *reunión* de lo disperso¹⁶⁷ —así sea para mantenerlo efectivamente en su tensión heterogénea, sin subordinación a ningún principio trascendente o conciliador—, e incluso máquina de descubrimiento del sentido —así sea que este descubrimiento consista en su producción—. Por ello, la *pasión* más propia de esta dialéctica arcaica, de este *logos-antilogos*, es la paradoja¹⁶⁸.

Sobre la paradoja, ya veíamos que literalmente se puede entender como aquello que “contradice a lo que se dice”, a la *doxa*, esto es a la opinión común. Pero en otro sentido, la paradoja es mucho más compleja que esto¹⁶⁹. En primer lugar, cabe hacer notar que no es un enigma, en tanto que su formulación esté ávida de una solución o respuesta (que es precisamente como han sido tomadas las paradojas de nuestro Palamedes). No esconde por ello artimaña ni secreto, no oculta alguna trampa que, una vez revelado su mecanismo, permitiría salir de la perplejidad (por ejemplo el “sentido” en que son planteados los términos, los significados equívocos de ciertas palabras, etc.). Más que una respuesta, la paradoja busca esa perplejidad, la problematicidad de lo que se suele aceptar comúnmente, busca (y provoca) echar a andar el pensamiento; la paradoja tiene una vitalidad propia (cf. Rossetti, 2019: 31-34). Además, esa contradicción de las opiniones comunes no se da únicamente por un afán simplemente polémico, no se

Pero por el contrario, no parece ser el caso de esos artesanos de signos, como Zenón y Heráclito, al cual estamos próximos a avanzar.

¹⁶⁷ La palabra “*logos*” comparte su raíz con el verbo *légein*, que tiene la acepción de “coleccionar” o “reunir según un criterio” (siendo ante todo un verbo de cuño agrario). De allí, su significado se pudo extender fácilmente a “decir” (y, por ende, a “discurso”, “relato”, “cuento” o “cuenta”, etc.), en tanto *reunión* o *colección* de palabras según un criterio (cf. Cordero, 2014: 49). Para las transfiguraciones que la noción sufrió a lo largo de la filosofía griega antigua, *vid.* N. L. Cordero (2017), *El descubrimiento de la realidad en la filosofía griega. El origen y las transfiguraciones de la noción de lógos*. Colihue Universidad.

¹⁶⁸ Para un análisis más detallado sobre el papel de la antilogía entendida como “gimnasia intelectual” en Zenón, desde las obras platónicas *Fedro* y *Parménides*, véase Gardella (2016), “Antilogía y gimnasia intelectual. La Interpretación de Platón sobre Zenón de Elea”, *Méthexis*, pp. 14-32. Es sobre todo llamativo cómo la autora se aleja de los clichés que arrojan, a partir de los diálogos platónicos, una imagen de Zenón en tanto mero partidario de “lo Uno”, para en cambio mostrar ese reconocimiento tácito que Platón le guarda a Zenón, precisamente en tanto *antilogikós*. Ello no obsta para que en Platón la antilogía no sea propiamente una dialéctica, y por tanto que no valga sino en tanto propedéutica del pensamiento, como bien lo remarca Gardella.

¹⁶⁹ Sobre algunas de las paradojas más preminentes en matemáticas, incluida una breve presentación de las paradojas de Zenón, véase Castro, Iván & Hernando, Jesús (2003) “Las paradojas en matemáticas”, *Universitas Scientiarum*, pp. 25-37.

trata tanto de una subjetividad que quiere polemizar con la opinión de otra, sino que ante todo la paradoja actúa como dispositivo que hace aflorar las contradicciones mismas que están ocultas en el sistema de creencias que conforman esa malla que llamamos “realidad” (y que por tanto no son sólo las creencias de tal o cual individuo, sino de la colectividad en tanto conjunto de inter-subjetividades); las buenas paradojas revelan “las fallas o resquebrajaduras de nuestro mundo del sentido común” (Bredlow, 2015: 319). Entiéndase bien: no es que las paradojas sean contradictorias en sí mismas, sino que revelan la contradicción constitutiva de lo real, es por ello que no cabe achacarles un error en su planteamiento, como si fuera una mala razón (o razón enferma) la que las plantea, o se tratase de un error del pensamiento, sino que, antes bien, las paradojas manifiestan las potencias múltiples que conforman el pensamiento y que no se reducen a los principios lógicos elementales del bien-pensar; las paradojas auténticas no son planteadas por el pensamiento (el pensamiento subjetivo), sino que son ante todo su *pasión*, aquello que le descubre al pensamiento lo que tiene que pensar: lo impensable (cf. Deleuze, 1989b: Serie XII, p. 92). Es también por esto que la paradoja no habla sobre “lo real” en tanto estado de cosas ni sobre lo posible (que no es más que una proyección sobre ese mismo plano de la realidad), sino que surge desde un plano distinto que cabría llamar de lo imposible: “La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas” (ídem.). Ahora podemos ver que esta “contradicción de lo que se dice”, de la opinión común, implica algo mucho más complejo de lo que en un primer momento podíamos pensar; y hemos visto ya en qué consiste y de qué lado se encuentra esta contradicción, veamos ahora la constitución íntima de esta *doxa*.

Por supuesto, cabe entender por esta *doxa* sencillamente lo que todo el mundo piensa, entiende o habla, ese conjunto de creencias inter-subjetivamente compartidas y que hunde sus cimientos para constituir (y hacer vivible) la realidad en un suelo común, pero, ¿cuál es ese terreno sobre el que se erigen las

creencias sobre la realidad? En términos de contenido, ya hemos visto con Zenón cuáles son esas creencias (tiempo, espacio, percepción, unidad/totalidad, identidad), pero en términos formales, nos encontramos con una doble constitución de esta *doxa*: el buen sentido y el sentido común.

Ahora bien, el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantener en ella. Esta dirección se determina fácilmente como la que va de lo más diferenciado a lo menos diferenciado, de la parte de las cosas a la parte del fuego. Según ella se orienta la flecha del tiempo, porque lo más diferenciado aparece necesariamente como pasado en tanto que define el origen de un sistema individual, y lo menos diferenciado como futuro y como fin (ibíd.: 93).

El buen sentido se equipara, pues, con el sentido único, correcto o normal de las cosas. Así, por ejemplo y de forma preclara en el tiempo (que es como el eje en torno al cual se articulan todas las direcciones de lo que sucede en la realidad), en donde todo se organiza conforme a una evolución o progresión con dirección al futuro, y donde el pasado va quedando detrás como algo clausurado, únicamente contenido en un presente aglutinante (y en este mismo tenor los fenómenos de crecimiento, de cambio, de transformación, de adquisición de cualidades, de desarrollo, o, ya se ve, de una carrera como la de Aquiles). El buen sentido supone la unidireccionalidad del movimiento. Pero a esta estructura del sentido único se le viene a sumar la del famoso “sentido común”:

En el sentido común, «sentido» ya no se dice de una dirección, sino de un órgano. Se lo llama común porque es un órgano, una función, una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo Mismo. El sentido común identifica, reconoce, del mismo modo como el buen sentido prevé. Subjetivamente, el sentido común subsume facultades diversas del alma u órganos diferenciados del cuerpo, y los remite a una unidad capaz de decir Yo: es un solo y mismo yo el que percibe, imagina, recuerda, sabe, etc.; el mismo que respira, que duerme, que anda, que come... No parece posible el lenguaje fuera de este sujeto que se expresa o manifiesta en él, y que dice lo que hace. Objetivamente, el sentido común subsume la diversidad dada y la remite a la unidad de una forma particular de objeto o de una forma

individualizada de mundo: es el mismo objeto el que veo, huelo, pruebo, toco, el mismo que percibo, imagino y del que me acuerdo... Y es en el mismo mundo que respiro, ando, velo o duermo, yendo de un objeto a otro según las leyes de un sistema determinado. Tampoco aquí parece posible el lenguaje fuera de estas identidades por él designadas. (ibíd.: 95).

Así, el sentido común es el presupuesto mediante el cual se crea una unidad orgánica, organizada en torno a un núcleo identificante. Del lado subjetivo, la creencia en un “Yo” trascendental y personal a un tiempo, un “Yo” exclusivamente “mío” a la vez que compartido en sus capacidades por toda la comunidad de “yoes”. Y de otro lado, un mundo o realidad únicos, iguales y los mismos para toda la comunidad de “yoes”. Es pues la efectuación del principio de Identidad que lo subsume todo a lo Mismo. En ambos casos, el lenguaje expresa justamente lo que es: el Yo, el Mundo; todo lo que el lenguaje exprese subvirtiendo estas identificaciones es mero sinsentido, contradicción, inexistencia.

Buen sentido y sentido común se entrelazan de manera complementaria para dar consistencia a la *doxa*, a la vida conformada con las creencias operantes para la realidad: la dirección única que se impone a las cosas (por ejemplo, a los fenómenos relativos al movimiento y al tiempo) necesita de una entidad una e idéntica a sí misma que pueda cohesionar la diversidad de los elementos dados, un “Yo” y un Mundo en el cual las cosas sean lo que son, ni más, ni menos (se requiere de un Aquiles y de una tortuga idénticos consigo mismos, y de un estadio en cuyas magnitudes y componentes sea siempre el mismo). Pero de manera inversa, un sujeto o un objeto al cual no le pasa nada, o no está siquiera enmarcado por un entorno de cambios y direcciones, no existiría (Aquiles y la tortuga necesitan moverse, cambiar de posiciones, y hacerlo en cierto tiempo, dentro de una distancia, necesitan una carrera), por lo que requieren de una dirección en la cual moverse y a pesar de todo seguir siendo los mismos (“yo” soy el mismo que ayer; el “mundo” es el mismo que hace 2000 años) (cf. ídem.).

No obstante, la paradoja, en tanto contradicción del buen sentido y del sentido común, no consiste simplemente en decir lo contrario, en oponerle un cambio de dirección o la disgregación de la unidad en multiplicidad:

De ahí que la potencia de la paradoja no consista en absoluto en seguir la otra dirección, sino en mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez. Lo contrario del buen sentido no es el otro sentido; el otro sentido es solamente el pasatiempo del espíritu, su iniciativa divertida. Pero la paradoja como pasión descubre que no se pueden separar las dos direcciones, que no se puede instaurar un sentido único, ni un sentido único para la seriedad del pensamiento, para el trabajo, ni un sentido inverso para los entretenimientos ni los juegos menores (ibíd.: 94).

La paradoja, tomada en serio, es la emergencia de la contradicción sobre la faz ordenada y organizada del plano común de realidad, no ir en el sentido opuesto (de atrás para adelante), sino mostrar que ambas direcciones son inseparables; no mostrar que un organismo es en realidad una multiplicidad, sino que es uno y muchos al mismo tiempo, con lo cual, en última instancia, la paradoja está ligada a la incertidumbre respecto a las identidades fijas. Por eso, más que un mundo ordenado conforme a estados determinados, locaciones fijas y estables, organizaciones identitarias, la paradoja revela los flujos, las gradaciones, las dislocaciones y las identidades escurridizas. El plano de los *acontecimientos* que estalla en la superficie, en los intersticios *entre las cosas*¹⁷⁰.

Es así que en el de Elea se trenzan dialéctica, *logos-antilogos* y paradojas, para que emerja el plano del infinito y sus movimientos, como si de una erupción volcánica se tratase, con el magma de un candor que lo funde todo a su paso. Pero ciertamente no es el elemento ígneo el más propio de Zenón, aun cuando sus razonamientos tienen ese efecto de fundición; por el contrario, se trata de un púgil, un saetero experto en las velocidades infinitas. Es por ello que resulta correcto hablar de su carácter *gimnástico*. En cambio, encontramos ese poder abrasador de la llama en otro “presocrático”, que invoca también la “pasión del pensamiento”. Y, para dar paso a este otro *logos* de la contradicción, cerremos

¹⁷⁰ Para una revisión más detallada de la paradoja en la filosofía deleuzeana (como forma que desquicia el orden de la representación, instancia de surgimiento del sentido, y punto clave de un “empirismo trascendental”), sobre todo en lo que toca a su diferente tratamiento en relación con las antinomias kantianas, *vid.* Yébenes, Zenia (2015), “Lógicas del delirio. La paradoja en el discurso filosófico de Kant y Deleuze”, *Tópicos del Seminario*, pp. 51-81.

este apartado con una cita que al mismo tiempo será apertura de lo que sigue, y en la cual resuenan ya acentos borgeanos:

Concebimos el mundo como una vasta colección de cosas distintas, separadas y bien definidas; imaginación sin duda útil y aun necesaria para sobrevivir (no en vano es una invención de mortales, y no en vano es una diosa quien lo dice), pero que no deja de ser engañosa. La señal más clara de su falsedad es que encierra paradojas irresolubles: la más sencilla y evidente es la que deriva de la suposición elemental de que una cosa puede cambiar –es decir, hacerse otra– y, sin embargo, seguir siendo la misma que era. (Heraclito [*sic.*] la ilustró con la imagen del río, que es el mismo y no el mismo cada vez que entramos en él.) (Bredlow, 2015: 332).

2.3 Heráclito de Éfeso

De entre los antiguos filósofos llamados “presocráticos”, ninguno ha tenido mayor fama que un par de ellos, usualmente colocados como contrincantes, oponentes que habrían de dirimir la plana historia de la filosofía en dos haces dispares, reflejo el uno del otro: Parménides de Elea y Heráclito de Éfeso. La fascinación que han ejercido es comparable a la que, posteriores a ellos, depararon Platón y Aristóteles para la posteridad Occidental; no es extraño, tanto el académico como el estagirita recuperaron a sus predecesores, haciéndolos partícipes de sus propias filosofías, y particularmente su apropiación de la doctrina parmenídea y de la heraclítea signó su propio pensamiento. Pero esa recuperación fue dispar: si Platón conserva una actitud más reverencial hacia sus predecesores, Aristóteles los ve ya como niños, caracterizados por una inmadurez de pensamiento. Aristóteles se contenta con demostrar que en ellos todavía no se encontraban bien desarrollados los principios, ni los lógicos, ni los metafísicos-causales. Platón, por el contrario, más de una vez dialoga con ellos (o, más precisamente, con sus seguidores o autoproclamados discípulos), e, ironía aparte, no duda en remontar su pensamiento hacia antiguas y venerables fuentes. Pero es ya en esos diálogos

donde el pensamiento platónico, con esa tendencia a esquematizar, hace de Parménides y Heráclito un par de opuestos, defendiendo el uno la “inmovilidad del ser”, el otro el puro movimiento. Esto, claro está, tiene su utilidad a la hora de enfrentarse con unos pensamientos magníficos que no dan lugar a huidas o descanso, por cuanto las nociones mismas de todo conocimiento, entendido como representación, se ven resquebrajadas. Pero Platón quiere el conocimiento; Platón tiene que *representar*, y, por ello, Platón tiene que acudir a más de un parricidio¹⁷¹.

Mas tampoco podemos negar la utilidad de las esquematizaciones para nosotros, si algo nos han ayudado en nuestra aproximación a Zenón de Elea, ahora nos servirán para ahondar en la figura de Heráclito. En efecto, toda esquematización, toda reducción simple, ayuda a ver precisamente lo que *no* hay que ver, esto es, en mayor medida, *lo que hay que ver*, lo *aún no visto*, lo que se *fuga* tras los marmóreos retratos calcados siglo tras siglo, y, a fuerza de seguir esta fuga, no huir ya del pensamiento, sino de lo que no nos permite pensar, y entonces tener la oportunidad de auténticamente encontrarnos con algo. En este caso, el esquema Parménides-Heráclito, pese a que hace al menos un siglo ha sido puesto en tela de juicio por los especialistas, nos permitirá aproximarnos a lo que, a pesar de tales investigaciones, aún no se ha percibido del todo (pues acaso la disolución de tal oposición no ha acarreado la disolución de lo que la hacía posible, empresa no ya meramente filológica o hermenéutica, sino más bien filosófica ella misma). Así, ya Platón veía en Parménides el defensor de la inmovilidad, de la “Unidad”, y, en suma, del Ser, y por el otro lado, en Heráclito el apologeta del imparable movimiento, de la pluralidad y, finalmente, del “devenir”, imagen que, como decíamos, pese a ser disuelta en su oposición básica, conserva —para ambos— muchos de los rasgos de ese retrato platónico. En el caso de Parménides, que no nos compete en esta investigación, hemos dicho un par de cosas en el apartado anterior, cuando abordábamos a su “discípulo” o “compañero”, Zenón (quien, recordemos, en ningún caso hace apología de lo

¹⁷¹ El propio Platón, en el *Sofista*, afirma a través de uno de sus personajes que ha de cometer “parricidio”, con tal de sortear las dificultades que enfrenta su teoría de las Ideas. Cf. Cordero, 2008: 90.

“Uno” ni de la inmovilidad). Ahora, pues, nos aproximaremos a esa contraparte que ha representado Heráclito.

Muchas son las opiniones que sobre el efesio han predominado, llegando a inscribir en los manuales de uso que transmiten su pensamiento, pero acaso un par de ellas se traten de las más socorridas, probablemente porque encuentran su ascendencia en autoridades tan “incuestionables” como Platón y Aristóteles. Si bien, dijimos que cada uno de ellos asumió a su manera el pensamiento de Heráclito, éstas perdurarían durante largo tiempo hasta volverse tópico común aún en nuestros días, y lo que es más, no oponiéndose como pueden hacerlo dos perspectivas diferentes sobre una misma cosa, sino antes bien, coexistiendo, y tal vez hasta contribuyendo mutuamente. Así, de Heráclito se nos dice que es el filósofo del perpetuo fluir, o bien, el filósofo del fuego, y ya algunos han tratado de poner en relación lo uno con lo otro, pues así como el fuego es pasajero y anuncia su propio final, del mismo modo la realidad toda sería transitoria, de donde la doctrina del flujo perpetuo tendría su justificación. Estas opiniones, como hemos dicho, encuentran su elaboración en las filosofías platónica y aristotélica, versando la primera, en algunos de sus lances principales, sobre la cuestión de lo permanente y lo huidizo, lo que cambia y lo que permanece, como cuestión nuclear para que exista algo llamado “conocimiento”; y, en la segunda, en el contexto de las causas o principios de todo lo que es (dígase, el “ser”), tratándose de un tipo de principio (*arkhé*) de índole material, así como habría habido otros que postularon bien el agua, el viento, la tierra, bien los cuatro elementos.

Por lo tanto, de un lado tenemos una especie de imagen de lo real en tanto que difuso: algo se pierde con el sucederse del tiempo, ya en el mundo, ya en las cosas que lo pueblan, ya en uno mismo, y, de tomarse en un sentido muy literal y estricto, no sólo el conocimiento no sería posible, sino que ni siquiera lo sería el lenguaje, como presuntamente el heraclitizante Cratilo (que aparece en el diálogo platónico homónimo) habría ido demostrando por ahí. De otra parte, tendríamos una concepción más o menos física (o fisicalista) sobre el surgimiento y constitución del cosmos, según la cual el fuego sería la materia primordial que, a raíz de una sucesión de transformaciones, habría dado lugar a todas las cosas

existentes; por supuesto, estas transformaciones podrían seguir el desenvolvimiento por contrarios (como ya desde antiguo se aseguraba que también habrían postulado otros “presocráticos” como Anaximandro y Anaxímenes), de modo tal que del fuego, pasando por fases intermedias, surgiera el agua, de ésta la tierra, y de ésta nuevamente el fuego, con lo que, por cierto, también se trazó una imagen del cosmos en tanto que ciclo de emanaciones o configuraciones del fuego, que cada tanto se “encendería” para después tornar a apagarse, y luego volver a encenderse, y así en ciclos sin fin —doctrina adjudicada al mismo Heráclito, pero que se puede encontrar con mayor seguridad como elaboración propiamente estoica. En cierto sentido, como se podrá ver, esta elaboración más compleja sobre el fuego en tanto materia primordial choca con la lectura del flujo perpetuo, pues mientras ésta supone un movimiento lineal en el cual lo pasado se va irremediabilmente perdiendo, aquella induce un movimiento más bien circular, según el cual todo lo que ha pasado volverá a pasar, cuando los periodos del fuego realicen su cabal ciclo. Mas, decíamos, ello no ha impedido que ambas lecturas se hayan superpuesto, y que se dé en entender la filosofía heraclítea como sosteniendo ambas doctrinas.

No obstante, los más avezados en la lectura de la filosofía antigua, sobre todo a partir de las investigaciones (de ya larga tradición) de especialistas en el tema, no sólo han sabido prescindir de la usual contraposición de Heráclito con Parménides que aludíamos arriba, sino también de estos tópicos y simplificaciones, pues cabalmente ha quedado demostrado que responden más a interpretaciones y usos del pensamiento heraclíteo por parte de las filosofías de época posterior, esto es, de época Clásica y Helenística de la antigua Grecia. Los avances en la materia han posibilitado a la vez dos movimientos dispares que han de tomarse como punto de partida de nuevos acercamientos al pensamiento de Heráclito. Por un lado, a diferencia de las interpretaciones antiguas, se ha puesto especial atención en el carácter propio de la filosofía heraclítea, que no recae en un principio físico (“fuego”) ni en una afirmación (“todo fluye”), sino más bien en un elemento estructural que para algunos se corresponde con la estructura misma de la realidad: el *lógos*.

En efecto, prácticamente todas las interpretaciones, al menos desde el siglo pasado, parecen haber recuperado la noción del *lógos* en tanto sustantiva de la filosofía de Heráclito, en lo cual no deja de ser interesante que esta fuese una noción tan poco apreciada por las interpretaciones antiguas, como no fuese la estoica, que no obstante dio matices a dicha noción que aunque bien se pueden derivar de lo que se conserva de Heráclito, no se encuentran en ninguna parte sin hipostasiar los términos del propio efesio. El segundo movimiento que la crítica especializada ha elaborado, como parte de una interpretación más seria, más rigurosa (más “científica”, para algunos) es el de, partiendo de la noción nuclear de *lógos*, encontrar lo que dicha noción significa, implica, y expone, y esto lo han encontrado en muy buena medida en una concepción del cosmos que ya no se rige por el perpetuo fluir ni por los cambios del fuego (al menos si se entienden como mero sucederse de una materia librada al azar), sino que se rige por la ley, por la necesidad, y que, aún en los sempiternos cambios o ciclos, se encuentra (y realiza simultáneamente) en equilibrio, con lo que finalmente se aduce que el corazón del *lógos* heraclíteo es la *unidad*: unidad del cosmos, unidad del lenguaje, unidad de lo múltiple, unidad del pensamiento¹⁷².

El juego de interrelaciones entre los contrarios u opuestos, motivo fundamental en el pensamiento de Heráclito, es subsumido a cualquiera de estas interpretaciones: o bien, los contrarios aluden al perpetuo cambio, a la transitoriedad de la existencia (que no puede sino sucederse en transformaciones o sucesiones de un opuesto al otro), o bien, a través de su contrariedad se allegan a una unidad superior que los subsume y que termina conformando la unidad más total del cosmos. El *lógos* vendría a ser entonces la fuente de la unión, de la síntesis o “unidad de los opuestos”, lo que resuelve o disuelve las contradicciones al hacerlas “armonizar” entre sí. De aquí, claro, se desprenden los más variados matices y ámbitos de aplicación del *lógos* heraclíteo, siguiendo siempre la línea principal de sentido, línea dura de la unidad y que, por extraño que pueda parecer,

¹⁷² Para ver algunas de las interpretaciones en torno al pensamiento de Heráclito, es muy recomendable la obra de Mondolfo (2007), *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, sobre todo los primeros tres capítulos de su “Parte Segunda: Discusiones preliminares”, donde recupera algunas de las interpretaciones contemporáneas (más cercanas a su propio tiempo), así como las líneas generales de las interpretaciones platónica y aristotélica.

emparenta a Heráclito con Parménides (el Parménides de la tradición) más allá de los abandonados clichés que solían oponerlos, pues así como el de Elea sería un claro defensor de la unidad o lo “Uno”, y, soberanamente, de la identidad (en tanto principio lógico pero también ontológico), el de Éfeso no menos que aquel estaría haciendo valer la unidad del ser, del cosmos, y sobre todo, su identidad consigo mismo, *a pesar* de las oposiciones o contradicciones¹⁷³. El *lógos* sería entonces principio de unidad (“en la multiplicidad”) e identidad (“en la diferencia”). Es importante no dejarnos engañar, pues por mucho que interpretaciones de este talante parezcan exponer una imagen incomparable del efesio, y señalar su radical novedad al incorporar a su *lógos* la multiplicidad, la diferencia y la contradicción (e incluso el “devenir” mismo), no hacen sino ligarlo a lo *Mismo*: la unidad, la identidad, la síntesis que absorbe y torna homogéneo lo dispar. ¿Pero no hay algo más en la filosofía de Heráclito, algo fundamentalmente chocante, atronador, que no se deja encapsular en fórmulas ni esquemas? ¿No es el *lógos* que habla a través de Heráclito una fuerza tal que en su solo contacto con las cosas humanas termina por quebrarlas, partirlas, hacerlas añicos? Él, que tanto vilipendió a la “masa”, ¿no estaba poseído por un pensamiento que no se rendía a ninguna *masa*, ninguna indiferenciación o unidad de ningún tipo?

En lo que sigue nos adentraremos a esa selva que es el pensamiento de Heráclito, intentando no obnubilarnos por algunas de las interpretaciones a las que hasta aquí hemos aludido. Pero para ello, es fundamental decir antes un par de cosas respecto al “estilo” de Heráclito, mismo que para nosotros no puede admitir distinción entre el soporte material, el significado y la sintaxis misma de escritura (esa que ya había perturbado a Aristóteles, al grado tal de ver en las palabras del *lógos* heraclíteo pura oscuridad). En primer lugar, es preciso hacer notar que, si como dijimos al inicio de este capítulo, no podemos hablar propiamente de los “fragmentos de los presocráticos”, por cuanto lo que de ellos conservamos no son piezas de un original (irremediablemente perdido), sino pasajes, copias de copias,

¹⁷³ Ya veremos más adelante cómo estas consecuencias, que se encuentran de algún modo implicadas en varias de las interpretaciones que se guían por lo que hemos llamado la “línea dura”, están explícitamente formuladas por Néstor Luis Cordero, en su más reciente interpretación de la filosofía heraclíteo.

versiones (y *perversiones*), y en suma *simulacros*, en el caso de Heráclito esta situación es eco de sí misma, el simulacro elevado a una segunda potencia, puesto que lo que conservamos y que ha llegado hasta nosotros como “fragmentos” suyos, tienen una forma que efectivamente evoca una obra completa, pero que valen precisamente porque no hay un original al cual pudieran restaurarse, porque su forma misma fue concebida como “fragmentaria” desde un comienzo, esto es, que lo fragmentario no le viene en segunda instancia, derivado de las embestidas del tiempo y los descuidos de los hombres, sino que es su condición de nacimiento, su naturaleza primaria, y cuya importancia decisiva no ha de pasar desapercibida. Algunos hablan del “libro de Heráclito”, como ya desde la antigüedad lo hacía Platón, y esto puede dar la apariencia de que realmente existió una obra escrita que contuviera el pensamiento heraclíteo de manera más o menos sistemática, bajo la forma de un tratado, a la manera de los escritos en prosa que se le atribuyen por ejemplo a Anaximandro, o posteriormente los de Anaxágoras o Demócrito. Pero incluso cuando este libro contuviera únicamente una colección de sentencias o aforismos, a la manera en que se nos preservan actualmente, en el presunto libro hallarían su sistema, su orden, su buena y justa colocación que, junto con otros pasajes, revelarían con claridad el pensamiento del “Oscuro”. Más aún, Diógenes Laercio le da un título a este libro, *Sobre la naturaleza*, y nos dice que estaba dividido en tres secciones: sobre la *physis* (o sobre el todo, o la realidad), sobre la política, y sobre los asuntos ulteriores o teológicos. No ha de sorprendernos en demasía: Diógenes Laercio, bastante alejado en el tiempo respecto de Heráclito, utiliza un nombre genérico para las obras de los que filosofaron en la época arcaica, y que siguiendo el esquema aristotélico, habrían filosofado precisamente *sobre la naturaleza*, y además se basa en la tripartición helenística (principalmente estoica) del conocimiento: lógica, ética y política (encontrando la parte teológica en otra escuela de filosofía, probablemente neoplatónica). Estos juicios sobre el “libro” son en buena medida conservados y defendidos por los estudiosos modernos —véase por ejemplo la *titánica* empresa de Serguei Mouraviev, que de acuerdo a lo que nos transmite Cordero, se jactaría de haber restaurado en su totalidad el libro de Heráclito (y no

sólo en tanto colección de aforismos). Algunos más cautos reconocen que el carácter de los aforismos de Heráclito se corresponde más con apotegmas orales, una suerte de *gnómai* o sentencias de sabiduría (como las de los famosos Siete Sabios, o las que se encontraban en el oráculo de Delfos), pero aun así, hay juicios graciosos que reconocen que, si estas sentencias se reunieron en un libro, a lo sumo debió existir una suerte de “prólogo” para esta colección (y por lo tanto un sentido de orden)¹⁷⁴. En fin que, trátase de restos de una prosa continua a la manera del tratado teórico, de una colección de sentencias elaboradas con la expresa finalidad de ser compendiadas para un libro, o bien de la recopilación de apotegmas orales más o menos dispersos, más o menos hablando de tópicos en común, se ha querido encontrar tras los fragmentos justamente el “libro” que les daría sentido, orden, organización, coherencia y unidad, acaso para hacer de la oscuridad de este *lógos* algo menos furtivo e incomprensible.

Aunado a esto, el modo de expresión que emplea Heráclito lo volvía ya ante sus contemporáneos poco legible, pues su sintaxis, al menos para las exigencias de una lengua sumamente lógica y estructurada, a la manera aristotélica, no permitía penetrar en una expresión que no se acomodaba a los esquemas de pensamiento. No en pocas ocasiones, el lector del texto en griego se encuentra ante la disyuntiva de saber qué término de la oración corresponde al sujeto y cuál al predicado, ambigüedad que pareciera arrojar sentidos diferentes y a veces hasta incompatibles de la misma sentencia. Además hay casos en los que la oración, tomada en su sentido literal, conlleva una simpleza rayana en la más insulsa obviedad, lo que puede arrojar una imagen ridícula de Heráclito, a no ser

¹⁷⁴ Cf. Kirk, Raven, Schofield, 1987: 270. Para un breve comentario sobre las vicisitudes históricas de los especialistas en torno a la *organización* de la “obra” de Heráclito, *vid.* Mondolfo, 2007: 28-30. No es baladí hacer hincapié en que esta es una de las cuestiones que más han preocupado a especialistas, en sus tentativas de arrojar luz sobre el “Oscuro”, pues en efecto, de la *organización* de los “fragmentos” se sigue una determinada interpretación doctrinal sobre los mismos. A grandes rasgos, según lo bosqueja Mondolfo, habría tres posibilidades: una organización original que se puede más o menos reconstruir, siguiendo adecuadamente el rastreo histórico de noticias y fuentes; la aserción que desde su origen se trató de piezas aforísticas que no obedecían a ningún orden, y por ende, toda organización que se les dé es meramente convencional; y una postura intermedia, según la cual, en tanto colección de apotegmas, los fragmentos poseen un “nexo orgánico” acentuado por la crítica, pero “objetivo” en cierta medida (así sea por la sola atribución a un mismo “autor”: Heráclito). Sobre este mismo tema, véase también Cordero (2018), “El libro”, en “Cuestiones preliminares”, pp. 21-23.

que se entienda que lo que allí está escrito es una especie de símbolo, esto es, signos que no dicen lo que dicen, sino que apuntan a algo más. Adicional a esto, encontramos numerosos procedimientos lingüísticos que pueden pasar desapercibidos, pero que al prestarles atención revelan una riqueza increíble que subyace a la sentencia en su mero uso denotativo, así por ejemplo hay metonimias, recurso a etimologías, juegos de palabras, homofonías y cacofonías, y otros tantos recursos, lo que permite a Laks & Most (2016, “Heraclitus” [Volumen III, 2]: 114) aseverar que: “La paradoja, la antítesis, la etimología, la ambigüedad semántica y sintáctica—todas las características que llevaron en la antigüedad a hablar de Heráclito “el Oscuro”—son puestas al servicio de un modo de pensamiento que deshace los lugares comunes de identificaciones y clasificaciones”¹⁷⁵.

Pero no hay en Heráclito una falla, una errancia respecto a la buena lógica, insana desviación que sólo un buen gramático pudiera curar, lo que dice y cómo lo dice son una sola y misma expresión que con toda su fuerza se propone provocar efectos, ya en los escuchas, ya en los lectores. Otro tanto podría pensarse, a un nivel más semántico, de las parejas de contrarios: no se trata del desconocimiento del principio de no-contradicción, sino del ímpetu previo al establecimiento de cualquier principio que intente poner coto al pensamiento. Y su expresión es deliberadamente corta, centelleante: no estamos ante los restos de un pensamiento que hubiera logrado sobrevivir únicamente de manera fragmentaria ni ante los resúmenes de discursos o presentaciones verbales, sino ante la expresión que nace fracturada, incompleta ella misma, inacabada y, por ello

¹⁷⁵ Claramente, no es éste el tema de la presente investigación, por lo que no ahondaremos en ello. Para consultar algunos análisis que dan cuenta muy bien de esta situación, véase Negrete, J. (2019), “Heráclito. La luminosa oscuridad”, en *Ápeiron. Estudios de filosofía. Monográfico «Presocráticos»*. pp. 115-129; Casadesús, F. (2002), “A la búsqueda del lector perspicaz: el caso de Heráclito”, en *Estudios clásicos*, pp. 95-106; Casadesús, F. (2011), “¿Por qué a la naturaleza le gusta ocultarse?”, en *Liburna*, pp. 89-94. Sin embargo, huelga decir que, frente a esta línea interpretativa que quiere ver en Heráclito un mero artífice del lenguaje, suerte de retórico o sofista cuya habilidad le llevo a desarrollar los más finos prodigios lingüísticos con la lengua de su tiempo, aquí sostenemos una postura según la cual el conocimiento y uso del lenguaje es crucial en su filosofía, pero no es lo más importante, ni mucho menos el núcleo; la lengua, argumentamos, no es más que un artefacto del cual hace uso (revelando algunos de sus goznes internos) pero no para exponer o enseñar qué hay con la lengua, sino para apuntar a lo que, por debajo, a través, y más allá de ésta se agita.

mismo apuntando siempre hacia un *afuera* que no puede ser capturado por palabra alguna. Su pensamiento se gesta bajo la forma del *aforismo*, que no es fábula ni parábola ni mandamiento, sino la más pura irrupción de algo relampagueante que en su choque con el buen sentido lo sacude, lo incendia, lo desgarrar. Por ello no deja de ser una ilusión — ¡pero una “bella” ilusión!— querer encontrar el nexo lógico entre los fragmentos, la ordenación que entonces nos permitiría reconstruir su “libro”, es decir, la unidad, la homogeneidad de su pensamiento, ámbito del significado y el referente. Pero los relámpagos no admiten organización lógica, cada uno de ellos vale por lo que impacta, lo que produce, lo que hiende, lo que ilumina. De este modo, con los fragmentos del Oscuro nos encontramos ante piezas de una máquina que no pre-existe, sino que tiene que ser re-construida a cada momento, es decir, que sólo puede ser echada a andar a partir de las potencias de cada pieza (máquina singular, a su vez, cada una); los aforismos no conforman, pues, un libro, un tratado, un todo orgánico, sino que nos muestran un maravilloso *cuerpo sin órganos*¹⁷⁶, fragmentos sin totalidad, es decir, precisamente aquello a lo que apunta el *lógos* a través de Heráclito (y que, digámoslo una vez más, no se encuentra únicamente en lo que dice, sino en *cómo* lo dice y los medios que utiliza para ello): una multiplicidad dinámica que no se resigna a configurarse en pétreo entidad, sino que se va re-

¹⁷⁶ Conforme a Deleuze y Guattari, un cuerpo sin órganos (CsO) no habla tanto de una totalidad (cuerpo) desmembrada, a la que le faltarían sus partes o bien éstas estarían esparcidas, pero tampoco se trata de lo inverso, es decir, que a unas partes o fragmentos (los órganos) les falte su acomodación en un cuerpo o totalidad (que viene a ser lo mismo que lo primero). Como dicen, “El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (Deleuze & Guattari, 2002: 163), esto es, a la estructuración de una multiplicidad conforme a una unidad. “No se trata en modo alguno de un cuerpo desmembrado, fragmentado, o de órganos sin cuerpo (CsO). Es justo lo contrario. No hay en modo algunos órganos desmembrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable. Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, en un agenciamiento, y según conexiones maquínicas que actúan en un CsO. *Logos spermáticos*” (ibíd.: 169); esto es, que el cuerpo que se crea (o los órganos dados) poseen *intensidades* que han de permitir ante todo sus ensamblajes y conexiones con todo aquello que potencie dichas intensidades. Es en este sentido que podemos tomar los aforismos, en general, y de manera particular los “fragmentos” de Heráclito: no pertenecen a ninguna unidad originaria y perdida que habría que recuperar, no les falta su “cuerpo”, sino que son *intensidades* que pueden entrar en múltiples agenciamientos.

configurando, re-construyendo, sin dejar al mismo tiempo de *des*-figurarse y *des*-organizarse.

A continuación indagaremos en el *lógos* de Heráclito, no intentando su reconstitución como un todo global o universal, sino más bien atendiendo a aquello *implicado* a partir de una configuración particular de esos destellantes aforismos en que se nos expresa su pensar, acudiendo así a ese plano al que el Oscuro apunta y sobre el cual se revuelven sus nociones fundamentales. Hay allí, lo veremos, un fondo flamígero desde el que se agitan las potencias que constituirán cosas, pensamiento; se trata de un fondo potente él mismo que, a diferencia del horizonte al cual apuntaba el eleata, no se caracteriza tanto por las velocidades infinitas (pese a no serle ajenas) como por la *fuerza* de sus encuentros, los choques e impactos que se producen como un par de espadas en la lid, que sólo se pueden entender como un encuentro de fuerzas que no se eliminan ni se cancelan la una a la otra, ni tampoco se subsumen en una unidad superior, sino que, precisamente en su encuentro producen algo nuevo, que es como el desenvolvimiento de ese fondo sobre el plano acotado de la superficie. En este ámbito de colisiones no sólo las fuerzas que se oponen son de especial relevancia y protagonismo, sino también el movimiento más general que las hace presentarse y encararse: movimiento de flujo y reflujo, un ir y volver que lo mismo organiza que desestabiliza, movimiento propiamente *physico* (o propio de “lo que está siendo”, la *physis*). Para aproximarnos a este pensamiento, recuperaremos algunos de sus fragmentos siguiendo un procedimiento semejante al que utilizamos en el caso de Zenón: primero los presentaremos someramente de manera descriptiva (sin la intención de ser exhaustivos), para posteriormente profundizar más en ellos y mostrar la conexión común que los pone en funcionamiento¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Del mismo modo que en el caso de Zenón, para los fragmentos de Heráclito seguiremos la numeración establecida por Diels-Kranz, según la cual corresponde a Heráclito la numeración “22” (p. ej. “22 B 10”), seguida de la numeración correspondiente al fragmento en cuestión. En todos los casos, únicamente señalaremos el número concreto del fragmento (p. ej. “10”), indicando entre corchetes tan sólo el autor de donde se toma la versión de dicho fragmento —en este caso no consideramos necesario acudir a la citación moderna para indicar obra y paginación, pues las obras podrán ser consultadas en la sección de bibliografía, y más práctico que buscar un

Entre los muchos movimientos que es posible rastrear en los fragmentos heraclíteos, podemos reconocer al menos tres motivos fundamentales en torno de los cuales se despliegan sus aforismos configurando así conjuntos de variaciones que apuntan a su vez a un suelo común. Por una parte, tenemos la noción de *lógos*, que sin duda parece haber sido la más fundamental en el pensamiento de Heráclito, como bien lo ha sabido reconocer la crítica moderna, por cuanto este *lógos* no es sólo el que habla, en acto, en los fragmentos, ni tan sólo aquel del que se habla, como un objeto discursivo, sino que es ambos a la vez, o, mejor dicho, abarcando ambas posiciones, no es ni lo uno ni lo otro, ni sujeto ni objeto, sino lo común a ambos y que hace posible que haya precisamente discurso. Sin embargo, ya lo veremos, este *lógos* no se trata sólo de cuestión lingüística, como si consistiera únicamente en los discursos que se dicen del mundo de las cosas bajo una función referencial, sino que, al ser lo común entre ambos planos, está íntimamente ligado al mundo de las cosas pero sin confundirse con ninguna de ellas, puesto que el mundo de las cosas existentes —o, en términos griegos, *physis*— está dispuesto justamente conforme al *lógos*, es el ámbito donde aquel se expresa, se *explica*, se despliega. Será así, pues, la *physis* esa otra noción que corre pareja a la de *lógos*, como una resonancia, eco o reflejo suyo y que pese a no ser exactamente términos intercambiables son, con todo, ámbitos que se cruzan entre sí al grado tal de no poder pensarse el uno sin el otro.

En segundo lugar, el motivo soberanamente famoso (y acaso el más mal entendido) de Heráclito lo hallamos en la imagen de los ríos, que una tradición se ha contentado con plasmar dogmáticamente como el correr de unos ríos que nunca vuelven, llevándose todo a su paso pero que con ello han ignorado que, en los fragmentos que han llegado hasta nosotros, los ríos adquieren tres formulaciones distintas que elaboran tres trazados diferentes de un mismo motivo, cada trazado una variedad (o variación), que ciertamente aluden al pasaje fundamental de todo cuanto existe, pero que no se agotan en ello.

fragmento por la paginación nos parece que lo es buscarlo por la numeración tradicional (en el caso de que la numeración varíe, será indicado a pie de página).

El tercer motivo, no menos famoso, y que le ha granjeado fama de contradictorio y oscuro desde antaño, refiere a los términos contradictorios que se juntan en una misma expresión, validados ambos a un solo tiempo, de modo tal que la realidad se dibuja, desde la óptica de la presencia de los contrarios, como contradictoria ella misma, al menos en alguna de sus etapas (cuestión que explicitaremos más adelante), y que ha dado que hablar sobre la “identidad” o “unidad” de los opuestos, unidad que se manifestaría en la relación problemática que los contrarios mantienen al entrar en contacto mutuamente: relación de conflicto, guerra, combate —pero que habría de dar paso a una solución o tregua en pos del mantenimiento del cosmos.

Ahora bien, ¿hay un cuarto motivo, más fundamental aún que estos tres que hemos mentado? O, dicho de otra manera, ¿qué es lo que conecta estos tres motivos en el pensamiento de Heráclito? Inquirir por esto es de algún modo preguntar por el sistema que reside en el pensamiento heraclíteo, encontrar “la” configuración única y definitiva de sus piezas que conformarían así la unidad del pensamiento de Heráclito. No obstante, como advertíamos al inicio, puede que tal sistema no deje de ser una bella ensoñación y que en todo caso, lo que aquí nos interesa es más bien encontrar el ámbito propio desde el que las diversas configuraciones de un pensamiento, fragmentario de suyo, nos hablan. Por ello, no es tanto que aquel fundamento común al que apuntarían los tres motivos aquí señalados sea un plano separado de éstos, un cuarto elemento que los subsumiría a todos para así explicarlos, sino que más bien aquellos son despliegues diferentes de un mismo tema que no subyace en el fondo sin al mismo tiempo ascender a la superficie (del lenguaje, de las cosas, de uno mismo). “Fundamento”, por tanto, que lo mismo podremos encontrar en el *lógos*, en la realidad o *physis*, en la imagen de múltiples resonancias de los ríos, y en las parejas de opuestos o contradicciones constitutivas de lo real —sin que se deje reducir a ninguno de estos aspectos. Tal “fundamento” se nos hará explícito hacia el final de este apartado. Por ahora demos un vistazo, aún general, a algunos de los fragmentos en donde encontramos los tres motivos básicos hasta aquí enumerados.

En el fragmento 1, que la mayoría de intérpretes convienen en considerar como el que abría el hipotético libro de Heráclito, siguiendo en ello a Sexto Empírico (por quien nos ha llegado la cita), se establecen ya los tópicos fundamentales en relación al *lógos* que, recordemos, no será únicamente *del* que se hable en los fragmentos, sino que estará hablando allí eso mismo. El fragmento en cuestión dice así [Cordero]:

Si bien este *lógos* existe siempre, los hombres devienen siempre ignorantes, tanto antes de haberlo escuchado, como después de haberlo escuchado por primera vez. No obstante, si bien todo se produce según este *lógos*, [los hombres] parecen inexpertos cuando experimentan palabras y acciones tales como las que yo expongo cuando explico cada cosa según la *phúsis* y digo cómo es. En lo que concierne a los otros hombres, a ellos se les oculta cuanto hacen despiertos, así como olvidan cuanto hacen dormidos.

Aquí se habla ya del *lógos* y se nos menciona su condición de perennidad: existe siempre (nótese que está en presente, en acto, lo cual no impide, evidentemente, que lo mismo signifique: ha existido siempre, y siempre existirá), lo cual no obsta para que, de la misma manera, siempre los hombres (o, lo que en otros fragmentos, llamará Heráclito “los más”, es decir, la masa o multitudes) lo ignoren aun cuando a las claras se les presente. En este sentido, se puede distinguir entre quienes se encuentran explícitamente con el *lógos*, y quienes se lo encuentran sin darse cuenta; no importa, en ambos casos son como durmientes que no logran enterarse de lo que es el *lógos*. Un segundo aspecto a resaltar es que “todo se produce según este *lógos*”, es decir, el *lógos* tiene una condición activa, productiva, y no sólo de algo en particular, sino en general, de *todas las cosas*.

Por otra parte, no podemos ignorar que hasta aquí no hemos dicho qué cosa sea el *lógos*, o, en otro sentido, cómo traducir el vocablo griego. Ciertamente es que el término, en tanto sustantivo, se retrotrae hacia el verbo *légein*, cuyo significado, acorde a la raíz *leg-* o *log-* vendría a ser “reunir” o “coleccionar”, y que por tanto vendría a tener, en primer término, el significado general de “reunir elementos según un criterio”, acepción que se iría especificando para aplicarse

más recurrentemente al ámbito lingüístico: “reunir palabras” o “discursear”, o, de manera más abstracta, “discurso”, “historia”, “relato”, “fama”, “leyenda” o “mito” (cf. Cordero, 2018: 56-58)¹⁷⁸.

Lo cierto es que el término adquiere un colorido particularmente diferente en Heráclito, por lo cual ha sido vertido de muchas maneras, siendo una de las más usuales la que opta por “Razón” (*vid p.ej. Eggers & Juliá, 2003: n. 650*), intentando abarcar con dicho término tanto una acepción lógica-lingüística como matemática, pero una traducción literal no basta para abarcar los múltiples sentidos, divergentes en varios casos, que tiene el término, más aún cuando el pensamiento de Heráclito se caracteriza sobre todo por un uso plástico, poético del lenguaje. En ese sentido, no resulta menos interesante señalar que varios son los especialistas que se decantan por verter el término en su lengua original, guardando con ello los potenciales significados, nunca agotados del todo, que puede ir adquiriendo el vocablo¹⁷⁹. Pero es con el fragmento 2 que otro rasgo característico del *lógos* se nos hará explícito; allí se nos dice [Cordero]: “Es necesario seguir a lo <común, es decir, lo> compartido, pues lo común es lo compartido; pero, aunque el *lógos* es común, la mayoría vive como si tuviera una inteligencia particular”.

En este segundo fragmento, que muchos suelen colocar como siguiendo originalmente al primero, se hace explícita la nota fundamental del *lógos*, a la vez que las relaciones de los hombres con el mismo: el *lógos* es *común*, y si en el primer fragmento ya se nos decía que la mayoría aun cuando se lo encuentran les pasa desapercibido, o que son como durmientes a los que se les oculta todo cuanto hacen despiertos, ahora podemos corroborar que esto no es sólo debido a que “la mayoría” ignora el *lógos*, sino además debido a que viven como si tuvieran “una inteligencia particular”, no común. Esta contraposición sólo puede resaltar el carácter propio del *lógos*: frente a lo particular de las opiniones o inteligencias de la mayoría, lo común del *lógos*, lo “compartido” (¿por qué o quiénes?), a lo que “es

¹⁷⁸ Para una revisión más amplia sobre los usos y evolución del término *lógos* en la antigüedad griega, cf. Cordero, (2017), *El descubrimiento de la realidad en la filosofía griega. El origen y las transfiguraciones de la noción de lógos*. Buenos Aires, Colihue Universidad.

¹⁷⁹ Así por ejemplo, en las traducciones en español, Mondolfo, Hülsz Piccone, y Cordero vierten tal cual el término *lógos*.

necesario seguir”. Precisamente en esto consistiría la sabiduría, por oposición a la ignorancia, que sería el estado adormilado de quienes yacen en una visión particular de las cosas; es así que en otro fragmento, sin que explícitamente se mencione el *lógos*, tenemos también una clara alusión a éste al tiempo que se nos da un rasgo más de lo que pueda ser. Se trata del fragmento 41 [Cordero]: “Lo sabio es una sola cosa: conocer la noción según la cual todo es conducido a través de todo”. Aquí, en primer lugar, hay una alusión a la sabiduría, la cual no consiste en conocer muchas cosas, sino únicamente una¹⁸⁰, y además se nos dice qué cosa es esa única que el sabio conoce: aquello por lo cual todo es conducido o guiado (“ordenado”, podríamos aventurar), que, por lo demás, no es un principio separado o aparte de ese mismo todo, sino que actúa a través del todo mismo. Ahora bien, “aquello” es *gnomé*, que bien puede traducirse por “razón”, “inteligencia” o “pensamiento”, o, como en el presente caso (en la traducción de Cordero), como “noción”¹⁸¹. Aunque no se trate de un sinónimo de *lógos*, podemos reconocer en *gnomé* una resonancia de aquel, que en tanto contenido de un conocimiento se vuelve algo “objetivo” (como una noción), pero que lo mismo cabría entender en su sentido activo: razón o inteligencia actuante que gobierna las cosas a través de ellas mismas. Podemos ir viendo, por lo pronto, que justamente, aquello (razón, inteligencia o noción) que lo gobierna o conduce todo, al hacerlo a través de todo, se trata de algo *común* a cada uno de los elementos o componentes de dicha totalidad, lo cual apunta al *lógos*.

Pasemos ahora a los fragmentos de los ríos. La tradición nos ha legado, como clave paradigmática de la filosofía heraclítea, una única formulación de los ríos que explicitaría la doctrina del flujo perpetuo, y que, en su versión más reducida, se conformaría con un “todo fluye”. La frase, por lo demás proverbial,

¹⁸⁰ Esto, podemos pensar, en oposición a los juicios comunes, ya del tiempo de Heráclito, ya del nuestro propio, según los cuales “sabio” es aquel que tiene un vasto saber, enciclopédico o ilustrado. Ya explícitamente atacaba Heráclito a la erudición o *polymathie* y a sus principales representantes en su tiempo, tal como nos muestra el fragmento 40 [Cordero]: “El exceso de conocimientos no educa el pensamiento. Pues, de otro modo, hubiese educado a Hesíodo, y Pitágoras, así como a Jenófanes y Hecateo”.

¹⁸¹ *Gnomé*, sustantivo derivado del verbo *gignóskein*, que significa conocer, reconocer o comprender, lleva por definición en la obra de Laks & Most (2016, “Glossary” [Volumen I]: 234) la de “pensamiento”, “juicio”, “concepción” o “conocimiento”. Sobre la justificación de traducir el término por “noción”, véase Cordero, 2018: 45.

reza: “No es posible entrar dos veces en el mismo río”, como significando, con la conjunción de imágenes, que los fluyentes ríos escapan la segunda vez que un mismo bañista pretende ingresar en ellos, y que tal como los ríos, todo en la realidad sería pasajero. Lo cierto es que tal formulación es apenas una parte de una cita más compleja (transmitida por Plutarco) y que, además, adquiere otras dos formulaciones en otros pasajes no menos evocadores. Siguiendo la numeración canónica, tendríamos el primer fragmento, numerado 12 [Hülsz]: “Para quienes entran en los mismos ríos // otras y otras aguas fluyen”. Aquí es particularmente relevante la contraposición semántica y fonética entre “los mismos ríos” y las aguas, que son “otras y otras”, es decir, diferentes siempre (la indeterminación de cuándo o en qué momento son “otras”, no nos permite sino considerar que cada tanto lo son, pues el fluir mismo no admite determinación alguna que no implique un corte de su condición de flujo). Por otra parte, no es menos importante tomar nota de que la condición de las aguas que son siempre diferentes se da para quienes entran en los ríos, no como si se tratase de un perspectivismo subjetivista (que las aguas les parezcan siempre diferentes a los que ingresan en los ríos), sino más bien porque ante todo se trata de un *encuentro*: las aguas fluyentes pueden ser distintas a cada instante, pero su impacto está en que éstas fluyen *sobre* los que ingresan en los ríos, quienes más bien tenderían a considerar que aguas y río son siempre iguales. Por último, no es posible pasar por alto que estas aguas, otras y otras, son las de “los mismos ríos”, en donde se trata de una conjunción de lo mismo y lo otro, conjunción que nos prepara ya para el tema de las oposiciones y contradicciones, pero además es de notar que se habla de los ríos en plural, motivo que más allá de la trivial consideración de ser una aserción generalizada para cualesquiera ríos de diversas latitudes, hace pensar que un solo río es en realidad varios, por cuanto las aguas que lo constituyen son igualmente diversas.

El siguiente fragmento es el que precisamente ha dado la fórmula que mencionábamos al principio. Es una cuestión debatida hasta qué punto se trata de una cita literal, o de una reformulación bajo los términos propios de Plutarco. Como sea, aquí se vuelve al motivo de los ríos además de que se trae a colación

el juego de contraposiciones, característico de otros aforismos heraclíteos. El pasaje en cuestión, número 91, dice así [Mondolfo]:

No es posible ingresar dos veces en el mismo río (...) ni tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; sino que por la vivacidad y rapidez de su cambio, se esparce y de nuevo se recoge; antes bien, ni de nuevo ni sucesivamente, sino que al mismo tiempo se compone y se disuelve, y viene y se va.

Aquí la situación de la imposibilidad de ingresar repetidamente en el mismo río (esta vez en singular) se explica por analogía de lo que sucede con respecto a cualquier “sustancia mortal”: el cambio de las cosas es tal que, la segunda vez que se entra en contacto con ello (p. ej. el río) ya no se trata de la misma cosa, sino que es diferente (otra y otra, podemos entrever). Sin duda es este pasaje el que más ha contribuido a crear la fama de Heráclito en tanto filósofo del eterno fluir, y no sería errado asumirlo de tal manera si nos atuviéramos únicamente a este pasaje. No obstante es preciso atender al resto de la sentencia, en la cual la vitalidad y la velocidad del cambio no es la explicación ulterior, sino apenas un complemento de lo que constituye la verdadera explicación de la imposibilidad de encontrarse al menos dos veces con las mismas cosas: aquello, la cosa, la sustancia o río, se esparce y se recoge, se compone y se disuelve, viene y va, esto es, realiza una serie de movimientos opuestos (los cuales, según el complemento, ocurren con vivacidad y rapidez), que además no ocurren de manera alternada o sucesiva, sino *simultáneamente*. Una vez más tenemos aquí el tema de las oposiciones, esta vez ligadas a un movimiento que se sucede, de nuevo, en el *encuentro* entre al menos dos entidades: la persona y el río, y una explicación de por qué este encuentro no puede reproducirse.

Por último, en el fragmento 49a se retoma nuevamente el motivo de los ríos, esta vez a manera de aserción más categórica [Cordero]: “En los mismos ríos entramos y no entramos; existimos y no existimos”. En esta breve sentencia es de

destacar que volvemos a encontrar “los mismos ríos” (en plural), y que, lo que en el fragmento 91 aparecía a primera vista como simple oposición, aquí se torna una suerte de contradicción: no es sólo que “no podamos ingresar dos veces en el mismo río”, sino que en los mismos ríos ingresamos, pero a la vez no lo hacemos, y el fragmento da un paso más para vérselas no ya sólo con los ríos sino también con quienes ingresan en ellos: existimos y a la vez no existimos¹⁸², esto es, existimos en los mismos ríos en los que hemos entrado (que no obstante ya no son los mismos y en los cuales no hemos entrado), y no existimos en los mismos ríos (que ya son otros, a pesar de haber ingresado en ellos), pero nada impide que esta condición existencial se refiera no sólo al encuentro con los ríos, sino a cualquier situación de la vida humana, si es que ésta está dada en sus encuentros: existimos y no existimos. Nótese de nueva cuenta el rol que juegan aquí las contraposiciones o contradicciones: se afirma sin más lo uno y lo otro, el entrar y el no entrar, el existir y el no existir. Esto se liga, pues, con el tercer motivo básico que hemos mencionado en el pensamiento heraclíteo: los encuentros o conexiones entre los contrarios.

El fragmento más claro y directo al respecto es el 10, que dice así [Cordero]: “Uniones: totalidades y no totalidades, concordante diferente, consonante disonante, a partir de todos, uno, y a partir de uno, todos”. Aquí se nos presenta una serie de opuestos que además se encuentran ligados sintácticamente, al no haber partícula alguna entre los términos, y además precediendo, a modo de encabezado, el término de “uniones”, que da a entender que efectivamente los opuestos se encuentran unidos entre sí, pero de un modo muy particular (no por conjunción ni disyunción), que acaso encuentre su explicación en la última pareja de opuestos: a partir de todos, uno, y viceversa, es decir, parece aludir a que los opuestos se producen mutuamente, así como la

¹⁸² Resulta sumamente enriquecedor comparar las traducciones del verbo plural *eimen*, y corroborar como los sentidos del vocablo “ser” se sostienen y complementan alumbrando aún más este fragmento. Pues si Cordero, en su traducción opta por el sentido existencial del verbo (el más fuerte de todos), no resultan menos esclarecedores el sentido locativo con que lo vierte Mondolfo (“estamos y no estamos”), y el sentido verbal, pero también con fuerte connotación de identidad, que implica la versión por la que se deciden Hülsz Piccone lo mismo que Eggers y Juliá (“somos y no somos”). Podemos decir que estos tres sentidos están implicados en la expresión, y que la situación de los que ingresan en “los mismo ríos” se encarna en los tres sentidos.

totalidad (que implica una pluralidad) y la unidad. A este pasaje podemos añadir una serie de fragmentos más que, en diversos grados, reproduce la idea nuclear de las “uniones” entre opuestos¹⁸³. Así por ejemplo tenemos el fragmento 84a, que de manera muy simple dice [Hülsz]: “Cambiando reposa”, donde la unión se da, evidentemente, entre dos condiciones o estados opuestos (el cambio y el reposo); de igual forma el fragmento 51[Cordero]: “No entienden de qué manera lo diferente concuerda consigo mismo. [Hay] una armonía de tensión opuesta, como en el arco y en la lira”, en donde, por lo demás, parece ser que a quienes se refiere, los que “no entienden”, son los mismos que ignoran el *lógos* aun tras habérselo encontrado, es decir, aquellos que se asemejan a los durmientes, y que por tanto, al tener una “inteligencia particular” (por oposición a la común), no alcanzarían a comprender que los opuestos o lo que es diferente (esta vez, respecto de sí mismo) coincida, a la vez, consigo mismo. Y a manera de ilustración, nos brinda la imagen del arco y de la lira, instrumentos ambos opuestos en su finalidad (el uno, instrumento de guerra, discordia y muerte; el otro, instrumento de armonía, concordia y vida), pero coincidentes en su constitución material e incluso, aún más, en su finalidad dentro de un nivel superior (al ser ambos instrumentos predilectos del dios Apolo).

¹⁸³ Además de los mencionados y comentados en el cuerpo del texto, podemos traer a colación también la siguiente serie de fragmentos, todos los cuales reproducen en diversos grados el tema de las relaciones entre los opuestos (bajo la traducción de Mondolfo): **21** “Muerte son cuantas cosas vemos despiertos; y cuantas [vemos] dormidos, sueño”; **26** “El hombre enciende a sí mismo una luz en la noche, cuando al morir apaga su vista; viviendo, en cambio, toma contacto con el muerto al dormir, apagando su vista; despierto tiene contacto con el durmiente”; **48** “el arco, pues, tiene nombre de vida (*bios*), pero obra de muerte”; **58** “Los médicos, pues —dice Heráclito—, al cortar, quemar y torturar por todas partes y de mal modo a los enfermos, piden además recibir una remuneración de los enfermos, a pesar de no merecer nada, ellos que producen idénticamente los beneficios y los sufrimientos”; **59** “En el tornillo del apretador el camino recto y el curvo es uno solo y el mismo”; **60** “El camino hacia arriba [y] hacia abajo [es] uno solo y el mismo”; **61** “Mar: el agua más pura y la más impura, potable y saludable para los peces, impotable y mortal para los hombres”; **62** “Inmortales mortales, mortales inmortales, viviendo la muerte de aquéllos, muriendo la vida de aquéllos”; **79** “El hombre puede llamarse niño en comparación con el ser divino (*daimon*), así como el niño en comparación con el hombre”; **82** “El más bello de los monos es feo al compararlo con la especie de los hombres”; **83** “El más sabio de los hombres parecerá un mono en comparación con Dios, en sabiduría, hermosura y todo lo demás”; **103** “Es común (= coincidente), pues, el principio y el fin sobre la circunferencia de un círculo”; **111** “La enfermedad suele hacer suave y buena la salud, el hambre la saciedad, la fatiga el reposo”; **126** “Las cosas frías se calientan, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo seco se vuelve húmedo”.

El fragmento 88 dice [Cordero]: “Lo mismo está en [lo] vivo y [lo] muerto, el despierto y el dormido, [lo] joven y [lo] viejo, pues éstos, cambiando, son aquéllos, y aquéllos, a su vez, [son] nuevamente éstos”, donde se trata de una serie de estados o situaciones contrarias que *padecen* lo mismo, es decir, que comparten algo común, aun cuando pudieran parecer excluyentes, y el final es mucho más esclarecedor: los cambios que sufren los opuestos hacen que se igualen con su contrario, con lo que terminan entrando en un peculiar tipo de unión. El fragmento 67, a su vez, dice [Mondolfo]: “El Dios [es] día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre, todos los opuestos; esta inteligencia toma formas mudables, así como [¿el fuego?], cuando se mezcla con aromas, se denomina según el gusto de cada uno [de ellos]”, en donde ahora se nos hace ver que la unidad de los contrarios, más aún si se trata de todos los contrarios que pueda haber (lo que queda aludido por la diversidad de ámbitos de los que se toman aquí), puede recibir el apelativo de “el dios”; además, nuevamente aparece aquí el tópico del cambio, tratándose de las “formas mudables” que puede adquirir según las mezclas que realice. Por último, en el fragmento 8 tenemos nuevamente el tópico de lo convergente y lo divergente (o discordante), que ya nos había salido al paso en relación al arco y la lira (fr. 51), pero esta vez introduce un elemento que será de suma importancia para comprender mejor el tipo de uniones que se lleva a cabo entre los contrarios que constituyen la realidad; el fragmento en cuestión dice [Mondolfo]: “Lo que se opone es concorde, y de los discordantes [se forma] la más bella armonía, y todo se engendra por la discordia”, en donde, en primer término, vemos que la unión concordante-discordante (dada entre opuestos o contrarios) constituye “la más bella armonía”, esto es, que la armonía no consiste meramente en un acuerdo o conjunción de lo que es igual entre sí; pero en segundo término, de manera más categórica se nos dice que “todo se engendra por la discordia”, esto es, que lo discordante mismo, lo que no está en acuerdo (por mantener la contrariedad, la oposición, la divergencia) es lo que produce o genera “todo” (en suma, la realidad misma), acepción que nos da la clave de este pensamiento de los opuestos, pues en lo que consiste, en último término, es en una dimensión productiva signada por lo que Heráclito denominará *pólemos*: guerra o combate.

Así, en el fragmento 53 lo declara [Cordero]: “El combate es padre de todas las cosas, rey de todos, y a unos designa como dioses, a otros como hombres, a unos hace libres, a otros esclavos”; y luego también en el fragmento 80 [Cordero]: “El combate es común, la justicia es lucha, y todo se produce según la lucha y lo necesario”. En ambos casos, se le concede al combate (*pólemos*) aquella potencia generadora pero a la vez la condición de regente de todas las cosas: el combate o la guerra no sólo es “padre” (en tanto que genera o produce) de todas las cosas, sino además es “rey de todos” (en tanto que a todas las cosas las gobierna o dirige, precisamente a través de sus oposiciones o contrariedades), de modo tal que, por un lado, del mismo modo que lo concordante-discordante producía la más bella armonía, aquí es posible afirmar que el combate produce la justicia (o que ésta no consiste sino en lucha). Por último, es de especial importancia hacer notar que al combate, lo mismo que al *lógos*, se le aplica el adjetivo de “común”, lo cual nos permite entrever que se trata de una misma potencia o fuerza.

De los tres motivos mentados, el *lógos*, el flujo de los ríos y las uniones de los opuestos, ¿qué imagen se desprende? ¿Podemos reconstruir un pensamiento que al mismo tiempo sea como la estructura de lo real? Podemos, en efecto, hacer el trazado de un cosmos regido por el *lógos*, que vendría a ser tanto como la imagen de la unidad y de la identidad: la realidad sería en el fondo una íntima unidad de todos los opuestos, conciliados en una suma identidad, por lo que el cambio no vendría a ser sino otro nombre de lo que permanece: lo *Mismo*, lo idéntico, el cosmos siempre bien formado y armonioso (a disposición del cual quedan todas las contrariedades). El “Uno” y el “Todo” denominaciones recíprocas que se concilian en el gran “Uno-Todo” (o “Todo-Uno”), organismo bien delimitado y constituido que lo abarcaría todo y tras el cual lo demás sería una terrible desmesura, exceso que quedaría debidamente juzgado y castigado por las fuerzas siempre vigilantes del equilibrio. Pero examinemos más detenidamente la cuestión. Los fragmentos que hemos expuesto nos dan la clave para comprender este *lógos*, del que veíamos sus notas principales: el ser común (a todo y todos); que de alguna manera les pasa desapercibido a los más (aun cuando se

encuentra siempre presente); que *produce* todas las cosas; y, por último, que lo dirige (o gobierna) todo a través del todo mismo. Además, no podríamos tampoco olvidar el sentido de la raíz presente en “*lógos*”, que, como dijimos, remite al verbo “reunir”, de donde podemos ir comprendiendo que el *lógos* sea justamente lo común en tanto que reúne elementos que podríamos suponer, entonces, previamente se encontraban des-unidos, y que, por funcionar de tal modo, se constituye precisamente en lo “común” a los elementos así reunidos; pero —y esta es la cuestión central— ¿qué es lo que une? ¿Y cómo lo hace?¹⁸⁴

Una tentativa de explicación del *lógos* es decantarse por el sentido exclusivamente lingüístico o lógico, y asumir que éste, en tanto discurso, habla o, más general, lenguaje, uniría los diversos elementos lingüísticos para constituir así el sentido expresado a través de significaciones. La otra opción sería optar por el *lógos* en tanto principio físico, de modo tal que el universo entero operaría como una suerte de lenguaje, cuyas cosas o elementos constitutivos serían estructuras que alcanzarían sus uniones y significaciones a la manera de las estructuras discursivas. Lo cierto es que, en la visión de Heráclito, ambas caras expresan un mismo núcleo, un fondo que es previo a la distinción entre el instrumento a través del que se da cuenta del mundo, y ese mundo (o aquello de lo que se habla), pero que, siéndoles previo, permanece como común sin confundirse propiamente ni con lo uno ni con lo otro¹⁸⁵. Es aquí que, para entender cabalmente al *lógos* heraclíteo, es preciso ver su inextricable ligazón con la *physis*, en tanto que “realidad”; mas, por otra parte, como anverso de lo anterior, lo que no cabe es entenderlo como un *lógos* personal, subjetivo o particular, ámbito que se confundiría con las opiniones

¹⁸⁴ Entre los sentidos de “*lógos*” que proviene por su raíz de la acepción de “reunir”, Cordero pone especial énfasis en que se trata de constituir un conjunto a partir de un criterio (y no al azar), y sobre todo que consiste en “formar un conjunto homogéneo” (cf. Cordero, 2008: 69), pero aquí no podemos más que preguntarnos cómo podría formarse un conjunto, que efectivamente lo sea, es decir, de cosas múltiples y por ende diferentes, y que no obstante se encuentre homogeneizado, esto es, reducido a ser una unidad (en donde las multiplicidades se habrán erradicado, o bien por reducirse a sus rasgos identitarios, o bien por ser absorbidas en una unidad superior que a la vez elimine las diferencias internas que pudiera conservar).

¹⁸⁵ Así, creemos que acierta Juan Antonio Negrete al apuntar: “Físico y lógico son las dos caras inseparables de la misma superficie. Heráclito, pues, no contempla la realidad ni como solo ser ni como solo naturaleza o realidad viva, sino, además y antes que eso, como lenguaje y consciencia, como razón, en el doble aspecto objetivo y subjetivo” (Negrete, 2019: 120), a excepción de que, siendo ambas caras, estaría más allá de la determinación de sujeto y objeto.

de “la mayoría” y, por tanto, con su estado de ceguera, sordera u obnubilación. Y con todo, debemos mantenernos alertas, pues justamente aquí es donde empiezan las concepciones que derivan en hacerlo principio de la unidad e identidad de todo lo real, concepciones que relanzan, como un par de piernas, el buen sentido y el sentido común, sobre los que se erige el cuerpo sólido y marmóreo de la realidad petrificada, deudora a su vez, de una trascendencia que le otorgaría su orden, su organización, su destino. Así, por una parte, ante este *lógos* que existe siempre, y que pese a ser común, no pertenece a ninguno de los hombres en tanto que adquisición o “capacidad” personal, no hemos de ver, sin embargo, una trascendencia; no es, como dice Cordero, que se trate de “un *lógos* que trasciende al locutor, que se limita a constatarlo y a divulgarlo (...). Es ésta la gran novedad del *lógos* heraclíteo: su carácter trascendente respecto de un locutor. (...) lo sabio consiste en captar ese *lógos* trascendente” (Cordero, 2018: 60), si entendemos por esto, como parece estarlo entendiendo Cordero, que se trate de algo allende al individuo y que sea una trascendencia respecto de éste y del mundo; en cambio, podríamos convenir si reconocemos que, al no confundirse con el individuo ni con su propiedad, se trata de algo que tiene un carácter *impersonal, a-subjetivo*. Es cierto, como dice Cordero (ibíd.: 58), que en todos los usos del término previos a Heráclito, *lógos* “supone un locutor, alguien que lo dice, que lo cuenta, que lo proclama. (...) hay siempre un sujeto (ser humano, dios, personaje mitológico, o lo que fuere, que expone algo (un discurso, una historia, un mito, etc.) y eso que expone recibe el nombre de *lógos*”. Pero la novedad o diferencia del uso que hace Heráclito de este término no está en que enuncie dos sentidos de *lógos* (el de su propio discurso, y el que se expresa *a través* de sus palabras), uno expresando al otro, ni que se trate de un *lógos* “objetivo” (“trascendente”, dice Cordero) por oposición al “subjetivo” (de cada individuo), sino precisamente que “este *lógos*” no tenga sujeto alguno, con lo cual no es, evidentemente, subjetivo, pero tampoco puede ser propiamente “objetivo”.

En cambio, se trata de una intuición clara y precisa la de considerar que “la piedra fundamental del edificio, es la relación entre *lógos* y *phúsis* afirmada ya al comienzo del libro [de Heráclito]” (ibíd.: 64), aunque no coincidamos con la

interpretación de Cordero —que es, de nueva cuenta, introducción de la trascendencia y carácter estático del *lógos* en tanto “fórmula”, “norma”, “regla” o “ley” que determinaría el universo en tanto siempre el mismo (cf. *ibíd.*: 70). Entonces, ¿qué valor puede tener la afirmación de que el *lógos* “es la *fórmula* que explica qué es la *phúsis*, la *ley* que rige el devenir cósmico” (*ibíd.*: 73)? Únicamente es cabalmente aceptable si entendemos que el *lógos* no habla *de* la *physis* al serle trascendente, que la expresión “*lógos* de la *physis*” no indica precisamente una relación objetiva, y en ese sentido *lógos* no sería un discurso (o conocimiento, o “fórmula”) que explicaría qué cosa sea la realidad, sino que la realidad se *explicaría* a través del *lógos*, del mismo modo que el *lógos* se explicaría en la *physis*, esto es, expresión, desenvolvimiento, despliegue. Sólo en tal sentido podemos verlo aprehendiendo efectivamente como “ley que rige el devenir”, siempre que recordemos que tal ley no es ajena al devenir, por lo tanto es necesario explicitar el sentido de éste.

La clave, una vez más, se halla en el fragmento 41, el cual nos indica, según vimos, que la sabiduría consiste en conocer la noción (o razón o inteligencia, esto es, principio vivo) que lo gobierna todo a través de ese mismo todo, es decir que este principio que lo rige todo no lo hace desde afuera, no se trata de un principio trascendente, sino que, al gobernarlo todo a través o mediante ese mismo todo, consiste en un principio inmanente. Para ilustrarlo, Cordero recupera el sentido del verbo *kybernán* presente en el fragmento y que en la antigüedad era mayoritariamente usado para referirse al capitán de una nave: del mismo modo, este principio del que da cuenta Heráclito actúa como el timonel que se encuentra *en* el navío (no es ajeno o trascendente a éste), y sobre todo “gobierna en función de una multiplicidad de elementos (viento, estrellas, olas, corrientes), que debe ‘racionalizar’ (es decir, ser capaz de relacionar) según un cierto criterio” (Cordero, 2008: 68-69). El universo se movería de igual forma. Mas hay que poner atención en que, además de tratarse de un principio inmanente, también lidia con y necesita una multiplicidad para ejercer su acción. Esta multiplicidad, no obstante, podrá ser vista como algo que se somete con miras a un principio superior a la multiplicidad misma (en cuyo caso se relanza la

trascendencia), o bien, como algo que, sin perder su carácter múltiple se liga entre sí, se conecta siguiendo una determinada pauta: el *lógos*. Esta segunda manera es la que caracteriza el funcionamiento del *lógos* del que da cuenta Heráclito, por cuanto dirige o gobierna todo a través del todo mismo, esto es, que la totalidad de lo que es (noción sobre la que volveremos en breve) tiene una forma de “auto-regulación” o “auto-gobierno” (cf. Cordero, 2018: 45), conformando así un *cosmos anárquico* (o, más precisamente, *autárquico*), a la vez que se encuentra imbuido de una especie de ley, pauta, noción o “inteligencia” que, siendo diferente de las cosas que conforman lo real, no es, sin embargo, diferente de los dinamismos propios de lo real. Digámoslo entonces una vez más: no vale, pues, el tratar hacerlo “*lógos* de la *physis*” en el sentido de que sean dos cosas separadas: por un lado una *physis*, por el otro un *lógos* que le impone cierto orden pero que es distinto de la realidad toda; el *lógos* lo rige todo a través de todo, a través de sí mismo, es decir, *physis* y *lógos* son dos expresiones de una misma “existencia”, el *lógos* de la *physis* sería entonces como su modo de desenvolverse de ésta, de desarrollarse y expresarse, a la vez que la *physis* sería la manifestación palpable de aquel.

Digamos algo ahora sobre la *physis*, que hasta aquí hemos venido traduciendo, a momentos, también por “lo real” o “la realidad”, y que, se verá, podría corresponderse más o menos a lo que la tradición filosófica ha entendido por “el ser” —si no fuera porque dicha tradición, al enarbolar tal entidad (o la fuente de toda entidad), ha desviado sumamente el sentido que yace en el vocablo griego de “*physis*”, y que traza una imagen muy otra sobre “el ser”. El término *physis* está compuesto por la raíz *-phy* (ó *-phú*), que significaría “brotar”, “crecer”, y el sufijo *-sis* que denota actividad; por consiguiente, *physis* significaría “lo que está creciendo”, y además tendría algún parentesco con formas del verbo “ser” en las lenguas indoeuropeas (cf. *ibíd.*: 65)¹⁸⁶. Por lo tanto, desde su raíz misma la *physis* implica una concepción no estática de la realidad, sino antes bien, dinámica, como algo que se encuentra en perpetuo movimiento, por cuanto a cada

¹⁸⁶ Para ahondar más en el sentido y evolución del término, véase Cordero (2014), *Cuando la realidad palpitaba. La concepción dinámica del ser en la filosofía griega*, sobre todo capítulo 2: “La significación de *phúsis*”; Buenos Aires, Biblos.

instante se halla en el punto del nacimiento: la *physis* es brotar, crecer, está brotando, desplegándose de sí misma, lo cual, en visión del de Éfeso adquiere mayor relieve por cuanto no deja de realizar, al mismo tiempo, el movimiento contrario: se repliega, se *implica*, decae o fenece —sin alcanzar nunca el punto de sumo reposo, en donde la vida ya no encontraría su impulso, y la fuente, seca ya, dejaría de manar. La realidad, concebida así dinámicamente, implica que haya una pauta que sea la que precisamente se presenta en esos sus múltiples movimientos, de manera tal que la totalidad de lo que está brotando no sea un mero fluir inconexo, y que, por el contrario, haya un cierto “orden”¹⁸⁷. Esta pauta, como hemos visto, no es más que el *lógos*, que ahora podemos comprender como un “principio” (no trascendente) que lo gobierna todo, es decir, los movimientos de la totalidad (realidad eternamente floreciente), y podemos entrever ya el cómo: siendo lo común a todo, rige los movimientos de la totalidad en tanto que conecta las cosas existentes entre sí, pero además, nos es dado concebir que estas conexiones no son tampoco ensamblajes fijos y definitivos, sino que, al estar la *physis* constantemente brotando, se van constituyendo a través del movimiento mismo, esto es, que el *lógos* mismo es motor y móvil él mismo, y que a través de estos movimientos es que todo lo produce (según hemos visto en el fragmento 1), producción (de la realidad misma) que consiste en sus conexiones o movimientos por los cuales pone en común. Esta puesta en común que realiza el *lógos* tiene dos aspectos, que tienen que ver con el otro par de “motivos” que hemos dicho se encuentran presentes en el pensamiento heraclíteo, y además implica una concepción de la *unidad* de la *physis*, también distinta de la noción clásica de

¹⁸⁷ Para Cordero, la visión de Heráclito apuntaría a que la *physis*, o todo lo que es —realidad, si se quiere— “no es caótica, no es una multiplicidad anárquica de sensaciones, es un *kósmos*, o sea, literalmente, un “orden”, una multiplicidad ordenada, tanto en el espacio como en el tiempo”. Es así que la realidad estaría regida por una “ley que regula la multiplicidad”, haciéndola “un todo armonizado, en equilibrio” (Cordero, 2018:43-44). Así, vemos que Cordero pone el énfasis en la *physis* en tanto que “conjunto organizado, armónico, que posee unidad” (ibíd.:44). Sin duda esto no es del todo falso, y apunta a una dirección que puede esclarecer en mucho la visión heraclíteo. Sin embargo, habría que indagar más en el tipo de *organización* que recorre dicho conjunto, si éste es “total”, y aún qué clase de unidad es la que está en su base. Sin embargo, como veremos, ese orden y esa unidad, aunque concebidas como formando un cosmos dinámico, estarían para Cordero al servicio del mantenimiento de la identidad.

“Ser”, por cuanto ya no se trata aquí del “Uno-Todo”, bien delimitado, completo y total.

Lo primero, es que la *physis* o realidad está dada en sus conexiones o ensamblajes, pues ésta consiste ante todo en las relaciones que se establecen entre sus partes, siendo precisamente el *lógos* lo que conecta, pero realizando unos ensamblajes muy particulares: son los contrarios los que, como habíamos visto más arriba, entran en enlaces entre sí, pero ahora podemos avanzar que la realidad, en su constitución última, no consiste únicamente en esos contrarios independientes, cada uno subsistiendo por sí mismo, sino que es la *conexión* misma la que aquí se vuelve fundamental, esto es, de nueva cuenta, el *lógos*. Por supuesto que la representación del mundo propia de “los más”, a los que Heráclito critica, nos impone formas delimitadas, escindidas las unas de las otras, bien diferenciadas, de manera tal que, aun organizado en opuestos, cada uno vale únicamente en tanto que excluye al otro; pero en Heráclito día y noche, que aquí podemos tomar como el emblema de cualesquiera par de opuestos, pese a ser diferentes y contrarios entre sí, son no obstante lo mismo, pero no en tanto unidad sintética que aboliría sus diferencias, sino en tanto que comparten una ligazón que ya no permite distanciarlos, y que, conservando sus diferencias y su carácter de oposición, comparten como una tierra común. Aquí los opuestos se relacionan por su oposición misma, que no es simple negación del término contrario, sino afirmación de cada cual en su propio derecho. Lo cual, por cierto, tiene su correlato sensitivo en la imagen de los ríos, en la que es posible comprender a un tiempo el carácter dinámico de la realidad a la vez que el movimiento propio del *lógos* que conecta lo diferente con lo diferente, haciendo de los opuestos una relación tensional de lo que es con lo que ya no es, con lo que todavía no es, o con lo que está dejando de ser: en suma, la relación de lo que está brotando, de lo que *está siendo*.

Así pues, es ante todo que de lo que se trata en los fragmentos de los ríos es de los *encuentros*: el encuentro de quien entra en las aguas del río y le sobrevienen “otras y otras” aguas; el encuentro que, al ingresar en el río, tiene el bañista consigo mismo (que no obstante, ya es otro); y el encuentro de las aguas

mismas entre sí y con un cauce que puede llamarse “río”, pero cuya consistencia no es más que puro dinamismo, tensión de contrarios (las aguas que cambian y la permanencia de la tensión). Así lo podemos ver a partir del fragmento 12, que ya hemos citado [Cordero]: “Sobre quienes entran en los mismos ríos fluyen aguas diferentes y diferentes; y las almas se exhalan de las cosas húmedas”; Kahn hace notar que la fórmula es, por lo demás, ambigua, al estar construida por términos que lo mismo pueden tomarse como sujetos que como predicados (términos además en plural: “quienes entran”, “los mismo ríos”), y cuatro términos consecutivos declinados en dativo. Esto es, en suma, que la sentencia lo mismo puede decir que son “los mismos ríos” a los que se entra (en lo que ya se pregunta Kahn por qué ríos, y no sólo “río”), o bien, que son los mismos (¿hombres?) los que entran a los ríos (¿los mismos?) (cf. Kahn, 1981: 167). Pero esta forma, ya se ha visto, es característica de Heráclito: la ambigüedad de la sintaxis provoca que un término pueda tomarse en tanto sustantivo que como predicado, pero además, la ambigüedad, o mejor dicho, la paradoja propia del *estilo* heraclíteo fuerza a que se tome en ambas direcciones simultáneamente lo que allí se dice. En este caso concreto, dice Kahn, la ambigüedad pondría de manifiesto el paralelo entre los ríos y los hombres: así como los ríos fluyen y fluyen, diferenciándose constantemente, a los hombres, y sobre todo a lo que llaman su “identidad”, les pasaría otro tanto (la identidad como la imposición de un patrón o estructura fija)¹⁸⁸ (cf. *ibíd.*: 167).

Por su parte, Mondolfo atinadamente dice:

Aquí se examina en cambio la condición, exterior e interior, de aquellos que descienden en los mismos ríos: externamente les sobrevienen aguas siempre diversas; internamente, se produce en sus vidas o en sus almas un cambio incesante análogo: ellas deben ser continuamente alimentadas, o sea renovadas, por exhalaciones siempre nuevas. La realidad del río es un proceso, y es un proceso la realidad del alma o de la vida: quien desciende en el río se

¹⁸⁸ Afirmación que no se encontraría expresada únicamente en las imágenes explícitamente mentadas por el pasaje, sino además por el *estilo* de la lengua que lo expresa: las formas del dativo y las repeticiones (“otras y otras aguas”) estarían creando un *ritmo* que hace eco del ritmo del río (cf. Kahn, 1981: 167).

encuentra en un doble proceso de devenir: el de las aguas externas a él, y el del alma o vida que le es interna (Mondolfo, 2007: 195).

Con todo, habría que agregar que dicho proceso difumina las barreras mismas de lo “exterior” y lo “interior” (ese otro par de opuestos, soberanamente sostenido en la tradición filosófica), de modo que no es que lo que sucede en la interioridad de las personas sea análogo a lo que sucede externamente con los ríos, sino que en ese *encuentro*, el *proceso* del devenir barre los límites de lo externo y de lo interno, esto es, en suma, de la *mismidad* o identidad: ni el río es el “mismo”, ni quienes entran en él permanece idénticos. Recordemos algo que ya advertíamos más atrás: se habla de los ríos, una pluralidad que arroja una mismidad, de igual forma que es una pluralidad la que descende a estos ríos; ¿y cómo, siendo las fluyentes aguas “diferentes y diferentes”, no iba a tratarse más bien de una pluralidad de ríos (y de “yoes”) más bien que de uno sólo y el mismo?

En este primer fragmento sobre los ríos se dibuja una imagen de la realidad en tanto que dinámica, que se corresponde a lo que ya mencionábamos respecto a la *physis* —pues precisamente, los ríos no vendrían sino a ilustrar el dinamismo propio de la realidad o *physis*, y no serían por ende meramente imagen particular de una situación dada. Esta realidad, se nos esboza más claramente a través del flujo de las aguas, sería un *proceso* que no prescinde de sus encuentros, sino que, precisamente por la multiplicidad de lo diferente y diferente, consiste más bien en ellos. Pero si este fragmento resalta el aspecto del fluir de todo cuanto existe, hace falta ponerlo en conexión con los otros fragmentos para captar una imagen más precisa¹⁸⁹. En el fragmento 91 no sólo se trata de los encuentros y el fluir de lo que constantemente es *otro*, sino que además se presentan de manera clara los *movimientos opuestos* que conforman la realidad. Recordemos el pasaje [Mondolfo]:

¹⁸⁹ En efecto, cada uno de los fragmentos de los ríos resaltaría diversos aspectos, de acuerdo con Mondolfo, poniendo el fragmento 12 el acento en el “afluir incesante de aguas siempre diversas”, esto es, que la realidad es proceso dinámico, y no cosa estática (cf. Mondolfo, 2007: 193).

No es posible ingresar dos veces en el mismo río, según Heráclito, ni tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; sino que por la vivacidad y rapidez de su cambio, se esparce y de nuevo se recoge; antes bien, ni de nuevo ni sucesivamente, sino que al mismo tiempo se compone y se disuelve, y viene y se va.

Aquí se anuncian explícitamente los encuentros que van más allá de la imagen de los ríos: cualesquiera sustancias mortales con que uno se encuentre padecen lo mismo que las aguas de los ríos, pero esto que padecen es un esparcirse y recogerse, un componerse y disolverse, un venir e ir, movimientos opuestos que se dan de manera simultánea. Y, una vez más, nos es lícito evocar aquí, por asociación, lo que sucede con el “sujeto” que ingresa en el río (y que es una de las partes en el encuentro): el “mismo” se esparce y se recoge, se disuelve y se compone, esto es, está en un tipo de relación muy peculiar consigo mismo, o más bien, se trata de las relaciones de aquello que lo constituye, relaciones que no pueden ser menos que de oposición pero a la vez de simultaneidad, esto es, de tensión. Y, como lo supo ver Mondolfo, este pasaje resuena con el fragmento 10, en el que se aborda explícitamente el tipo de conexión que funciona entre los opuestos (y que, hemos dicho, corresponde al *lógos*): allí como aquí se trata de lo “divergente-siempre convergente” (cf. Mondolfo, 2007: 193), sobre lo cual volveremos en seguida¹⁹⁰.

Por último, el fragmento 49a [Cordero]: “En los mismos ríos entramos y no entramos; existimos y no existimos”, en donde encontramos nuevamente la situación relacional del encuentro, y en donde los opuestos son afirmados

¹⁹⁰ La autenticidad del fragmento 91 ha sido cuestionada por los especialistas, viendo muchos la intromisión de glosas del citador, Plutarco. Sin embargo, para Mondolfo, aunque lo que alude a los ríos puede ser glosa propia de Plutarco (y que sin duda podemos reconocer como la fórmula que, al menos desde Platón, se adoptó para expresar el pensamiento de Heráclito), los términos opuestos que le siguen son sin duda heraclíteos: “(...) es sin duda heraclíteo el concepto que sigue, esto es, de que en todo ser se hallan indisolublemente asociadas y se condicionan recíprocamente las dos tensiones opuestas, por lo que toda realidad no sólo pasa siempre del uno al otro estado contrario (que es, una de las típicas pruebas heraclíteas de la identidad de los opuestos), sino que es siempre al mismo tiempo διαφερόμενον συμφερόμενον, es decir, coincidencia de opuestos” (Mondolfo, 2007: 199), en donde es de resaltar, de nueva cuenta, que el auténtico *pathos* heraclíteo no es sólo el tránsito alternado entre contrarios (ora uno, ora otro), sino ante todo, su simultaneidad: lo que difiriendo, concuerda consigo mismo, y que aquí Mondolfo nombra como “coincidencia de opuestos”.

simultáneamente de nueva cuenta, aludiendo a la condición paradójica de éstos: al ingresar a “los mismos ríos” (que, por lo demás, sabemos ya que no son “los mismos”, sino que también son diferentes) realmente estamos entrando-y-no-entrando, lo que, en otro nivel puede entenderse como que estamos existiendo-y-no-existiendo en esas aguas, pero también, de manera más general, que si nuestro encuentro con los ríos (o con cualesquiera cosas de la realidad) implica ese despliegue y repliegue a la vez, el que efectivamente hagamos contacto con ello pero a la vez que este contacto no se realice, nuestra condición vital no pueda ser menos paradójica, por cuanto en definitiva existimos-y-no-existimos, pues como ya vimos, lo que fluye, ya en el cauce del río, ya en “uno mismo”, ya en la realidad toda, son aguas (o elementos o componentes) diferentes y diferentes, en ese perpetuo brotar propio de la *physis*, con lo que, ¿cómo iba una cosa, entidad o “ser”, a existir siendo lo mismo? Y si existe siendo no lo mismo, en esa suma paradoja, ¿no hallamos a la vez la justificación de su no-existir? En efecto, lo que la imagen de los ríos que nos prodiga en estos pasajes, es que todo cuanto hay, o lo real mismo, no existe sin que a la vez *desista* de “sí mismo”, y que en su constitución más íntima todo cuanto hay es constantemente diferente de sí mismo, pues las diferencias le afluyen ya por dentro, de manera tal que los encuentros (y que en éstos consiste la realidad) no son nunca entre dos cosas idénticas.

¿No es esto lo que precisamente se ha afirmado con la tan manida doctrina del fluir perpetuo, atribuida a Heráclito? Podemos ver que no, que aquí hay algo muy diferente de lo que la esquematización clásica que hace de Heráclito el filósofo del eterno fluir trata de afirmar. Para este esquema, basta con sostener dos afirmaciones, que se le atribuyen indebidamente al efesio: “No podemos entrar dos veces en el mismo río”, y “todo fluye”, de las que se deduce que en el universo todo está en un constante pasaje, todo cambiando, todo dejando de ser, en perpetuo tránsito. Esta opinión, que se encuentra por primera vez recogida y asumida por Platón, bajo la forma de *pánta khoréi*, “todo se desplaza”, pero que probablemente se comenzó a difundir desde antes por grupúsculos de heraclitizantes, simplifica en exceso la cuestión —a más de ser una distorsión del

pensamiento de Heráclito—¹⁹¹, puesto que afirmar el flujo de todas las cosas, su no permanencia, a pesar de suponer ciertamente una afrenta al sentido común, tan sólo exagera algo que de por sí aquel admite: todo cambia, todo crece, se desarrolla, envejece, y con esta simplificación elude la cuestión central, la más apremiante y desafiante del pensamiento de Heráclito: que la realidad no es tan sólo escurridiza sustancia, transitoriedad, fluir, sino que la realidad es más bien tensión, contrariedad, paradoja. Recordemos que Heráclito nos dice que “se esparce y se recoge”, “se compone y se disuelve”; esto es, que la afirmación del perpetuo fluir, si algo de crédito le hemos de dar, es únicamente en el sentido de que por lo menos se haya incompleta, puesto que Heráclito no afirmó el eterno fluir sin afirmar al mismo tiempo una suerte de permanencia, quietud o sosiego¹⁹². Pero en este punto crucial hemos de tener sumo cuidado, pues es aquí donde se dirime el verdadero candor del *lógos* heraclíteo, y lo que es fuego abrasador, puede terminar siendo dócil lumbre que ilumine la “buena consciencia”. Y es que, si, como nos cuenta Platón, ya en su tiempo el pensamiento de Heráclito había degenerado bastante hasta ser la mera afirmación del perpetuo fluir de todo, al grado tal de hallar su expresión en heraclitizantes al modo de Cratilo, quien, según afirman los testimonios, habría sostenido que no es posible ingresar siquiera una sola vez en los mismos ríos, y que además, consecuente con una doctrina del flujo perpetuo, habría dejado de hablar para comunicarse sólo por señas (negando así

¹⁹¹ Vid. Cordero, 2018, “La identidad y la imposibilidad de que ‘todo fluya’”, especialmente pp. 127-134, donde hace hincapié en las diversas afirmaciones de los ríos, muestra que no hay en ellas ninguna referencia al flujo universal, y demuestra cómo se originó la “leyenda” del flujo perpetuo, ya desde la apropiación platónica de Heráclito (a su vez sobre la base de una posible apropiación doctrinaria por parte de algunos “heraclitizantes”); véase también Mondolfo, 2007, “El flujo universal y los fragmentos del río”, especialmente pp. 200-204. Por último, para ver una serie de comentarios y recepciones de los fragmentos de los ríos que tienden ya hacia la doctrina del flujo perpetuo, desde Platón en el *Cratilo* y el *Teeteto*, pasando por Aristóteles, Plutarco y Simplicio, véanse los pasajes recogidos por Eggers & Juliá, 2003, en la sección “La doctrina del flujo perpetuo”, pp. 202-205.

¹⁹² Dice Mondolfo comentando el pasaje platónico de donde se extrae el famoso “*panta rhé*” (*Cratilo*, 402 a): “Pero en realidad, este testimonio platónico, tomado aisladamente, es unilateral porque sólo proyecta el lado de la mutación y no el recíproco e inverso de la permanencia (eterna en la *arkhé*, temporal en las cosas particulares) que se halla indisolublemente ligado con el primero y le es necesario, como son necesarios entre sí el revés y el derecho de un paño o de una medalla. Por lo tanto, es preciso integrar este testimonio platónico con los otros del mismo autor y señaladamente con los del *Teeteto*, que dice que ninguna cosa es por sí misma una sola, en cuanto es también su opuesto, y muestra en el proceso del devenir el propio ser, unidad de tensiones opuestas” (Mondolfo, 2007: 201).

cualquier permanencia que pudiera expresar el lenguaje); pues bien, en la época contemporánea los estudiosos tienden a adoptar la postura contraria, esto es que, una vez puesta en evidencia la impostura de la doctrina del “todo fluye”, convienen en que todo el universo heraclíteo, y específicamente lo que se desprende de los fragmentos sobre los ríos, conforma una visión de la realidad en tanto unidad, equilibrio, permanencia e identidad. Dicho de otro modo, que el proceso del devenir que se ilustra por las aguas siempre fluyentes, siempre otras, de los ríos, estaría a merced de la unidad del cosmos, que sería armonioso e idéntico a sí mismo, y que es precisamente por el cambio que el cosmos permanece siempre igual.

Así por ejemplo, que: “La imagen del río ilustra la clase de unidad que depende de la conservación de la medida y del equilibrio en el cambio”, es una de las tesis de Kirk, Raven y Schofield (1987: 284), quienes lo reafirman más adelante: “La imagen del río que emplea Heráclito, más que ser una doctrina del flujo universal, ejemplificaría la unidad, la regularidad (por el flujo de sus aguas) y el equilibrio de los elementos (así sean opuestos) constitutivos del mundo” (ibíd.: 287). Por su parte, también Kahn está de acuerdo en que, de manera similar a la imagen del fuego (presente en otros fragmentos), en el pasaje de los ríos se trata de hacer hincapié en que lo que se mantiene es la estructura fija, la identidad de las cosas (sean los ríos, los hombres que entran en ellos, del igual forma que en otra imagen, la llama del fuego) a pesar de que su substancia o elementos se encuentren en constante movimiento, cambiando (y aún debido a ello) (cf. Kahn, 1981: 168). A su vez, Cordero, tras deshacer el entuerto del “todo fluye”, y reconocer a las claras que para Heráclito se trata ante todo de una realidad dinámica, pretende resolver la paradoja que se presenta en los fragmentos de los ríos recurriendo a la sucesión temporal: así como el río, la existencia humana sería y no sería, en tanto que el vivo está muerto (“en potencia”), existe como joven y como viejo (“como no joven”), y como uno y múltiple (“como no uno”) (cf. Cordero, 2008: 74). Esta estratagema de recurrir a lo potencial (que todavía no es), o a la relatividad de los términos soluciona, en efecto, toda aparente contradicción, y la paradoja termina diluyéndose entonces, con lo cual se halla en

posibilidad de aducir una afirmación de la identidad: “Si hay un cambio, se trata de una agitación interna de la realidad que tiende a que *todo quede tal como es*” (Cordero, 2018: 132). Como vemos, esto supone también una “solución” para el devenir en tanto que proceso o movimiento que conecta los opuestos por medio de lo que les es común: es así que desde esta óptica, el devenir no es más que tránsito de un elemento o estado hacia otro, pacífica transición que conserva una organización supuesta, y que por ende permite seguir concibiendo las identidades de cada cosa en su encuentro, sea la de los ríos, la de los hombres, o bien, la de los elementos opuestos. El proceso, pues, está al servicio de la estructura.

Acaso sea Mondolfo quien mejor supo ver que en Heráclito la contradicción no solicita solución alguna, y que reducir el flujo de la realidad, como el de los ríos mismos, a la unidad, el equilibrio y la identidad, supone cuando menos una realidad petrificada, bastante alejada de la concepción heraclíteica en torno a la *physis*: “Una continua sucesión de desequilibrios, que continuamente se invierten, es precisamente para Heráclito el incesante tránsito de un opuesto al otro, que constituye el proceso universal de la realidad (devenir), el cual faltaría en el mantenimiento constante del equilibrio” (Mondolfo, 2007: 203-204). En efecto, según apunta Mondolfo, si la realidad es devenir, es porque los opuestos no se anulan o reconcilian en una unidad, en identidad o equilibrio, sino que, transitando del uno al otro, producen los *desequilibrios* propios para que el proceso de lo real acontezca. Es el desequilibrio lo que constituye el dinamismo propio de la realidad. Por ende, es el cambio lo que posibilita que al mismo tiempo haya alguna consistencia que pueda pensarse como “identidad”:

Mejor aún puede decirse, de todas estas realidades, que su estabilidad consiste en su tránsito: son "los mismos" los astros en que se renueva siempre el fuego de las exhalaciones; son "los mismos" los ríos en que otras y otras aguas se suceden incesantemente; son "los mismos" los hombres cuya vida (alma) es alimentada por exhalaciones siempre nuevas. Lo idéntico y lo diverso se unifican para constituir la realidad de todos los procesos de la existencia, humana y cósmica (ibíd.: 195).

De cualquier modo, en esta unificación de lo idéntico y lo diferente es preciso esclarecer aun ese nexo que los enlazaría, pues afirmar que la identidad está dada por la diferencia puede entenderse por lo menos de dos maneras. En primer lugar, tal como Cordero lo entiende, la diferencia, el fluir, el devenir consolidarían (o reafirmarían) la identidad de lo existente, de la realidad, esto es, que el río es uno y el mismo, idéntico a sí mismo, precisamente por las oposiciones que lo constituyen (y que pueden entenderse como generando una estabilidad o equilibrio, pero también, a la manera de Mondolfo, como un desequilibrio que a la postre no haría sino confirmar la mismidad de las cosas: la identidad consiste en sus desequilibrios). No basta invertir los términos, esto es, aseverar que la identidad es producto de lo que difiere, si esa identidad resultante se consolida como producto fijo, determinado, cerrado, pétreo, pues en este caso, se sigue considerando las diferencias o desequilibrios como “accidentes necesarios” de lo que es idéntico a sí mismo. Pero hay una segunda manera de entender esto, y es que el proceso del devenir, al ser flujo y desequilibrio constante, si llega a constituir identidad alguna no es para resolverse en ésta, no se conforma con producir identidades bien formadas, sino que en todo caso produce identidades trágicas: desgarradas por una tensión interna-externa, por la cual no pueden ser nunca lo que son al tiempo que se ven forzadas a serlo¹⁹³; esto es, que las aguas del río tienen que fluir sobre sí mismas constantemente, y ser otras y otras, conformando *un* río que es el mismo y no el mismo, y sólo de este modo se constituye una realidad que, de igual forma, es la misma y al tiempo diferente (en su perpetuo brotar).

No se trata, por tanto, de afirmar la absoluta transitoriedad de todo, como hicieron los heraclitizantes antiguos, ni tampoco de afirmar la permanencia, el equilibrio y la identidad, a la manera de algunos intérpretes modernos, pues la clave que se desprende de la imagen de los ríos no se encuentra en el fluir de las aguas, sino en los *encuentros*, que ante todo se tratan de las tensiones, las

¹⁹³ Así, afirma García: “En el devenir heraclíteo no se trata, aunque alguna vez pueda interpretarse así, de la transmutación de una realidad particular exclusiva en otra también exclusiva, sino del tránsito de una forma a otra, —tránsito que no supone la anulación de los contrarios sino su convivencia conflictiva. (García, 1984: 30)

oposiciones, el conflicto, lo cual nos lo presenta Heráclito de varias formas en diferentes aforismos, sea bajo la postura de la transformación recíproca, sea por la división de algo en apariencia unitario en sus elementos opuestos, sea por la identificación entre la unidad y la multiplicidad, sea por un condicionamiento recíproco que en última instancia puede llevar al relativismo: la que hay entre seres humanos y animales, la que se da entre lo “objetivo” y lo “subjetivo”, o bien, la que hay entre la perspectiva humana y la divina (cf. *ibíd.*: 84)¹⁹⁴. Como dijimos antes, las relaciones constitutivas de la realidad, de la “mismidad” de las cosas y de los seres, son relaciones en que los elementos “se esparcen y se recogen”, “se disuelven y se componen”, es decir, relaciones tensionales en donde podemos ver actuando el principio conectivo que produce el proceso del devenir (el *lógos*), y de este modo aludíamos al fragmento 10 en donde explícitamente podemos ver cómo opera el *lógos* al producir estos enlaces [Cordero]: “Uniones: totalidades y no totalidades, concordante diferente, consonante disonante, a partir de todos, uno, y a partir de uno, todos”, esto es, por medio de una tensión que hace que lo total (o completo) sea al mismo tiempo no total (e incompleto), que lo concordante difiera de sí mismo, y lo idéntico sea siempre *otro*. No nos encontramos aquí ante una alternativa a ser resuelta según el orden temporal de la sucesión, sino ante el conflicto que tiene lugar al mismo tiempo en una entidad que se cree bien definida: siendo lo que es, es algo diferente a lo que es. Lo cual, por otra parte, encuentra su natural resonancia en el fragmento 51 [Hülsz]: “No comprenden cómo, difiriendo, conviene consigo mismo: // armonía de tensiones opuestas, como la del

¹⁹⁴ Sin duda, los pasajes heraclíteos permiten distinguir distintos tipos de relaciones entre los opuestos, pero lo que es innegable es justamente eso, su relación, e incluso mejor, su *interconexión*. Ahora bien, estas relaciones entre los opuestos pueden entenderse de diversas maneras, de modo tal que supongan mayor o menor dificultad para pensarse conforme a parámetros lógicos. Así por ejemplo, también Kirk, Raven y Schofield realizan una clasificación de los fragmentos que contienen relaciones entre opuestos, en la que distinguen cuatro tipos de conexiones en las cuales se relativiza la contradicción al introducirse situaciones diferentes para cada opuesto (por ejemplo bajo el criterio de la sucesión, una misma cosa expresa ora esto, ora aquello). Finalmente, los autores agrupan estos cuatro tipos de relación en dos grupos: los “opuestos inherentes a un solo sujeto o que son producidos simultáneamente por él”, y los “opuestos, pero que están enlazados, por ser estadios diferentes, por un solo proceso invariable” (cf. Kirk, Raven & Schofield: 276). Sin embargo, este “proceso invariable” está al servicio de la identidad, como terminan declarando después (en una oración que en buena medida resume su interpretación sobre Heráclito): “Así la pluralidad total de las cosas forma un complejo singular, coherente y determinable, al que Heráclito llamó ‘unidad’” (*ibíd.*: 279).

arco y la lira”, pues si por una parte, lo que concuerda consigo mismo en realidad difiere de sí al mismo tiempo, por otra lo que difiere, en el momento mismo de estar siendo distinto (de sí) concuerda consigo mismo, formando así una armonía que no reside en el producto o resultado del conflicto, sino en la tensión misma. Las relaciones que establece el *lógos* y que producen la dinámica realidad son, pues, esas uniones entre lo dispar, lo diverso, ensamblajes de diferencias que precisamente por su carácter diverso pueden conectarse; como dijimos antes, los opuestos se conectan por su oposición misma, sin que esto implique que se erijan sin más como negación el uno del otro, sino más bien en tanto que ambos se afirman a la vez, y al afirmarse sostienen ese tercer término que les es común y que se trata del conflicto que es ensamblaje. No ha de verse aquí una llana “coincidencia” o “identidad de los opuestos”, como si los opuestos derivaran en una unidad superior (movimiento hegeliano de superación, asimilación), sino que si hay alguna unidad, ésta se encuentra dada en los acoplamientos¹⁹⁵ que son dinámicos y cambiantes ellos mismos:

Por lo tanto, al considerar toda realidad para Heráclito como unidad de tensiones opuestas, no deben suponerse semejantes tensiones paralizadas constantemente por el equilibrio recíproco, sino capaces de producir continuamente desequilibrios, cada uno de los cuales resulta compensado después por el desequilibrio opuesto, en sucesión infinita (Mondolfo, 2007: 178).

Los términos en tensión, los opuestos, se encuentran en un dinamismo por el cual van mutando, trocándose en otros, pero si esto es así es porque la tensión misma es móvil, dinámica, en tensión consigo misma. Así, esta dispar tensión se ve animada al menos por dos pautas de movimiento que son las que producen los acoplamientos: por un lado difiere de sí (y al hacerlo, converge consigo misma), y

¹⁹⁵ En el fragmento 10, el término inicial, *synapsies* o *syllápsies*, según la lectura del manuscrito que se escoja, puede traducirse por “uniones”, como hace Cordero, o como “conexiones”, tal como Mondolfo y Hülsz prefieren. Sin embargo también es aceptable el término “conjunciones” o incluso “acoplamientos”, tal como lo traducen Eggers y Juliá (2003: n. 632), acepción que refleja la heterogeneidad propia de lo acoplado. Para estos autores, contra una discusión bastante frecuente en lo que respecta a dicho fragmento, “Las parejas de contrarios no son sujetos ni predicados nominales: se «acoplan» entre sí al comprender la unidad dialéctica” (ibíd.: n.p.p. 17: 202).

por otro coincide consigo misma (y al hacerlo difiere de sí). No se trataría entonces de la idea a la que se adscribe explícitamente Cordero: “Como escribió acertadamente G. S. Kirk, ‘la idea que domina en Heráclito es la del reposo en el cambio, y no la del cambio en una aparente estabilidad’” (Cordero, 2018: 126), pues trataríase por lo menos de lo contrario: no del reposo en el cambio o el equilibrio en medio del conflicto, sino justamente de lo que cambia en lo que parece estable y fijo, pero que al estar cambiando, en esos desequilibrios coincide con lo que ello es (pues lo que *está siendo* es el cambio o el diferir mismo).

Los acoplamientos no revelan, por tanto, una estructura subyacente en la que de cualquier forma encontrarían su unidad, su lugar correspondiente, bien distinguiéndose cada opuesto según una diferenciación bien definida, bien subsumiéndose en una sola unidad indiferenciada; la armonía de la que se habla en el fragmento 51 no es la de la unidad totalizadora resultante de reconciliar las fuerzas que se oponen, sino la que se da en su encuentro vivo, en que ninguna fuerza se resuelve, ni se sintetiza ni se concilia. No se trata de encontrar lo que iguala a todas las cosas con que nos encontramos en el mundo, que de manera natural uno podría considerar una pluralidad difusa e inconexa. Hay, sí, un nexo que no es aparente, pero éste no es el de la unificación en la identidad. Dice Kahn, comentando este fragmento, que lo que es obvio para los mortales es la diferencia o el conflicto (de cosas y hombres), lo que vendría a afirmar que la multiplicidad resulta obvia, evidente para el sentido común, mientras que lo “no obvio”, lo que no pueden comprender aun después de haberseles mostrado, es la estructura unificadora (cf. Kahn, 1981: 197). Pero en realidad, lo que no es menos obvio, o lo que resulta más obvio todavía (y en lo que el sentido común se sustenta) es la “unidad” y la concordia de todas las cosas: la común creencia de que las cosas son lo que son, es decir, que todo guarda perfectamente su identidad. ¿Lo no obvio? La diferencia precisamente, la divergencia (lo sorprendente no es que una cosa divergente o en variación sea puesta en coincidencia consigo misma para que sea “la misma”, sino precisamente que algo que está en acuerdo consigo mismo, difiera o varíe respecto de sí). Esta misma idea la encontramos en el fragmento 84a, que ya hemos revisado [Hülsz]: Cambiando reposa, en el que una

lectura nos puede llevar a considerar que es por el cambio que las cosas permanecen siendo lo que son, y así lo que muda o envejece se conserva en su identidad, que es del modo en que lo lee Cordero: “La estabilidad que garantiza la identidad y la unidad de cada cosa, es la consecuencia de un equilibrio dinámico” (Cordero, 2008: 75), donde el cambio sería ese “equilibrio dinámico”, esto es, transición o movimiento que no obstante permanece en sus carriles para que las cosas (y la realidad toda) sea una unidad bien delimitada, idéntica siempre a sí misma; pero este fragmento, que es a su vez una afirmación más del carácter paradójico de lo real y que anuncia los encuentros, los acoplamientos de contrarios, puede leerse válidamente también al revés: “reposando, cambia”, con lo que el equilibrio dinámico (la *armonía*) por el que cada cosa (y la *physis* toda) muestra su identidad hace también que cada una despliegue simultáneamente sus diferencias, sus *dynameis* o potencias, es decir, que esté en devenir¹⁹⁶. Heráclito no deja de afirmar las dos cosas a la vez: lo que está concordando diverge, y lo que está difiriendo, converge. O, lo que es lo mismo, la *physis* no consiste más que en esas peculiares uniones o conexiones, los encuentros o acoplamientos que realizan lo común que enlaza los opuestos, que, recordemos, es tensión, es conflicto, es “guerra” o “combate”, *pólemos*. Y como podremos ya comprender, esta tensión no es preciso buscarla únicamente allí donde se nos aparecen los pares de opuestos más evidentes, sino antes bien, justo allí donde la identidad y la unidad de las cosas nos embelesan y nos hacen creer en su mismidad, pues toda unidad es en realidad tensión conformada por opuestos, conflicto, divergencia-convergencia. “Demás está decir que cada cosa, para poder ser definida, debe tener una unidad, una identidad, una mismidad. Debe ser lo que es. No puede estar haciéndose ni deshaciéndose, ni divagando ni fluyendo” (Cordero, 2018: 125), es la aseveración del sentido común (por lo que antes afirmamos que la diferencia y la divergencia de las cosas, las multiplicidades, es justamente lo *menos obvio*); pero, ¿dónde hallar tal unidad, identidad y mismidad, tal

¹⁹⁶ En el fragmento 84a, lo mismo que en otros de Heráclito, no hay partícula copulativa que indique cuál es el sujeto y cual el predicado, lo que permite leer indistintamente cada uno de los términos como ocupando ambas posiciones —y, aún más, sugerimos que tendrían que leerse como diciendo ambas cosas a la vez: “cambiando reposa—reposando cambia”.

permanencia, en un universo que es puro dinamismo, pura tensión cambiante? “Ahí donde hay ‘algo’, es decir una entidad que pueda ser explicada según la *phúsis*, y que no sea un caos de sensaciones, es la lucha y el combate que son responsables” (ibíd: 92). Por nuestra parte diríamos, por el contrario, que allí donde hay algo, allí hay lucha y combate, y que esto constituye precisamente a la *physis*, que entonces puede ser captada, en toda su potencia, auténticamente como una marea de *sensaciones*.

Pero entonces, ¿no hay en la *physis* una unidad? ¿No hay totalidad? ¿No produce este *lógos* un orden, una armonía, un *cosmos*? La segunda parte del fragmento 10 [Cordero], “a partir de todos, uno, y a partir de uno, todos” pareciera apuntar a esto. Refiriéndose a los opuestos, podría deducirse que *todos* los opuestos (los mencionados en el fragmento, pero también todos los que se presentan en la realidad) convergen o se retraen hacia la unidad, la de la conexión o unión última o absoluta, el acoplamiento total del cosmos, del mismo modo que de este único cosmos se desplegarían los múltiples contrarios. En este sentido, “podría pensarse que es en esta dialéctica ‘circular’ entre lo uno y todas las cosas en lo que consiste la ley universal que sería el *logos*: en el hecho de que lo uno es una pluralidad diversificada, y la pluralidad total constituye a su vez una unidad y no es meramente un conjunto disperso.” (Hülsz, 2005: 36). Pero tal dialéctica no consiste sólo en un vaivén entre la unidad y la multiplicidad, diagrama circular que trazaría la imagen de ciclos: una vez la unidad, otra vez la pluralidad, y de nuevo la unidad, y así infinitamente. En esta dialéctica del fuego, lo “uno” coincide con todas las cosas, y si bien es cierto que no hay meramente dispersión, tampoco hay la formación de conjuntos ordenados. Como bien supo ver Hülsz, la unidad en Heráclito, aun cuando puede ser interpretada como identidad o mismidad, implica ante todo la “con-junción”, la “com-unidad”, que es reunión de heterogéneos (cf. ibíd: 45). Lo uno es pluralidad diversificada, al mismo tiempo que la pluralidad constituye una unidad, pero, ¿de qué tipo? La clave de este nuevo enigma la hemos de encontrar en el fragmento 50, que no hemos revisado anteriormente. El pasaje en cuestión dice [Cordero]: “Escuchando no a mí, sino al *lógos*, es sabio ponerse de acuerdo para saber que uno [es] todo”. De nueva cuenta sale a relucir

aquí el *lógos*, lo común, la tensión que conecta lo divergente entre sí, el flujo del río que es el proceso del devenir; también se encuentra enlazado con el fragmento 41, que anunciaba, como cualidad única de lo sabio conocer la razón, inteligencia o noción (o mecanismo vivo, diríamos) que guía todas las cosas a través de ellas mismas. No en vano se ha encontrado aquí que la “noción” o inteligencia no es más que otro nombre del *lógos*, y no tan comentado, pero no menos visible, podemos hacer notar que precisamente, el verse todo conducido a través de todo halla su otra expresión en que “uno-todo”, es decir, en tanto que realización del *lógos*. En efecto, partiendo de la fórmula “todo [es] uno” podría aseverarse que éste es el contenido del *lógos*, es decir, de ese principio inmanente o ley que rige todas las cosas (a través de todas) (cf. Cordero, 2018: 73). Notemos que el pasaje admite ambas formulaciones: tanto el “todas las cosas [son] uno”, como “uno [es] todas las cosas”; doble senda que el *lógos* recorre y que una vez más, en tanto opuestos en tensión, refiere al camino divergente-convergente¹⁹⁷. Pero como decíamos antes, el punto no es sencillamente reducir “todas las cosas”, es decir, la multiplicidad a la unidad, ni hacer de la unidad algo originario que sólo sucesivamente se disgregaría en lo múltiple; la fórmula del *lógos* ha de ser a un tiempo “todo-uno” y “uno-todo”, sin que unidad ni totalidad sean reinos clausurados por completo. Y mucho menos debería verse en lo “uno” alguna unidad trascendente, ya sea como estructura profunda que abarcaría la multiplicidad, ya como el ser desde el cual se desplegaría todo lo existente —del

¹⁹⁷ En este pasaje es crucial lo que el estilo heraclíteo revela: *pánta*, plural para remitir al todo (en tanto totalidad de cosas), y *hén*, como voz singular que significa uno; en suma que la unidad y la multiplicidad se encuentran relacionadas y *son lo mismo* sin dejar de ser cada cual lo que es, de modo tal que los términos de singular y plural (tanto gramatical como semánticamente) a pesar de ser opuestos se encuentran conectados, o, mejor dicho, precisamente por serlo. Otra cosa no trivial digna de destacarse: que al no haber ningún artículo en la fórmula (*pánta hén*), no hay un sujeto y un predicado designados gramaticalmente, por lo que ambos términos pueden tomarse ora como sujeto, ora como predicado (e incluso, tienen que tomarse de este modo *simultáneamente*), con lo que es igualmente cierto decir “Todo [es] Uno” que decir “Uno [es] Todo”, e incluso más cierto decirlo no lo uno después de lo otro, sino poder decirlo al mismo tiempo. Por ello, no es del todo acertado lo que observa Cordero: “‘Todo [es] uno’ significa tanto que una diversidad está unificada como que algo único es el resultado de una diversidad” (Cordero, 2008: 70; cf. también Cordero, 2018: 74), pues esto anuncia apenas un sentido a medias de la fórmula (a la vez que traiciona la segunda parte), pues no es cierto que, leyendo la fórmula como “Uno [es] Todo” se trate de que la unidad sea resultado de la multiplicidad (que viene a decir lo mismo que ya había dicho respecto a la primera mitad: la diversidad está unificada formando precisamente una unidad), sino más bien de que algo único, la “unidad” está a la vez en la dispersión de la multiplicidad.

mismo modo que no hay una totalidad que subsuma todos los acoplamientos, todo lo que produce el proceso de devenir. Unidad y totalidad, recíprocos como son, entrelazándose de maneras inextricables, son *inmanentes*, pues se trata del *lógos* que siendo lo común, conectando las fuerzas opuestas entre sí y dirigiendo todas las cosas a través de ellas mismas, es, también, principio inmanente¹⁹⁸:

Lo uno, se manifieste en contexto metafísico o en el ámbito antropológico, como la unidad profunda (*phusis, harmonie*) que pasa desapercibida o como la presencia radiante de la racionalidad real y objetiva, no es mero concepto unívoco, sino metáfora filosófica de la lógica inmanente de todas las cosas (Hülsz, 2005: 48-49).

Aquí coinciden, entonces, la multiplicidad y la unidad, pues no se reduce la multiplicidad a una unidad ni la unidad se rompe en miles de pedazos sin más, sino que convergen (y divergen) a la par, a través de un principio que rige las conexiones por las conexiones mismas, cuyo carácter fundamental es, como hemos dicho, la tensión, el conflicto, el combate o guerra entre los términos que están conectados (digámoslo de nueva cuenta: lo importante no son tanto los términos mismos como la contienda en sí). Sólo en este sentido podemos sostener en efecto que el *lógos* “es la fórmula de la *phúsis*, que sostiene *la unidad de la multiplicidad*” (Cordero, 2018: 73).

En estas conexiones entre las multiplicidades y la unidad, todo consiste en mantener la oposición o la divergencia misma, pues a diferencia de nuestro modo usual de pensar conceptualmente el mundo (multiplicidades ligadas entre sí conformando una unidad por orden a sus semejanzas), la visión heraclítica establece otro tipo de ligazón: “la unión se lleva a cabo en función de las

¹⁹⁸ Hablando de la “unidad” que conlleva el *lógos*, Hülsz Piccone dice que “La clave fundamental del sentido de la unidad la ofrece B2, el remate del proemio: el *logos* es uno *porque* es “común” (*xunon*), es decir inmanente y compartido: uno y el *mismo* para todos los hombres y para todas las cosas que son” (Hülsz, 2005: 31), donde podemos ver que se pone el énfasis en lo unitario del *lógos*, común para todo lo existente. Pero esta unidad, esta inmanencia no ha de entenderse simplemente como la inmanencia de un principio trascendente de suyo (en tanto que *participación* de lo trascendente en el plano de lo real); y por otra parte, como hemos venido diciendo, que el *lógos* sea uno y el mismo no impide que a la vez sea dinámico, divergente.

diferencias, y cuanto más diferentes son los componentes, más sólida es la unión” (Cordero, 2008: 71), de modo tal que el fragmento 8 [Hülsz] nos viene a enunciar que “lo contrario es concordante’, y ‘de los diferentes [surge] la más bella // armonía’, y ‘todas las cosas suceden por la discordia”. Esto es, el principio de la realidad (*physis*) es ante todo una armonía, que no obstante no remite a una homogeneidad de los elementos constitutivos, sino precisamente a una unidad que conserva la heterogeneidad de dichos elementos (o una heterogeneidad que posee cierto tipo de “unidad”), “es la diversidad la que permite la unión” (ibíd.: 71); se trata más de una polifonía que de una sinfonía. La armonía, que nos aparecía también en el fragmento 51 y donde, bajo las imágenes del arco y de la lira, es sin lugar a dudas uno de los rasgos cardinales de la realidad, y bien, pareciera que en la cuestión de la *armonía* lo que está en juego, sin duda, es la *identidad* y la *diferencia*. Pues si la armonía es reunión de elementos diferentes, aparentemente esto supondría tanto la identidad de estos elementos heterogéneos como la identidad resultante del conjunto armónico. Así es precisamente como lo resuelve Cordero:

Cada uno de los componentes de la multiplicidad de cosas (principios, elementos, etc.) diferentes tiene una individualidad, es un “si mismo” [*sic*], que, precisamente determina que sea diferente de otra. Sin identidad no hay diferencia. Pero, contrariamente a la manera en que Platón interpretará el pasaje, Heráclito sostiene que es la identidad de cada cosa, su “si mismo” [*sic*], el que concuerda (ὁμολογέει ο συμφέρει) con lo que es diferente (Cordero, 2018: 89).

En este sentido, “armonizarse” es entregar las identidades (opuestas) en una identidad “superior”, o, lo que es lo mismo, conjuntar las diferencias en una unidad que las abarca a ambas (aunque ello no suponga necesariamente su total erradicación). Así, la armonía sería el *resultado* de una lucha, el *pacto* tras un combate, una tensión. Pero hemos dicho que la unidad no sintetiza ni resuelve las fuerzas en pugna de lo múltiple, que todas las cosas no se disuelven en una, sino que se conservan en tanto tales, dentro de una serie de desequilibrios dinámicos. Es por ello que la armonía se nos revela consistiendo en las tensiones opuestas,

es decir, se trata de una armonía que —no podía ser menos— resulta paradójica, puesto que consiste justamente en la discordia, en la común guerra que entrelaza todas las cosas, una armonía que no apacigua nada, sino que todo lo enciende en una interminable lid en la que no hay negación, sino la más pura afirmación de las potencias en combate y de la batalla misma.

Armonía, combate (*pólemos*), tensiones (opuestas), conflicto, *lógos*, en esto consiste la realidad (*physis*), ya en su conjunto —que nunca es realmente totalizable, definible—, ya en lo que respecta a cada cosa. Nos hallamos ante un “uno-todo-todo-uno” que nunca está cabalmente formado, sino que se *está formando* al mismo tiempo que se desintegra (movimiento que, por otra parte, hace posible que precisamente pueda darse el proceso de conformación), una realidad que no está habitada de cosas inertes o estáticas, sino que se encuentra poblada de elementos energéticos, fuerzas o potencias que se afirman a sí mismas a través de su pugna con las fuerzas que les son opuestas, y que por esa lucha (interna-externa) se conectan, entran en acoplamientos que, en una cara dan consistencia a las cosas “reales”, mientras que por la otra barren toda posible permanencia¹⁹⁹. La realidad está, pues, en constante pugna, hay combates épicos librándose en el interior de cada cosa, legiones, hordas enteras en guerra liberando sus propias potencias, pero es precisamente este conflicto por el que cada cosa *existe*, es decir, por lo que, en el plano de las cosas visibles, cuantificables y descriptibles, cada una expresa su “poder” o potencia de manera diferenciada y aparentemente unificada. Pero entonces, ¿en qué sentido se puede afirmar que todas las cosas (son) una? ¿Qué es realmente esta unidad? ¿Y estamos ante un cosmos, es decir, un universo ordenado, organizado? Si por una parte Heráclito proclama que en lo discordante se halla la más bella armonía, por otra aludirá a lo oculto de ésta, el carácter como velado de lo común, del *lógos*, de

¹⁹⁹ La realidad en su conjunto, esto es, la *physis*, en tanto totalidad de cosas dirigidas o movidas por un principio inmanente a ellas mismas (*lógos*) en donde lo diferente se conecta con lo diferente a través de la diferencia misma, supone una armonía en la que las diferencias no se pierden y en donde por ende la identidad coincide con la diferencia, una unificación que al mismo tiempo es divergencia. Esta realidad, pues, supone así mismo una concepción *potente* de la vida, pues todo lo que es, “cada integrante de la multiplicidad posee sus características propias, eso que los griegos llamaban ‘poderes’ (*dynamis*)” (Cordero, 2008: 72).

la discordia, y en última instancia, de la *physis* en sí misma —doble movimiento, como lo es todo, de disimularse en los nombres y la permanencia, y sin embargo expresarse, manifestarse en todo ámbito, pues lo que se oculta lo hace expresándose, al tiempo que lo que se expresa lo hace velándose. Así, en el fragmento 54 [Cordero] asegura que “La armonía no manifiesta, más fuerte que la manifiesta”, mientras que en el fragmento 123 [Cordero] exclama que “La *phúsis* tiende a estar oculta”²⁰⁰. Pero lo oculto no es la estructura o el “ser” bajo la apariencia de las cosas múltiples, sino más bien el carácter transverso que las recorre a todas ligándolas entre sí, la armonía no manifiesta o invisible es la del combate y la tensión, la del elemento común que no nos permite optar por una cosa u otra, ni la totalidad de las cosas en tanto que múltiples, ni la unidad del ser macizo y homogéneo, ni el cosmos, ni el caos, sino ambas dándose en una convergencia que no termina en disolución²⁰¹; y si hay unidad, no se trata de la garantía de identidad de las cosas, sino del movimiento que las atraviesa a todas y que las hace precisamente divergir: el proceso del devenir²⁰². Así como la unidad no excluye a la multiplicidad, tampoco el cosmos excluye al caos, ni el orden y organización al azar, tal como hace constar en el fragmento 124 [Mondolfo]: “como

²⁰⁰ Dice Cordero: “Que la *phúsis* tiende a estar oculta significa simplemente que el ser de las cosas no es como nos parece que es”, pero a continuación da una explicación cuanto menos trivial de dicha afirmación: “el agua, por ejemplo, parece ser un líquido insípido, etc., cuando en realidad es H₂O. Eso no significa que dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno estén ocultas bajo el líquido insípido. Son lo mismo, Eso que a algunos les parece sólo un líquido insípido, es en realidad H₂O” (Cordero, 2018: 70).

²⁰¹ Según Cordero, la noción de armonía en Heráclito sería expresión de (“ejemplifica”) la fórmula del *lógos*: “uno-todo (todas las cosas)”. No resulta trivial además que la raíz de la palabra griega (αρ-) tenga el significado de “reunir” o “juntar” (cf. Cordero, 2018: 84), tal como la raíz de la palabra *lógos* (λεγ- o λογ-), con lo que el parentesco entre ambos términos queda en evidencia.

²⁰² “Cada cosa (...) presenta (o, en tanto parte de la *phúsis*, podemos decir que ‘oculta’) una multiplicidad: un conjunto de varias potencias o posibilidades, especialmente opuestas; y toda multiplicidad, al no ser caótica (como es el caso del *kósmos*), posee unidad. La totalidad sería una multiplicidad unificada, y cada cosa es una unidad diversificada” (Cordero, 2018: 74-75). Aquí es donde más de cerca roza Cordero en su interpretación el carácter ígneo del *lógos* heraclíteo, no obstante, no puede más que hacer eco de las interpretaciones fundadas en el carácter “homogéneo” de la visión del de Éfeso. Pues esto es que, con toda la lucidez innegable de su análisis, Cordero acomete dos limitaciones del *lógos*: primero, opone excluyentemente el caos al cosmos, entendiéndolo al uno como un conjunto bien ordenado, equilibrado y armónico (esto es, prácticamente homogeneizado) y al otro como un mero desorden y dispersión; y segundo, y quizá más fundamental, liga la multiplicidad (que acertadamente ve como una pluralidad de potencias) a la unidad que a su vez es concebida como idéntica a sí misma, de modo tal que la unidad (ya sea de cada cosa, ya de la totalidad de las cosas, es decir, la *physis*) es el núcleo de donde surge lo múltiple, es una identidad que sencillamente se ve “diversificada”.

una barredura de cosas esparcidas al azar, fuera —dice Heráclito— el bellísimo cosmos”. Esto es, en fin, que el *lógos* desplegándose en la *physis* no organiza conforme a principios fijos, excluyentes, delimitando cada cosa según su lugar, homogeneizando todo conforme a la unidad y la identidad, sino que confunde el caos con el cosmos, al punto tal de que uno es lo otro. Habría que esperar varios siglos para determinar el concepto que, de cualquier forma, Heráclito ya habría previsto: caos-cosmos, *caosmos*.

Tras el recorrido que hemos hecho por el *lógos* heraclíteo, habiéndonos sumergido, así sea mínimamente, en ese fondo de potencias contrarias, podemos esbozar unas palabras que recuperen los destellos más decisivos de este pensamiento en llamas, que es a la vez imagen de la realidad en su intimidad nuclear. Y es que, con el de Éfeso nos encontramos inevitablemente ante un pensamiento paradójico, un pensamiento que es tanto *lógos* como *physis*; que anuncia la armonía del cosmos tanto como la armonía del caos; fatalidad y azar; que es tanto filosofía (pues, al zambullirse en ese horizonte absoluto traza un plano por el cual le da cierta consistencia al caos) como poesía (pues el plano es el de la inmanencia pura, horizonte absoluto que resurge para revelarse en lo aparente, *emergencia* del caos sobre el plano de la apacible realidad); un pensamiento que es fuego abrasador tanto como agua fluyente y refrescante. Nuestros pasos nos han servido para deshacernos de al menos un par de interpretaciones del efesio (que por lo demás, se encuentran en las antípodas, y que de tal modo complacen la íntima ley del devenir que produce todo lo existente conectando los opuestos —por su oposición misma): no estamos ante el filósofo de la extrema impermanencia, del absoluto fluir y tránsito, pero tampoco ante el filósofo de la unidad, del ser oculto, del equilibrio, la estabilidad o la identidad. Entrar en el universo heraclíteo es ingresar a la fase que antecede la constitución del *kosmos* y sin embargo posterior al vacío del mero *khaos*: se trata de una *titanomaquia*²⁰³, en donde tan pronto se conforman unas cosas como ya mismo se

²⁰³ En la mitología griega, se denomina “titanomaquia” al combate que sostuvieron el conjunto de divinidades conocidas bajo el epíteto de Titanes en contra de las divinidades Olímpicas, en una

están disolviendo, ganan terreno sólo para irlo perdiendo, y tanto son (o están, o existen) como no-son (ya no están, ya no existen). ¿Hemos por ello de sucumbir ante el terror que semejante confusión e incertidumbre podrían provocarnos? ¿Hemos de recusar un pensamiento paradójico, sólo porque éste amenaza con reducirnos a cenizas? No, sin duda, si un pensamiento paradójico es lo que precisamente nos lleva a pensar. Pero para asumir frontalmente la labor de adentrarnos en los goznes internos de este pensamiento paradójico del efesio (y ver lo que lo distingue de las paradojas zenonianas), conviene atender a otra de las interpretaciones que se suelen ofrecer y que se esfuerzan por sofocar, o al menos apaciguar el fuego heraclíteo. Pues si bien, por una lado se le ha hecho el filósofo del eterno fluir, y por otro el filósofo de la estructura oculta de la unidad e identidad del ser, no menos se ha querido reducir su pensamiento polémico a la contradicción, de manera tal que la *physis* en sí misma, con sus conexiones entre los opuestos que la constituyen, no sería más que producto de una ley de la contradicción, que vendría a ser el reverso de la ley lógica de la “no-contradicción” (que, curiosamente, a veces también es llamada del primer modo).

Esta interpretación no carece de fundamento, y no puede decirse siquiera que se aparte del auténtico *pathos* heraclíteo, pero necesita ser revisada por cuanto puede ser fácilmente confundida con una postura que dejaría incólumes esos cimientos del buen sentido y el sentido común, armonizando por tanto con un principio de organización trascendente y uno. Por tanto, en un sentido acierta Hülsz Piccone al decir que:

Si el *logos* es la voz y el lenguaje de lo real (que es devenir), podría; decirse que la forma natural del cambio es la contradicción: el *logos* no solo dice, sino también, sistemáticamente, contradice. La unidad en la oposición, meollo de la ontología heraclitiana, opera lo mismo en el orden cósmico que en el humano, y tiene valor axiomático en su idea del lenguaje y en la puesta en práctica de su poética (Hülsz, 2005: 44).

fase previa a la constitución del *kosmos* en tanto orden de las cosas bajo los principios de justicia, equilibrio y belleza. La “titanomaquia” vendría a ser, pues, un momento liminal, un intersticio, entre el puro caos y el cosmos ya bien formado.

Pues el *lógos*, al no ser lo uno ni lo otro, ni la unidad ni la multiplicidad, lo viejo o lo joven, lo vivo o lo muerto, afirma a la par las oposiciones, de manera que termina siendo y *diciendo* lo uno y lo otro. De manera semejante a como nos lo encontrábamos con Zenón, aquí el *lógos* ha de ser a la vez *antilógos*: dice lo uno y lo otro, afirma los contrarios, dice y contradice, y se trata así de una dialéctica mucho más perversa, más diabólica que la postrer dialéctica que urdirán Platón y luego Aristóteles para determinar el buen curso del pensamiento y de las cosas — pues aquí la dialéctica no determina inequívocamente nada, como no sea el propio curso de un devenir que *arrastra* todo consigo. Dialéctica y contradicción se darían la mano en Heráclito para afirmar los *encuentros*, de manera que el cosmos entero se vea animado por *pólemos*, un conflicto sin escalas que perdura por siempre. Más aún, la suya se trataría de una *dialéctica de la contradicción*, un *lógos-antilógos*, capaz de conjuntar los extremos para hacerlos destellar en su infinita conjunción. Mas si hacemos del pensamiento del “Oscuro” mero pensamiento de la contradicción, dejamos escapar lo fundamental, eso que corre entre los contrarios y que escurridizo huye de toda conjunción que aspira a conformar una unidad. Se trata de ese fondo *caótico*, horizonte absoluto desde el que brota, no ya uno u otro opuesto, sino las potencias que van llevadas por la fuerza que las recorre a todas, y que es ella misma ilocalizable²⁰⁴. Porque la contradicción sufre de al menos dos debilidades: por un lado, supone que los términos contrarios entran en una relación en la que es precisa optar por la corrección o la verdad, esto es, que ambos no pueden ser ciertos al mismo tiempo ni bajo el mismo aspecto (o aplicado a la misma cosa o circunstancia), con lo que la contradicción, o termina diluyéndose por consistir en mero error del pensamiento, o por ser un planteamiento cuyos términos no se aplican parejamente a las mismas situaciones o cosas²⁰⁵. Pero por el otro lado, si se admite plenamente la contradicción, y se

²⁰⁴ Aunque más bien habría que decirlo de otra manera, pues aquí el riesgo no es tanto que dejemos escapar lo que de por sí es inaprehensible, sino más bien que creamos tener lo que, siendo inaprehensible, hemos capturado en nuestras representaciones. Así, en lo que respecta a nuestras representaciones sobre ese “fondo”, puede que nos suceda como lo que en enigmas declaraban unos niños a Homero (el más sabio de todos): lo que vemos y atrapamos, lo abandonamos; y lo que ni vemos ni atrapamos, lo llevamos (cf. fragmento 56).

²⁰⁵ Tomadas sólo en este sentido, la dialéctica de la contradicción heraclitiana se correspondería a lo que Kant llamaba las “oposiciones analíticas”, en las que justamente se ha de optar por una y

prescinde de la tentativa de considerarla yerro del pensamiento, entonces se la pone indefectiblemente en relación con el principio de no-contradicción para hacer remontar ambos principios hasta su fuente, su origen, donde se ha de buscar la determinación última, el fundamento. Sin duda, esta segunda vía parecería la más propia para abordar el pensamiento heraclíteo, por cuanto, como hemos visto, las oposiciones no se sitúan allí como querellas a ser resueltas, sino que se admiten ambas a la vez, y parece que la contradicción es el principio mismo que liga los opuestos que constituyen la realidad. Lo más lógico, entonces, sería remontar hasta su fundamento. ¿Pero qué fundamento vamos a encontrar en este *cosmos anárquico*, en este *caosmos*? ¿Cuál es el fundamento en la titanomaquia en que consiste la realidad? Veamos esta cuestión, que es la más crucial, desde lo que está implicado en el ámbito de la contradicción.

En los tramos más lúcidos de su interpretación, donde la explicación del actuar del *lógos* no raya en lo banal, una interpretación como la de Cordero, que muy bien sabe penetrar con ojo sagaz en las palabras de Heráclito, se acerca en demasía a lo que enunciaría ya Hegel desde una lógica de la contradicción, esto es, una lógica que no sólo pone en jaque el principio de no-contradicción, piedra angular en la formación del pensamiento de Occidente, sino que además logra señalar que racionalidad y realidad, aunque en distintos niveles, son en su constitución íntima contradictorias, lo que viene a decir, de otra forma, que la ley de la no-contradicción, que es bajo la cual se nos suele representar la realidad, implica necesariamente una ley de contradicción, que a la vez posibilita a aquella²⁰⁶. Desde este punto de vista, efectivamente, los opuestos se condicionan

solo una alternativa de las dadas en las oposiciones. Por el contrario, podríamos ver en Heráclito que los contrarios funcionan como oposiciones dialécticas, aún en lenguaje kantiano, esto es, oposiciones que no se excluyen entre sí, sino que, admitidas al mismo tiempo, conducen a una condición sobre la que no es posible decantarse, esto es, propiamente una antinomia. Sin embargo, para Kant las antinomias sirven para reafirmar los límites de la razón y de la experiencia que nos es dado tener, en otras palabras, se trata de un mecanismo que reafirma el reino de la *representación* (cf. Yébenes, 2015: 58-59).

²⁰⁶ Para ver un desarrollo de esta lógica de la contradicción hegeliana, véase Bredlow, 1997, "La contradicción y lo sagrado". Particularmente resulta ilustrativo el siguiente pasaje, que sintetiza muy bien la cuestión: "Es éste el momento en que emerge la contradicción como verdad o estructura subyacente del juego de identidad/diferencia/oposición: la diferencia es, en el fondo, contradicción, en tanto que es unidad de unos términos que sólo son en cuanto no son uno, o separación de unos términos 'que sólo *son* en cuanto separados en la misma relación'. Cada ser se constituye como

mutuamente, de manera tal que no existe lo uno sin lo otro, no existe lo vivo sin lo muerto, lo bueno sin lo malo, el día sin la noche, y al decir uno forzosamente se dice lo otro, y aún más, ambos términos estarían contenidos (a través de una suerte de *superación*, como lo quería Hegel) en una unidad identitaria superior: la “jornada” de la que habla Cordero, en alusión a la conjunción de día y noche, que son “una misma cosa”²⁰⁷ (cf. Cordero, 2018: 116-117), o, en términos más heraclíteos, según Cordero, la armonía de las tensiones opuestas, que, haciéndolas pactar, logra expresarse en una identidad, una permanencia. Pero ante este primer lance, habría que ir todavía más allá, pues lo que está en juego en la contradicción, en esas relaciones entre la identidad, la diferencia y los opuestos, es lo que les otorga su “poder”, lo que los abarca y les da sentido. Sin duda, no se trata de la mera contradicción, sino de su “fundamento” o “principio”, es decir, aquello a partir de lo cual se hace posible la contradicción de los opuestos, y a esto también habría apuntado Hegel: superar la contradicción que funda toda identidad y toda diferencia (ligada a la identidad), toda determinación, sería acudir precisamente a lo indeterminado:

El fundamento, como resultado de la *Aufhebung* de la contradicción, es lo indeterminado, la negación de toda determinación: su determinación consiste únicamente en ser determinación superada (*aufgehobene Bestimmung*).

idéntico a sí mismo sólo a través de la mediación de aquello que lo niega; la alteridad, la negación de su identidad, no le sobreviene, por tanto, ‘desde fuera’, a modo de mero accidente, sino que resulta ser el principio más íntimo de su propia constitución como ser idéntico a sí mismo” (Bredlow: 74). Nótese cómo en esta explicación se hace ver que las oposiciones, o más ampliamente, las diferencias, quedan ligadas por la unidad y la identidad: todo queda en lo *Mismo* (por lo que, “en el fondo”, toda diferencia es identidad). Creemos que a esto apunta la interpretación de Cordero, quien explícitamente interpreta a Heráclito desde una filosofía de la identidad, y, a sabiendas o no, más específicamente desde una concepción dialéctica de cuño hegeliano. Así, afirma por ejemplo que: “nada es ‘otro en sí’, todo es ‘diferente de’. Lo disonante sólo es otro de lo consonante” (Cordero, 2018: 102).

²⁰⁷ Nos referimos a la manera en que resuelve Cordero al menos un par de aforismos heraclíteos, fragmento 67 [Cordero]: El dios: día noche, invierno verano, guerra paz, saciedad hambre; se cambia como cuando <algo> se mezcla con aromas y es nombrado según como a cada uno le place, y fragmento 57 [Cordero]: Hesíodo es el maestro de muchísimos, y éstos consideran que él posee muchos conocimientos, precisamente él, que no conoce al día y a la noche, que son sólo uno. La solución que proporciona aquí Cordero, será emblema de toda su interpretación sobre las tensiones opuestas presentes a que alude Heráclito.

En otras palabras, "fundamento" es aquel ámbito en donde no hay diferencia ni contradicción ni, por tanto, identidad alguna: la descripción más exacta posible de lo que sucede cuando se suspende la ley de contradicción. Y lo que sucede es que "A" y "no-A" dejan de oponerse, de distinguirse uno del otro, no para volverse "idénticos"—pues la identidad presupone la diferencia y la contradicción— sino simplemente *indistintos* (Bredlow, 1997: 77).

Pareciera ser que es precisamente ese el ámbito que Heráclito hace resurgir, el del fundamento, donde finalmente se disuelven las contradicciones y las identidades, si no fuera porque implica también la desaparición de las diferencias, y a pesar de que, en la visión hegeliana, los términos opuestos dejan de oponerse sin alcanzar una identidad, se llega a un punto de lo "indistinto" o "indiferenciado", que es como una homogeneidad, más lúgubre acaso, pero no menos monótona, que ya no sostiene la identidad de cada uno de los opuestos pero sólo para conservarse a sí misma en su propia identidad indiferenciada y de pura *negatividad*. Este fondo indeterminado sería, pues, en rigor impensable e imposibilidad de todo pensamiento, *asumiendo* que el pensamiento se torna posible precisamente a partir de la ligazón entre identidad, diferencia, y contradicción; ese fondo sería un ámbito, pues, de la pura sin-razón o irracionalidad pura (cf. *ibíd*: 77). Pero lo que no se apercibe aquí es que precisamente es ese "fondo" el que está siendo pensado, y sobre todo sobre la base de lo *Mismo*: lo ya conocido. Desde esta perspectiva, sin-razón e irracionalidad pura no son sino los opuestos —en este sentido, los dobles— de lo *Mismo*: de la razón y la racionalidad, de la contradicción en tanto que mera síntesis de contrarios ligados entre sí por la fuerza representativa de la identidad: "De todos modos, la diferencia queda subordinada a la identidad, reducida a lo negativo, encarcelada en la semejanza y la analogía" (Deleuze, 2002: 92). Esto es que, pretendiendo remontar hacia lo incondicionado, lo que haría posible la contradicción como ley del pensamiento y de la realidad, se termina regresando al principio de identidad (que se suponía fundado en la contradicción), por cuanto allí la diferencia ciertamente ya no se opone a la identidad, pero queda subsumida en una identidad mayor, más monstruosa en tanto que ya no admite ninguna

oposición (el Absoluto), pero que no deja de ser pura *negación* (que infernalmente lo incorpora todo en sí)²⁰⁸.

Lo que se ignora en este esquema es que, precisamente al contrario, cuando ya no podemos pensar nada, es que el *pensar nos acaece*: pasión pura, *pathos*, nos vemos forzados a pensar en el límite de lo pensable, y sólo así nace un auténtico pensamiento. Esto es, que el “fundamento” no es puesto, no es dado sobre un esquema de negación que ordenaría las oposiciones, pues en tal caso serían justamente, como lo quería Hegel, las oposiciones (en su negación) las que darían lo diferente, cuando más bien se trata de que la diferencia es la que posibilita las oposiciones (y su ligazón a través de la diferencia misma). En ese sentido, la diferencia no es contradicción:

Decimos no sólo que la diferencia en sí no es «ya» contradicción, sino que no se deja reducir y llevar hasta la contradicción, porque esta es menos profunda y no más profunda que ella. Pues ¿cuál es la condición para que la diferencia sea empujada, proyectada en un espacio plano? Precisamente, cuando se la ha puesto por la fuerza en una identidad previa, cuando se la ha colocado sobre esa pendiente de lo idéntico que, necesariamente, habrá de llevarla y hacerla reflejar donde la identidad quiere, es decir, en lo negativo (ibíd.: 94).

Por consiguiente, cuando las oposiciones se toman no en tanto términos relacionados entre sí por su exclusión mutua, porque se nieguen los unos a los otros, y negándose cumplan el principio de (no) contradicción, sino que se toman como afirmándose en su distancia, y afirmando la distancia misma, ya no se

²⁰⁸ “La contradicción hegeliana no niega la identidad o la no contradicción; consiste, por el contrario, en inscribir en lo existente los dos No de la *no*-contradicción, de manera tal que con esta condición, en esta fundación, la identidad baste para pensar lo existente como tal. Las fórmulas según las cuales «la cosa niega lo que no es» o «se distingue de todo lo que no es» son monstruos lógicos (el Todo de lo que no es la cosa) al servicio de la identidad. Se dice que la diferencia es la negatividad, que va o debe ir hasta la contradicción, en cuanto se la lleva hasta sus últimas consecuencias. Esto sólo es cierto en la medida en que la diferencia ya está puesta sobre un camino, sobre un hilo tendido por la identidad. Sólo es cierto en la medida en que lo que la empuja hasta allí es la identidad. La diferencia es el fondo, pero tan sólo el fondo para la manifestación de lo idéntico. El círculo de Hegel no es el eterno retorno, sino tan sólo la circulación infinita de lo idéntico a través de la negatividad. La audacia hegeliana es el último homenaje, y el más poderoso, ofrecido al viejo principio” (Deleuze, 2002: 91-92).

deben a la identidad y la negatividad, sino a la diferencia y a la potencia que tienen de crear algo nuevo (la *physis* siempre naciente). Entonces un término, sea A (o día, paz o saciedad) ya no se debe a que incorpore en sí su negación: No-A (el día implicando a la noche, la paz a la guerra, la saciedad al hambre), sino que cada uno de los términos se afirman en sí mismos afirmando no obstante su diferencia y la diferencia misma que media entre ellos: día-noche, paz-guerra, saciedad-hambre (esto, recordemos, es “el Dios”, según nos dice Heráclito). Desde este punto de vista, la contradicción y el principio negativo que implica son relegados a un segundo término, siendo lo primario la afirmación:

La negación resulta de la afirmación: esto significa que la negación surge como consecuencia de la afirmación, o junto a ella, *pero sólo como la sombra del elemento genético más profundo*, de esa potencia o de esa «voluntad» que engendra la afirmación y la diferencia en la afirmación (ibíd.:100).

Ese principio de afirmación es inmanente, no viene dado por algo que estaría “más allá” de las cosas, sino que las atraviesa, y consiste en una potencia o voluntad que afirma y se afirma, y al hacerlo produce la diferencia. “La distancia es, en definitiva, la afirmación de lo que distancia” (Deleuze, 1989b: Serie XXIV, p. 180)²⁰⁹. Esto es, lo que hemos visto con anterioridad: la noción, razón o inteligencia que lo conduce todo a través de todo, y que al producir los ensamblajes entre los opuestos produce todas las cosas en tanto que componentes en un proceso de devenir, haciendo de las cosas (y de la realidad

²⁰⁹ Para la lógica tradicional, como hemos venido viendo, afirmar los contrarios los haría entrar en una relación de contradicción en donde, o bien se elimina una de las alternativas, o bien subsisten ambos pero bajo la condición de que entren en una nueva relación: la síntesis, esto es, la unidad y la identidad, o bien, la llana identificación del uno con el otro: lo joven es (en realidad) lo viejo, lo viviente, lo muerto (aquí haría falta sólo un pequeño empujón para pasar del uno al otro). Sólo cuando ambos opuestos se afirman sin recurrir a las estrategias anteriores, subsisten cada cual en una relación que no puede ser determinada ni como sintética ni como contradictoria sin más, y es en tal situación que no sólo se afirman a sí mismos, sino que también afirman la distancia que media *entre* ambos, que se revela como la condición para que sean diferentes (y no obstante simultáneos). Se trata así de una “distancia positiva”, en donde la diferencia (de la relación entre los opuestos) ya no se retrae a la relación de contradicción (como quería Hegel), sino que, si se puede hablar de contradicción, es bajo el entendido de que es ésta la que descansa en la diferencia (cf. Deleuze, 1989: Serie XXIV, pp. 179-180).

toda) lo mismo y lo diferente, lo divergente-convergente. Por supuesto que, en el plano de la representación, todas las oposiciones aparecen como deudoras del principio de contradicción, y su mutua afirmación puede remitir en última instancia a la búsqueda de ese fundamento omniabarcante, o bien, limitarse a establecer relaciones que las encadenen a la identidad. Esta es la *physis*, la armonía manifiesta. Pero en la otra cara, la de la *physis* que tiende a ocultarse, la de la armonía no manifiesta, inaparente o invisible, lo que acontece es la afirmación de las tensiones opuestas, la afirmación del combate, de la discordia, que es tanto como la afirmación de la diferencia, esto es, del *lógos* que, siendo lo común, no es ninguna de las cosas, sino el movimiento o proceso que realiza los acoplamientos —no menos que los des-ensamblajes²¹⁰.

El pensamiento de Heráclito no nos entrega entonces un fundamento, un fondo, que nos remitiría a la unidad que explicaría todas las cosas y les daría su condición de naturalidad, de completud (el “Uno-Todo”), y permitirían al buen sentido y al sentido común andar correctamente conforme a una sana consciencia, recta representación. O, en todo caso, el fundamento de las oposiciones y de la dialéctica heraclíteica no es, no puede ser, evidentemente, del terruño de la identidad, no se trata ya de una unidad sintética de diferencias domesticadas, sino antes bien, en tanto que verdadera indeterminación, del quiebre de las cadenas que ataban identidad y diferencia y las subsumían a una relación de negatividad (la relación de contradicción): no hay fondo, no hay fundamento, sólo ulterior desfundación, distribuciones nómadas y anarquías coronadas, pura diferencia en sí misma:

Fundar es determinar lo indeterminado. Pero esa operación no es simple. Cuando «la» determinación se ejerce, no se contenta con otorgar una forma, con dar una forma a las materias bajo la condición de las categorías. Algo del fondo sube a la superficie, sube allí sin

²¹⁰ El *lógos*, pues, que no es cosa, ni cosa de las cosas, sino lo que las une y las disyunta, lo que es *común*, y siéndolo realza cada potencia a la vez que su distancia, es como esa diferencia que ya no consiste en las cosas diferentes, en relaciones de oposición, analogía o identidad: “la diferencia está detrás de toda cosa, pero no hay nada detrás de la diferencia. Es tarea de cada diferencia pasar a través de todas las demás y «quererse» o encontrarse ella misma a través de todas las demás” (Deleuze, 2002:102).

tomar forma, más bien se insinúa entre las formas; existencia autónoma sin rostros, base informal. Ese fondo, en tanto está ahora en la superficie, se llama lo profundo, lo sin fondo. Inversamente, las formas se descomponen cuando se reflejan en él; todo modelado se deshace, todos los rostros mueren, sólo subsiste la línea abstracta como determinación absolutamente adecuada a lo indeterminado, como rayo igual a la noche, ácido igual a la base, distinción adecuada a la más completa oscuridad: el monstruo. (Una determinación que no se opone a lo indeterminado, y que no lo limita.) (Deleuze, 2002: 406).

El logos de Heráclito estaría surgiendo y plasmando en la superficie, desde ese sin-fondo, precisamente este tipo de relaciones, que no competen ya a la contradicción, sino a la dialéctica ígnea, dialéctica dionisiaca, al sentido–sin-sentido, a la paradoja y al devenir: “Es precisamente el devenir lo que excluye la contradicción, pues devenir no es oponerse a algo, sino una expresar [sic.] una diferencia irreductible a la oposición” (Pérez & Bacarlett, 2017: 60). Este es el auténtico *pathos* de Heráclito.

En decisiva, suyo no es un pensamiento de la contradicción, sino un pensamiento de la paradoja, y que, como adelantábamos ya cuando abordamos el pensamiento de nuestro Palamedes, tiene como condición básica la de ser una afrenta al buen sentido y al sentido común, en tanto que la paradoja, literalmente, se opone a “lo que se dice”, lo que la mayoría dice (y piensa), que suele ser del orden de la representación, esto es, una dirección única para todos los sucesos, un órgano común e idéntico que agrupa todas las impresiones que es dado tener. Pero Heráclito nos lanza precisamente a lo que no podemos experimentar de manera idéntica y unilateral, y nos fuerza a asumir las oposiciones al mismo tiempo. La paradoja, recordémoslo, no admite solución ni cura alguna, no se deja domeñar, y termina lanzándonos al “sin-sentido” (cf. *ibíd.*: 15), es decir, la donación de sentido para cualesquiera opuestos en su oposición misma, la génesis del sentido que en tanto tal no se confunde con los oponentes, el *lógos* mismo, que siendo neutro, es a la vez como un “tercer estado de la esencia”:

El sentido permanece estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen, sea desde el punto de vista de la cualidad, sea desde el punto de vista de la cantidad, desde el punto de vista de la relación, o desde el de la modalidad. Porque todos estos puntos de vista conciernen a la designación y a los diversos aspectos de su efectuación o cumplimiento por unos estados de cosas, pero no al sentido o expresión (Deleuze, 1989b: Serie V, p. 54).

Es decir, que más allá de los estados de cosas, del plano de la representación, en sus intersticios yace ese otro plano, horizonte absoluto donde los opuestos no se oponen y excluyen llanamente, sino que se implican, se enlazan a través de su oposición, y en su roce —que nunca alcanza la mutua indistinción— surge el sentido–sin-sentido, que es lo que precisamente los acopla, y que en ningún caso se confunde con los estados de cosas. Así, no siendo ninguno de los contrarios ni ninguna de las cosas de la realidad, vemos que el *lógos* es lo que está *entre* las cosas; no la “cosa de las cosas”, lo que las subsumiría todas en una unidad indiferenciada, sino lo que las conecta por sus diferencias, y al hacerlo produce todo cuanto constituye lo real. El *lógos*, pues, es como un “extra-ser”, proceso o movimiento meramente conectivo pero a la vez productor, que establece y re-establece los flujos de la realidad. Es así que, en otro ámbito, el *lógos* no es ni lo que designamos o a lo que referimos, ni lo que significamos, no es real ni posible, sino un “imposible” que enlaza lo uno con lo otro:

Si distinguimos dos clases de seres, el ser de lo real como materia de las designaciones, y el ser de lo posible como forma de las significaciones, debemos añadir todavía este extra-ser que define un mínimo común a lo real y a lo posible y a *lo imposible*. Porque el principio de contradicción se aplica a lo posible y a lo real, pero *no* a lo imposible: los imposibles son extraexistentes, reducidos a este mínimo, y como tales insisten en la proposición (ibíd.: 56).

Es así que, en el de Éfeso, la paradoja es como la chispa que todo lo incendia y que surge del encuentro entre dos fuerzas contrarias, la paradoja es el combate, la discordia que es común a todas las cosas, y de igual forma es el río que, en su perenne fluir, es el que es, mientras está dejando de serlo —en su inevitable

encuentro con *otro*, al cual le acontece exactamente lo mismo—, ambas cosas a la vez. La paradoja, pues, es el *devenir* de los cuerpos, el devenir de los encuentros, y de manera aún más profunda, el de la *physis* que en su sempiterno brotar se ordena al tiempo que no deja de *caotizarse*, caos ella misma que tensa y distiende, diverge y converge, y reposando difiere, en un proceso sin fin, que no obstante es el proceso a través del cual la armonía es producida, una armonía mucho más profunda, oculta, que la del simple equilibrio e igualación de todos los contrarios; es así también que se produce el más bello orden, el cosmos del *pólemos*, de un fuego que no se encuentra en el plano de la verificación empírica, pero que es la génesis de lo que sólo posteriormente, de manera secundaria, podrá ser designado otorgándole cierta consistencia (nunca totalmente pétreo ni clausurada): “Y, sin embargo, es ahí donde se opera la donación de sentido, en esta región que precede a todo buen sentido y sentido común. Ahí, el lenguaje alcanza su más alta potencia con la pasión de la paradoja” (ibíd.: Serie XII, p. 96).

Así, Heráclito pondría de manifiesto la paradoja de los encuentros, de los choques de fuerzas (*dynameis*) que habitan a cada cosa y que, estando en lo que el sentido común considera “lo mismo”, no dejan de producir a cada momento algo distinto. Porque lo joven y lo viejo se encuentran en uno, tanto como el vivo y el muerto, el despierto y el dormido, no como cualidades de un solo y mismo sujeto, sino como las fuerzas que a cada momento hacen que “uno” sea a la vez *otro*, que difiera de sí mismo, y haciendo esto cumpla aquel movimiento de convergencia consigo. Esta es justamente la paradoja del “razonamiento creciente”, que en la antigüedad adquirió varias formulaciones, una de las cuales, de las más ilustrativas, fue bajo la imagen de la nave del héroe Teseo: si a su nave Argos, cada tanto se le cambia alguna pieza, ora el mástil, ora el timón, después las velas, luego los costados, y tiempo después la proa, ¿sigue siendo la misma nave? ¿Es la misma si sus piezas, sus *ensamblajes* son diferentes? ¿No es otra, aun cuando las nuevas piezas tengan la misma apariencia que las de antaño? Otro tanto ocurre entonces con todos los seres y con la realidad misma; ¿cómo afirmar que nosotros, a los que nos sobrevienen cambios, modificaciones corporales, psíquicas, orgánicas, celulares, y encuentros de todo tipo, cómo

afirmar, pues, que somos los mismos que “somos”, si ni siquiera somos los mismos que fuimos?²¹¹ ¿Qué es nuestra identidad, sino una síntesis *a posteriori* de nuestros encuentros y acoplamientos, reducidos a una artificial unidad estática? Heráclito, con la erupción de su *lógos*, nos lleva a descubrir que “en los mismos (y no-los-mismos) ríos entramos-y-no-entramos, estamos-y-no-estamos, somos-y-no-somos, existimos-y-no-existimos”, es decir, nos revela la condición o la configuración dinámica de la *physis*, caos-cosmos que en tanto plano de inmanencia está diseñado como un espacio abierto, sin compartimentos, donde las potencias habitan colisionando a velocidades infinitas, provocando en sus estruendos nuevas conexiones, espacio que destrona al buen sentido haciendo resurgir las condiciones originarias (no por “esenciales”, sino por primeras) del caos: distribuciones nómadas y azar²¹² donde se suscita el devenir en tanto paradoja:

En términos heracliteanos, *nos bañamos y no nos bañamos en el mismo río* porque no sólo el río difiere de sí mismo, sino que el bañista también difiere respecto a él y ambos difieren uno del otro en su diferir; así, no habría propiamente ni río ni bañista antes de tal diferir, con lo cual se abre una zona de indiscernibilidad en la que no hay sujetos ni objetos constituidos, claros y distintos, previos a los encuentros; antes bien, cada cosa se conforma en el *entre*, en ese acoplarse, en ese contagiarse y ensamblarse con otros cuerpos, cosas, ideas, *sujetos*, etc. (Bacarlett, 2014: 182).

²¹¹ La paradoja del “razonamiento creciente” (o *auxómenos lógos*), o paradoja de Teseo, a decir de Bredlow (2015), sería complementaria de la paradoja Sorites o del montón de trigo, que hemos visto actuando en los razonamientos de Zenón, de manera que ambas conformarían un bicornio “razonamiento dilemático”, que en última instancia mostraría que las cosas que creemos unitarias e idénticas en sí mismas (esto es, que a pesar de los cambios, permanecen siendo las que son), y, en suma, la realidad toda, no pueden serlo sino tan sólo de nombre.

²¹² “El buen sentido desempeña un papel capital en la determinación de significación pero no desempeña ninguno en la donación de sentido; y ello porque el buen sentido viene siempre segundo, porque la distribución sedentaria que opera supone otra distribución, como el problema de los cercados supone un espacio primero libre, abierto, ilimitado, ladera de colina o collado” (Deleuze, 1989: Serie XII, p. 94).

En este cosmos anárquico, espacio abierto, fluyen las aguas del río del devenir, alumbrando “zonas de indiscernibilidad”, “umbrales de indiferenciación”²¹³, regiones donde el devenir se realiza plenamente por medio de la tensión y el conflicto, *pólemos* que produce lo real; no los cercos de la identidad, sino las barreduras de los contornos, las grietas por las cuales se fugan las unidades rígidas que se constituían como entidades separadas y autónomas (día, noche, verano, invierno, etc.). Las cosas poseen ya sólo una unidad y una identidad nominal, reflejo de su unidad precaria, en constante huida, en continua *conjunción* con otras fuerzas (cf. *ibíd.*: 147).

Aguas otras y otras nos recorren, torrentes diferentes y diferentes anegan esto que llamamos realidad, y no obstante, no se escurre sin más, perdiéndose en una dispersión absoluta, sino que permanece por obra de un tensar que es como la batalla de la que penden dos reinos en eterna querella, y así todo se halla trezado por un mismo hilo que todo lo atraviesa en múltiples e incontables direcciones: lo común, el devenir, el *lógos* que entrelaza, ensambla, acopla. En este sentido, para finalizar, cabría plantearnos al menos dos cuestiones: por un lado, si a pesar del cambio nos es lícito afirmar que hay algún tipo de permanencia, o que “cambiando reposa” (no menos que “reposando cambia”), ¿no implica esto de cualquier modo un cierto tipo de persistencia? ¿No sugiere alguna estabilidad, un equilibrio, un momento de tregua del combate, pacto y conciliación, así sea momentáneo? Y, por otro lado, si hemos referido a esta condición paradójica del *lógos*, no sólo en tanto que realiza la paradoja, sino proceso paradójico el mismo, de conexión, ensamblaje y acoplamiento (no menos que de des-ensamblaje, discordancia y divergencia), y hemos dicho que no es un ser entre los seres ni el “ser de los seres”, sino un “extra-ser”, ¿cuál es su estatus ontológico en relación a la totalidad de la *physis*?

En lo que respecta a lo primero, precisamente algún tipo de permanencia e identidad parecería estar implicado, máxime cuando hemos dicho que en Heráclito

²¹³ Recordemos que para Deleuze, estas zonas no las crea el filósofo (ni el artista), sino que son propiamente de la Vida, con lo que, acceder a las mismas de algún modo implica estar en un contacto más pleno con aquella (cf. Deleuze, 1997: 175).

no se trata de un “eterno fluir”, entendido como mera impermanencia, y entonces es que aparecen muy sugerentes interpretaciones como las de Kirk, Raven y Schofield, o la de Kahn, o la de Cordero, es decir, que el cambio y el movimiento están al servicio de la unidad, el equilibrio y la identidad. Esto lo hemos rebatido atendiendo a los contrarios, que como dijimos, no se sintetizan ni unifican, sino que prevalecen en sus diferencias, es decir, en sus potencias. Y sin embargo, no hemos dicho cómo es posible que algo permanezca, o de qué tipo es esa permanencia, esa consistencia que adquiere el caos, así sea precaria. ¿Qué es lo que cambia? ¿Qué es lo que permanece en el cambio? Para responder a esta cuestión, podemos una vez más regresar a la imagen de los ríos. Si en efecto, todo cambia, todo se fuga, lo que en esa fuga prevalece no es sino lo que *retorna*, como las aguas del río, que no es el mismo porque sus aguas se estanquen, sino precisamente porque fluyen, pero al fluir, las aguas que perduran son las que vienen por primera vez (ya diferentes) al tiempo que vienen de nuevo (ya *otras*): lo que permanece es el retorno, que sin embargo no es más que retorno de la fuga, principio de ensamblaje que une lo *mismo* con lo *otro*, que hace a lo que es, lo que fue y lo que será guerrear, al tiempo que la conectividad permanece siempre igual: huidiza, cambiante, común y no obstante inaprehensible. ¿Se consolida así algún tipo de “Ser”? ¿Pero no excluye la noción de devenir todo “Ser”, es decir, toda permanencia y unidad?

¿Cuál es el ser del devenir? ¿Cuál es el ser inseparable de lo que consiste en devenir? *Retornar es el ser de lo que deviene*. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir. El eterno retorno como ley del devenir, como justicia y como ser (Deleuze, 2012: 39).

Si hay alguna especie de “Ser” es el retornar, que es lo que se encuentra afirmado justamente en el devenir. En este sentido, hay en Heráclito una visión del “eterno retorno”, que no es, no puede ser vuelta de los ciclos²¹⁴, sino vuelta del devenir en

²¹⁴ No hay, en los fragmentos conservados de Heráclito, nada que indique explícitamente alguna suerte de “teoría del eterno retorno” —aunque, a decir verdad, muy poco es lo que de *explícito* se

sí mismo. Lo que permanece es el devenir, el flujo y reflujo de las aguas de los ríos, el proceso por el cual cambian las cosas en sus diversos acoplamientos, y sin embargo este proceso no sólo no es absoluta impermanencia, sino que afirma una permanencia, un “ser”: el ser del devenir (o el ser en tanto devenir), el retorno del devenir.

Heráclito tiene dos pensamientos, que funcionan como cifras: uno según el cual el ser no es, todo consiste en devenir, otro según el cual el ser es el ser del devenir en tanto que tal. Un pensamiento laborioso que afirma el devenir, un pensamiento contemplativo que afirma el ser del devenir. Ambos pensamientos no son separables, por ser el pensamiento de un mismo elemento como Fuego y como Dike, como Phusis y Logos. Porque el ser no existe más allá del devenir, más allá de lo múltiple; ni lo múltiple ni el devenir son apariencias o ilusiones (ibíd.: 38).

En lo que concierne a la segunda cuestión, si el *lógos* es ese “extra-ser” que está *entre* los seres, movimiento que se escabulle movilizándolo a su vez lo que en su propio fluir conecta, está claro que no puede tener la misma condición ontológica que los seres que entre sí se oponen como bien diferenciados; sin embargo, recordemos que el *lógos* es inmanente, y que lo conduce todo *a través de todo*, por lo que no se trata de un principio superior (ni “inferior”) que determine las conexiones, sino que, siendo a la vez ámbito del sin-sentido y génesis del sentido, es más bien como *lo que a las cosas les pasa*, y que sin embargo no les viene de afuera, sino de una íntima configuración conforme a la dinámica de las fuerzas que las habitan. Las fuerzas, que se diferencian entre sí y que se afirman en sus

puede buscar allí. Como sea, hay algunos cuantos fragmentos que ya desde antiguo dieron en aseverar que el efesio mantuvo una doctrina de tal tipo, sobre todo en lo referente a ciclos de constitución, disolución y nuevamente re-constitución del cosmos, lo cual se daría a través del fuego (que, apareciendo en sus fragmentos, muy pronto se le dio valor ya de *arkhé* o principio de todas las cosas, ya de principio cosmogónico e inclusive divinidad). Esta doctrina, aparentemente, habría sido ampliada (y quizá, verdaderamente ideada por vez primera) por la escuela estoica, que habló de la génesis del cosmos y su posterior fin a través de una “conflagración”, tras la cual habría de volver el cosmos en un nuevo ciclo. Así, por ejemplo, el testimonio de Clemente, *Strom.*, V, 103-105: “No paso por alto a Empédocles, quien, desde un punto de vista físico, hace mención de una ascensión de todas las cosas, en el sentido de que alguna vez se producirá una transformación de ellas en la sustancia del fuego. Más claramente es de esta opinión Heráclito de Éfeso, al admitir que hay un cosmos eterno, por un lado, pero también uno destructible, por saber que el que resulta de la formación cósmica no es otra cosa que un modo de ser de aquél” (Eggers & Juliá, 2003: n. 614, p. 212). Cf. también ibíd., n. 618, pp. 219-221.

diferencias, a la vez se conectan por el devenir que es proceso de ligazón y diferenciación, ámbito de creación de umbrales o zonas de indiscernibilidad, pero aquello que genera estas zonas no *conjunta* allí sin a la vez hacerlo *disyuntar*, se trata de un tipo de comunicación paradójica y transversal que recorre las potencias contrarias y que las prende con un mismo fuego: una síntesis disyuntiva o “disyunción sintética afirmativa” en la que el elemento del devenir, el *lógos* que produce los ensamblajes, permanece siempre como escurridizo, ilocalizable, inaprehensible, “perpetuamente descentrado” (cf. Deleuze, 1989b: Serie XXIV, p. 181). De modo que la condición que le corresponde al *lógos* en tanto “extra-ser”, podría corresponderse con la totalidad de sus conexiones (el “uno-todas las cosas”) que nunca es realmente “total”, sino que se da siempre en imprevisibles y nuevas conjunciones. La *physis*, como plano de pura inmanencia no sería más que un ámbito abierto, de distribuciones nómadas y zonas de indiscernibilidad entre las fuerzas; como realidad, sería la repetición del movimiento por el cual se producen los *encuentros*, los desajustes y desequilibrios, las tensiones y los flujos, la incidencia del caos y el azar que en la divergencia hace a las cosas estar en armonía. Esta “unidad” e inmanencia del *lógos* nos lleva a encontrarnos con aquello que Deleuze llamaría la “univocidad del ser”: no el ser trascendente, principio y fundamento de todos los entes, sino el ser que se realiza a sí mismo en sus encuentros en los que no sólo las cosas difieren, sino él mismo también; el ser en tanto “extra-ser”, movimiento transversal, de comunicación o síntesis disyuntiva a través del cual se afirma de igual modo para todas las diferencias, para todos los contrarios; un único movimiento de discordancia afirmado unívocamente para todo aquello que por medio de éste concordará (en su divergencia); un mismo *pólemos* que todo lo procrea y lo gobierna:

La univocidad del ser se confunde con el uso positivo de la síntesis disyuntiva, la más alta afirmación: el eterno retorno en persona o —como vimos a propósito del juego ideal— la afirmación del azar en una vez, el único tirar para todas las tiradas, un solo Ser para todas las formas y las veces, una sola insistencia para todo lo que existe, un solo fantasma para todos los vivos, una sola voz para todo el rumor y todas las gotas de la mar (ibíd.: Serie XXV, p. 186).

En este plano, cuando decimos “Ser” nos referimos a “lo que *está siendo*”, la *physis* siempre brotando, siempre fluyente, que se confunde con el caos, con el azar, con la tirada única de dados y con el eterno retorno; se trata del *lógos* que lo mismo se nombra al mentar la *physis* oculta, la armonía más fuerte (de tensiones opuestas), el fuego, las conjunciones o acoplamientos, el combate o *pólemos*, la razón común o inteligencia, y le compete no un estado ontológico trascendente sino ante todo inmanente, y no como entidad o ser sino como “extra-ser”, el intersticio, las zonas de indiscernibilidad, lo común, proceso genético o productivo del devenir.

De este modo arribamos al final de nuestro recorrido por el par de filosofías presocráticas, habiéndonos adentrado por una parte en la visión de Zenón el eleata, y por otra en la del Oscuro de Éfeso; en ambos tiene un papel preponderante la “pasión del pensamiento”, es decir, la paradoja, aunque en cada caso invocando diversos elementos de un plano inmanente que se erige en tanto horizonte absoluto. Así, en un caso, las paradojas, en tanto mecanismo de un *antilogos*, invocaban las velocidades infinitas del caos, a la vez que hacían patente el devenir en tanto que recorrido de las dos direcciones a la vez, y como mecanismo de una proliferación infinita. En el otro caso, las paradojas sirven como espejo que captura un reflejo de lo profundo, no el “fundamento”, sino el sin-fondo, espacio abierto, cosmos anárquico donde el devenir se da como combate, como *encuentros*, y como eterno retorno. En Heráclito el devenir queda afirmado como lo común que conecta los opuestos en tanto potencias, que no subsisten porque un contrario niegue al otro, sino que lo hacen por sus propias fuerzas, afirmando al mismo tiempo la distancia —diferencia— que los separa.

Podemos ahora proseguir el sendero de nuestra investigación, esta vez deslizándonos a otro plano, el de la literatura, que como exploramos en el primer capítulo, también tiene sus zonas de indiscernibilidad, sus entrecruzamientos e interferencias con otros planos, como el de la filosofía. Más concretamente,

veremos cómo el devenir y la paradoja actúan en algunos cuentos de Borges, y cómo a través de este mecanismo podemos detectar en su narrativa un “devenir presocrático”.

CAPÍTULO 3 BORGES PRESOCRÁTICO

3.1 La literatura fantástica y la paradoja

Hemos mentado ya la potencia de la literatura en tanto *expresión* autónoma de intensidades —intensidades que recorren el lenguaje, los afectos, los cuerpos, y que pueblan de vida las líneas de escritura en que coinciden “autor” y “lector”—, resta ahora sumergirnos definitivamente en el caudal de la producción literaria borgeana, para lo cual no obstante es preciso antes determinar la naturaleza de la misma. Y es que, si Borges se presenta como uno de los escritores que infligen una poderosa atracción sobre los lectores siempre ávidos por lo *diferente*, en general, y en particular para esta investigación que indaga por los devenires presocráticos que recorren su narrativa, es porque su arte narrativo no permite la conformidad: pues no hay allí ni conformidad con los hechos o con lo empírico (o la “realidad”, si se quiere) ni conformidad con un uso del lenguaje que se limitaría a designar y significar lo ya significado y designado con anterioridad. Esto es, que si en Borges vemos de manera preclara el funcionamiento de la literatura en tanto máquina, es porque en sus cuentos la literatura se cumple como encarnación de esa voluntad de *estilo*, que hemos visto antes, y que remite a las fuerzas de la vida que a través de su expresión sígnica son capaces de hacernos *sentir* algo, pensar de otro modo. Por supuesto que esto no ocurre con todas las obras que, de manera genérica, son llamadas “literatura”, aunque cierto es que puede acaecer con las obras cuyas formas y motivos son los más dispares entre sí. No hay continuidad, pero tampoco canon o regla: lo único que vale es el funcionamiento de una máquina —que, recordémoslo, nunca se da en total aislamiento o separación, sino que siempre conecta con algo que no es ella misma, con la no-obra, la no-literatura, un Afuera radical que puede cernirse, así sea

inaprehensiblemente, en otras tantas piezas heterogéneas de diversas máquinas. Sin embargo, es cierto que hay un rasgo particular en el estilo narrativo de Borges que hace de la suya una máquina peculiarmente propensa a los devenires, los raptos del pensamiento y, lo veremos, las paradojas; se trata de esa cualidad por la cual sus obras pueden ser pensadas dentro de un ámbito concreto y genérico de la literatura, pues si es cierto que nuestro autor hace literatura, no la hace a la manera de buscar un ajuste con una realidad supuesta. La suya es ante todo una literatura que como consigna principal tiene la de *desafiar* la realidad. Y es por ello que se le suele catalogar junto con la gran variedad de obras que se rotulan bajo la denominación de “fantásticas”. Pero, ¿qué es lo fantástico en los cuentos de Borges? ¿Y cómo esto nos puede interesar aquí?

Es cierto que ya hemos avanzado un buen trecho haciendo un análisis crítico de la literatura en general respecto de sus relaciones con la filosofía, con la verdad y la representación, no obstante falta ver cómo esa manera peculiar de la literatura borgeana funciona y se relaciona con lo heterogéneo, y para ello nada mejor que comenzar por la naturaleza de esta narrativa, es decir, su carácter “fantástico”, que además nos permitirá adentrarnos más de lleno a nuestra cuestión derribando esas últimas reservas que se podrían tener para considerar la “cuestión literaria” como un espacio clausurado, alejado ya sea del pensamiento, ya de la vida (hemos de recordar, también, que pensamiento y vida no son sino dos nombres para indicar la doble faz de un mismo plano: *Physis* y *Nous*). Así, antes de ingresar en esos entrecruzamientos entre las ideas presocráticas y las ideas borgeanas, revisaremos brevemente en este primer apartado la caracterización del género llamado “fantástico”, así como las ideas que de lo fantástico desplegó el propio Borges, para, en último término, ver la relación de esta manera de expresarse (es decir, de *sentir*, de pensar, de crear) con la paradoja, tal como la hemos analizado en el capítulo anterior. Veremos así si no nos encontramos acaso con otros modos en que el pensamiento vive su *pasión*.

Si de lo que se trata es de analizar o estudiar aquello designado como “literatura fantástica”, una precisión previa se hace necesaria, la cual podemos encontrar claramente al menos desde la fundamental obra del búlgaro Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (2006). No es gratuito que el estudioso inicie su obra dedicada al análisis crítico de lo que hace a la literatura fantástica con una revisión sobre la cuestión de los “géneros literarios”; en efecto, al hablar de “literatura fantástica” se hace alusión a una región de la literatura, caracterizada por ciertas cualidades o características que, además, en otro sentido funcionan como rasgos que se pueden aplicar de manera genérica a una diversidad de obras que varían ya en su contenido, en sus formas, en su origen o procedencia. De tal modo que tratándose la literatura fantástica, como lo apunta Todorov, de una “variedad” o género literario, habrá que, en primer lugar, indagar que quiere decir esto; ¿qué es un género literario? Lo primero que salta a la vista para alguien que se ha aproximado con mayor o menor frecuencia a disciplinas científicas, es que el “género” alude a un modo de clasificar las entidades u objetos de estudio, con lo que, desde este punto de vista, vendría a ser un término propiamente científico. Pero no menos cierto es que dicho vocablo puede reconocerse en la jerga cotidiana, sobre todo a partir de discusiones y discursos que de un tiempo para acá han estado muy en boga: aquellos que tienen que ver con los discursos de género, según lo referente a la construcción socio-cultural de la identidad sexual. Así, en una acepción mucho menos especializada, tenemos como frecuencia el tópico del género masculino y el género femenino, y entre estos (o más allá de estos) una amplia variedad de géneros que se han ido definiendo o surgiendo. Pero si bien el discurso público no especializado se ha apoderado de esta terminología (que, por cierto, no habría que ignorar que proviene igualmente de una jerga científica que clasifica cuerpos y modos de vida), no se puede ignorar que hay todo un trasfondo filosófico en torno a la cuestión, que ahonda, cuestiona y redefine la noción misma de género. Por lo demás, no resulta extraño recordar que la noción de género, antes que social o científica, se ha originado como categoría filosófica, más exactamente como categoría lógica. Ya Aristóteles establecía la categoría de género como un ámbito

lógico que englobaba las especies, es decir, y por definición misma, una *generalidad* contenedora, más o menos de la misma manera que Platón concebía algunas de sus Ideas, que por consecuencia, se diferenciaban de las entidades particulares, reales o concretamente existentes.

Lo anterior pudiera parecer que tiene poca importancia en lo referente a la literatura, si no fuera porque precisamente la problemática de los géneros literarios se inserta en un trasfondo de cuestiones lógicas, que conllevan no sólo la generalidad de las clasificaciones de las obras literarias realmente existentes, sino también las especies, esto es, los ejemplares diversos que puede contener un género, así como la cuestión de las diferencias específicas (entre obras de distintos géneros, pero también de obras que se suelen clasificar en un mismo género), divisiones y sub-divisiones, y, en último término, los criterios para definir un conjunto de obras como genéricas, el trazado de sus límites, que siempre tienen que ser vueltos a marcar, asuntos todos a los que de alguna manera apunta la introducción de Todorov. Así, la cuestión de los géneros, incluso si se trata específicamente de géneros literarios, no puede prescindir de una referencia a las discusiones elaboradas en otros campos (como el científico, el social o el filosófico), no por hacer depender a la literatura de otros ámbitos o disciplinas, sino porque se trata de un tópico que, al abordarse, se convierte en algo más que literatura y por ende se inserta en un medio más amplio de producción cultural en que toda reflexión se vuelve a un tiempo crítica y metarreflexiva (indaga por los límites de sus supuestos, y piensa su propia teoría). A ello alude Todorov mismo: la crítica literaria ya no es literatura, y no puede, en rigor, decir nada de la literatura, a no ser que alcance ese punto en que, diciendo auténticamente algo de aquella, se vuelva literatura ella misma, pero por ende, algo más que sólo crítica. La literatura se produce y se basta a sí misma. Cualquier reflexión sobre ésta será algo diferente, pero no obstante no dejará de ser necesaria.

De este modo puede ser entendido este primer acercamiento a la cuestión de los géneros literarios, como una meta-discusión literaria que a la vez que señala los límites de su empresa, despeja nuevos ámbitos de reflexión que sirven para pensar su materia (en este caso, la literatura fantástica). Precisamente así

cabe entender la referencia y crítica que Todorov realiza respecto de la sistematización de Frye, pues ésta es presentada como una teoría que, coherente en términos generales, resulta no obstante escasa o incompleta en un sentido lógico (arbitrariedad e incompletud de algunas clasificaciones; inconsistencia teórica respecto al estructuralismo; insuficiencia en la explicitación de criterios; etc.)²¹⁵.

Pero acaso lo más fundamental en este primer acercamiento a los géneros literarios, sea precisamente esa antinomia que se halla entre las clasificaciones de conjunto y las obras particulares: en el arte, nos dice Todorov, cada nuevo ejemplar de algún modo modifica al conjunto (especie o género), con lo cual la categoría deja de ser un molde o estructura pétrea a ser llenada con obras que deban adaptarse a las características representadas por tal clasificación, para pasar a ser más bien una estructura fluyente que con cada obra se va ensanchando, enriqueciendo, sin ser nunca totalmente excluyente o cerrada. Por supuesto, en el arte como en literatura esto sólo puede ocurrir con aquellas obras que no son *repetición* de las características ya existentes de otras obras, no basta la *reproducción* para que el género se enriquezca y amplíe, sino que es preciso que se trate de obras que por su impacto u originalidad puedan ser consideradas de todo derecho “literatura”, a diferencia de obras que, siendo *reproducción de lo mismo*, vendrían a constituir ese otro gran campo de la llamada “literatura de masa” (pensemos en los *best sellers*), ámbito que entonces podría reivindicar para sí con total seguridad la categoría de “género” (en tanto que allí habría, en sentido estricto, obras *genéricas*) (cf. Todorov, 2006: 4). De modo tal que para

²¹⁵ Todorov expone la clasificación, o, mejor dicho, las clasificaciones del teórico y crítico literario canadiense Northrop Frye de manera muy esquemática: la primera concierne a los “modos de la ficción”, y refiere a las relaciones del “héroe” de la narración con el mundo extra-literario, llámese lector, o mundo natural. En este sentido, habría cinco categorías: el mito, la leyenda o el cuento de hadas, el “género mimético elevado”, el “género mimético bajo”, y la ironía. Una segunda categoría tiene que ver con la verosimilitud. La tercera categoría refiere a lo cómico y a lo trágico. La cuarta categoría de clasificación, que de acuerdo con Todorov sería la más importante para Frye, tiene que ver con aquello que define “arquetipos” (“mythoi”), y remite a la oposición entre lo real y lo ideal; estos cuatro “mythoi” responden al romance, la ironía, la comedia y la tragedia. La siguiente clasificación corresponde propiamente a los “géneros” según el tipo de auditorio: el drama (obra representada), la poesía lírica, (cantada), la poesía épica (recitada) y la prosa (leída). Por último, habría una clasificación de acuerdo a las relaciones de oposición intelectual-personal y lo introvertido-extrovertido. Vale decir que, para Todorov, todas estas clasificaciones de Frye “no son lógicamente coherentes” (cf. Todorov, 2006).

hablar con propiedad de “géneros” en literatura, más allá de la producción genérica de lo *mismo*, se debe cubrir una doble exigencia: por un lado, las obras deben poseer una serie de características compartidas con otras obras, que no sólo se refieren a obras literarias contemporáneas o pasadas, sino además a otros productos de la cultura (y, en general, todo lo que podría llamarse el “espíritu de una época”); pero además, por otro, deben de representar una transformación de las combinatorias y elementos preexistentes, es decir, no sólo *reproducir* los mecanismos de las obras contemporáneas o del pasado, trátase de las estructuras sintácticas, los elementos lingüísticos, las imágenes o temas, sino que además deben introducir una novedad, algo impensado que por lo tanto provoque algo nuevo en su encuentro. Como bien lo señala el autor, esto corresponde al funcionamiento del lenguaje mismo, pues éste, en su ejercicio, supone un uso y una producción de generalidad o abstracciones, sin las cuales no podría funcionar —pero, por otra parte, es este mismo lenguaje de generalidades el que se usa para hablar de lo concreto, lo *singular*, lo irrepetible de las experiencias humanas (Cf. *ibíd.*: 5). Pero, desde otra perspectiva, esta cuestión también halla una resonancia en un ámbito más amplio que ha sido suficientemente tematizado por la filosofía contemporánea y que ya hemos analizado con anterioridad: la problemática de la *identidad* y la *diferencia*. En efecto, según hemos visto, la importancia de una obra no reside en su inserción dentro de un canon o modelo, antes bien, en su potencial para expresar *diferencias* que no han sido antes tematizadas, experimentadas, sentidas. En este sentido, toda reducción de una obra o de un conjunto de obras a un género no puede sino encapsular, encadenándola, la multiplicidad de intensidades por las cuales ésta es algo *singular* —a no ser que, viceversa, toda obra que cabalmente pueda decirse que es parte de un género, no sea sino una *reproducción de lo mismo*, de lo idéntico.

Como sea, no ignoramos que, en cuestión de crítica y estudios literarios, el tópico de los géneros no deja de ser algo importante, por cuanto implica una clasificación de las obras concretamente existentes que permite entenderlas y

analizarlas precisamente conforme a lo que las hace diferentes entre sí²¹⁶. Es por esto que en último término cabría decir que los géneros literarios suponen, sí, una construcción del analista (llámese crítico o investigador) que, lejos de agotar la literatura, pueden abrir una amplia gama de posibilidades que enriquezcan la comprensión y la experiencia misma de las obras literarias, siempre que se trate de categorías abiertas que, estructuradas con suficiente coherencia, respeten al mismo tiempo la *singularidad* de cada obra particular.

Una vez realizado el paso previo de indagar en la cuestión de los géneros literarios, es posible ahondar en particular en el género de lo fantástico y señalar los rasgos comunes que hacen de un conjunto de obras pertenecientes a dicho género. Así pues, ¿qué hace a lo fantástico?²¹⁷ Todorov nos dirá que ante todo, lo fantástico consiste en una narración en donde tiene lugar un *acontecimiento* no explicable por las leyes del mundo conocido —mundo de los personajes y del lector, se entiende. Dicho en otros términos, en la literatura fantástica lo “sobrenatural” irrumpe en el mundo de las leyes naturales, entendiendo por “sobrenatural” todo aquello que compete al misterio, lo inexplicable o inadmisible,

²¹⁶ Evidentemente, al no ser esta una investigación de crítica literaria, no hemos ahondado suficientemente en la cuestión de los géneros, la cual amerita de suyo amplias reflexiones e investigaciones más profundas. Únicamente valga decir, a manera de aclaración, que la clasificación (o “taxonomía”, si se quiere) que sirve para organizar las obras literarias puede darse, al menos de manera clásica, según la forma, esto es, atendiendo a los aspectos lingüísticos y formales que tienen cabida en la obra; según elementos sintácticos, que remite a cómo se organiza el uso del lenguaje; y finalmente de acuerdo a la forma semántica, que tiene que ver con los temas tratados por las obras. De manera evidente, al menos en un primer momento, al hablar de “literatura fantástica” nos remitimos a la clasificación genérica según la forma semántica, es decir, los temas —aunque, como sendas reflexiones han demostrado, ya desde el mismo Todorov, lo fantástico no se agota en el nivel semántico, sino que se haya implicado también en la forma y la sintaxis, y en las relaciones (más complejas) que la obra mantiene con el universo literario y no-literario del que forma parte (precisamente ésta será una de las críticas que la *Introducción* de Todorov recibirá a lo largo del tiempo, pues el autor búlgaro parece centrarse únicamente en la cuestión temática o semántica, dejando de lado aspectos más formales o estructurales. Cf. Ana González Salvador (1984), *De lo fantástico y de la literatura fantástica*; y Rosalba Campra (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*).

²¹⁷ Para una revisión muy breve sobre las diversas concepciones sobre lo fantástico en literatura, incluyendo la concepción de Todorov que a continuación exponemos, así como algunas de sus críticas, véase Ana González Salvador (1984), *De lo fantástico y de la literatura fantástica*.

con lo que, por cierto, el mundo mismo que traza la narración queda dividido en dos órdenes de acontecimientos: el natural y el *sobre-natural*²¹⁸.

Ante este tipo de acontecimientos, entonces, el escritor, la serie misma de los sucesos en narración, los personajes o, por último, el lector, pueden optar por darle una “solución” o explicación: o bien, los fenómenos acaecidos se tratan de un producto del orden del sueño, la ilusión o la imaginación (con lo que se trataría ante todo de una especie de falla o error de percepción y entendimiento), o bien, se trata de hechos constitutivos de la realidad, pero que entonces revelan que sus leyes no nos son plenamente conocidas o escapan a nuestra razón. Cualquiera de estas soluciones, ya se ve, implica una disyunción, una alternativa que nos sitúa de determinada manera frente a la obra y lo narrado, y que, al decidimos por una, nos dirá Todorov, de algún modo le damos otro cariz a la obra fantástica, haciéndola entrar en otros géneros: o bien, la volvemos una obra perteneciente al género de lo extraño, o bien, la hacemos pertenecer al género de lo maravilloso:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.

El concepto de fantástico se define entonces en relación a los de real e imaginario: y estos últimos merecen algo más que una simple mención (Todorov, 2006: 24).

²¹⁸ Se hace necesario hacer aquí una precisión. La transgresión de la que se habla a partir de aquí es cierto que refiere al mundo natural y por consiguiente a lo “sobre-natural”, aludiendo con ello al mundo de la experiencia o de los fenómenos físicos. No obstante, es cierto que, al menos en primera instancia, el mundo físico (o mundo extra-literario) no se ve trastocado, permaneciendo lo sobrenatural en el universo meramente literario (o ficcional); de ahí que parezca muy sencillo reducir la literatura (y en particular la fantástica) a un artefacto de la fantasía que incide mínimamente en la “realidad”, salvaguardando precisamente el límite y distancia entre uno y otro mundo. Pero, si como aquí defendemos, la transgresión es posible y efectiva, ¿cuál es el mundo al cual pasa lo fantástico? Se trata, diríamos, de otro orden de realidad, no ya el mundo físico, sino el mundo —más fundamental aún— de las leyes lógicas que gobiernan los fenómenos físicos o naturales, es decir, que la narración fantástica estaría ante todo trastocando los cimientos lógicos y ontológicos de lo real. Pero al lidiar con estos órdenes, el lógico y el ontológico, la realidad física o mundo de las leyes naturales no puede ya permanecer incólume: cierto es que no cambia la *percepción* del mundo extra-literario, sino que se trata en todo caso, como bien lo señalaba Deleuze, de un asunto de *sensación* y con ello de *pensamiento*: ya no es posible *sentir* ni *pensar* de la misma manera un mundo que, por lo demás, en contra de las ficciones representacionales, no es nunca uno y el mismo para todos.

Vemos ya que Todorov señala que lo fantástico es algo “en relación”, por una parte, con la respuesta que se le dé, lo cual determinará su declinación hacia otro tipo genérico, pero ante todo, en el nivel de su definición, se relaciona con lo real y lo imaginario. Esta es una de las claves de lo fantástico sobre la cual insistiremos más adelante. Por ahora centrémonos en esa elección resolutiva que parece suscitarse frente a lo fantástico. La razón de este viraje se sustenta precisamente en el “dar razón” de los acontecimientos inexplicables que nos hemos encontrado en la lectura (o que los personajes mismos han encontrado en el transcurso de la historia), es decir, implica someter los acontecimientos al orden de las causas, tornar lo inexplicable *explicable*, así sea por el recurso a lo que escapa a las leyes conocidas, pero que entonces, formuladas o aceptadas, terminan por disolver el misterio.

Este análisis, por supuesto, arroja una luz muy profunda sobre el género fantástico, que nos permite aprehender de mejor manera sus elementos más esenciales, aún antes de volverse éstos parte de otros géneros. Pues como apunta Todorov, lo fantástico no está tanto en lo sobrenatural en sí mismo, ni en la división entre lo sobrenatural y lo natural, sino precisamente en que aquello irrumpe en esto: es la irrupción misma, esa ruptura o límite, lo que constituye lo fantástico; antes de optar por una solución, antes de explicar los fenómenos narrados por el recurso al sueño, la ilusión o la realidad y sus leyes insondables, lo fantástico se halla en la *incertidumbre*, el no saber qué es lo que está pasando, si es algo “real” o no, desconocer su significado o si acaso lo tiene siquiera; se trata de la *vacilación* entre las posibles explicaciones, ese momento previo a cualquiera de ellas en el que las alternativas u opciones son *indecidibles*: todas igualmente plausibles, todas extrañas e incomprensibles, todas igualmente oscuras (Cf. *ibíd.*: 30-31). Eso hace que haya un “tiempo” de lo fantástico, que lo mismo se inserta en el lapso del instante que en la frontera entre lo real y lo imaginario, de ahí que, en términos filosóficos, pudiéramos aseverar que lo fantástico posee un carácter “diferencial”: es un *entre*, una frontera, un límite, y, más aún, es la diferencia misma (y el *diferenciante*) entre lo real y lo imaginario, entre lo extraño y lo maravilloso, entre el pasado y el futuro —y es por ello que para el estudioso

búlgaro, el género de lo fantástico posee un carácter “evanescente”: dura apenas un instante, mero límite o “entre-dos” que es el punto que separa lo ya conocido, propio de lo extraño, de lo desconocido pero por cumplirse, propio de lo maravilloso (Cf. *ibíd.*: 41-42).

Pero no menos que la incertidumbre, es rasgo constitutivo del género fantástico la integración que ha de existir entre el lector y el mundo de los personajes, de modo tal que la vacilación del lector se equipare a la vacilación misma del personaje de la obra²¹⁹. Esto, no obstante, nos dice Todorov, se trata más de una “regla facultativa” que de una ley inexorable. Más indispensable, en cambio es un tercer rasgo que pertenece al nivel de la interpretación, esto es, que lo fantástico implica también un determinado modo de leer la obra, una disposición o actitud y una manera de interpretarla, de modo tal que los acontecimientos no sean tomados ni en un sentido poético ni en un sentido alegórico, pues en cualquiera de los dos casos la narración perdería su efecto, y la incertidumbre, la vacilación se resolvería prontamente en una explicación.

Eso es justamente lo que ocurre, como hemos adelantado, cuando el lector acude a alguna explicación causal de los sucesos narrados, lo que a su vez da paso a los géneros de lo extraño y de lo maravilloso. Así, el género fantástico, en tanto género liminal o género “evanescente”, se encuentra entre otros géneros que a su vez poseen subgéneros: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro; lo fantástico se encontrará *entre* lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. En lo fantástico-maravilloso, como ya adelantábamos, los acontecimientos sobrenaturales reciben una explicación racional: sea el azar, el sueño, las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos o la locura; cualquiera de estas explicaciones, a su vez, se pueden agrupar en las categorías de lo real-imaginario (acontecimientos que suceden en la realidad, pero tienen su fuente en las potencias creadoras de la imaginación) o en la de lo real-ilusorio (acontecimientos en la realidad, pero

²¹⁹ Lo cual, en la terminología que hemos visto siguiendo el pensamiento deleuzeano, podríamos mentar como un “verse tomado en el compuesto”, en la obra, es decir, ser arrancado por el devenir propio de la obra literaria en cuestión.

asumidos de una manera extraña por una falla o error en su captación, sea por un estado alterado de consciencia o de percepción). En cualquiera de los casos, la explicación hace que los acontecimientos tengan una coherencia interna relativa a la totalidad de la narración (y por ende al mundo mismo) y que por consiguiente sean verosímiles. En sentido estricto esto no se opone a lo fantástico, pero sí lo diluye: la tensión del *entre*, de la *diferencia*, termina por resolverse.

En lo extraño-puro, por otra parte, los acontecimientos son explicables por las leyes de la razón, pero aun así conservan un carácter extraordinario, increíble, singular, inquietante e insólito. En lo extraño-puro se trata, pues, ante todo de la reacción que se tiene ante el encuentro con los sucesos narrados, lo extraordinario se liga con lo inquietante, y pese a la explicación no deja de haber una relación íntima con los sentimientos (y no tanto con los acontecimientos tomados por su lado objetivo). De este género, nos dice Todorov, es particular la reacción del miedo. En lo fantástico-maravilloso los relatos se encuentran más cerca de lo fantástico-puro, pues en este caso hay una aceptación de lo sobrenatural, de unas leyes que rigen la realidad, que, quizá desconocidas para nosotros, se admiten de todos modos como reales ellas mismas. Finalmente, en lo maravilloso-puro, cuyos límites no están cabalmente definidos, la obra se caracteriza no por la reacción, sea de los personajes o del lector, ni tampoco por una determinada actitud, sino por la naturaleza misma de los hechos relatados: son insólitos en sí mismos, y no admiten reducción a explicación alguna, como no sea la del reconocimiento de lo sobrenatural mismo, ámbito que no admite ulteriores justificaciones o conocimiento alguno (cf. Todorov, 2006).

Este análisis de Todorov tiene sin duda una gran importancia en tanto que logra demarcar el lugar de lo fantástico, es decir, eso “evanescente” que no se da más que en un “entre” que puede derivar ya sea hacia el pasado, lo ya conocido, plasmado en lo extraño, o bien, hacia un futuro posible, aún desconocido, propio del género maravilloso. Huelga decir que, tras esta puntual caracterización, Todorov se vuelca a analizar los tópicos propios de la literatura fantástica²²⁰,

²²⁰ No entraremos aquí en detalles sobre la clasificación temática que realiza Todorov, solo valga decir que el autor comprende los tópicos de lo fantástico en dos grandes grupos que él denomina

cuestión en la que muchos de sus críticos han incidido al no ver más que un análisis reduccionista en el nivel semántico, tal vez pensable en términos de una literatura fantástica enmarcada en el periodo clásico (ss. XVIII-XIX), pero que deja a la literatura fantástica del siglo XX (y posterior) en una precaria condición (sino es que implica, como el mismo Todorov parece apuntarlo, a su final o imposibilidad). No obstante, en el plano formal o estructural, nos parece interesante retener lo básico de la caracterización de lo fantástico que realiza el estudioso búlgaro: serían elementos básicos aquella sensación de incertidumbre y vacilación ante acontecimientos que irrumpen desgajando el orden de lo natural (y que, tal vez sin mucha gracia, han sido llamados “sobrenaturales”), tanto en el protagonista del relato como en el lector, lo cual nos lleva al segundo elemento, la “integración” del lector con el mundo de los personajes, de modo tal que el lector “se vea tomado en el compuesto”, y que hemos de entender más que como una identificación de índole psicológica como una *participación* en el universo literario (o, por mejor decir, extra-literario, como veremos a continuación); y por último, un tipo o modo de leer (y que tiene que ver también con ese nivel de “participación”) por el cual los elementos sobrenaturales no son interpretados de manera metafórica o poética ni alegórica: en lo fantástico no nos hallamos ante símbolos por develar, sino ante signos que en su propia expresión se realizan.

Es conveniente, no obstante, observar también que lo fantástico es una categoría que no únicamente designa un conjunto de obras literarias, sino también una manera de situar ciertos contenidos, estructuras y formas, dentro del contexto más amplio de la realidad. Es decir, podemos considerar a lo fantástico en tanto sustantivo: en cuyo caso estaríamos hablando en definitiva de una categoría estética con manifestaciones concretas (las obras literarias pertenecientes al “género fantástico”). Pero por otra parte, tomado dentro del universo literario y extra-literario, se puede considerar en tanto adjetivo: estaríamos así ante la expresión o manifestación de determinadas cualidades en un objeto concreto de lo

“los temas del yo”, relativos a las experiencias más o menos personales que le acontecen al “héroe” de la narración y que tienen que ver con la estructuración de la relación hombre-mundo, o el sistema percepción-conciencia, y “los temas del tú”, que más bien tienen que ver con la relación del “héroe” con los otros y con el mundo, pero principalmente con la relación del protagonista con su propio deseo e inconsciente (cf. Todorov, esp. cap. 7 y 8).

substantivo (sea obra literaria, pictórica, cinematográfica, etc.), esto es, la categoría estética, pero también de manera más amplia lo relativo a la imaginación, a las estructuras del inconsciente, y la percepción de un realidad diferente a la cotidiana y que Ana González no duda en llamar “fundamental”, ligada a lo simbólico y lo sagrado (cf. González, 1984: 208). Probablemente no sea del todo correcto pensar que lo fantástico va directamente ligado a esa realidad originaria, de índole simbólico y sagrado, aunque no deja de ser cierto que alude a una percepción *diferente* de lo real —aunque más acertado que hablar de “percepción” sería hacerlo de experiencia y sensación, pues una “percepción” diferente no es más que una variación de un mecanismo dado, más o menos el mismo para todos los perceptores, con lo que las hipótesis de distorsión, ilusión o alteración no se dilatan en surgir. Por el contrario, en la sensación y la experiencia lo que está en juego, como hemos visto en capítulos anteriores, no es la variación de un aparato subjetivo, sino más bien su superación o derrumbe, si se quiere, esto es, que la subjetividad se ve atrapada en un torbellino de sensaciones que de alguna manera la deshacen, ya sea directamente o en su relación con un supuesto mundo idéntico a sí mismo. Esto excluye entonces la idea de que la razón sufriría una caída, una desviación que la alejaría de la verdad y lo correcto; es por ello que lo fantástico remite a esa realidad acaso más fundamental por cuanto ya no se trata de una realidad ligada a las fuerzas ordenadoras de la *ratio*, del mercado o la política en curso (o, en otro aspecto, del lenguaje dominado por “lo que se dice” o “lo que debe ser dicho”).

Aquí es tentador optar por la salida más tranquilizadora que hace de lo fantástico, si no ya un error de la razón, una desviación o caída, al menos sí el producto de otra facultad, paralela a aquella: la imaginación. En efecto, al hablar de lo fantástico, ya sea en tanto substantivo o bien como adjetivo, es casi inevitable ligarlo a lo imaginario, que no obstante no ha dejado de ser degradado al ser visto como una de las capacidades menos importantes para el ser humano y la vida en sociedad, al menos para la tradición racionalista occidental, primero, y para la utilitarista y pragmatista, después. De tal modo que la literatura fantástica estaría en una doble “degradación” respecto de los valores de Occidente: primero

en tanto literatura en sí misma, pues ésta, se entiende, no es más que *mímesis*, representación, o, si se quiere mera “ficción”; pero en segundo lugar, al ser una ficción fantástica no se trataría más que de algo radicalmente alejado, desviado de lo racional, lo verdadero, la realidad. En un capítulo anterior nos hemos ocupado ya de estas quejas contra la supuesta inferioridad de la literatura en tanto distanciamiento de lo real y de la verdad; ahora podríamos robustecer nuestra postura partiendo de lo fantástico. Pero antes que ello, nos parece más importante aún aquella llaga oculta por un discurso de presunta superioridad que distancia lo verdadero de lo falso, lo real de lo ficcional, y lo racional de lo imaginario, pues, en esa relación dicotómica, ¿quién y por qué se ha establecido la superioridad de lo uno respecto de lo otro? ¿Y la relación entre lo uno y lo otro, es una relación simple de oposición y exclusión? No, sin duda.

Admitamos que lo fantástico sea un producto de esa facultad denominada “imaginación”, lo que en nuestro contexto histórico implica situarlo en contraste con la capacidad racional, que estaría en contacto con “lo real”. Ciertamente es que, por otra parte, si la tradición ha ligado y opuesto a la vez estos términos (fantástico-imaginario, racional-real), no han faltado a lo largo de la historia, así sea como corriente subalterna, escondida y muchas veces acallada, una concepción que ha visto a la razón y a la imaginación como fuerzas complementarias, e incluso algunos que han visto la superioridad de la imaginación por sobre la razón²²¹.

²²¹ La imaginación ha jugado, desde antiguo y hasta nuestros días, un papel primordial en toda creación, tanto artística como filosófica e incluso científica —aún cuando su papel ha sido denostado, sobre todo a partir de los diversos racionalismos de todas las épocas, y hoy en día no suele ser vista, de manera general, sino como una facultad menor. Es así que para alguien que le preste la suficiente atención al ejercicio de la imaginación al punto tal de trazar algunas coordenadas de su “historia”, como Juan Arnau, ésta termina revelándose como un órgano por medio del cual acceder al conocimiento. Sería propiamente *el* órgano del alma, que nos daría acceso a lo “imaginal”, una dimensión superior que trasciende la escisión entre mundo material y mundo espiritual. Por tanto, la imaginación no sería meramente una facultad y una actividad mental, sino ante todo una capacidad y un ejercicio de carácter cognoscitivo y ético, es decir, vital. Es así que, en último término, ve Arnau el fundamental destino de nuestro mundo no en los avances tecno-científicos ni en los cambios socio-políticos, sino en la comprensión de los juegos creativos de la imaginación y su potencial para proyectar nuevas formas de vida y coexistencia. No es casual, por cierto, que el nombre de Borges aparezca repetidamente a lo largo de la obra de Arnau, ya poniéndolo en parangón con ciertas ideas o momentos filosóficos, ya abriendo algunos de sus capítulos con epígrafes venidos del escritor argentino. No es vana la importancia concedida en esta *Historia* a un *imaginador* de la talla de Borges: siendo que, como anuncia al final del “Preludio”, el destino de la humanidad se hallaría en ese conjunto de símbolos y metáforas,

Considerar esto nos permite, como dice González, des-cubrir ese “desliz” ideológico de confundir lo real con lo racional y lo no racional (o imaginario) con lo no real, dejándonos un concepto pobrísimo de realidad: “Por extensión, también se confundirá «vida real» con realidad cotidiana y «orden establecido». La realidad llevará entonces el aval de la legalidad: será real lo que es socialmente admisible y, por ende, será irreal lo inadmisibile en el plano de la razón, del orden moral y legal” (González, 1984: 215). Es precisamente esto, esta primacía de lo real-racional (cuyas justificaciones y ecos más preclaros, a nivel filosófico, podemos rastrear en el racionalismo desde el siglo XVII hasta el de los primeros años del XIX), lo que ha hecho que la imaginación, y con ésta lo fantástico, sean de común definidos negativamente, como una carencia o ausencia, yerro u ocio. Lo fantástico, pues está cargado de negatividad, puesto que se suele definir por oposición a lo que es: lo real o la realidad, aunque esta relación no es simétrica, puesto que lo real no se define en relación con lo imaginario, lo fantástico o lo no-real. (cf. Campra, 2001 y 2008). Comprobamos aquí uno de los resortes del pensamiento de la identidad, que es establecer un primer término como modelo, original o jerárquicamente superior, mientras que lo que difiere de éste será lo secundario, lo derivado, lo de menor valor.

Una justa reivindicación de lo fantástico pasará entonces por la crítica de los términos que están en juego, lo cual puede hacerse desde su posicionamiento histórico, y por ende su consiguiente relativización: si lo fantástico es relativo a lo real, no es menos cierto que, en tanto categorías que pretenden expresar determinados códigos y sistemas de vida, pensamiento y expresión, éstas son también relativas al periodo histórico de su gestación y uso, a la geografía de su forja. Dicho de otra manera, aquello que se llama “realidad” no ha sido siempre lo mismo, ni implica lo mismo para diversas culturas y lenguas, pues se trata de una

provenientes propiamente de la imaginación, idea que dice Arnau, y nosotros podemos estar seguros, fascinaría a Borges. Cf. Arnau, 2020. Por otra parte, no menos interesante e importante para reconocer la potencia y trascendencia de la imaginación en el desarrollo del espíritu humano resulta la magnánima y monumental obra de Patrick Harpur, *El fuego secreto de los filósofos* (2010), donde además de trazar una suerte de historia de la imaginación, no cesa de mostrar su papel en la configuración de mundos a lo largo de la historia de la humanidad, revelando que, en último término, la imaginación es la fuente de la que brota esa manera de instalarse en un orbe que rebasa la frontera de lo objetivo y lo subjetivo.

categoría construida sobre las concepciones y elementos contextuales de una determinada época²²². Aplicado a la literatura, podría aseverarse entonces que un género tal como el “realismo” expresa precisamente un conjunto de códigos particulares, situados, a través de los cuales se experimenta el mundo, pero esto no implica una definición absoluta de lo real, sino a lo sumo una tautología —el realismo o la realidad como aquello que es real... (cf. Campra, 2001:154). Lo anterior pone de manifiesto que la relación entre lo fantástico y lo real es posible a partir de determinada época en donde algunos atributos fueron ligados de manera dura con la definición de lo real, por ejemplo la racionalidad, la legalidad o la coherencia fáctica, mientras que los atributos contrarios o divergentes se construyeron como propios de lo no-real, y por ende lo no-verdadero, pero son precisamente estos atributos relegados los que hacen sensible la fragilidad de las categorías asumidas como absolutas. Dicho de otro modo, es la negatividad de lo fantástico la que pone de manifiesto lo endeble de la categoría de la que supuestamente es negación, puesto que, como veremos más explícitamente, en lo fantástico no se trata tan sólo de una llana negación de una categoría primaria, tras lo cual podría muy bien optarse por asumir la opción correcta de lo real y lo

²²² Aún más, cabría recordar que, al menos desde el siglo XIX, la realidad dejó de tener una existencia pre-supuesta e independiente para pasar a tener su existencia a partir de la forma de expresarla, esto es, concretamente a partir del lenguaje, como ya lo veíamos en el primer capítulo de esta investigación. Así, gradualmente la realidad “objetiva” se volvió algo menos evidente y más complejo, al punto tal de que los nexos entre lo “real” y las formas de hablar de ello (o el nexo entre “las palabras y las cosas”, como diría Foucault) pasó a ser objeto de estudio y reflexión, viéndose en tal relación la condición misma de emergencia y configuración de la(s) realidad(es). En lo que atañe al estudio, comprensión y elaboración de las disciplinas sociales y humanas, baste considerar dos casos. Uno, el ya referido y explorado en el primer capítulo, sobre la naturaleza narrativa de la filosofía, develada en el transcurso de nuestro recorrido, entre otros, por George Steiner (la filosofía como estructura narrativa significativa, como *un* uso del lenguaje). En segundo lugar, podríamos hablar ahora de la disciplina histórica y las agudas reflexiones que apuntalara el historiador estadounidense Hayden White, autor de su *Metahistoria*, donde hace explícito (contra las pretensiones cientificistas y positivistas de los historiadores de la época) la naturaleza narrativa de la historia, esto es, que la historia se nos presenta siempre esencialmente como un *relato*, por lo que habría una asimilación formal entre las obras históricas y las obras literarias. Esta forma (literaria) de la narración histórica no implica, por supuesto, que la estructura y contenido material sean iguales, pero sí pone en tela de juicio la aproximación a la realidad extra-narrativa o referencial. Ciertamente que la narración histórica exige, además de una dimensión estética, una ética y una ideológica, pero ello no evita que se ponga de relieve el elemento ficcional en la construcción lingüística —narrativa— de los “hechos reales” del pasado, así como la importancia de la imaginación para la construcción de los relatos históricos. Para ahondar en la visión de White, cf. Aurell, Jaume (2006), “Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia”, en *Anuario Filosófico*, vol. 39, no. 3; pp. 625-648.

racional, sino, por el contrario, de una negación aparente tras la cual se yergue una suma afirmación que termina invadiendo el ámbito supuestamente primario de lo real.

Por consiguiente, no nos bastará únicamente con señalar la relatividad histórica y cultural de “lo real” y “lo fantástico”, sino que además hemos de señalar cómo el espacio de lo real, que se cree bien delimitado y cerrado, se ve desbordado, invadido, transido por lo fantástico, que no es ya tan sólo lo “no-real”, sino que tiene un carácter afirmativo propio, y se muestra como lo incierto, lo “sobre-natural”, lo misterioso e incomprensible, relativizando y desenmascarando así ese espacio (de lo real) y la frontera que presuntamente lo separa de lo no racional. Operación que, por otra parte, ha venido siendo ejecutada al menos desde la segunda mitad del siglo XIX, precisamente como una reacción al pensamiento ilustrado y al racionalismo exacerbado, y que ha asestado arduos golpes a la envanecida razón de Occidente —revelando, asimismo, parajes ocultos y amplísimos que antes no cabían en “la realidad”: basta pensar en las críticas certeras de los así llamados “maestros de la sospecha”, pero también en los avances de las ciencias naturales, principalmente la física (o, aún más específicamente, la física de partículas) y la astronomía, las cuales nos arrojan imágenes que ni siquiera pueden ser asimiladas del todo como constitutivas de una visión ordinaria del mundo. De modo que, como señala David Roas (2009) al abordar la temática de la literatura fantástica en nuestros días, es preciso además reflexionar sobre la idea de realidad vigente no sólo en el ámbito del texto literario, sino en el espacio extra-literario, y cómo esta idea de realidad, cuestionada y repensada sí en los últimos tiempos por diversas áreas del saber (*vr. gr.* la física, la filosofía, la neurobiología, etc.)²²³ afecta a la definición misma y el sentido de lo

²²³ Así, por ejemplo, en lo que atañe a las concepciones de la física del siglo XX, hace notar el propio David Roas: “Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein (especial y general) abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos (...). La mecánica cuántica, por su parte, ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental (contradiendo la conocida afirmación de Einstein «Dios no juega a los dados»)” (Roas, 2009: 95-96). Y más adelante: “En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente

fantástico. Si es cierto que los espacios tradicionales de lo real y lo racional se han visto superados en la actualidad por las diversas críticas y los diferentes progresos en el conocimiento, ¿es posible aún concebir lo fantástico?

Para asumir esta pregunta, es preciso retornar a la cuestión específica que nos atañe: ¿qué hace a la literatura fantástica? ¿Qué es lo propio de lo fantástico? La respuesta la hallábamos ya esbozada en Todorov, quien nos mostró que hay literatura fantástica cuando lo sobrenatural *irrumpe* en el mundo de las leyes naturales conocidas, lo cual se trata, a su vez, de un movimiento mediante el cual ese mundo de leyes naturales (o mundo “real” o “racional”) se ve relativizado, minado hasta cierto punto, por lo sobrenatural, lo que no cabe en la racionalidad vigente. Esto es, que lo específico de lo fantástico no lo hallamos en la mera oposición o relación de contradicción entre lo real y lo “no-real”, lo posible y lo imposible, sino más bien en que, existiendo una frontera dibujada y convencionalmente aceptada, ésta se ve desafiada, puesta en cuestión, y en última instancia transgredida. La literatura fantástica, pues, nos muestra no tanto un reino en su mera confrontación con el otro, sino ante todo la *transgresión* misma, que es a la vez como el destello de un *entre* que no sella los pasajes entre ámbitos heterogéneos. Aquí es importante, sin embargo, destacar que la transgresión no supone reinos bien delimitados y cerrados en sí mismos, como si hubiera una sana realidad en la que irrumpe lo fantástico, sino que precisamente es la develación de que lo real, en su seno mismo, es algo inestable, azaroso, constituido por mucho más que lo aparentemente ordenado y normal —al mismo tiempo que lo fantástico no viene de otro lado, sino que resplandece en el destello

estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta” (ibid.: 101). A lo anterior podríamos agregar, claramente, la labor crítica de las ontologías de la diferencia, y más específicamente la de Deleuze, que, como hemos visto, nos devuelve una imagen muy distinta de lo real, fincado no ya en lo unitario de las identidades cerradas, sino por el contrario en las multiplicidades diferenciadoras que emergen de un Caos y que conectan entre sí a través de síntesis disyuntivas sin plan u ordenamiento pre-determinado. Precisamente, glosando el pensamiento de Deleuze y Guattari, Joana Videira refiere a la *complejidad* de lo real a la que apuntan estos autores, una realidad en donde confluyen aspectos cognitivos, psicológicos, socio-históricos, singulares y colectivos, con lo cual la realidad está compuesta por sus intersticios, los puntos ilocalizables y las fuerzas en pugna, panorama desde el cual tendría que emerger una crítica que piense lo fantástico y lo real (cf. Videira, 2015: 159).

de la transgresión misma. Lo fantástico no es la revelación, tampoco, de un fondo oculto en la realidad cotidiana, algo que yace bajo lo aparente, sino más bien la *complejidad* de eso aparente. Por esto, no es posible suponer ningún esencialismo, desde el cual se produciría la transgresión:

Una lectura así de lo real en lo fantástico no deja de partir del presupuesto de que eso a que hemos dado en llamar realidad es un constructo estable y llano, capaz de ser revertido o dejado al descubierto en el enunciado literario. Además, presupone una total autonomía entre lo real, el sujeto y la ideología, en vez de asumir la profunda e intrincada red que los une (Videira, 2015: 159)²²⁴.

Y no obstante, al mostrar precisamente esas conexiones entre los aspectos de la realidad que elaboran una compleja maraña, al mostrar lo que no está dado en lo meramente fáctico, es que se produce lo fantástico, la transgresión de un estado de cosas tomado por estable, bien definido y ordenado.

Esta transgresión puede ser, como ya lo observa Giuliana Zeppegno respecto de algunas obras de autores latinoamericanos del género fantástico, de dos tipos, esto es, semántica y lógica (o formal), lo cual no quiere decir necesariamente que se den de manera alternativa, sino que más bien la transgresión de lo fantástico se da en la combinación de aquellos elementos: en el espectro semántico o concerniente a los temas, identifica en la narrativa contemporánea (o “posmoderna”) un carácter “radicalmente negativo de las imágenes fantásticas”, pues éstas se muestran renuentes a los grilletes de la significación, o al menos de la significación unívoca, con lo que dicha negatividad se torna en la positividad de una multiplicidad de sentidos o “apertura semántica”;

²²⁴ Sumado a esto, podemos aseverar entonces que, así como de manera general decíamos antes que la literatura no tiene por qué concebirse desde parámetros representativos de lo empírico o “real”, la literatura fantástica tampoco es representativa ni, por ende, se ha de entender como mera inversión o desviación de lo real (lo cual seguiría atrapado en el esquema de lo mismo, la representación). Pensar de otro modo lo fantástico es considerar esa complejidad propia de lo real, del pensamiento y del lenguaje, lo que pasa por advertir los mecanismos de sujeción que construyen precisamente una realidad normal y normada para todos los sujetos, lo que tampoco significa caer en la labor de mera crítica de las ideologías.

mientras que en el aspecto formal o lógico las estrategias narrativas se organizan para cumplir, en otro nivel, el mismo fin: ausencia de sentido o significado, por los mecanismos de comunicación empleados por el narrador, los cuales no dan posibilidad a optar por una única resolución (si es que ésta es siquiera posible)²²⁵ (cf. Zeppegno, 2009: 880).

Es así que, por un lado semántico, y por otro formal (lógico, sintáctico), la transgresión es ante todo la caída del significado unívoco, que tendría la función de venir a rescatar al personaje de la narración (y al lector) de la deriva en la perplejidad en que lo sume lo fantástico, es decir, si la imposición de un significado supone dar una explicación más o menos razonable de los hechos narrados, y con ello la conjura de lo imposible, la transgresión es, por el contrario, el efecto por el cual lo imposible se presenta (sin perder su carácter de imposibilidad) y las salidas explicativas (que se ligan con el orden de la significación) pierden su validez, de manera que no habría, al menos *durante* el tiempo que dura lo fantástico, salida alguna hacia lo extraño ni hacia lo maravilloso (por usar los términos de Todorov), ni hacia lo ya conocido (o codificado) ni hacia lo previsible, sino que se instauraría la incertidumbre, la duda, la vacilación, y unos efectos más del orden de la sensación que de lo asimilable por la sola razón. No resulta entonces vano lo que señala Zeppegno respecto a la filiación de esta transgresión de lo fantástico, que se instala en el plano de lo lógico y de lo epistemológico, a la vez que en las reflexiones sobre las relaciones entre literatura, filosofía y lenguaje que se han gestado con especial ímpetu en el siglo pasado. A este respecto, también es sumamente claro que lo que está en juego en esta transgresión, es la lógica que subyace al modo de concebir el mundo, lógica que desde una óptica de la tradición dogmática del pensamiento se corresponde con el *organón* diseñado por Aristóteles:

²²⁵ Así como en otra parte aludíamos a la potencia de la suma impotencia, ahora podemos entrever el cuerpo vacío de la narración fantástica que no obstante está pleno de posibilidad de significación: “la imagen alrededor de la cual se estructura el cuento está vacía de un vacío lleno de sentido, densa de significados múltiples que no se anulan recíprocamente. Valiéndose de una calificación reservada tradicionalmente a la enunciación poética, se puede decir que esa se manifiesta, allí donde las estrategias de transgresión son llevadas a sus extremas consecuencias, como imagen constitutivamente «oscura»” (Zeppegno, 2009: 884).

Blanco privilegiado de las infracciones fantásticas más eficaces es la armadura de la lógica aristotélica, definida por los principios de no contradicción y del tercer excluido, así como por las nociones de tiempo, espacio y relación: mediante infracciones de naturaleza lógica (...) lo fantástico más innovador del siglo XX provoca cortocircuitos que, haciendo vacilar los cimientos mismos del pensamiento, comprometen indirectamente a todas las estructuras (sociales, éticas, políticas) edificadas encima de ellos (Zeppegno, 2009: 888-889).

Así, la literatura fantástica transgrede los límites que precisamente separan lo real de lo considerado no real, límites contruidos sobre los principios lógicos mencionados: principio de identidad, principio de no contradicción y principio de tercero excluido, los cuales tienen a su vez su resonancia en la configuración lógico-física del espacio, el tiempo y la identidad, aspectos fundantes de la realidad que, como veremos, son precisamente los objetivos a los que se aboca la literatura borgeana. Es lícito preguntarnos por la fuente de dicha transgresión, habida cuenta de que, en la literatura fantástica, se realiza desde un plano de narración de hechos, circunstancias y contextos, pero también porque, si no se opta por los recursos explicativos del sueño, la distorsión perceptiva, la ilusión o el engaño, o inclusive el encadenamiento causal no apercebido, es decir, si se mantiene lo fantástico en tanto que tal, irrupción asinificante que hace valer la incertidumbre y la vacilación, y si la frontera misma entre lo real y lo imaginario se ve desdibujada, no podemos menos que inquirir por lo que sobreviene entonces: ¿qué es lo que desborda, lo que invade el plano de lo real? ¿Cómo dar cuenta de lo fantástico, de una manera afirmativa?

Si, según hemos visto, lo fantástico supone ante todo un desafío a las leyes que rigen el mundo ordinario, el plano de la realidad cotidiana, basada sobre los principios lógicos de la identidad, esa transgresión no puede serlo sino de aquello que viola dichos principios, esto es, no sólo lo no conocido (lo cual siempre supone la posibilidad de aprehenderlo y adaptarlo al conjunto de lo cognoscible lo que ya se conoce), sino principalmente lo no representable (de lo que no cabe hacerse una representación conforme al orden mental). Por supuesto, el relato

fantástico supone una suerte de representación de lo irrepresentable, pero no puede ser de otro modo concerniendo a la presentación de lo imposible: de ahí que la transgresión tenga que pasar por un nivel semántico y otro formal: no es sólo lo que se presenta en el relato fantástico, sino también la manera en que se hace, la construcción sintáctica y gramatical que se emplea para hacer aparecer ese acontecimiento asignificante²²⁶. Y si, como también lo veíamos, se concibe lo real como “realidad cotidiana”, “orden establecido”, es decir, en tanto *representación* o configuración de lo *Mismo*, lo fantástico no puede menos que hacer aparecer lo que, escapando al orden de la representación, no es sino la *diferencia*:

Como quiera que se decida llamar el «fondo indiferenciado» que presiona, en los cuentos fantásticos, debajo de la textura lógico-aristotélica, haciendo saltar sus costuras —sea que lo se define, con Freud, pensamiento animista, Dionisiaco con Nietzsche, modo simétrico con Matte Blanco, neutro con Blanchot, discurso *de la locura*, ausencia de obra y pensamiento del afuera con Foucault, *Das Ding* con Lacan—, eso remite, en todos casos, a una misma imposibilidad y a un mismo desafío: los de decirse afuera del *logos*, de rodear el lenguaje para coger, desde el lenguaje, algo que por definición le escapa (Zeppegno, 2009: 889).

En último término, lo fantástico supondría la transgresión de una imagen dogmática de pensamiento, dada por la irrupción de las multiplicidades aún no pensadas ni sujetas al encadenamiento de la representación. Estas multiplicidades, que en los relatos pueden adoptar la forma de acontecimientos, objetos o seres, ponen de manifiesto la potencia de un Caos que no se agota en producir entidades identificables en un plano de referencia, sino que se nutre en la

²²⁶ Se trataría, por tanto, de un uso de la lengua, un uso *menor* en comparación con el “uso mayor” que supondría el llamado realismo, esforzado en representar fielmente lo real. Y este uso menor de la lengua, propio del género fantástico, supondría una *fuga*, a la vez que una proliferación de las fuerzas dinámicas no ligadas al orden: “Porque la escritura —un determinado tipo de escritura, aquí la escritura de lo fantástico— puede crear un nuevo orden dentro del orden, fuga del deseo, enunciado capaz de sacar la lengua de los caminos trillados, de inventar nuevos significados para la subjetividad y nuevos reales dentro de la realidad. En el umbral entre los códigos sociohistóricos y los puramente textuales, el fantástico se ubica en el juego de apariencias, en el que las cosas se alejan de su sentido común para resistirse a la violencia de la interpretación” (Videira, 2015: 167).

producción de potencias que se vuelven sensibles y pensables sin perder su carácter *diferencial*.

En esta óptica, la literatura fantástica con mayor potencial subversivo representa una tentativa lograda de dar voz al Sin-fondo, a lo ilógico, sin renunciar al *logos*, abarcándolos ambos en un gesto que, lejos de integrar los dos polos, mantiene el conflicto en el punto de máxima tensión y en las dinámicas mismas del conflicto inscribe su identidad más preciosa (ídem.).

Pero más que lo “ilógico”, este sin-fondo implica otro modo de concebir el ordenamiento de lo real y el funcionamiento del pensamiento, supone otra lógica, una anti-lógica que tiene la capacidad de hacer sensible lo imposible, y de dar cabida a las potencias de lo impensado e irrepresentable, a la transgresión o, lo que por usar un término más o menos justo, lo *sobrenatural*. Es por ello que en la literatura fantástica veremos ante todo, no una mera expresión narrativa procedente de la imaginación y opuesta esencialmente a lo real y verdadero, sino, dado que es una transgresión y una irrupción que hace tambalear los flacos cimientos de la realidad, un modo de pensar que supone una materialidad no domesticada, constitutiva tanto del plano lógico y sensitivo como del plano físico²²⁷. Pues, si aún dudas caben, hemos de afirmar que la literatura fantástica funge, dentro de ese gran campo que es la literatura y que conlleva ya de suyo una manera de pensar y de concebir lenguaje y realidad, como un pensamiento cuyo centro es siempre ilocalizable, pensamiento que apunta a una exterioridad radical y que no es sino el límite borrado de lo ya dado, lo ya pensado, lo ya

²²⁷ Siguiendo la lectura esquizoanalítica de Videira, en consonancia con las ideas de Deleuze y Guattari, lo que se *expresaría* en la literatura fantástica no sería tanto la imaginación en tanto capacidad de un sujeto, sino más bien el *deseo*, en tanto fuerza o maquinaria productiva que tiende a la *fuga*, a la deriva de la diferenciación, al devenir y los agenciamientos con otras maquinarias —y que, al llevar un potencial liberador del deseo encadenado, basta para poner en tela de juicio la realidad dominante: “Si el texto puede ser la violencia del deseo, si es el lenguaje mismo el que da las claves para la liberación de la potencia del deseo, no es desatinado pensar que en la literatura fantástica (en tanto género que, partiendo y necesitando lo real, se infiltra en él para allí diseminar la sinrazón) el esquizoanálisis encuentre uno de sus interlocutores estéticos” (Videira, 2015: 164).

codificado; es, en definitiva, un pensamiento del Afuera, transgresión de los cercos bien fundados de la llamada realidad.

Ahora bien, lo anterior implica una consecuencia importantísima para la presente investigación, pues se liga con los tópicos nucleares de la misma y que ya hemos revisado en el capítulo anterior. Este pensamiento del Afuera que es la literatura fantástica no se presenta como un visitante que espera ser reconocido e instalado en la nueva morada, sino que subsiste con toda su carga de extrañeza, incomodidad, sobrenaturalidad y diferencia; no se nos presentan tan sólo acontecimientos a los que el personaje y el lector tendrían que acostumbrarse para hacerlos menos inquietantes, sino que, mostrándose, no dejan de destilar su potencial perturbador. No basta, pues, con simplemente negar las reglas de la lógica, sino hacerla estallar plantándole cara: no su cabal destrucción mediante mecanismo explosivo, sino cortocircuito cuando esas reglas, en pleno funcionamiento, llegan a su límite tras el cual ya no sirven. Lo fantástico en tanto *movimiento* de transgresión supone la existencia de una antinomia o contradicción en la que, como dijimos, el límite —realidad-no-realidad— se ve desbordado. No obstante, como apunta Rosalba Campra, esta transgresión supone una paradoja, pues el *movimiento* de transgresión no niega o resuelve la contradicción: subsisten ambos términos de la antinomia así como el límite, al tiempo que la transgresión (cf. Campra, 2008: 28-30). Esto es, que no hay un optar por lo real o lo fantástico, sino precisamente la contradicción que supone que ambos términos se den a la par, y que por lo tanto haya una situación de indecidibilidad no menos que de incertidumbre. Lo fantástico entonces hace palpable la paradoja como nuevo principio ordenador del mundo y la realidad, instituyéndose como el corazón de toda narración de este tipo.

Efectivamente como hemos visto con anterioridad, en su sentido más amplio y exacto, la paradoja es una puesta en cuestión de las opiniones comunes, un contravenir la *doxa*, la cual, fundada en el principio de identidad, no puede ya someter a representación aquello que la desborda. La paradoja, insistamos en ello, no es un error del espíritu, un sofisma esperando ser curado, sino “la *pasión* del pensamiento”, aquello que lo arranca de su sopor para que verdaderamente

comience a pensar. Y la transgresión de lo fantástico apunta justamente a esto, puesto que no se configura como una narración alternativa de los hechos que encontrarían su justa explicación o resolución en una respuesta que salvaguarde el sentido común (como la hipótesis de la causalidad desconocida, pero efectiva, propia de lo extraño, o las hipótesis del sueño y demás distorsiones de la percepción), ni plantea siquiera alternativa alguna, pues lo real no anula lo fantástico ni esto invalida aquello, antes bien, se nutre precisamente de ese constructo tan seguro de sí que es la realidad convencional y el plano de las cosas representables, para precisamente suscitar la intromisión de ese Afuera. Por ello, no resulta falso que:

Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no sólo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos (Roas, 2009: 116).

De donde procede precisamente lo inquietante (a la vez que atractivo) de los relatos fantásticos, puesto que apuntan a algo que, en el fondo, en mayor o menor medida todos presentimos: ese sin-fondo de la realidad habitado por multiplicidades inagotables, que, modestamente, no hacen sino revelarnos que “la realidad” no es todo lo que hay. Precisamente es esto lo que nos revela la paradoja, y que por ello no admite la fácil salida de optar por una corrección según la cual las contrariedades tendrían que ser resueltas, ora por integración o asimilación, ora por una alternativa verdadera en detrimento de la falsa. Las contradicciones se muestran con su faz terrible, aquella que, situándonos de frente lo inadmisibile, no nos deja más salida que admitirlo como imposiblemente existentes. Pero si de manera general podemos hablar de la paradoja como esos mecanismos que contravienen la opinión común o *doxa*, en lo particular podemos admitir que hay una variedad de formulaciones paradójicas, cada una con su propia textura y sus efectos propios. En el capítulo anterior de esta investigación,

veíamos dos formulaciones que fungían como los brazos de un mismo razonamiento dilemático: la paradoja del argumento creciente, y la paradoja sorites; pero, por otra parte, también nos asomamos al fondo del mecanismo paradójico, observando que la paradoja, en tanto ataque contra la *doxa*, funciona minando los dos supuestos fundamentales en los que ésta se finca y que permiten la sana y dócil representación: el buen sentido y el sentido común. Así, diremos que, independientemente de las formulaciones específicas que adopte la paradoja en los relatos fantásticos, se realiza como una subversión del sentido común y del buen sentido, y que esto lo logra, según hemos visto, tanto por el espectro semántico que involucra como por las torsiones lingüísticas y formales que se dan en la narración.

Acercándonos más al forjador de narraciones fantásticas que aquí nos interesa, hemos de hacer notar que hay sobre todo algunos tópicos primordiales que se prestan a la emergencia de la paradoja. Por ejemplo, Rosalba Campra señala, en su categorización de lo fantástico, un segundo grupo de temas que llama “categorías de enunciación” o “categorías sustantivas”, esto es, la identidad del sujeto, el tiempo y el espacio:

Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica (Campra, 2001: 165).

Este sería, en opinión de la autora, el eje característico de la literatura fantástica contemporánea, y nosotros podemos adelantar que precisamente serán estos los motivos fundamentales en los cuentos de Borges, la identidad, el tiempo y el

espacio, a través de los cuales se desenvuelven sendas paradojas que terminan cuestionando la realidad dominante ordenada conforme a la representación²²⁸.

Si acudimos al propio Borges, en una conferencia de 1967 en la Escuela Camillo y Adriano Olivetti precisamente bajo el título de “La literatura fantástica”, mencionaba como propios del género una serie de tópicos que ya otros teóricos (como el propio Todorov) también señalarían. Después de hacer una muy breve y nada exhaustiva distinción entre literatura realista y literatura fantástica, Borges menciona los temas de lo fantástico, desglosando cada uno a través de ejemplos varios. Estos temas son el de la transformación; la confusión del sueño con lo real o la vigilia; el tema del hombre invisible; el de “los juegos con el tiempo”; la presencia de seres sobrenaturales en el mundo natural de los hombres; el tema del doble, donde tiene especial relevancia la sugestión de los espejos; y por último el de las acciones paralelas (o de nexo de causalidad no inmediatamente aparente). Es interesante señalar que el argentino menciona que, más allá de estos tópicos, pocos son los que se han desarrollado (y los que se puedan desarrollar) en literatura fantástica, lo cual era de por sí el argumento inicial de su conferencia. Sabido es que el autor, con su vastísima erudición y conocimiento de la literatura universal, y una gran capacidad de síntesis, gustaba remitir los tópicos a “arquetipos”, que encerrarían las amplias empresas humanas reduciéndolas a unas cuantas estructuras. Y por otra parte, también es interesante que en la mencionada conferencia se haya encargado más de la labor de enlistar los temas de lo fantástico, sin incidir propiamente en *su* fantástico —donde ciertamente podemos encontrar algunos de los temas que él menciona, pero hay muchos otros que no aparecen en su clasificación.

²²⁸ En lo fantástico estaríamos, pues, a merced de la paradoja, revelándonos a través de un devenir, a la vez que mostrándonos cómo aquello considerado “realidad” se encuentra inmerso en tal devenir. Cabe descubrir este devenir precisamente en los motivos aquí mentados. Una clara comprensión de esto podríamos tenerla a partir de los relatos con el tópico del doble, mismos que han proliferado en la época contemporánea y que podemos observar como una seña de la ruptura o disgregación del sujeto moderno (a este respecto, es sumamente ilustrativo el cuento “El otro”, del propio Borges): “En este sentido, las narraciones fantásticas sobre el doble devienen la plasmación literaria por excelencia del devenir-otro y de la desaparición de la identidad unificada que propone el esquizoanálisis. En la multiplicación del doble —ocupación, disociación o unión con otro— se forjan nuevas posibilidades de subjetividad que rompen con el esquema unificado del sujeto” (ibid.: 166).

No obstante, frente a esta óptica temática, encontramos otra visión del propio autor, desarrollada en una conferencia más temprana, en 1949, en donde no piensa la literatura fantástica por sus tópicos, sino por sus *procedimientos*. Allí, habla de estos procedimientos (que sin duda podremos encontrar en sus cuentos) y de la posibilidad que brindan para destituir toda traza de realismo en las narraciones ficticias, pero también la realidad misma. Estos procedimientos son la obra de arte dentro de la misma obra; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo; y el doble (cf. Rodríguez, 1949: 449). Vemos que aparecen algunos de los tópicos que mencionará en la conferencia de 1967, pero aquí en tanto procedimientos llevados a cabo al interior de la narración. La diferencia entre una perspectiva y otra, aunque no puedan separarse de manera tajante, es que la visión de los “procedimientos” sugiere un dinamismo de lo fantástico, algo que no se agota tras la escritura del relato, sino que continúa más allá de éste, más allá del autor y a pesar del lector. Ahora bien, en la conferencia de 1949 Borges acude a dos tópicos que serán recurrentes en su pensamiento y que desarrollará posteriormente en dos ensayos incluidos en *Otras inquisiciones*; se trata de “La flor de Coleridge” y “Magias parciales del ‘Quijote’”. A través de éstos ilustra justamente un par de procedimientos característicos de lo fantástico, y que él mismo utilizará en sus ficciones: se trata de la intromisión del sueño en lo real, y la obra dentro de la obra. Lo que aquí nos interesa señalar de tales procedimientos es que se dirigen precisamente a la expresión paradójica de un acontecimiento, suscitado cuando se gesta la transgresión de la que venimos hablando.

Como se hace patente en “La flor de Coleridge”, lo fantástico (y, por ello, lo paradójico) no tiene lugar cuando el soñante despierta y encuentra en su mano aquella flor que soñó, sino cuando este suceso hace temblar la presunta estabilidad de la vigilia (no es el sueño el que pasa a la realidad, sino la realidad la que se deshace en sueño). De manera análoga, lo que “Magias parciales del ‘Quijote’” lleva a considerar no es tanto el regreso al infinito o la “puesta en abismo” de la obra, sino que el propio lector (y la realidad extra-textual con él) pasan a ser también efectos del texto, producto de la obra. Son estas paradojas

que en Borges se desplegarán y tomarán las más diversas formas, aunque, como señalábamos hace un momento, de manera ejemplar podemos hallar las paradojas del tiempo, del espacio y de la identidad.

Pero entonces, ¿se trata sólo de literatura? Conviene recordar, como advertimos desde un inicio, que la literatura no ha menester de una realidad con la cual compararse, verificarse, que la literatura no vale por el plano de referencia o plano empírico en el cual se inserta; pero no menos importante es tener presente que, particularmente en la literatura fantástica, la idea de realidad juega un papel crucial, en tanto sirve de “contrapunto”, como dice Roas, para producir precisamente el efecto transgresor de lo fantástico. Por ende, en la literatura fantástica el universo extra-textual juega un papel crucial, pues es a un tiempo condición de posibilidad y aquello que se cuestiona desde lo fantástico; el conflicto se sucede tanto al interior del relato como en la conexión de ese interior con un Afuera insoslayable, un Afuera más radical que la sola exterioridad de hechos físicos que ordenamos cómodamente bajo el nombre de realidad.

Esta concepción late en el pensamiento borgeano, que adquiere una forma corrosiva (que Rodríguez Monegal no duda en tildar de “nihilista”) respecto a la realidad: “el mundo coherente que creemos vivir, gobernado por la razón y fijado en inmutables categorías morales e intelectuales, es una invención de los hombres que se superpone a la realidad —absurda, caótica— como la caprichosa creación de *Tlön*, obra de sabios también, se superpone a esta realidad legislada” (Rodríguez, 1949: 453)²²⁹. Es el presentimiento (o, mejor diríamos, la *sensación*)

²²⁹ En el mismo texto refiere Rodríguez Monegal que, lejos de considerarlos meros juegos de la inteligencia, los relatos fantásticos son considerados por Borges como *visiones de la realidad*. Esto, no obstante lo acertado, no habríamos de interpretarlo como sigue el propio Rodríguez, retomando al propio Borges, es decir como si la literatura fantástica expresara “metáforas” de la realidad, al menos no si se entiende por aquello una cuestión de símbolos que dan cuenta de algo esencial y oculto, presto a ser descifrado (cf. Rodríguez, 1949: 452).. En cambio, podríamos entender la metáfora como el inevitable disfraz tras del cual no hay más que nuevas capas, máscara sobre máscara.

fundamental de que la realidad, tal como nos es presentada, no es todo lo que *hay*²³⁰.

En este punto, no podemos prescindir de acudir a la relación de la literatura fantástica con la filosofía que el mismo Borges expresa en diversas partes de su obra, por mencionar sólo un par, ya en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde la metafísica (modalidad señera del pensamiento filosófico) es vista como una rama de la literatura fantástica; ya en el “Epílogo” a sus *Otras inquisiciones*, donde alude a su estima por las obras filosóficas (y las religiosas) por su valor estético, “y aun por lo que encierran de singular y maravilloso” (Borges, 2019c: 385). Y, para mayor confirmación, el nexo entre ambas disciplinas aparecerá en al menos otros lugares de manera harto explícita. Primero, en la conferencia de 1949, donde, según quien la resumió por escrito, hacia el final habría afirmado Borges: “Las conjeturas de la filosofía son, todavía, mucho más asombrosas que las literarias. Por ejemplo, la idea de que sólo existe en el mundo cada uno de nosotros, es más terrible que cualquier cuento fantástico” (Borges, 1949). Esta idea la repetiría en el ya mencionado “Magias parciales del ‘Quijote’”, diciendo: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte (...)”, a continuación de lo cual expone el argumento del filósofo estadounidense Josiah Royce según el cual, un mapa perfectamente trazado en un suelo (de Inglaterra, en el ejemplo) ha de contener, por fuerza, un mapa del mapa, y este último, de igual forma otro mapa, y así hasta lo infinito (cf. *ibíd.*: 210). Aquí podemos adivinar ya ese *regressus ad infinitum* o *proliferación infinita* que nos salía al paso,

²³⁰ Otro tanto dice Lluís Bastida comentando en general las fabulaciones borgeanas, en una investigación donde estudia el concepto de lo fantástico en Borges y en su compatriota Cortázar: “Siguiendo la línea planteada por Alazraki, en Borges la realidad es algo caótico, a menudo presentada como una biblioteca con infinitas galerías que contienen un sinfín de libros (...). No hay orden alguno en la realidad, y el mismo Borges nos advierte de la arbitrariedad que supone intentar dar un orden a aquello que no conocemos. (...) No podemos conocer el Universo, no podemos alcanzar el Aleph... No podemos conocer ni entender la realidad y, cuando lo hacemos, deja de tener sentido. Por eso, cualquier intento de orden será un ejercicio inútil: ante la incapacidad de conocer la realidad, solo nos queda sucumbir a ella. La búsqueda metafísica de Borges no es un intento de racionalización del misterio que lo rodea, sino un claro ejemplo de la imposibilidad de entender o comprender un escenario perturbador” (Bastida, 2015: 19-20). Esa presencia del Caos sería la verdadera faz que sube a la superficie de la realidad, ese des-orden que a su vez viene a desordenar la bien organizada realidad empírica.

formulada de una manera contundente y destructiva, por Zenón el eleata, pero que también se corresponde a esa “puesta en abismo” propio de la obra de arte (o la obra dentro de la obra). Pero, por otra parte, no hemos de ignorar que es precisamente este procedimiento —que, notémoslo, aquí Borges ubica en la filosofía— el que funciona en varias de las ficciones del propio autor. Y, a continuación, prosigue Borges, intentando desentrañar las implicaciones de ese efecto filosófico, compartido por la literatura:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (ibíd.: 210-211).

Como vemos, aquí no hay distinguos entre los planos de pensamiento, pues tanto la filosofía como la literatura comparten esa carga fantástica cuyo efecto más contundente es rasgar el frágil tejido de las certezas humanas, o, dicho de otra manera, ponen en cuestión la “realidad de lo real”, su consistencia, los rasgos en los que asentamos nuestra confianza (y que consisten, sumariamente, en las estructuras propias de la *representación*). Si el lector o espectador (o el sujeto pensante de la filosofía) puede ser también ficticio, ¿qué queda entonces de esa realidad dura y consistente en la que tanto confiamos?

Por último, en la también ya mencionada conferencia de 1967 en torno a la literatura fantástica, vuelve a expresar Borges el mismo punto de vista, pero esta vez afirmando la potencia o positividad de lo fantástico (que ya no será meramente lo negativo, es decir, definido por oposición a “lo real”):

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, hartó más extrañas que la literatura fantástica; en la

idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque es un hombre, porque es un reflejo del hombre arquetípico que está en los cielos. Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existe son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y tantos otros casos y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos alguna vez hemos sentido o sentiremos. ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico? (Borges, 2017).

Aquí la literatura fantástica, una vez más puesta en parangón con la filosofía, resulta un ejercicio a través de cuyos procedimientos irrumpe la inquietud, venida del derrumbe de una realidad que desfallece a través de sus grietas. En última instancia, equiparar filosofía y literatura fantástica no es, evidentemente, hacerlas iguales, pero tampoco implica ningún rebajamiento o subordinación; la filosofía no pierde por pertenecer al género fantástico, ni lo fantástico deja de ser menos vital por asumir profundas cuestiones filosóficas. De lo que se trata es de dar paso a la interrogante, a ese pensamiento nunca pensado del todo, a las fuerzas del Afuera que intiman esa materia imposible de representar, la *diferencia*, ese horizonte huidizo de un plano absoluto que no se piensa más que por la disolución del sujeto (y las condiciones de la “realidad”) presuntamente bien constituido.

En fin, que si podemos decir, junto con Campra, que la función de lo fantástico es “iluminar los abismos de lo incognoscible” y “crear una incertidumbre en toda la realidad” (Campra, 2001:191), y, con Roas, que se trata ante todo de “reflexionar sobre la realidad y sus límites”, nuestro conocimiento de la misma y nuestros mecanismos convencionales ideados para apresarla y representarla (cf. Roas, 2009: 103), es porque en suma, su objetivo es cuestionar la idea misma de lo real (ibid.: 115), lo cual, por cierto, nos podría brindar cierta salud, una salud que tanta falta nos hace, mientras siga captiva de los códigos de la realidad oficial, apresada por las estratificaciones que subyugan las multiplicidades intensivas que nos habitan, una salud, pues, que nos devuelva algo de las potencias de Vida que laten a través nuestro, como ya lo quería Deleuze: “Subjetividad descentrada y multiplicada, el fantástico se convierte en una forma de curación, de «salud pequeña» (Deleuze, 1993: 14) ante la totalidad aplastante de una sociedad que

impone la normativización” (Videira, 2015: 167). ¿Y de qué manera se gesta esta salud en los cuentos borgeanos? A través de las paradojas y devenires que allí tienen lugar²³¹.

Ahora bien, es importante precisar que estos devenires, estas paradojas, este movimiento de transgresión en la narrativa borgeana adquiere un carácter muy particular, por el cual se distingue de lo fantástico “clásico”. A diferencia de los relatos del periodo “clásico” de la literatura fantástica, las narraciones borgeanas no producen la transgresión por el recurso a los seres sobrenaturales que vendrían a allanar la sana realidad. No se trata tanto de monstruos, fantasmas, vampiros, seres de ultratumba, muertos-vivientes o seres extra-terrestres (aun cuando podamos encontrar de manera más o menos aludida alguno de estos seres por aquí y por allá, de manera fugaz). Inclusive, a pesar de que en varios de sus cuentos se halla el elemento de un objeto de procedencia misteriosa, no pertenece al mismo tipo de los relatos clásicos de lo fantástico. Allí, la transgresión se producía por la irrupción de lo irreal, lo ajeno, lo sobrenatural, lo *otro* en el mundo de las leyes naturales, de la normalidad o realidad. Lo otro venía de alguna otra parte, de afuera, un afuera topológico, una exterioridad en relación al ámbito cerrado y definido de lo real. Pero en Borges, lo fantástico (que otros han dado en denominar, por diferenciarlo de los relatos clásicos, “neofantástico”), la

²³¹ Como veremos, y conforme a lo que hemos apuntado en general sobre el papel de las paradojas en la narración de tipo fantástico, la transgresión que aquellas suponen pueden darse en diferentes niveles, siendo al menos dos de ellos el semántico (o referente al contenido) y el lógico o formal (que implica cuestiones de sintaxis y gramática). Esto podríamos verlo claramente en los relatos borgeanos. Por ejemplo, dice Lisa Block, comentando un par de cuentos de Borges (“La forma de la espada” y “El Evangelio según Marcos”) y atendiendo a los deslizamientos a diferentes niveles que allí se producen (en lo referente a las funciones narrativas): “(...) la estructura de ‘las ruinas circulares’ no es sólo la articulación literaria fundamental de la arqueología imaginativa de Borges sino la puesta en evidencia —por su narrativa, por su poética— de la fractura referencial, la inevitabilidad de la quiebra por el fenómeno de la significación, la representación como el punto donde se abre el abismo: el signo es el origen de otro signo, decía Ch. S. Peirce, reconociendo la ilimitación de la semiosis como el trámite que, por la quiebra, precipita el infinito (...)” (Block, 1987: 65). No deja de ser importante recalcar aquí un par de cosas. Primero, que la estudiosa encuentra la “articulación literaria fundamental” de Borges ejemplificada a partir de uno de sus cuentos, “Las ruinas circulares”, donde el motivo central, a nivel semántico, es precisamente esa puesta en abismo o *regressus ad infinitum* que ya hemos mentado; pero, segundo, que además es ese motivo semántico el que también se muestra en el nivel formal de su arte narrativa y su poética, como un ejercicio estilístico que subvierte las funciones narrativas para dar paso a una recursividad o reiteración ilimitada, a partir de la cual se desdibujan los roles predefinidos (en el ejemplo de “El Evangelio...”, el protagonista ve desvanecida su función de narrador para ser parte de lo narrado dentro de la ficción misma).

transgresión ya no recurre a ninguno de esos seres soberanamente extraño que invade la sana realidad. Por el contrario, la transgresión (y con ésta lo fantástico) se produce desde la realidad misma, la transgresión implica la revelación de que esta realidad, presuntamente bien conocida, definida y delimitada, es en verdad desconocida, misteriosa, azarosa, incompleta e inabarcable; lo sobrenatural se revela en el seno mismo de lo “natural”, la racionalidad se ve plagada de sinrazón, y lo radicalmente *otro* es aquello que habita en la mismidad del orbe. Por eso, en el universo borgeano nos topamos con el Afuera que es más radical que cualquier afuera topológico, es un Afuera más incontrovertible por hallarse en las entrañas mismas del mundo; lo sobrenatural, lo *otro*, lo imposible, la transgresión, son en Borges radicalmente *inmanentes*²³².

Es esta inmanencia de la transgresión y de lo “sobre-natural” lo que hace de los mecanismos paradójicos una puesta en cuestión del presunto orden del mundo desde los acontecimientos mismos que acaecen en ese mundo, con lo que las paradojas, como lo hemos visto, apuntan a un umbral de indiferenciación (o “zona de coprescencia”) entre lo real y lo ficticio, lo racional y lo no-racional (o lo fantástico), la locura y el sano juicio, el orden y el caos. Al apuntar a ese Afuera íntimo, la transgresión implica una exposición de los límites desde dentro, y un posicionamiento aún mucho más radical que el que supone simplemente traspasar de un ámbito al otro: en la inmanencia de lo fantástico borgeano, se habita el *entre*, el intersticio, el límite mismo, que no deja de ser a un tiempo afirmado y transgredido. Es por ello que la paradoja siempre supone la noción de límite a la vez que la de una *otredad* que no deja de irrumpir escandalosamente. Ahora bien, en ese universo fantástico borgeano, ¿cómo se produce la transgresión, cómo se introduce la *otredad* inmanente?²³³ Para todo lector de Borges no le será posible

²³² Simson, haciendo hincapié en el carácter distintivo de lo fantástico en Borges, alude al principio de verosimilitud (representación realista-mimética) presente en lo fantástico clásico, que sin embargo en el argentino se vería quebrantado, principalmente por seguir un principio de conexión entre diversos niveles u órdenes ontológicos, en lo cual funcionaría como mecanismo fundamental la paradoja. Cf. Simson, 2006, pp. 109-110.

²³³ Una manera peculiar de abordar la cuestión de las paradojas borgeanas es verlo desde la óptica formal de la escritura borgeana, como lo hace Liliana Paz Ramos en “Borges, el hombre de las paradojas” (2013), en donde se concentra en los principios paradójicos presentes en la escritura del autor argentino en los niveles idiomático, filosófico y cultural —aunque sin

dejar escapar que es la noción de “infinito” la que constituye uno de los *pathos* del autor, a la vez que uno de los motivos principales y recurrentes de sus obras, tanto en los ensayos, como en los poemas y cuentos:

(...) una forma de explorar las dimensiones filosóficas de Borges puede ser la de mostrar cómo el concepto de infinito y sus implicaciones en la teoría de las paradojas son desarrollados de forma sistemática a lo largo de su obra literaria. Y por sistemática acá entendemos: diseñadas con un fin específico (Aguirre & Rangel, 2019: 91).

Este fin específico al que estarían encaminadas las paradojas borgeanas derivadas del infinito sería el de apuntalar ese “nihilismo” del que hablaba Rodríguez Monegal, y que otros, empezando por el mismo Borges, han defendido como su “idealismo” y “escepticismo” respecto al conocimiento cabal de la realidad. Sin embargo, precisamente es el uso de la paradoja lo que, a decir de Aguirre y Rangel, y a pesar de los propios comentarios del escritor argentino, que negaba estar haciendo filosofía, harían de él una suerte de “filósofo de las paradojas”:

Sobre esta base se puede entender su idealismo escéptico que le permite utilizar el infinito en su rol de literato para recordarnos de la existencia de esas “grietas tenues y eternas de la sinrazón”, que nosotros mismos hemos creado en nuestro sueño del mundo. Las nociones objetivas de espacio y tiempo son ilusiones creadas por nosotros. Sin embargo, en esas ilusiones hemos creado un concepto que las destruye o, al menos, que nos recuerda su carácter ilusorio. Este es el concepto de lo infinito. En este sentido, la obra literaria de Borges busca construir y mostrarnos las irrealidades que confirmarían el idealismo, como Borges mismo parece reconocerlo en “Avatares de la tortuga” (ibíd.: 103-104).

propiamente ahondar en el campo temático o semántico de la obra. Por supuesto, esto nos da una primera pauta para acercarnos a lo paradójico borgeano, que, como ya veíamos páginas atrás, pasa también por el nivel de los ámbitos disciplinares en los que filosofía y literatura fantástica se confunden o terminan siendo indiscernibles.

En efecto, la *otredad* irrumpe en la narrativa borgeana bajo la forma del infinito, quebrando, explícita o implícitamente, los cimientos de la realidad dominante. Si la realidad se configura conforme a un orden racional, delimitado, definido y total, el infinito será el que muestre, desde dentro, cómo esa realidad no es más que una apariencia endeble proyectada por la esperanza y el temor, una construcción idealista tras de la cual se agita un sin-fondo azaroso y caótico, inaprehensible por las capacidades racionales. El tiempo, el espacio y la identidad se verán así fragmentados, pero sin diluirse completamente: la paradoja del infinito fuerza a que éste surja dentro de la finitud de los entes o de las estructuras de la realidad, el infinito contenido dentro de los límites que dejan de ser posibles, y no obstante prevalecen con una tenue consistencia de sueño, de igual forma que en la imagen zenoniana del estadio, bien definido y delimitado en principio, se torna gradualmente imposible de recorrer, imposible de definir, de delimitar, pues termina volviéndose infinito.

Y el procedimiento por el cual se muestra el infinito en los cuentos de Borges es aquel que ya comentaba el autor en su conferencia de 1949, en aquel entonces como propio de la filosofía, y que también retoma en su “Magias parciales del ‘Quijote’”: el *regressus ad infinitum*, o lo que aquí hemos llamado (también respecto de los razonamientos zenonianos) “proliferación infinita” (cf. Krüger, 2000; Simson, 2006: 110-111), mismo que podemos encontrar, como veremos más adelante, en narraciones como “El Jardín de los Senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”, “La lotería de Babilonia”, o “El libro de arena”, entre otros. En estos cuentos, el infinito bajo la modalidad de *proliferación* implica una visión dinámica del mismo, como un proceso que se cierne sobre un universo pretendidamente congelado, siempre el mismo. Es así que allí el infinito conlleva un dinamismo que no deja nada imperturbable, con lo que ese límite de la realidad se desplaza constantemente, haciendo entrar dentro de ésta precisamente lo que parecería serle más ajeno²³⁴.

²³⁴ Aquí nuevamente está en juego la cuestión de los tipos de infinito que se distinguen usualmente desde Aristóteles: el infinito en acto y el infinito en potencia. Mientras que el parecer de algunos es que en Borges encontraríamos particularmente el infinito en acto, aludido por ejemplo en *La*

Pero junto con la noción de infinito en su modalidad de *regressus*, encontramos otra forma paradójica en Borges, ya sea como efecto de ese proceso, ya como proceso paralelo: el suceder de *acontecimientos* que, sea por una subversión del tiempo o del espacio (o de ambos) terminan desintegrando la individualidad de los sujetos o de los eventos mismos. En este caso, acudimos a la presentación de la coincidencia de los opuestos o puesta en primer plano de zonas de indiscernibilidad, devenires: el héroe es lo mismo que el traidor, y el bárbaro lo mismo que el civilizado, sin dejar de ser diferentes —y, una vez más, podríamos mentar el caso de la realidad y la ficción, la filosofía y la literatura fantástica, que en tanto diferentes y opuestos, son a la par lo mismo. Se trata también de la paradoja de un fluir en donde las cosas y los sujetos son inaprehensibles en tanto sustancias, y únicamente se pueden comprender por sus acciones, pasiones o *devenires*; y de la repetición, en donde lo que se repite, siendo lo mismo, es no obstante diferente (como se verá en “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o en “Historia del Guerrero y la Cautiva”, entre otros).

Así, finalmente nos aproximamos a esos devenires que ya hacían evidentes los razonamientos (*lógos-antilógos*) de Zenón y de Heráclito, por vías diversas, y que como finalidad tenían la de mostrar la “irracionalidad” de la realidad, o bien, el funcionamiento de diversas racionalidades que no se ajustan a la medida de lo Mismo, es decir, de la representación. Es esa puesta en cuestión de las opiniones humanas, de la *doxa*, que aquellos realizaban mediante razonamientos, imágenes y formas poéticas, la que encontramos en forma narrativa en Borges, y que apunta a la imposibilidad de aprehender de forma absoluta la realidad, sea en sistemas o conceptos, sea en la experiencia que dicta un “sentido común”. De tal modo que,

Biblioteca de Babel y en *El Aleph* (cf. Durán, 2001; y Franco & Ochoviet, s/a, “Dos concepciones acerca del infinito. El infinito actual y el infinito potencial”), a nosotros nos parece que no juega menos en su pensamiento el llamado “infinito potencial”, que se muestra justamente bajo la forma del *regressus*, y al que el autor mismo alude en las conferencias citadas; pero incluso podríamos descubrir el *infinito virtual* que hemos hallado en el pensamiento del eleata: un infinito que, en tanto proceso de proliferación indefinida va produciendo determinaciones imprevistas. *Vid. supra.*, notas a pie 137 y 139.

concibiendo la dialéctica de nuestros presocráticos como “filosofía” (así se trate de una filosofía harto diferente a la Académica o a la del Liceo, que gobernarán plenamente en los siglos subsiguientes), y la labor de pensamiento de Borges como “literatura”, arribamos a esos puntos de intersección o zonas de interferencia de los planos de las que habla Deleuze, donde “filosofía” y “literatura” dejan de ser compartimentos estancos para ser más bien procedimientos, máquinas de pensar prestos a la mutua influencia, la contaminación, los nuevos ensamblajes (que, recordémoslo, es a final de cuentas labor propia del *Logos*). Y ese “punto de anclaje” entre ambas máquinas lo hallamos aquí en la paradoja. Es así que, para Pérez Bernal y Bacarlett (2017), en Borges, al igual que en general en la filosofía, y particularmente en la de Deleuze —y, nosotros agregaríamos, en la de los presocráticos—, la presencia de la paradoja vendría por el invencible impulso de querer representar lo irrepresentable, es decir, aquello que violenta al pensamiento y, poniéndolo en movimiento, lo hace propiamente pensar.

En efecto, no otro es el impulso de Heráclito y de Zenón, en tanto preplatónicos, de dar cuenta de aquello que escapa a las pinzas de la razón. Veíamos ya que en ambos hay un esfuerzo por apuntar a esa realidad sin fondo que subyace a toda empresa de representación, y no obstante no pueden menos que echar mano de los instrumentos de ésta, así sea llevándolos a su punto de quiebre, a su delirio, por medio de razonamientos paradójicos y aporéticos, o bien, a través de un uso no referencial ni literal del lenguaje. Es en este sentido que podríamos hablar no sólo de la paradoja en tanto mecanismo de disolución presente en el pensamiento de nuestros presocráticos, sino que también podríamos mencionar la *transgresión* como movimiento propio de esas máquinas de pensar que son las filosofías zenoniana y heraclítea: transgresión de la presunta realidad bien ordenada, de la razón normalizada, del *lógos* como aparato de identificación y representación, y por tanto, transgresión como introducción del caos, del azar, del infinito, del *pólemos* y la paradoja, de una multiplicidad de potencias que no se dejan domeñar ni reducir a unidad, y en suma, de unos devenires que difuminan los contornos sólidos y definidos de una realidad que

entonces se torna abierta, más pujante y vital. Este es el movimiento fantástico que ejecutan Heráclito y Zenón.

En Heráclito es claro este *pathos* paradójal y fantástico, al apuntar que la realidad o *physis* está más allá de lo aparente, no a la manera platónica, sin duda, sino como una inmanencia que todo lo atraviesa, y que imperceptiblemente rige todas las cosas. La *physis* o “realidad” es lo que ama estar oculto, aquello que en el cambio reposa y en el reposo cambia, esa imperceptible y sempiterna lucha o tensión de opuestos que producen la oculta armonía, mejor y más fuerte que la visible. El plano de lo real visible está impregnado y atravesado por lo invisible, y en cada cosa, en cada identidad, es posible descubrir la grieta por donde asoma la íntima discordia de las fuerzas contrarias, que además se abren a los más diversos acoplamientos²³⁵.

También podemos ver de qué manera el conjunto de los aforismos heraclíteos producen la transgresión fantástica no sólo en su nivel semántico, sino también en su nivel formal: los juegos de palabras, las etimologías ocultas, los objetos indirectos y las alusiones veladas, y, en último término, comprender el funcionamiento del *lógos* que rige el devenir de la realidad como una producción de *sémainei*, señales o signos que no muestran ni ocultan, sino que apuntan hacia

²³⁵ Aquí conviene recordar los pasajes heraclíteos que ya revisamos en su apartado correspondiente, y que nos arrojan luz sobre su modo de hacer presente lo irrepresentable (todos en traducción de Cordero): **41** “Lo sabio es una sola cosa: conocer la noción según la cual todo es conducido a través de todo”; **84a** “Cambiano, permanece”; **51** “No entienden de qué manera lo diferente concuerda consigo mismo. [Hay] una armonía de tensión opuesta, como en el arco y en la lira”; **10** “Uniones: totalidades y no totalidades, concordante diferente, consonante disonante, a partir de todos, uno, y a partir de uno, todos”; **80** “El combate es común, la justicia es lucha, y todo se produce según la lucha y lo necesario”; y sobre todo, para la cuestión de la *physis* oculta, que sin embargo transgrede la realidad visible, **123** “La *phúsis* tiende a estar oculta”; **54** “La armonía no manifiesta, más fuerte que la manifiesta” y **8** “Lo adverso concuerda [...] De las cosas discordantes surge la más hermosa armonía, y todo surge según la lucha”. Además, hemos de recordar el tópico de los durmientes y los despiertos, y cómo todos aquellos que no conocen el *lógos* y viven como teniendo una inteligencia particular (es decir, prácticamente todos) caen bajo la condición del que duerme, con lo que la vida en general, incluido eso que llamamos realidad, vendría a ser —tema eminentemente fantástico— un sueño: el final del fr. **1** “(...) En lo que concierne a los otros hombres, a ellos se les oculta cuanto hacen despiertos, así como olvidan cuanto hacen dormidos”; **21** “Muerte es lo que vemos despiertos, sueño es [lo que vemos] dormidos”; **34** “Los carentes de inteligencia, aunque escuchen parecen ciegos. El dicho lo atestigua: presentes, están ausentes”; **73** “No se debe ni actuar ni hablar como durmientes”; **75** “Los que duermen son obreros y colaboradores de lo que sucede en el mundo”; **89** Para los despiertos existe un universo único y común, mientras que cada uno de los dormidos regresa al suyo propio”.

algo, hacia el choque o momento de los *encuentros*, los ensamblajes que en última instancia dan cuenta de ese Afuera, Caosmos o sin-fondo²³⁶.

Por su parte, Zenón es maestro de lo fantástico al preludiar ese efecto que tanto sorprendió a Borges, y al que ya hemos aludido precisamente en relación con la concepción borgeana de lo fantástico presente tanto en filosofía como en literatura: el *regressus ad infinitum*. Para Zenón, la recursividad sin fin es el mecanismo propio para revelar el Caos subyacente, que se prolonga indefinidamente, haciendo tambalear las nociones que garantizan el ordenamiento de la realidad. Pero en esta recursividad o reiteración no sólo se potencializa el espacio o los objetos de la percepción, sino los entes mismos, llevando a descubrir la paradoja que los constituye en tanto uno y muchos a la vez. Lo fantástico, es decir la transgresión, es precisamente esa flecha disparada que, al vuelo, se-mueve-y-no-se-mueve, o bien, que se mueve tanto donde está como donde no está, y que termina volviéndose indiscernible²³⁷.

²³⁶ Además del fragmento en donde habla de la armonía no manifiesta siendo más fuerte que la manifiesta, y de la *physis* que gusta de ocultarse, podríamos traer aquí un par de pasajes en donde podríamos ver el funcionamiento mismo del *lógos* que habla a través de Heráclito: **92** “La sibila, con su boca delirante, pronuncia [dichos] tristes, desaliñados, sin perfume, con una voz que viene desde hace mil años, a causa del dios”; y **93** “El señor, cuyo oráculo está en Delfos, ni dice ni oculta, sino que ofrece signos”. Si bien es cierto que estos pasajes también pueden ser leídos como una crítica de Heráclito a las tradiciones religiosas de su época, tesis apoyada sobre todo por quienes defienden la claridad del *lógos* heraclíteo y el buen ordenamiento al que somete al mundo. Cf. Cordero, 2018: 153-154.

²³⁷ Recuérdense, además de las cuatro famosas aporías zenonianas (“la dicotomía”, el “Aquiles”, la “flecha” y “el estadio”), los razonamientos contra la multiplicidad, contra la unidad, contra la percepción sensible y contra el espacio: (B 1) Si lo que es no tuviese magnitud, no existiría... Si «la multiplicidad» existe, es necesario que cada cosa tenga cierta magnitud y espesor, y que una «parte» de ella se separe de la otra. Y el mismo razonamiento se aplica a esa parte separada, pues también ésta tendrá magnitud y separará algo de sí. Es lo mismo decir esto una sola vez y enunciarlo siempre: nada de ella será esto último, ni alguna «parte» dejará de estar en relación con otra. Así, si existe la multiplicidad, es necesario que ésta sea pequeña y grande; pequeña, de modo tal que no tenga magnitud; grande, de modo tal que sea infinita. (Cordero, 1979: n. **88**, 61-63); (B 3) Si existe la multiplicidad es necesario que sus integrantes sean tantos cuantos son: ni más que ellos, ni menos. Pero si fuesen tantos cuantos son, serían limitados. Si existe la multiplicidad, los entes son ilimitados, pues en medio de los entes siempre hay otros, y nuevamente, en medio de éstos, otros más. Y así, los entes son ilimitados (Cordero, 1979: n. **90**, 63); (B 4) Lo que se mueve no se mueve ni en el lugar en que está, ni en el lugar en que no está (Cordero, 1979: n. **91**, 63); (SIMP., *Fís.* 551, 13-15): Si todo lo que es está en el espacio, es evidente que existirá también un espacio del espacio, y así se seguirá hasta el infinito (Cordero, 1979: n. **92**, 63).

En ambos encontramos, a manera de prelude, lo fantástico que tanto fascinará a Borges, como esa desestabilización de la realidad, trasgresión o fractura que hace patente las fuerzas del Afuera. Y es que, con todo, aun cuando tanto Heráclito como Zenón señalan a ese sin-fondo, a ese Caos, con sus velocidades infinitas y sus fuerzas en choque y engarzamiento y proliferación, intentan darle cierta consistencia que dé cuenta de aquello, tratan de hacerlo presente en el ordenamiento del mundo, es decir, trazar un plano de lo irrepresentable. Esto, ya se ve, no carece de importancia, cuando, trazando otro plano, Borges pretende recuperar dicha empresa, pensando el Caos y el azar por otros medios, que no obstante son expresiones de un máquina de paradojas.

Ahondando así en el modo de pensar del escritor argentino, otra luz nos prestan Pérez y Bacarlett, al desentrañar la estructura de la paradoja en Borges, que, lidiando con el infinito, la convergencia de contrarios, la disolución de las identidades, pone de manifiesto los devenires que, en un nivel lógico, nos hablan de la indefinición y la incompletud (como prueba del “Teorema de la incompletitud”, del lógico y matemático Gödel), y que no viene a ser sino justamente otro nombre del infinito:

En los cuentos de Borges la paradoja hace las veces de aventura, es ella la que nos introduce en un devenir que no puede resolverse en seguridad o inseguridad, completud o incompletud, ser o no ser. Como hemos expuesto anteriormente, habría que ser muy cauto al calificar a la obra borgesiana de platónica. El todo y la unidad a la que aspira el argentino está plagada de incompletud, hay una tensión permanente entre el deseo de ver colmado el círculo y la imposibilidad de tal cierre (Pérez y Bacarlett, 2017: 159).

Esta incompletud la verán las autoras sobre todo en cuatro temas o motivos recurrentes en Borges: el del sujeto, el del sentido, el de lo finito y lo infinito, y el de la repetición, a partir de los que desarrollaría las paradojas en su literatura. Lo que aquí nos interesa sobremanera destacar es que la incompletud (es decir, el infinito), como no dudan en mostrarnos las autoras, es ante todo una *tensión* antes que una fractura: no es que el sujeto de los cuentos borgeanos esté roto,

desintegrado, condenado a la fatal dispersión, sino que se halla inmerso en una red de relaciones que lo enfrentan a su propia tensión: entre ser y no ser, vacilación e incertidumbre entre lo real y lo irreal, estado de indecibilidad, puro *entre*, en suma, situación paradójica.

Y, una vez más, es precisamente esta tensión de la incompletud, del infinito, que se presenta en Borges y que le empuja (y a nosotros, lectores, junto con él) a un devenir en el que, sin dejar de ser literato, algo tiene de filósofo, y siendo Borges, es algo más, algo menos que él: deviene presocrático, justamente por la presencia de ese *pólemos* en el que la realidad es más que lo que es: una y muchas, Uno-Todo-Todo-Uno, lo divergente que converge, y lo convergente que siempre diverge, esa realidad (o, eternidad, si se quiere), que reposando siempre está en cambio.

3.2 Borges y la filosofía

¿Cuál puede ser la relación de la obra borgeana con la filosofía? La pregunta así planteada le parecerá a quien la escuche ora un disparate, ora algo trillado, dependiendo de si se conoce medianamente la obra del escritor argentino y sus implicaciones, según lo que han comentado diversos críticos a lo largo del tiempo. Pues para alguien que desconozca la obra del argentino, la sola puesta en relación de la literatura con la filosofía, así sea a manera de interrogante, resultará por lo menos escandalosa. Para el conocedor, por el contrario, será un tema agotado por los cientos de estudios al respecto (tesis de investigación, artículos especializados, informes, conferencias, etc.), y no supondrá sino una vuelta a viejos tópicos, a falta de algo más interesante que hacer. Por supuesto, esa no es la pregunta que motiva esta investigación, mas no podemos dejar de ponerle atención, por cuanto representa una suerte de señuelo que podría capturar la atención del lector, perdiendo así lo que aquí se propone. No negamos, en principio, que hay una relación estrecha, íntima entre la obra borgeana y la filosofía, sea la de la tradición occidental (mayoritariamente), sea con la oriental o la árabe —e incluso, por qué no, con la profunda filosofía de estas tierras

americanas, ya de los trascendentalistas estadounidenses, ya de las culturas latinoamericanas—, y apuntamos desde ya que tales influencias se pueden localizar fácilmente en su obra ensayística, lírica y narrativa, y más de una vez podemos encontrar referencias textuales y literales a diversas filosofías y filósofos. Si esto es así de claro y evidente, podemos al menos agregar algo casi a nivel metarreflexivo, que comience a movernos de los debates usuales y nos sirva de preparación para lo que sigue.

Se trata de sintetizar, así sea muy apretadamente (y, seguramente, de manera incompleta) el estatuto de esas relaciones innegables entre Borges y la filosofía. Y desde los diversos enfoques realizados, podemos mencionar al menos los siguientes: primero, la filosofía en la vida del escritor, en su formación, en su aprendizaje, en sus lecturas. Se trata del hecho, prácticamente biográfico, que desde su infancia tuvo cercanía con la “perplejidad metafísica”, ya de la mano de su padre; años después, trabaría amistad con el filósofo Macedonio Fernández, que sin duda le dejaría una huella duradera, hecha de dudas y asaltos a la razón y la realidad cotidiana, que atormentarían e iluminarían constantemente sus reflexiones. Y por último, el acceso a la vasta tradición del globo que le propiciaba su biblioteca en la casa paterna; allí, en contacto con esos libros, se familiarizó con la filosofía, con la literatura y la geometría, además de otras áreas del saber.

En segundo lugar, cabría mencionar la autoconsciencia de Borges en relación con la filosofía, es decir, qué papel le reconocía en su propia obra. Y, hombre modesto, más de una vez se contentó con afirmar que él no era filósofo ni había filosofía en su obra, más allá de algunos préstamos que habría tomado para componer sus escritos; se declaraba más bien atrapado en la “perplejidad metafísica”, núcleo mismo de lo que entendía por filosofía, pero sin intentar escapar o resolver tal perplejidad, es decir, sin filosofar propiamente. Por otra parte, también en más de una ocasión aseveró que la filosofía, tanto como la teología, son especies de la literatura fantástica, lo que ya nos daría pauta para comenzar a entender de otra forma su modestia y prever que no se dedicó a la especie (filosofía), sino al género más amplio (la literatura fantástica).

En tercer lugar, ya desde los estudios de los especialistas, caben al menos dos posturas que más de una vez han llamado a debate: si hay filosofía en Borges, ¿es en calidad de creación, o de ilustración? Es decir, la cuestión de si Borges crea propiamente una filosofía (o al menos tópicos o elementos filosóficos), o bien, se contenta con ejemplificar o plasmar ciertas ideas filosóficas que toma prestadas de la tradición. Está claro que de lo que se trata en un caso es de la filosofía *de* Borges, mientras que en el segundo se trata más bien de la filosofía *en* Borges. Y sin embargo, pese a que lo segundo es prácticamente incontestable (pues no podría negarse si no por desconocimiento la presencia de ideas filosóficas en sus textos), lo primero no deja de ser algo recurrente (aun cuando la mayoría admite sin mayores pruebas que Borges no elaboró una filosofía a la manera de las filosofías tradicionales, esto es, sistemática y totalizante). Pareciéramos encontrarnos con lo anterior en una suerte de *impasse*, pues si ambas ópticas son probables, no se excluyen ni se agotan mutuamente, a pesar de que al menos una de ellas admite contestación. ¿Qué pensar entonces de la presencia de la filosofía en Borges?

Uno de los estudios más proverbiales sobre el tema es el de Juan Nuño, *La filosofía de Borges* (1986), en la que precisamente rastrea los influjos filosóficos en la obra del argentino, atendiendo primeramente a esta disyuntiva que hemos señalado, y sobre todo haciendo hincapié en que, si es cierto que Borges no es un filósofo en sentido estricto (o *tradicional*, diríamos nosotros), tampoco es un escritor sin más: “Quizá sea menester inventar la categoría intermedia para él: escritor capaz de imaginar abstracciones, de dar vida imaginativa a filosofemas, de convertir en ficción prodigiosa sequizos conceptos” (Nuño, 1986: 9); algo que sin duda el propio Borges declaraba ya como ejercicio suyo en el “Prólogo” a *La Cifra* (1981), tras haber reconocido previamente que la suya es una suerte de “poesía intelectual”. Sin duda, esta misma intención, plasmada por el autor hasta época tardía, podría ser encontrada en el resto de sus escritos, ya de narrativa, ya de poesía. Acaso por ello Nuño no duda en referirse a Borges como “escritor filosófico”. Así, de manera análoga, habla del carácter filosófico de su escritura, y alude a los temas metafísicos (apenas “unos cuantos”) que aparecen en su obra

con recurrencia: el carácter fantasmagórico del mundo; la identidad que persiste a través de la memoria; la realidad de lo conceptual, que revelaría la irrealidad de los individuos; y el problema del tiempo, planteado de diversas maneras, pero siempre con un poder avasallador. Y con estos tópicos, es que declara a continuación, sorprendentemente, que de existir una filosofía de la obra borgeana, esta habría de ser pensada ante todo como una cosmología, por oposición a una moral o una antropología (cf. Nuño, 1986: 10). Por último, no duda Nuño en equiparar las narraciones borgeanas con el mecanismo platónico presente en los *Diálogos* para hacer presentes nociones que el discurso racional no alcanzaría a mentar: el mito. Así, asegura que los mitos platónicos “son el estricto equivalente filosófico de los relatos borgianos” (cf. Nuño, 1986: 12). Si bien es cierto que la agudeza de esta observación reside en hacer *parte* de la filosofía platónica algo literario y ficcional, a la vez que hacer de la obra de Borges algo filosófico, esto no es sino bajo el precio de hacer de lo literario y lo filosófico algo adjetivo, casi accidental, mero recurso del que echarían mano los autores para expresar su punto o lograr su objetivo (así éste fuera la transmisión estética de nociones abstractas).

Será precisamente ese el enfoque que seguirá Nuño en su estudio, rastreando los “filosofemas” a los que Borges da vida en algunos de sus cuentos, es decir, la forma estética que toman algunas ideas filosóficas, pasando de la abstracción a la imaginación. Esta perspectiva deriva en una visión más o menos global de su obra (particularmente la narrativa), que permite no sólo hablar de la presencia de la filosofía *en* Borges, sino también de la filosofía *del* autor, así sea adscribiéndolo a una corriente existente. De tal modo, Nuño refiere al “extraño platonismo de Borges”, mezcla del pensamiento de las Ideas del ateniense, y del idealismo de Berkeley (y aún el racionalismo de Hume²³⁸), por lo que habla también de la “inspiración metafísica de Borges, alimentada por ese idealismo de los instantes y las fugacidades” (cf. Nuño, 1986: 138).

Por su parte, Ana María Barranechea, en su estudio sobre Borges (1984), había sido todavía más modesta, pues allí únicamente apunta a cinco temas

²³⁸ Nuño habla de racionalismo, cuando usualmente se le encasilla a Hume como empirista.

fundamentales en la narrativa borgeana (el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia) y a las *alusiones* filosóficas y literarias presentes en ellos. Estas *alusiones*, además de presentarse en algunos casos de manera explícita, las más de las veces habría que encontrarlas, descubrirlas, descifrarlas, como siguiendo las pistas que el escritor argentino habría dejado en sus cuentos y ensayos. Entendida de esta forma, la narrativa borgeana no constituiría propiamente una filosofía, pero sí apuntaría a una variedad de filosofías que serían como las influencias, las justificaciones básicas y clave para comprender de mejor manera ese universo fantástico que se teje en sus relatos. Pero si algo explican las filosofías a las que se alude en sus textos, a pesar de no constituir propiamente una filosofía propia, “personal” del escritor, sí conformarían una suerte de credo, visión o tendencia de su pensamiento, donde esos temas fundamentales ya señalados se entrelazarían entre sí estando suficientemente fundados. Es de este modo que Barranechea también declara que, fundamentalmente, la labor de Borges a través de sus cuentos es la de *destruir* la realidad, al menos tal como la conocemos, cimentada en las creencias a las que otorgamos plena confianza como seres humanos (nótese que se trata, en suma, de la *doxa*): el cosmos, la personalidad y el tiempo. Para ello, finalmente reconoce que Borges *hace uso* de las herramientas filosóficas proveídas por la tradición, pero también hace uso de la teología y la literatura universal. Esta finalidad o intención borgeana partiría entonces de una matriz filosófica, tomando un cuerpo literario que expresaría precisamente esto: la *irrealidad* de la realidad, con lo que, en suma, destruyendo los tópicos de la *doxa*, la obra literaria y reflexiva de Borges apuntaría y se desarrollaría en la *paradoja*. Aquí Borges ya no sólo sigue, aunque de manera extraña, una filosofía existente, sino que se alimenta de diversas filosofías para expresar lo que de algún modo se seguiría de las mismas: que este mundo, tal como lo concebimos, no puede ser sino algo que no es.

Podríamos señalar aún otra interpretación, esta vez de Zulma Mateos, quien por su parte hace de la obra borgeana la expresión de un pensamiento caracterizado principalmente por un “pesimismo metafísico radical” (cf. Mateos, 1995). Pero, por sobre todo, hace de él, ya por sus influencias filosóficas, ya por

sus opiniones vertidas y las ideas expresadas en sus textos, un filósofo del lenguaje, un nominalista-aristotélico, alguien que, pensando sobre las posibilidades del lenguaje, descrea de los alcances del mismo para conocer la realidad, y lo acerca así tanto al Wittgenstein de los juegos del lenguaje como a los neopositivistas (ídem.). Aquí tenemos una interpretación en buena medida opuesta a la de Nuño, pues mientras aquel se decantaba por el “platonismo” de Borges, Zulma Mateos tiende a ver en la narrativa borgeana la presencia aristotélica; no obstante, no deja de ser relevante el hecho de que para ambos estudiosos esas perspectivas filosóficas no se encuentren en su forma ortodoxa, sino que, aunadas con otras filosofías, constituyan un complejo modo de concebir la realidad —la *irrealidad*, diría Barranechea—, o cuando menos la imposibilidad lógica del mundo en que vivimos. Sería precisamente eso lo que significaría el “pesimismo metafísico radical” que Mateos le achaca a Borges, algo que como vimos en el apartado anterior, Rodríguez Monegal también le adjudicaría, hablando del “nihilismo” característico del pensamiento borgeano.

Lo cierto es que, aunque trátase de perspectivas diferentes, Mateos, Barranechea y Nuño coinciden en ver en Borges un pensamiento que, ya sea por sus referencias, por sus sustentos filosóficos, o por sus implicaciones, remiten a la fantasmagoría del mundo, a un pesimismo metafísico, a la irrealidad de la realidad —esto es, precisamente a la transgresión fantástica que rajaría el velo de la buena *doxa*. Claro que esto no resuelve del todo el estatuto de la relación entre filosofía y literatura en Borges, aunque sin duda la va aclarando. Pues podríamos ver que, según estas interpretaciones, la narrativa borgeana sería un modo estético de expresar las ideas abstractas de la filosofía, tanto como un recurso para poner a prueba la realidad, y en último término destruirla. A pesar de lo dispar de las mismas, podríamos ver que coinciden en ver que ante todo, trátase de influencias, de “filosofemas” o de “alusiones”, Borges *usa* las ideas filosóficas para algo, que más allá de la sola expresión estética, sería mostrar una postura ante el mundo y la realidad²³⁹. Así pues, en cierta forma la filosofía *en* Borges nos llevaría a

²³⁹ No se puede ignorar que, en un sentido estricto, la estética no se agota en un conjunto de concepciones sobre la belleza, o sobre el trabajo artístico en general, o siquiera en las reflexiones

descubrir la filosofía de Borges, por más que esta no fuera una construcción sistemática y global, sino antes bien, mezcla de diferentes corrientes de pensamiento (no se olvide que, además de la filosofía, también usaría de la teología y la literatura).

Hasta ahora hemos visto de manera global cómo Borges se relaciona con la filosofía, identificando los tipos de relación que establece su obra y viendo cómo la presencia de temas clásicos de la filosofía aparecen para ser usados y de esta manera expresar una visión sobre la realidad, un pensamiento que se manifiesta estéticamente tanto como reflexivamente. Pero cabría ver también el influjo que Borges ha supuesto sobre la filosofía y los filósofos contemporáneos, pues sin duda, no se puede ocultar que los escritos del argentino suscitaron (y siguen haciéndolo) gran admiración sobre sus lectores del ámbito filosófico, que reconocen ahí una fuente de problemáticas y planteamientos dignos de ser tenidos en cuenta²⁴⁰. Así, como menciona Benítez Florido, siguiendo en ello una postura de Savater, Borges también ha implicado un impacto en los filósofos, sea como “inspiración directa, como apoyo o como razonable ornamento” (Savater, cit.

sobre la experiencia sensitiva, de apreciación y recepción del arte, sino que implica modos de concebir la relación humana con el conocimiento, y por ende con el mundo. Es por ello que resulta acertado Báez al decir: “Lo que lo distinguió del filósofo profesional como tal es, quizás, el hecho de que estimaba las doctrinas en función de intereses estéticos: su epistemología fue, para decir lo que después voy a razonar, transversal, oblicua” (Báez, 2003: 3). Nótese aquí que Báez habla de una distinción con respecto al “filósofo profesional”, lo que no niega que Borges haya podido filosofar por otros medios, de otras formas. Y no obstante, el interés estético por las ideas supone un modo muy diferente de *pensar*, mismo que no impide que se ligue con una epistemología, así sea de manera transversal, oblicua. Es, recordémoslo, justamente esta *transversal* la que aquí nos interesa, en tanto engranaje de un mecanismo de pensamiento que conecta con otras formas de pensar, con otros planos. Vale además citar lo que más adelante dirá Báez: “Su camino fue otro: si hemos de clasificarlo, es oportuno no desconocer que a él le gustaba, como a Lewis Carroll y a Chesterton, razonar paradojas, crear situaciones intelectuales de desconcierto, vindicar lo extraño. A partir de esto, escribía” (ibíd.: 5). Estamos, pues, ante un modo de escribir diferente, nacido no de las certezas o de lo positivo, sino antes bien, de lo extraño, de lo *otro*, del Afuera.

²⁴⁰ Así, Cherniavsky (2012) decide plantearse, por ejemplo, no el papel de la filosofía en la obra y pensamiento de Borges, sino por el contrario, el valor de Borges *para* la filosofía. De este modo, y partiendo también de una clara intelección deleuzeana, decide tomar como punto de partida la aseveración borgeana que proclama que la filosofía (esto es, desde su expresión última, que para Borges es la metafísica) no es otra cosa que una rama de la literatura; pero aclara Cherniavsky, esto no será fundar un escepticismo esencial, según el propio Borges declaraba, sino por el contrario, fundar una metodología diferente, o, en términos de Deleuze, una nueva imagen del pensamiento.

en Benítez, 2018: 67). Es por ello que podemos coincidir en que, por lo menos, la obra borgeana constituiría un laboratorio de ideas (cf. ibíd.: 68), por no decir directamente un taller de pensamiento —que se atreve a pensar de otra manera las relaciones entre realidad y representación, realidad y lenguaje, realidad e irrealidad²⁴¹.

Claro es que no exploramos aquí —ni mucho menos pretendemos agotar— la influencia que ha tenido Borges en los filósofos contemporáneos de diversas corrientes; cierto es que nos enfocamos en unos cuantos, y de manera muy particular, pertenecientes a una misma tradición (por más que sus pensamientos puedan ser muy dispares entre sí), es decir, abordamos a filósofos y pensadores franceses, cuyas reflexiones en buena medida se pueden ver como perteneciendo al núcleo reflexivo de lo que se ha dado en llamar “posmodernidad”²⁴². Esta decisión está justificada, no sólo porque uno de los pensamientos que convocamos en esta investigación, el de Deleuze, pertenece a tal contexto, sino además porque, como dice Lema-Hincapié, probablemente ha sido la filosofía francesa contemporánea la que ha tenido en la literatura su fuente de inspiración más próxima y radical, de un modo que no se había dado hasta entonces²⁴³ (cf. Lema-Hincapié, 2008). Así podemos convocar algunos nombres que, si bien no todos caben en la definición formal y tradicional de “filósofo”, sí se aglutinan en la categoría más amplia de “intelectuales” o “pensadores”, esto es, que en último término desbordan los marcos canónicos del pensamiento para pensar desde

²⁴¹ La atención concedida por el filósofo español Fernando Savater a la obra de Borges en al menos un par de artículos y un libro (*Borges. La ironía metafísica*, 2010, España, Grupo Planeta), es abordada también por Lema-Hincapié (2008) que entre otras, expone la concepción del español, para quien la filosofía y la literatura están muy próximas en la obra de Borges al grado tal de producir contagios afectuosos, con lo que propiamente se podría hablar de la filosofía de Borges.

²⁴² Denominación claramente ambigua, que puede significar tanto como nada. Seguimos aquí una denominación genérica de la que echan mano autores como Lema-Hincapié y Benítez, para referir a un grupo de pensadores que, pensando diferentemente, cuestionaron en varios sentidos los cimientos de lo que constituía en ese entonces el pensamiento moderno. Cabría pues, cuestionar si tiene sentido hacer de Deleuze un “posmoderno”, etiqueta que sabemos nada dice del filósofo francés, como no sea más que una manera de situarlo según cierta imagen del pensamiento.

²⁴³ Dirá además Lema-Hincapié más adelante: “El pensamiento francés contemporáneo ha aprovechado la literatura de Borges para ilustrar, profundizar y avanzar tesis y argumentos que diluyen el sujeto todopoderoso de la enunciación, el estatuto cerrado y total de la obra escrita— literaria o filosófica—, en fin, de los poderes referenciales del lenguaje, fundados en la tradición metafísica de la representación mimética” (Lema-Hincapié, 2008: 193-194).

otros esquemas y bajo otros mecanismos (tales como el de la literatura), y que de tal forma, a su manera, caben dentro de la actividad del “filosofar”. Mentaremos pues, entre esos nombres, a Maurice Blanchot, Gérard Genette, Foucault, Derrida y finalmente Deleuze.

Para Maurice Blanchot, las narraciones borgeanas serían mecanismos constituidos por paradojas y sofismas con la intención de extraviar al hombre, precisamente por la difuminación o *transgresión* de las fronteras que constituirían su realidad (a este respecto, es curioso que Blanchot aluda al infinito que se presenta en la escritura borgeana como el “infinito malo”, del que ya hablara Hegel, en oposición a un “buen infinito”, que supondría la reconciliación en el Absoluto). Además de esto, también encuentra en Borges la muerte del autor: no existe un autor personal, lo mismo para el caso de los libros particulares como para el caso del libro del universo, sino que se trata de fuerzas impersonales, ciegas, azarosas e inescrutables, algo neutro que no da cabida a la esperanza ni a la identificación, lo cual también explica la disolución de los sujetos individuales y con ello de toda identidad personal. Pero si esto sucede con la identidad del autor, tanto como la de los personajes, ¿no sucedería otro tanto con la obra misma? En efecto, Blanchot también señala que la obra se diluye, no hay una obra en sentido esencialista, sino que a lo mucho, hay un infinito literario, un espacio en donde no se haya ni obra ni autor:

Ninguna obra de literatura goza de algún tipo de identidad. Este principio va en contra de todo *en sí* de las obras literarias, de todo estatismo sustancialista. Las copias, por el contrario, gozan de cierta fascinación que para Blanchot no tendría ninguna pretendida obra *idéntica a sí misma*. Las copias es lo único que se posee de las obras, aun cuando ellas mismas no sean más que espejismos—en el sentido de reflejos sin original (ibíd.: 181)²⁴⁴.

²⁴⁴ Esto, como ya podrá darse cuenta el atento lector, suena mucho a los *simulacros* de los que posteriormente hablará Deleuze, cuando en su tarea de *reversión* del platonismo destituye todo original o Modelo. Sabemos que una de las grandes inspiraciones de Deleuze y otros intelectuales franceses de la segunda mitad del siglo XX fue Blanchot, y, ahora vemos, un Blanchot lector de Borges. Cabe mencionar que aquí Blanchot estaría glosando el “Pierre Menard, autor del Quijote”, que precisamente considera como un claro ejemplo de estas operaciones en donde identidad personal de autor y de obra se pierden.

Tesis similares sostuvo el crítico literario francés Gérard Genette al pensar la obra de Borges, pues señala también la ausencia de autor en las obras literarias, lo cual apunta a la intemporalidad o falta de cronología para las mismas. Con esto, Genette se pronuncia contra el viejo credo positivista de la crítica literaria según el cual la obra se encuentra determinada por su autor, con lo que todo significado queda fuertemente ligado o predeterminado. Desde estas consideraciones, nacerán posteriormente tanto la “estética de la recepción” como la “intertextualidad”, en donde la participación del lector es más importante a la hora de crear el sentido de una obra (cf. *ibíd.*: 185-186).

Llegamos ahora a quien sea, acaso, el que más calado filosófico le otorgó a Borges: Michel Foucault, de quien se ha hecho proverbial la referencia a la obra del argentino que se encuentra al inicio de uno de sus libros, *Las palabras y las cosas*, donde alude a la risa que sacude todo “lo familiar del pensamiento”. El que dicho libro se justifique como nacido de la lectura del escritor argentino, implicaría para Foucault la posibilidad de que se puede filosofar con y desde la obra borgeana en particular, y de manera más general, desde la literatura. No podríamos dejar de citar las palabras que abren en el “Prefacio” el libro de Foucault, pues se trata de palabras cargadas de una fuerza que anuncia ya su proyecto y amenaza con provocar una convulsión de aquellos cimientos tan caros a la tradición de pensamiento occidental:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro (Foucault, 2005: 1).

El texto en cuestión, del que Foucault confiesa que habría nacido su *Las palabras y las cosas*, se trata del ensayo de Borges de 1942, “El idioma analítico de John

Wilkins”²⁴⁵, a partir del cual le es posible apuntar a la heterogeneidad que hay entre lenguaje y realidad, y sin embargo ver cómo aquel se constituye en un sistema de signos que erigen clasificaciones, jerarquías, y que establece relaciones normadas entre géneros y especies. A continuación, tras referir un pasaje de dicho ensayo, pródigo en categorías (se refiere a una clasificación de “cierta enciclopedia china”), menciona, de golpe, aquello con lo que dicha taxonomización nos enfrenta: los límites de *nuestro* pensamiento, la imposibilidad a la que nos enfrentamos en el pensamiento: no la existencia (o no-existencia) de seres fantásticos, sino su presencia, su yuxtaposición, su entrecruzamiento, su contagio con lo que nos parece más natural y real. Y dichos contagios, dicha co-presencia, es posible (de manera imposible) en un espacio que no es espacio alguno: el lenguaje. Y es que el lenguaje se revela como el (no-)espacio de clasificaciones y ordenamientos, de semejanzas y diferencias, es decir, en suma, de organización del mundo, que descansa en un *desorden*, una des-organización que revela la fragilidad y contingencia del nexo entre palabras y cosas.

Estas consideraciones sirven a Foucault para poner en cuestión lo que usualmente se nombra como “realidad”, así como todo el sistema de signos y discursos que la instituyen; lo heterogéneo, la brecha existente entre palabras y cosas implican otra manera de pensar la realidad. Es así que por un lado, estamos, de acuerdo con Foucault, ante el plano de lo “heteróclito”, que es justamente desorden, contagio, cruzamientos:

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su

²⁴⁵ Este ensayo versa sobre la tentativa del inglés John Wilkins (1614-1672) de crear un idioma universal que posibilitara la comunicación entre los seres humanos, emprendiendo una síntesis a partir de una clasificación del universo y poniendo en relación las categorías resultantes con determinadas sílabas, consonantes o vocales. En este ensayo viene la popular referencia a “cierta enciclopedia china”, donde se alude a una clasificación *fantástica* de los animales, con lo cual se muestra la naturaleza arbitraria de toda clasificación y del nexo entre el universo y el lenguaje.

etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común* (ibíd.: 3).

Pero también, Borges nos apartaría de toda "utopía", de todo lugar posible bien ordenado, bien organizado, para llevarnos más bien al ámbito de lo heterogéneo, lo confuso, el caos que subyace a las relaciones entre lenguaje y realidad, esto es, haría surgir en el pensamiento la concepción de las "heterotopías":

Las *heterotopias* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopias (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (idem.).

En última instancia, todo esto tiene que ver, como ya lo advertía desde las primeras palabras Foucault, con la cuestión de lo Mismo y lo Otro, es decir, con la identidad y la diferencia, pues en efecto, al revelar el plano de lo "heteróclito", de las "heterotopías", Borges pondría en relieve la naturaleza arbitraria de las clasificaciones, la contingencia de ese nexo entre el mundo y la manera de pensarlo y decirlo, y sin embargo, toda clasificación, toda taxonomía sería el esfuerzo (vano) de inclinarse por la semejanza, por la identidad, por lo Mismo, clasificaciones que se erigirían sobre ese plano oscuro de las diferencias.

Lo que Foucault quiere hacer notar a partir de esta evidencia, es el hecho de que esas clasificaciones y categorías que sirven para ordenar el mundo instituyen, por un lado, regímenes empíricos de vida ordenada, y por otro, una producción de discursos teóricos que sirven y funcionan para legitimar dicho

ordenamiento, dicha clasificación y organización. Sin embargo, entre la región de lo que dictan las normas o los códigos de una cultura, y sus justificaciones, explicaciones o fundamentaciones teóricas, existe, según Foucault, una dimensión de mayor confusión que, no obstante, supone un orden (que ayuda a poner en cuestión el ordenamiento cultural): “Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser”. (ibíd.: 6). Mas, como se verá, ese orden sobre el que se yerguen los códigos culturales, es siempre “un orden”, no algo naturalmente dado, sino una manera de ver y comprender la realidad que ha de ser, por fuerza, histórico y contingente. Es así que anuncia, finalmente, la que será su labor preponderante de su primera etapa intelectual: un sacar a luz las condiciones de posibilidad de los saberes constituidos en determinado pasaje histórico, el “campo epistemológico” o “*episteme*” que funda, que sirve de suelo nutricio para la constitución de los conocimientos humanos, su clasificación o codificación; es decir, anuncia propiamente una “arqueología” que no apuntaría tanto a la continuidad de un orden sobre el que se erigen las ciencias humanas (su presunto progreso), sino por el contrario, justamente a sus discontinuidades, sus quiebres o fallas (a la manera geológica), mismas que señalarían los cambios de *epistemes* u órdenes subyacentes al desarrollo de dichas ciencias²⁴⁶.

²⁴⁶ Para un estudio más detenido sobre la recuperación de Borges por parte de los intelectuales franceses, véase el artículo de Max Hidalgo Nácher (2015). Es importante destacar algo que señala allí el autor, y es que, si lo bosquejado hasta este punto parece acercar la lectura de Genette a la de Blanchot, en realidad ambas perspectivas son distintas, por cuanto parten de supuestos epistémicos diferentes. Sin embargo, ambas rompen con la ortodoxia del momento, dominada por “el pensamiento del absurdo” impulsado por Camus, por un lado, y por el otro contra el “humanismo existencialista”, cuyo principal propulsor sería Sartre, quien curiosamente considerará (al menos por un tiempo) a Camus como el nuevo adalid de la literatura en lengua francesa. Recordemos además la perspectiva sartreana sobre la literatura, que ya en un momento vimos: para el intelectual francés, la literatura debe ser ante todo comprometida con su época, y es en ese sentido que debe proyectarse sobre un fondo donde el humanismo es la brújula de las intenciones del autor. Contra esto, nos dirá Hidalgo, Gérard Genette realizará una lectura de Borges desde *otro humanismo*, mientras que la de Blanchot será declaradamente “antihumanista”. Además, serán estas lecturas heterodoxas, que se dan en sentido estricto dentro del campo de la crítica literaria (campo nunca claramente determinado del todo), las que influirán en el ámbito del saber, esto es, tanto en las filosofías como en las ciencias humanas en general, sobre todo a partir de Foucault, quien retoma la concepción literaria de Blanchot: recordemos la noción del “espacio” o el “infinito literario”, que no comunica con el campo de las referencias, sino que se abre a sí mismo, más allá de toda determinación y conclusión. Es por ello que el autor caracteriza esta peculiar relación entre filosofía y literatura, escritura y pensamiento, que se dan a partir de la recuperación

Tras esta rápida revisión sobre el uso foucaultiano de un artefacto borgeano, podríamos pasar a ver la presencia de Borges en la filosofía de Derrida, asunto no del todo sencillo, por cuanto dicha presencia es apenas aludida, y parece esconder más de lo que muestra. No obstante, para los críticos de la obra borgeana es evidente que existe una relación una co-presencia entre Borges y Derrida, por no decir “préstamos” o incluso “contagios” entre el pensamiento de uno y otro. Decimos bien: préstamos o contagios, pues dependiendo de la óptica, Derrida habría tomado más de Borges de lo que llegara a reconocer, o bien, sin más se habría contagiado de un pensamiento que ya se anunciaba en Borges, sin ser él precisamente su autor. Lo cierto es que el ejercicio de escritura borgeana suele verse como ejemplificación de la teoría derrideana de la escritura y la deconstrucción, en donde se retoman ciertos temas que de alguna manera ya aparecían en Blanchot (tal como la ausencia de autor y de obra, y la apertura del espacio literario como espacio autónomo, aunque constantemente desplazado). Así, el análisis comparativo que realiza Mario Rodríguez es la tentativa de mostrar cómo Borges se inscribe en la subversión derrideana de la *differentia*: el espaciamiento y el diferir que se abren en la lengua a través de la escritura,

de Borges (y que podemos ya intuir en el ejercicio del propio escritor argentino), a partir de la “fascinación”. A este respecto, por cierto, que se produce un movimiento por el cual los escritores así como los críticos parecen encontrarse en la necesidad de *crear* y *leer* de otra manera los textos, una manera que ya no empata con el humanismo y que tendrá que ver con “afirmar una refundación del presente a través del desplazamiento de las fronteras de ‘lo inteligible’” (Hidalgo, 2015: 93), movimiento en el que además, ya el autor ve coincidir tanto a Becket como a Borges, escritores heterodoxos donde los haya.

Ahora bien, sobre la “filiación” entre Blanchot y Foucault, no basta más que recordar la concepción literaria del primero compartida por el primero: el espacio propio de la literatura tiene sus movimientos específicos, caracterizados sobre todo por uno preponderante: la *transgresión* (de la que cierta medida también ya nos ocupamos antes), donde realidad y ficción, o realidad e irrealidad se *con-funden*, donde lo aparente se ve *contaminado* por lo tremendo, lo excesivo, lo *otro*, el “encuentro con lo imposible”. Una concepción del lenguaje se gesta aquí, que será desplegada posteriormente por Foucault, según la cual hay una distancia —insalvable— entre las palabras y las cosas, lenguaje y mundo, pues el lenguaje no parece más que remitir a sí mismo, incluso para pensarse y analizarse, y es así que: “De esa fractura del lenguaje —desplegada en la literatura moderna y tematizada *a posteriori* por Blanchot— y de la imposibilidad constitutiva de fundar mundo surgiría la literatura de Borges: una literatura que apuntaría hacia el hueco que se abre al tratar de pensar “el inconcebible universo”. (ibíd.: 97). El lenguaje, dejado a sí mismo, revela los imposibles y hace acaecer los movimientos transgresores de lo real, gestos que los intelectuales franceses ven en la obra de Borges, y que, siguiendo la concepción de Blanchot que retomará Foucault, nos conducen a ese “pensamiento del Afuera”, lo cual testimonia, a decir de Hidalgo, una “profunda necesidad *de* la ficción en el pensamiento contemporáneo” (ibíd.: 105).

constituyendo así el discurso literario que no precisa del *logos*, esto es, del *ser* en tanto presencia, de la verdad o la referencialidad:

Este juego de remisiones en que cada texto se constituye no a partir de la palabra, sino de su inscripción en otro texto o en una serie textual, desplaza el significado (fatalmente unido a la presencia del *ser*), que en el nivel del relato corresponde a la historia y coloca en primera instancia el significante que, en el mismo nivel, soporta el discurso (Rodríguez, 1979: 82-83).

Y es que, de acuerdo con Mario Rodríguez, el discurso y el acontecer se confunden en los textos borgeanos, es decir, el discurso no es la narración de hechos, sino que la narración misma es el hecho que está aconteciendo, o, de otra forma, el acontecimiento es el hecho mismo de narrar. Esta confusión apuntaría a que, en Borges, no hay más una preeminencia del significado (en tanto lo verdadero, la referencia o la trascendencia) por sobre el significante (lo material, lo inmanente, la escritura):

Este devenir discurso de los relatos borgeanos sólo es posible por la ausencia de un significado trascendental y su sustitución por el juego de diferencias. De aquí, que los textos de Borges no remitan a un sentido último, a un origen, a un fin (todos nombres del *centro*) sino a la huella, a la traza, a la escritura (ibíd.: 84).

En los textos borgeanos se observaría cómo opera el pensamiento derrideano de la *differance*, para el cual es sumamente importante la noción de la huella o la traza, es decir, el rastro sin origen que deja toda escritura, que no puede remitir nunca a un Modelo único que sería su referencia, sino que, como juego de espejos, implica siempre otros textos en los que resuenan a su vez otros, ausencia llena de pura escritura sin remitirse al *lógos* entendido como voz privilegiada que dice la verdad. Tal se revelaría, en preclaro ejemplo, en el “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde la lectura, escritura y reescritura hacen imposible remitirse al “original”, pues aquel sería tan sólo otro caso de escritura, posibilitado por otros

textos y otras lecturas, facilitando a la vez lecturas y escrituras diferentes. El “Pierre Menard”, al igual que en otras narraciones de Borges, el significado perdería su lugar privilegiado, dejando en libertad a los significantes del texto — texto que ya no significa nada, no quiere decir nada, es decir, no remite a otra cosa que a la escritura misma: estamos ante el puro juego de las diferencias, de los ecos, de los reflejos, de la reiterada “inscripción” de un texto en otro(s) texto(s), es decir, ante la *traza*. Otro tanto habría que decir del sujeto de enunciación borgeano, que no representaría un sujeto trascendente, un “autor” en sentido estricto, sino que se encontraría esparcido, “diseminado” en la narración, fragmentado en diversos *tópoi*, en la “horizontalidad del texto” (cf. *ibíd.*: 90); el sujeto de enunciación se constituye en y por la narración misma (y no es él quien conforma la narración).

Pero si bien Mario Rodríguez realiza una lectura de Borges en clave derrideana, ello no aclara del todo la presencia borgeana en el pensamiento de Derrida. Para vislumbrar esto de mejor manera, haría falta remitirse a la presencia textual de Borges en algunos textos del francés, y ver qué implica ello para los argumentos que desarrolla el filósofo. A este respecto, es sumamente interesante el análisis que llevó a cabo el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien no se ciñó a la tarea de leer a Borges desde Derrida, sino que precisó los puntos en común entre el pensamiento de ambos así como la presencia contagiosa del escritor argentino en la obra del francés. De tal forma, a la crónica sobre los paralelismos que fue encontrando por su cuenta entre la obra de Borges y la propuesta de Derrida, descubrimientos que se debieron más a la lectura casual de algunos textos del filósofo francés y el curioso sabor familiar que éstos le despertaron²⁴⁷, Emir Rodríguez Monegal (1985) añade la nada insignificante noticia de que, al momento de compartir por unas semanas durante algunos años

²⁴⁷ Entre estos paralelismos, Rodríguez Monegal señala la identidad entre lectura y escritura y el contraste entre escritura (como saber muerto) y voz (como saber vivo), presentes ya en Borges y presentados teóricamente por Derrida en “La farmacia de Platón” (cf. Rodríguez, 1985: 8). Otro tanto señala Alfonso de Toro, aunque él no duda en afirmar que antes que Derrida, fue Borges quien tematizó aquellos tópicos, y añade que desde esa perspectiva, el ejercicio de lectura llevado a cabo por Borges corresponde a la “perlaboración de la lectura”, mientras que la escritura, entendida en el enfoque derrideano como una “re-escritura deconstructiva diseminal”, equivale al laberinto borgeano (cf. de Toro, 1999:138).

la misma Universidad (Yale, New Haven) con el filósofo francés²⁴⁸, una de las lecturas principales de su curso era el “Pierre Menard” borgeano, lo que ya da suficiente pauta para pensar que el cuento de Borges no era importante para Derrida únicamente como ejemplo de algunos de sus conceptos y procedimientos teóricos, sino que incluso lo fue como inspiración.

Por otra parte, a Rodríguez Monegal, además de señalar las referencias explícitas pero sobre todo implícitas que habría en la obra de Derrida (específicamente en “La farmacia de Platón”, contenido en *La diseminación*²⁴⁹, y en *La escritura y la diferencia*), le interesa resaltar las *coincidencias* entre ambos autores, entre el enfoque teórico derridiano y la efectuación de la escritura borgeana. Y es que, si para el francés, la escritura sería una suerte de “parricidio” contra la oralidad (la voz viva del “padre”), Borges habría realizado tal parricidio simbólico tras un suicidio (también simbólico), dándole mayor libertad a su escritura y total preeminencia por sobre la voz del padre. Este paralelismo con la perspectiva derrideana, habría sido descubierto a su manera por el propio Monegal, quien incluso antes de conocer la propuesta del filósofo francés ya habría descubierto el carácter parricida de los textos borgeanos, esto es, la negativa del escritor argentino a considerarse “autor” de sus escritos, a mostrarse más bien como eterno lector (lo que supondría la preeminencia del “hijo”), liberando además a la escritura del yugo del significado o la referencia (que

²⁴⁸ Lo que le dio oportunidad de “entrevistarlo con toda formalidad” en mayo de 1984.

²⁴⁹ En “La farmacia de Platón”, el tercer apartado contiene, a manera de epígrafe, dos citas de Borges, una del ensayo “La esfera de Pascal”, y otra de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Por otra parte, en *La escritura y la diferencia* Derrida transcribe dos citas, separadas prácticamente por el cuerpo entero del ensayo borgeano, también de “La esfera de Pascal”. Siguiendo a Rodríguez Monegal, la importancia de las citas que aparecen en los epígrafes de “La farmacia de Platón”, es que en uno de ellos Borges alude a que Thot (el dios egipcio) es el mismo que Hermes (dios griego), siendo este dios quien habría dado, entre otras cosas, la escritura a los hombres, lo cual enlaza con la segunda cita borgeana, en la que dice que la escritura habría sido producto de “un dios subalterno para entenderse con un demonio”. Y es precisamente Thot, en tanto dios de la escritura, el que será recuperado por Derrida, ya como se presenta desde el *Fedro* de Platón, y que en su homología con Hermes tiene también los atributos de la astucia, el engaño, el ingenio y los juegos dobles. Atributos del dios de la escritura y por ende de la escritura misma; la escritura, tal como Thot, no sería sino algo subalterno que meramente “representaría” lo primario (la realidad, la verdad, la voz), algo muerto en oposición a lo vivo; pero a la vez tendría una potencia subversiva por la cual efectuaría el reemplazo del padre y su propio auto-posicionamiento (siempre diferencial) dentro del juego de las diferencias (cf. Rodríguez, 1985: 9). Qué tanto esto habría sido sugerido por Borges a Derrida es cosa que no queda clara, pero sin duda, Rodríguez Monegal apunta a la íntima perspectiva que les une.

nuevamente, vendría a ser la función del padre) (cf. Rodríguez, 1985) —con lo que, antes que como escritor, Borges se presenta como aquello que siempre gozó en declararse: ante todo un *lector*, difuminando de tal modo no únicamente la noción de autor sino además, como hemos dicho antes, la de “obra” misma, pues en efecto, ¿qué cosa es un texto que ya no se concibe como escritura sino como pura lectura de otros textos? Pero además, ¿cómo no ver en ese ejercicio de lectura-(re)escritura una manera de *diferir* al texto mismo, diferir las versiones y todo presunto “original”? Precisamente esto, que constituirá uno de los elementos principales de la deconstrucción derrideana, de la diseminación y la traza, se habría presentado con antelación y a manera de ejercicio práctico en Borges, de quien no es imposible pensar que influyera en Derrida²⁵⁰. Acaso por ello no duda Alfonso de Toro en afirmar que hay una influencia, una contribución soterrada del pensamiento de Borges en los “*nouveau romanciers*” franceses, quienes habrían “tomado prestado” de Borges, sin reconocerlo cabalmente, y así, de manera más contundente refiere a la filosofía de la diseminación de Derrida, la noción de “rizoma” de Deleuze y Guattari, y la de “simulación” de Baudrillard, como un extracto del pensamiento borgeano (cf. de Toro, 1999: 133).

Sin duda se trata de una afirmación temeraria, pero que se empieza a comprender cuando al leer las nociones mencionadas de aquellos filósofos se encuentran paralelismos sorprendentes en el universo borgeano, creado con décadas de anticipación. Pero erraríamos si viéramos en ello una cuestión de plagio o de mala fe (tampoco creemos que de Toro estuviera pensando en ello); se trata, eso sí, de influencias y contagios insoslayables aunque discretos, de los planos de pensamiento que se cruzan y, sobre todo, de toda una nueva forma de pensar que como marea abarca una región extensa que va más allá de límites geográficos y lingüísticos. De cualquier forma, no es imposible pensar que una

²⁵⁰ Así, concluye su análisis de 1999 Alfonso de Toro: “La deconstrucción diseminal llevada a cabo por Borges (...) no nos lleva más cerca ni del significado ulterior, la verdad, o a la interpretación de su obra: no se envía un mensaje, se dispersa. Este es el significado de la diseminación: evitar el regreso a una unidad, a una totalidad coherente de significación” (de Toro, 1999: 150; trad. propia). Resulta además interesante que en su análisis entrelace ya desde el título la obra borgeana tanto con Derrida (y la noción de “*pharmakon*”) como con Foucault (y la noción de “heterotopía”), además de ligarlo en el cuerpo del artículo tanto con la teoría rizomática de Deleuze y Guattari y la noción de simulacro de Baudrillard.

influencia directa se ejerciera sobre Derrida y otros intelectuales franceses, sobre todo a partir de la traducción a lengua francesa de *Ficciones* en 1951, y de un conjunto de ensayos y algunos de sus cuentos más representativos traducidos por Roger Caillois en una antología intitulada *Labyrinthes*, en 1953 —y, a decir de Rodríguez Monegal, a partir de sus entrevistas con Derrida, éste lo habría leído por vez primera en francés hasta 1961-1962, años antes de que publicara *La escritura y la diferencia* (1967) y *La diseminación* (1972)

Veamos, por último, la presencia de Borges en la obra de Deleuze. En *Diferencia y repetición*, casi a la manera de Foucault, abre Deleuze su magna obra refiriendo al escritor argentino, con la ligera diferencia de que si el autor de *Las palabras y las cosas* citaba a Borges al inicio de su “Prefacio”, Deleuze lo trae a colación hacia el final del suyo, aparentemente en relación a un tópico “menor”, pero que al atento lector se le revela como indispensable, no sólo para *Diferencia y repetición*, sino para el funcionamiento todo del pensamiento deleuzeano que se verá operante en obras posteriores, y sobre todo culminando en su obra en fusión con Félix Guattari, *Mil Mesetas*. Pues de la alusión a Borges estriba en la nueva manera de escribir libros de filosofía, que Deleuze presagia y pone como tarea a cumplir al inicio de *Diferencia y repetición*, una manera de escribirlos que a su vez implica una manera nueva de leer la historia de la filosofía, y por ende, de hacer filosofía como tal. No ha de sorprendernos que la obra referenciada sea, una vez más, el *Pierre Menard*, cuento bastante utilizado por los intelectuales franceses de la época, según hemos visto, y que ahora podemos asegurar que implicó un gran impacto para el clima intelectual de estos pensadores, ya que acaso anuncia uno de los motivos que se convertirá en el eje de su pensamiento: el *diferir*. Así, dice Deleuze:

Habría que llegar a redactar un libro real de la filosofía pasada como si fuese un libro imaginario y fingido. Es bien sabido que Borges descuella en el comentario de libros imaginarios. Pero va más allá cuando considera un libro real, por ejemplo *Don Quijote*, como si fuera un libro imaginario, reproducido por un autor imaginario, Pierre Ménard, a quien a su vez considera real. Entonces, la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de

diferencia («El texto de Cervantes y el de Ménéard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico... ») (Deleuze, 2002: 19).

Vemos, en suma, que lo que Borges aporta a Deleuze (aunque en este pasaje no queda claro del todo si a manera de inspiración, o a manera de ejemplificación) es la efectuación de un pensamiento de la diferencia, imposible de desligar de un pensamiento de la repetición. O, como ya dijera Foucault, el alumbramiento de esas nociones tan caras a nuestra tradición de pensamiento: lo Mismo y lo Otro.

La segunda vez que hace referencia a Borges, es en el contexto de su revisión del tópico del inconsciente psicoanalítico y la *repetición*, más precisamente hablando de la tercera síntesis que en la “forma vacía del tiempo” (un tiempo sin contenidos que constituye la fisura del “Yo”) efectúa la repetición material, en donde el tiempo toma “la figura última del laberinto, el laberinto en línea recta que es, como dice Borges, «invisible, incesante...»” (ibíd.: 175), retomando la imagen del laberinto, tan presente en el pensamiento del argentino, y sobre todo ese par de palabras que contienen una fuerza contundente e inmensa, presentes hacia el final de “La muerte y la brújula”, y donde claramente resuena el pensamiento del eleata Zenón. Este tiempo vacío, fuera de sus goznes, asemejado con un laberinto zenoniano, refiere al instinto de muerte, del que habla el psicoanálisis, aunque no concebido de la misma manera (es decir, no como complemento de Eros); se trata de un instinto de muerte “desexualizado”, que finalmente realiza, en su retorno, a la diferencia.

Con mayor peso es la siguiente referencia al escritor argentino, en unas páginas donde explícitamente se aborda la cuestión de la semejanza, la identidad y la diferencia. Allí, hablando del eterno retorno, Deleuze le piensa bajo la figura del juego, pero no del “mal juego” en donde lo que se espera es la repetición de los resultados, el encadenamiento a las reglas y la conjura de las multiplicaciones, sino por el contrario, del “juego divino”, en donde lo Uno y lo Necesario son abolidos por dejar al juego descansar sobre sus propias reglas (no unas reglas convencionales puestas sobre él), según las cuales lo Uno y lo Necesario únicamente existen en tanto afirmación de lo múltiple, del azar, de ese eterno

retorno de lo diferente. Se trata del juego de la diferencia y la repetición, en el cual, según Deleuze, nadie fue tan lejos como Borges, “en toda su insólita obra”, y a continuación cita dos extensos pasajes de distintos cuentos del escritor, uno de “La lotería en Babilonia”, y otro de “El jardín de senderos que se bifurcan” (cf. ibíd.: 182)

Finalmente, más adelante, refiere nuevamente a Borges, esta vez en el contexto de una reflexión que desarrollará también en *Lógica del sentido* en torno a las “palabras esotéricas”, esas palabras que, como “precursor oscuro”, apuntan siempre desplazándose, siempre de manera ausente, y por ello de modo paradójico, al sentido de lo que dicen (sin estar el sentido enunciado): se trata de la función del *diferenciante* en las diferencias. A partir de esto, trae a colación la novela del escritor polaco Witold Gombrowicz, *Cosmos*, en donde pone de manifiesto cómo series heterogéneas se entrelazan a partir de un “precursor oscuro” que da como resultado mayor diferencia, y en donde el *cosmos* coincide (o se vuelve indiscernible) con el libro, para finalmente desarrollar la “identidad última”: caos=cosmos, que se manifestaría precisamente en la escritura de Borges (cf. ibíd.: 191). Por último, vale decir que en el apartado de “Bibliografía”, donde Deleuze tiene la consideración de citar algunas de las obras y autores que sirvieron de referencia para su libro, encontramos la presencia de Borges y su obra *Ficciones*; más precisamente, de acuerdo al propio Deleuze, con relación al aspecto del Caos, del juego, de la diferencia y la repetición (cf. ibíd.: 449), tópicos todos ellos medulares en su pensamiento.

Así, no es raro que la presencia del escritor argentino continúe en obras posteriores, como en *Lógica del sentido* (1989). Allí aparecen citados, una vez más, “La lotería en Babilonia” y “La muerte y la brújula”, en la serie del “Juego ideal”, es decir, de nueva cuenta, con relación a la tirada única de dados que de una sola vez ejecutan y replican todo el azar y la diferencia, el tiempo vacío (o tiempo de *Aión*) y el eterno retorno (de la diferencia). Por cierto, de la referencia al certamen con la tortuga, que aparece en el pasaje citado por Deleuze de la “Lotería...”, nos dirá el filósofo en nota a pie de página que parece referir no sólo a la aporía zenoniana, sino también a la paradoja de Lewis Carroll (que es en última

instancia una re-elaboración de aquella), y cita aquí *Discusión*, libro de ensayos donde Borges reflexiona profusamente sobre las paradojas eleáticas. También cita, en la nota siguiente, la “Historia de la eternidad”, esta vez para aseverar que allí Borges no fue tan lejos, limitándose a pensar un laberinto circular, cíclico.

Más adelante, en la Serie XVI, “De la génesis estática ontológica”, al filo de unas reflexiones en torno a la individuación, la organización de las singularidades heterogéneas a partir de sus puntos de disyunción, es decir, a partir de la síntesis disyuntiva y más en general en torno al problema de los imposibles, ya mentado antes por Leibniz, trae Deleuze a colación un pasaje de “El jardín de senderos...”, donde se ve cómo las múltiples posibilidades de mundos e individualidades diferentes se abre a partir de puntos aleatorios en los que se distribuyen las singularidades (esto es, sin alcanzar punto de convergencia ni de simple contradicción, i. e., exclusión). (Este mismo motivo aparecerá en la serie XXV, “De la univocidad”, en donde dicho pasaje del cuento de Borges sirve de nueva cuenta para referir a la comunicación o resonancia de las series heterogéneas, series que se bifurcan y se ramifican, haciendo de la disyunción una síntesis afirmativa)²⁵¹.

En una serie posterior, hablando nuevamente del punto aleatorio constantemente móvil, o instancia paradójica que recorre las series heterogéneas conectándolas a partir de sus distancias infinitivas, es decir, propiamente del acontecimiento en tanto *sentido*, vuelve Deleuze al tópico de la línea recta, la “implacable línea recta del Aión”, grieta por la cual se fugan los sentidos duros de las instancias fundantes (“yo”, “mundo” y Dios), y donde se conforma la identidad del caos y del cosmos, es decir, el “caosmos”; línea recta, pues, donde tiene lugar el eterno retorno, según lo había tematizado ya en *Diferencia y repetición*, y que equipara una vez más al laberinto borgeano de una sola línea recta, más terrible

²⁵¹ Además, aparecerá también en una obra tardía de Deleuze, *El pliegue*, donde recupera una vez más “El jardín de senderos...” para referir el tópico de los imposibles y de las series divergentes que no obstante se realizarían todas a la par (en claro ejemplo de un juego sin reglas, o juego ideal, como lo llamaba en *Lógica del sentido*). Además, curiosamente se refiere a Borges como “discípulo de Leibniz”, aunque se trataría, claro está, de un discípulo traidor, por cuanto Borges no se habría detenido ante los escrúpulos leibnizianos contra un dios engañador. *Vid.* Deleuze, 1989a, pp. 84-85.

que cualquier forma circular que implique un retorno de lo mismo, según el tiempo monocentrado de Cronos:

(...) eterno retorno que ya no es el de los individuos, las personas y los mundos, sino el de los acontecimientos puros que el instante desplazado sobre la línea no deja de dividir en ya pasados y aún por venir. Únicamente subiste el Acontecimiento, el Acontecimiento solo, *Eventum tantum* para todos los contrarios, que comunica consigo mismo por su propia distancia, resonando a través de todas sus disyunciones (Deleuze, 1989b: Serie XXIV, p. 183).

Dos cosas por lo menos es pertinente señalar aquí. Evidentemente, la línea recta del laberinto borgeano, mencionada en “La muerte y la brújula”, queda ligada en el pensamiento de Deleuze al movimiento del eterno retorno, en tanto movimiento de la repetición y la diferencia (sólo se repite lo que difiere), proyectando a las claras una imagen de recta que se extiende al infinito, más que de un círculo que se enreda sobre sí mismo; esto, en *Lógica del sentido*, queda más inextricablemente unido a la concepción del Aión, ese “tiempo vacío” que se diferencia de Cronos, y que ya no funciona como una colección del presente, en donde el pasado y el futuro quedarían subordinados, sino que consiste precisamente en un tiempo “de las superficies”, donde pasado y futuro se distienden y extienden al infinito, posibilitando el acaecer de los acontecimientos. Ahora bien, según hemos visto en otro momento, es precisamente en este tiempo en donde ocurren, como destellos fulgurantes de un cielo claro, las paradojas que conformarán el sentido, es decir, dimensión donde los contrarios no se excluyen, sino que se presentan a la par comunicándose y dando lugar a nuevas diferencias. Y, por otra parte, esta línea recta queda ligada, ya en el cuento de Borges, ya en la noción misma de los acontecimientos y del Aión en tanto dimensiones donde suceden las paradojas, con el pensamiento de Zenón, revelándonos así la presencia de una idea que cual flecha atraviesa transversalmente diversos planos de pensamiento.

Por último, Borges aparecerá nuevamente en *Mil Mesetas*, obra del conjunto Deleuze-Guattari, en la que no obstante la presencia del escritor argentino será convocada para merecer alguna crítica. Y es que allí, en la *meseta*

de “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, al hilo de las reflexiones de los “Recuerdos de un brujo, I”, Borges, quien es presentado como siendo conocido por “su exceso de cultura”, será acusado de “haber fallado” un par de libros, en los que “sólo lo títulos eran bellos”. Se refieren Deleuze y Guattari a *Historia Universal de la Infamia* y al *Manual de zoología fantástica*. En este pasaje, hablando de los devenires-animal, Borges es acusado de haber confundido, o no haber visto la diferencia entre la trampa y la traición, en la primera obra citada, mientras que en la segunda, habría eliminado los problemas de manada, interesándose sólo por los caracteres animales, esto es, por su clasificación individual a partir de géneros, especies y funciones. Y es que, para Deleuze y Guattari, el devenir animal es ante todo cuestión de *manada*, de *banda*, de *poblamiento*, es decir, de *multiplicidades*: devenir-animal no es nunca devenir tal o cual animal, según cierta filiación o cierta clasificación genérica, o adquirir determinados caracteres, es, por el contrario, encontrar las multiplicidades animales que conforman precisamente una manada en ese devenir.

Como podemos ver, fuera de este uso acotado de la obra de Borges, el escritor argentino guarda una especial relevancia en el pensamiento de Deleuze, que no duda en recurrir frecuentemente en algunas de sus obras más importantes a los dispositivos borgeanos para mostrar los tópicos de la diferencia y la repetición, así como del “caosmos” y la presencia del azar y las infinitas bifurcaciones —que contribuyen a un pensamiento que sienta sus bases en la paradoja como mecanismo activo. Quedaría por esclarecer de qué manera usa Deleuze a Borges, si éste influyó a aquel, o si simplemente encuentra Deleuze la posibilidad de ejemplificar a través del argentino algunos elementos de su pensamiento. Sin embargo, tal modo de plantear la cuestión es incorrecto. Como hemos visto anteriormente, no se trata —y mucho menos para Deleuze— de una subordinación de la literatura a la filosofía ni viceversa, sino de los contagios que se producen, de lo que violenta al pensamiento y le hace, como tal, pensar. Por lo tanto, más que una “inspiración” o un recurso de ejemplificación (aún demasiado deudores del Modelo), habríamos de decir que, al igual que con Proust, Kafka, y muchos otros, Deleuze piensa *con* Borges, instituyendo un plano de pensamiento

atravesado por determinadas problemáticas que ya se revolvían en el pensamiento del literato²⁵².

3.3 La presencia de Heráclito y Zenón en Borges

Si hasta aquí hemos visto las heterodoxas relaciones de Borges con la filosofía, ya bajo la modalidad de la presencia de filósofos e ideas filosóficas en su pensamiento, ya bajo la de las posibles influencias, cruzamientos o diálogos de filósofos contemporáneos con la obra y el pensamiento borgeano, resta, con toda razón, señalar qué tipo de relaciones se establecen en el pensamiento de Borges con el pensamiento de unos filósofos en particular, aquello que aquí hemos convocado y que con toda justicia llaman a un particularismo difícilmente aceptable si se pretende realizar un análisis amplio en clave de “la filosofía de Borges”, máxime cuando dichos filósofos a primera vista resultan, aunque afamados, sumamente marginados del pensamiento contemporáneo —y no se diga ya, del pensamiento de alguien que declaradamente no fue filósofo sino

²⁵² La perspectiva de Cherniavsky es ya que el hecho de encontrarle determinada filiación filosófica a Borges, o bien, de hacerle precursor del pensamiento filosófico contemporáneo, no explica el *valor* filosófico real que haya tenido la obra del argentino *para* la filosofía. Por lo que ante todo, al explorar e indagar por la presencia de la filosofía en la obra de Borges, lo fundamental no es la filiación que supuestamente se establecería, sino cómo el escritor argentino *usa* esas filosofías: “Las letras no son para Borges la herramienta de un visionario que, en el fondo, tendría inquietudes filosóficas; al contrario, la filosofía es el material de un escritor cuyo deseo es, ante todo, lúdico. La labor del comentador se ve automáticamente transformada: ya no se trata de descubrir la verdadera filosofía implícita en la obra de Borges, sino de comprender qué operaciones realiza con tal o cual filosofía, o con las diversas filosofías” (Cherniavsky, 2012: 118); y es precisamente en eso en lo que encuentra una *coincidencia* o contagio entre el pensamiento de Borges y el de Deleuze: ambos concebirían la filosofía como una forma literaria, estilizada, y por lo tanto implicarían maneras de pensar heterogéneas, más allá de lo meramente racional y lo conceptual —aunque, insiste Cherniavsky, el fundamento de ambos autores sería diferente: para el argentino, un “escepticismo esencial”, mientras que para el francés, un claro compromiso ético, político y epistemológico.

literato. Así pues, ¿qué relación hay entre Borges y los “presocráticos”, y más particularmente, entre dos de ellos: Heráclito de Éfeso y Zenón de Elea?

En realidad, para quien conoce la obra del escritor argentino, no resulta del todo sorprendente la presencia de los filósofos antiguos, sea en sus poemas, sea en sus ensayos o bien, en sus cuentos, sobre todo si se parte de un hecho básico, que es la vasta erudición del escritor, compuesta lo mismo de tradiciones modernas como de las antiguas, bien de los pueblos nórdicos tanto como de la antigua Grecia. Tan es así, que en más de una ocasión decidió rendir homenaje a la Grecia antigua, fuera hablando en general de los “clásicos”, o bien, de algún asunto o personaje en específico relacionado con la cultura griega antigua (Cordero dirá, por ejemplo, que el escrito de “El principio”, en *Atlas*, es un homenaje al nacimiento de la filosofía en Grecia). Sin embargo, precisamente en lo que respecta a la filosofía, Borges mostrará unas inclinaciones muy definidas, pues no abrazará de igual forma las filosofías de la antigüedad —destaca, por ejemplo, la casi absoluta ausencia del Estagirita, mientras que el pensamiento de Platón recibe en general poca atención.

En suma, y de manera apresurada, podríamos decir que los “presocráticos” no le son indiferentes a Borges. A decir de Cordero, hay una *simpatía* de Borges hacia los presocráticos, esto es, un *pathos* compartido, nacido de una sensación fundamental, de una misma “situación espiritual”: el *thaumázein*, es decir, el asombro, o si se quiere, en palabras que serían del propio Borges, la *perplejidad* ante el mundo y eso que llamamos realidad. Como atestigua Cordero, algunos de los presocráticos aparecen en la obra de Borges, ya sea en poemas, cuentos o ensayos, como por ejemplo Pitágoras, Parménides, Empédocles y Demócrito (además de alguna alusión muy de pasada a Tales, el milesio), pero ninguno con tanta preeminencia —no sólo por su presencia textual, sino por su peso, que parece cimentar buena parte del pensamiento borgeano— como Heráclito de Éfeso y Zenón de Elea (cf. Cordero, 2013). Tanto así, que no duda en hablar el estudioso de que “el universo borgiano” se construye a partir del diálogo que el escritor argentino mantiene con estos presocráticos (cf. *ibíd.*: 233).

En las páginas que siguen perseguiremos principalmente dos objetivos: primero, destacar la cualidad de ese *diálogo* que se establece entre Borges, Zenón y Heráclito, dando algunas pautas genéricas de cómo a través del mismo se construye el “universo borgeano” (siguiendo la óptica de Néstor Luis Cordero), para, en un segundo momento, apuntar hacia el “dato empírico”, esto es, la presencia textual de los presocráticos aludidos en la obra borgeana. De esta segunda empresa cabe hacer un par de aclaraciones: la presencia textual la rastreamos por vía directa, esto es, cuando explícitamente se menciona el nombre o el gentilicio de alguno de los presocráticos, o bien, por vía indirecta, cuando el escritor alude a alguno de los *motivos* presentes en el pensamiento de alguno de estos presocráticos. Por último, sobra decir que nuestro rastreo no agotará todas las obras de Borges, empresa titánica y por lo demás carente de sentido, por cuanto —recordemos— en esta investigación no pretendemos indagar por la presencia de los presocráticos en Borges, no se trata de ver aquellos pasajes en que el de Éfeso o el de Elea aparecen, ni siquiera siendo cimientos para algún poema, algún ensayo o alguna ficción, de lo que se trata por el contrario es de captar esos momentos en donde se gestan determinados devenires que hacen que nuestro escritor devenga *presocrático* —por lo que el dato empírico será, si se quiere, una ostentación que cortésmente accedemos a presentar.

Antes de pasar revista a la presencia de Heráclito y de Zenón en la obra de Borges, Cordero anuncia el eje que vertebra su comprensión del “diálogo” mencionado: si bien es cierto que a partir del pensamiento de estos filósofos Borges construye su universo, no lo hace sin servirse de ellos precisamente y al mismo tiempo para lo contrario: deshacer los cimientos de lo que constituye el universo ordinario de los hombres, es decir, esto que llamamos “realidad”. Es por ello que afirmará Cordero que estos presocráticos le sirven a Borges para la “deconstrucción” del tiempo y del espacio, condiciones fundamentales de la

realidad (al menos tal como es experimentada por los seres humanos), y además sería una labor que emprende en pos de la “eternidad”²⁵³.

Lo cierto es que si ambos filósofos le sirven a Borges para su empresa “deconstructiva”, hay una disimetría en lo relativo a la presencia de ambos en la obra borgeana, pues mientras el primero es citado abundantemente, el segundo apenas lo es, y más aún, de Heráclito, Borges se suele limitar a un tópico común: la imagen de los ríos, sin aparentemente desarrollar nada más en profundidad, mientras que de Zenón se inclina por desarrollar cuanto menos un par de sendos ensayos en los que se da a pensar sobre sus aporías²⁵⁴. Pero esta disimetría no obsta para que exista una “complicidad” entre Heráclito y Borges, como Cordero no duda en señalar, misma que resultaría en una concepción del tiempo que llega hasta su punto de anulación. Es decir, que hay un cierto “tópico” correspondiente a Heráclito que le resulta peculiarmente atractivo a Borges, y es por el cual le suele citar a menudo, se trata de la paradigmática imagen del río, que ha sido asociada, según veíamos antes, con la doctrina “heraclítea” del flujo perpetuo de todas las cosas, y que en el pensamiento de Borges se constituiría como la imagen ideal del tiempo tal y como es vivido por el ser humano, con su carácter sucesivo, fugaz, irreparable. Se trata del devenir en su acepción más simple, el mero tránsito de un momento a otro, que haría imposible el “hoy” o siquiera el instante.

A partir de la imagen heraclítea, Borges haría una asimilación entre tiempo, vida y el río, todos ellos fugaces. Pero entonces, ¿cómo busca, o cómo pretende ejercer la refutación del tiempo? Habría que decir, primero, que aun cuando se parta de esta idea sobre el tiempo como constitutiva del universo humano, ella no resulta en absoluto la que se presenta en primera instancia al sentido común, que

²⁵³ Así lo afirma Cordero: “(...) aquello que nosotros llamamos ‘realidad’ se apoya sobre coordenadas espacio-temporales. Nuestra identidad y la del mundo son inseparables del espacio y del tiempo. Somos el espacio y el tiempo, y si estas nociones desaparecen, el ser humano se esfuma. Y bien: en uno de sus más bellos poemas, *Límites*, Borges dice: ‘Espacio, y tiempo y Borges ya me dejan’. Las tres nociones van juntas” (Cordero, 2013: 236-237).

²⁵⁴ Al menos dos ensayos en español, ambos en *Discusión* (1932): “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga”; aunque Cordero nos informa que un ensayo publicado en la versión francesa de sus *Obras completas*, perteneciente a un texto intitulado “Al margen de Siete Noches”, está dedicado de nueva cuenta a Zenón, dicho ensayo lleva por título “El tiempo” (cf. *ibíd.*: 236).

suele vivir como si hubiera una continuidad entre el ayer, el hoy y el mañana, es decir, una permanencia, en donde la sucesividad del tiempo se revelaría sólo en ciertas circunstancias y como afectando determinados aspectos, nunca la totalidad de la existencia como tal con las implicaciones que ello llevaría. Sin embargo, es cierto que ante esta imagen demasiado simple del devenir, que hasta cierto punto puede más o menos ser asumida en el día a día, Borges, partiendo de Heráclito, erigiría otra idea que se le contrapone y en buena medida la anula; es, según hemos visto con anterioridad, la idea de que el río que cambia es sin embargo el mismo:

Como dice Heráclito en un texto auténtico, no citado por Borges, "aguas diferentes rodean a quienes entran en el mismo río". El río es el mismo; las aguas son diferentes. Ya en un poema de 1923, "Final de año", Borges había dicho que "a despecho de que somos las gotas del río de Heráclito, algo perdura en nosotros, inmóvil". Y en "Arte poética", en *El hacedor*, leemos que "el río pasa y queda, y es cristal de un mismo Heráclito inconstante, que es el mismo y es otro, como el río interminable". Como dice en "Al margen de *Siete Noches*", "somos un ser que cambia y que queda permanente". Esta quietud permanente es la que precedió al origen de nuestro cosmos, cuando "el gran río de Heráclito el Oscuro, su curso misterioso no ha emprendido", como leemos en "Cosmogonía", en *La rosa profunda* (Cordero, 2013: 235).

Vemos por tanto que más que a la fugacidad, la complicidad de Borges con Heráclito apunta a la paradoja del devenir, de aquello que cambiando y fugándose permanece, siendo lo mismo y no lo mismo. De cualquier forma, para Cordero esto representaría una suerte de refutación del tiempo, dado en su construcción cronológica y sucesiva, y apuntaría, como adelantábamos, hacia la noción de eternidad. Sin embargo, en esa "quietud permanente" tampoco habría propiamente espacio, siendo éste una forma o modalidad de aquel, lo que explicaría la nueva connivencia que establece Borges, ahora con Zenón, de quien echaría mano precisamente para deconstruir la noción de espacio hasta disolverla, según la entendemos. Pero, dado que el argentino le dedicó más espacio reflexivo a Zenón, desarrollando así de una manera más explícita su pensamiento, es posible sostener que con Zenón no únicamente se encarga del espacio, sino del

conjunto de la realidad, y que lo que le interesa no es tan sólo la negación del espacio que acarrearía a su vez la negación del movimiento, sino que ante todo, las aporías de Zenón, y primordialmente la de “Aquiles”, le interesan por el mecanismo que las echa a andar, la noción misma que se constituye en el engranaje principal de dichos razonamientos y que hará posible no sólo la disolución del espacio y del tiempo, sino de la realidad en su conjunto tal como se concibe: la noción del *infinito* (cf. *ibíd.*: 238).

A partir de este somero análisis de la “simpatía” que siente Borges por Zenón y por Heráclito, afirma Cordero que la deconstrucción de la realidad se lleva a su término, logrando no la instalación de la eternidad (a final de cuentas, Borges no ignora que se vive en el tiempo sucesivo, y que las acciones humanas se efectúan en el espacio), sino algo acaso más sutil, que es comprender la irrealidad de la realidad —lo que, por cierto, vendría a corroborar también lo contrario: la realidad de lo irreal—, por lo que se justifica entonces la caracterización de “idealismo” como rasgo distintivo del pensamiento borgeano:

La consecuencia directa de la refutación del espacio y del tiempo es la negación de la realidad, o, al menos, de un *cierto tipo* de realidad. Es en ese momento que, como sustituto, la *irrealidad* se instala. Pero paradójicamente —Zenón sigue vigente— esta irrealidad deviene una nueva realidad, pero liberada del lastre del espacio y del tiempo, y, en este caso, el término de “idealismo” se impone. Una posición idealista sobre la realidad prescinde del espacio y del tiempo, pues ahora es el sujeto quien *crea* la realidad (Cordero, 2013: 237).

Esto es, que la realidad no es otra cosa más que las ideas humanas que la configuran, una *representación*, tras de la cual hay acaso un fondo azaroso y caótico, incognoscible y atroz. Y en este punto, justificadamente podemos ver cómo la noción de lo fantástico se asienta, como aquel movimiento de transgresión por el cual lo real resulta violentado, porque se descubre en su propio seno lo que está más allá de ello.

Claro que la interpretación de Cordero que aquí hemos reseñado, se limita a entender la idealidad del mundo, o lo imaginario de la realidad, como un asunto

meramente subjetivo, como si el pensamiento de Borges atravesara simplemente el umbral tras del cual ya no es posible hablar de la realidad como algo absoluto, sólo para hablar de cualquier realidad creada bajo la potencia de la imaginación y las ideas. En nuestro parecer, algo más complejo resulta de la alianza entre Borges y estos “presocráticos”, pues si bien es cierto que ambos le ayudan al escritor a revelar la *irrealidad de la realidad*, esto no sucede para dar paso a la primacía de un “yo” creador (recordemos que con Borges las nociones de autor y de obra también se ven desplazadas), sino que hay otras nociones del conglomerado de la realidad que también se ven *barridas*, y que propician el espacio para que acontezcan ciertos devenires. Pero veamos por ahora la presencia factual de Heráclito y de Zenón en la obra del argentino.

a) Heráclito, el dato empírico

Como antes advertíamos, la presencia explícita de Heráclito en las reflexiones y textos de Borges resulta más bien marginal; si bien es cierto que en diversos momentos se refiere al filósofo (y a su imagen favorita, la del río), apenas y le nombra, y mucho menos le dedica una reflexión extensa bajo la forma de un ensayo —claro que, veremos, no ocurre lo mismo en lo que respecta a la poesía. No obstante, esos breves momentos en que aparece Heráclito entremezclado en las reflexiones de Borges, arrojan destellos que resultan bastante iluminadores para comprender el papel del filósofo “oscuro” en el pensamiento del argentino.

Por ejemplo, encontramos una puntual referencia a Heráclito en *Discusión* (1932), en la “Nota sobre Walt Whitman”, donde al hilo de las reflexiones en torno al significado del poeta norteamericano, invoca al filósofo griego para ligarlo con el “panteísmo”, entre unos versos de la *Bhagavad Gita* y una línea del neoplatónico Plotino. Pero la idea que expresa al adherirlo al panteísmo, no es la común y simple de “todo es dios”, sino una de sus implicaciones directas: si Dios es todo, es entonces “diversas cosas contradictorias”, pero no tarda en aclarar que, *mejor*

aún que cosas contradictorias, Dios es cosas “misceláneas”. Por cosas “misceláneas” habría que entender aquí *heterogéneas*, es decir, no directamente relacionadas, ni tan siquiera por una simple relación de exclusión (deudora, no lo olvidemos, del principio de identidad); y cita, como prototipo “ambiguo” de esta noción de panteísmo, el pasaje 67 de Heráclito: “Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, hartura y hambre”. Y poco más adelante, versando aún sobre esta visión, alude a las posibilidades retóricas de “esa extensión del principio de identidad”. Se ve así que para Borges, dicho panteísmo, antes de heterogéneos que de contradictorios, sería una deriva del principio de identidad, pero en tanto tal, podríamos plantearnos si no es también una manera de estropearlo²⁵⁵.

En “El tiempo circular”, contenido en *Historia de la eternidad* (1936), ensayo donde aborda una vez más la cuestión de la eternidad y sobre todo la tesis del eterno retorno, encontramos otra mención, aislada, a Heráclito, específicamente sobre el tópico del ciclo del cosmos, tesis estoica vertida sobre el pensamiento heraclíteo, haciéndole hablar de un ciclo de nacimiento y destrucción del universo por medio del fuego (la famosa conflagración del cosmos). No es raro que siguiendo esta proyección, le cite Borges en un texto que tiene que ver con dichos ciclos, y que lo anote justo antes de mentar a los estoicos. Lo interesante es que inserta al filósofo dentro de la tercera concepción del eterno retorno que allí piensa, concepción en la cual los ciclos son *similares*, no *idénticos*, y tras una serie de “autoridades” que sostuvieron tal concepción, y más particularmente de una cita de Marco Aurelio, extrae de dicha concepción dos consecuencias: le niega realidad al pasado y al futuro, implicando que únicamente existe el “presente”, como un ámbito mínimo, “lapso brevísimo” (en palabras del emperador romano); y la segunda, sorprendentemente, que todas las experiencias humanas son análogas, y por lo tanto se niega cualquier novedad, lo que conduce a una idea que, como veremos, permea su pensamiento de manera constante, tanto en

²⁵⁵ Y, en tal caso, habría que indagar por el cómo. Pues bien es cierto que en tanto deriva o extensión del principio de identidad, uno podría permanecer preso de tal principio, a la manera hegeliana, que lleva la identidad de los contrarios hasta lo absolutamente infinito, lo absolutamente grande, o bien, a la manera leibniziana, que lo conduce a lo infinitamente pequeño, lo infinitesimal (como bien lo señala Deleuze en *Diferencia y repetición*).

sus poemas como en sus cuentos: “la historia universal es la de un solo hombre”²⁵⁶. Claro que ante tal deducción no duda en aclarar que, siguiendo la idea de Marco Aurelio, no hay en sentido estricto tal simplificación, pues aquel (como representante de esa tercera interpretación del retorno) no afirma la identidad, sino la analogía, y sin embargo, también habría afirmado que cualquier lapso de tiempo “contiene íntegramente la historia”, lo que da como resultado una extraña concepción del retorno, en donde no es la identidad absoluta lo que regresa, pero tampoco se puede afirmar una diferencia plena de novedades, es, más bien, algo así como un retorno donde la diversidad queda domeñada, atada a un principio de analogía, cuya principal consecuencia es que el todo (sea la totalidad de los seres humanos y sus experiencias, o la totalidad del tiempo, ya pasado, ya futuro) esté contenido en una de sus partes.

La eternidad aparece ligada al nombre de Heráclito nuevamente años más tarde en “La Creación y P. H. Gosse”, ensayo contenido en *Otras inquisiciones* (1952). Allí Borges trae a colación el nombre de Heráclito como representante de la tesis de que el universo es eterno, junto al *Vedanta*, Spinoza, los atomistas y Bertrand Rusell, además, claro está, del personaje que da título a este ensayo, el zoólogo P. H. Gosse. Lo interesante del planteamiento de Gosse, tal como lo expone Borges, y que en cierto sentido pondría en parangón con la tesis defendida por Heráclito (y los otros aludidos), es que se trata de una concepción del tiempo en la que se efectúa un *regressus ad infinitum*, bajo la premisa de que todo momento supone un momento anterior, todo efecto una causa, y cada causa a su vez se remonta a otra, de manera que las causas se multiplican sin dar nunca con la primera. Sin embargo, en el argumento de Gosse hay otra cosa de interés, y es que a ese tiempo causal e infinito le introduce la “interrupción” como parte constitutiva, siendo tal interrupción el momento de la Creación (según el relato bíblico). Esto supone, entonces, que el tiempo sufre rupturas, interrupciones, no nos encontramos ante un tiempo estrictamente lineal, sino ante un tiempo infinito que se rompe y da lugar a diversas continuidades: “El estado n producirá

²⁵⁶ Y acto seguido, alude a una historia, un cuento fantástico, imaginado tiempo atrás por él, y que es el mismo que aparecerá, expresando pues esta concepción, en *El Aleph*, bajo el título de “Los teólogos”.

fatalmente el estado v , pero ante de v puede ocurrir el Juicio Universal; el estado n presupone el estado c , pero c no ha ocurrido, porque el mundo fue creado en f o en b ". Así pues, nos encontramos ante un tiempo eterno en el que la linealidad se quiebra por el acaecimiento de eventos que tanto suponen momentos previos como momentos posteriores, pero que a pesar de estar en tal encadenamiento, pueden efectuarse con independencia, con lo que los sucesos del tiempo pretérito, por ejemplo el anterior a la Creación, aunque en estricto sentido no habrían tenido lugar, sí existirían, formando parte de esa eternidad que niega la *creatio ex nihilo*; ¿de qué forma sería posible esto? A manera de virtualidades, diríamos nosotros, es decir, en tanto que componentes de una serie temporal que produce diversos resultados (mundos) a partir de su quiebre, sin que ello anule ni lo virtual ni la totalidad del universo en tanto eternidad.

En "El ruiseñor de Keats", contenido en el mismo libro de ensayos, Borges alinea a Heráclito del lado de Aristóteles, del nominalismo y del "idealismo inglés", a propósito de una concepción que repetirá en otros lados haciendo eco a Coleridge: todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ahora bien, a diferencia de los platónicos, para quienes los géneros (o, con otro término, los "arquetipos") son reales, para los aristotélicos no habría más que "generalizaciones", juegos del lenguaje más o menos aproximativos a un orden que, de cualquier forma, sería convencional. Así lo resume Borges: "Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico sino los ruiseñores concretos". Heráclito pertenecería, pues, a este segundo grupo, donde sólo existen "individuos"²⁵⁷.

En la "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", también de *Otras inquisiciones*, Heráclito aparece a manera de ejemplo casual, retomando sobre todo la sentencia que se le atribuye y que presuntamente sería sumario de su pensamiento, el famoso "todo fluye". A pesar de aparecer bajo un uso bastante acotado, es interesante rescatar el hilo de las reflexiones de Borges en este ensayo, en donde nos otorga una idea, así sea sumamente breve, de cómo leer esa presunta

²⁵⁷ Borges vuelve a repetir este mismo argumento apenas unos ensayos más adelante, en "De las alegorías a las novelas".

sentencia heraclítea en su justo sentido: para llegar a ella no basta una mera combinación de palabras (el “todo” y el “fluir”), sino que se ha de concebir “en función de una experiencia de Heráclito, aunque ‘Heráclito’ no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia”, es decir, en última instancia, no importa tanto el sujeto en tanto autor de una determinada idea, sino la experiencia que pudo dar origen a ésta.

Finalmente, en “Nueva refutación del tiempo”, contenido también en *Otras inquisiciones*, aparece nuevamente el nombre de Heráclito traído aparentemente como mero ejemplo fortuito, en el entramado de una reflexión sobre el tiempo, que vuelve a algunos de los tópicos ya presentes en “Historia de la Eternidad”, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”. La tesis principal de su “Refutación” es que el tiempo es mera idealidad, puesto que el conjunto de todos los momentos, esto es, pasado, presente y futuro (es decir, la historia) en sentido estricto no existe más que en la mente de quien lo concibe. Así, el tiempo queda reducido a ser un mero “proceso mental”, a partir de lo cual, no obstante, habría que explicar cómo éste es compartido por los muchos seres humanos existentes, cuestión no menos sorprendente que el simple hecho de que sea compartido por sólo dos hombres, e incluso por uno solo. Para responder esto, recurre a pensar la hipótesis —no imposible— de que entre diversos hombres, tanto como para uno solo, haya momentos (circunstancias, pensamientos, experiencias, sensaciones, etc.) que se repitan, que sean iguales, lo cual bastaría para “desbaratar y confundir la serie del tiempo”. Precisamente a propósito de esta hipótesis, trae a colación, como ejemplo personal, el fragmento 91 de Heráclito, el cual dice recordar a menudo y que sería una de las varias “tautologías” que “constituyen su vida entera”. Este pasaje es importante porque nos da mayor visibilidad de su entendimiento del pensamiento del efesio; respecto al fragmento aludido, “No bajarás dos veces al mismo río”²⁵⁸, admite “admirar su destreza dialéctica”: “pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido (‘El río es otro’) nos impone clandestinamente el segundo (‘Soy otro’) y nos concede la ilusión de haberlo inventado”.

²⁵⁸ Tal como lo cita Borges.

Claramente, no se le escapó a Borges el sentido definitivo de este pasaje heraclíteo, que no sólo hace referencia al río, sino sobre todo al bañista que entra en él, o más decididamente, a cualquier “yo”. Borges formula aquí, con acentos muy rimbaudianos, eso que Heráclito habría ya previsto hace más de 2500 años: “Yo soy otro”²⁵⁹, afirmación cuando menos paradójica que, asumida en serio, termina por desbaratar toda identidad presuntamente cerrada y definitiva de cualquier sujeto. Mas no deja de extrañar algo: que el pasaje en que Borges alude este ejemplo en donde la identidad del “yo” se desvanece, sirva para postular la existencia de momentos iguales, ya entre dos individuos, ya para uno solo, pues en efecto, ¿cómo un “yo” que es “otro” podría tener experiencia de dos momentos iguales? Como dice Borges, “el río es otro”. Nos encontramos aquí con una sutil cuestión que lleva en ella el tópico mismo del ensayo, y que puede llevar a considerar que el escritor argentino incurre en contradicción al querer refutar el tiempo para dar paso a la eternidad; pero como veremos, esta aparente contradicción se atenúa cuando se comprende el argumento borgeano en su justo sentido: que dos momentos que puedan repetirse sean “el mismo”, conduce a que los sujetos que los experimentan —que en ello radica la virtud del argumento— a pesar de ser distintos sean “el mismo”, lo que ciertamente induce a negar la individualidad y la identidad, cuestión que a pesar de poderse interpretar como la sumisión de las identidades particulares en una identidad “absoluta”, tendría más que ver con la concepción del “panteísmo” que ya hemos revisado a propósito de la “Nota a Walt Whitman”, y que, a nuestro parecer, alude más a un devenir que a una mera identificación. Esto lo veremos más adelante. Baste decir, para concluir con el comentario a la “Nueva refutación”, que si Heráclito tiene un lugar aparentemente secundario, una atenta lectura nos revela que está implicado de manera preponderante en la reflexión que Borges despliega aquí; recordemos que ya Heráclito aparece como “autoridad” para el pensamiento de la eternidad del cosmos, más particularmente, bajo su modalidad del eterno retorno (tanto en “El tiempo circular” como en “La Creación y P. H. Gosse”), y en la “Nueva refutación”

²⁵⁹ Afirmación que habría elaborado en esos términos el poeta francés, Arthur Rimbaud, y que también retomará Deleuze para hablar de la “paradoja del sentido interno” del “sujeto”, en *Diferencia y repetición*, y en general para la cuestión del devenir, en otros textos.

se alude nuevamente a esta idea, aunque sin mencionar al efesio como una de las autoridades que sostuvieron dicha doctrina. No obstante, la imagen del río, que es la del tiempo que fluye, queda anclada a la concepción del eterno retorno, pues recordemos que para Borges el eterno retorno, si no implica la absoluta identidad de lo que vuelve, sí al menos su analogía, que en última instancia lleva a una disolución de todo lo que acaece en tanto momentos diferentes, pero no a la manera de una homogeneización, sino como la comprobación de que no hay sujetos individuales que actúen o padezcan los acontecimientos.

Si hasta aquí hemos visto las apariciones de Heráclito en los ensayos de Borges, apariciones más bien escasas, podemos profundizar ahora en la lírica borgeana, donde la presencia del de Éfeso es más prominente, al punto de que hay por lo menos un par de poemas dedicados enteramente a éste. En efecto, como si el filósofo oscuro no admitiera un tratamiento prosaico, *lógico*, sino que, en clara *harmonie* con su *logos* de fragmentos (su *logos-anti-logos*), mereciera, o aún más, reclamara una aproximación a través de la palabra poética (que es, recordemos, ante todo imagen, sonido, música, máscara). Revisemos ahora los poemas en que aparece.

En “Final de año”, de *Fervor de Buenos Aires* (1923), la vida humana es identificada (descifrada) como el río de Heráclito, o más precisamente, “las gotas del río”, como si nuestra vida no fuese más que una parte o partícula de ese río que es la vida y que evoca el transitar de todas las cosas; no obstante, el efecto del poema es que, a pesar de ser eso, partículas que conforman algo mutable, transitorias ellas mismas, “algo” perdura en nosotros, aun cuando no encuentre lo que buscaba, lo que sugiere que su inmovilidad es, paradójicamente, *inquieta*.

En “El reloj de arena”, de *El hacedor* (1960), cuyo tema es el tiempo, se habla del agua del río de Heráclito, como uno de los instrumentos para medirle. Del agua del río pondrá Borges el énfasis en su “curso irrevocable”, esto es, irreversible; y del tiempo, aunque hablando después del instrumento de arena para medirlo, dirá que “todo lo arrastra y pierde”, y que “yo”, que es él y somos todos,

no es sino una “fortuita cosa de tiempo, que es materia deleznable”. La vida humana no es más que ese tiempo que corre, ya como agua, ya como arena; aunque aquí la imagen del río de Heráclito sirve para acentuar un rasgo más: habría sido la imagen donde el filósofo “vio nuestra locura”. ¿Qué locura? La de no ser más que “fortuita cosa de tiempo”, siempre mudables, siempre en fuga de cualquier identidad; la locura de que la vida (esto es, una vida humana, nuestra vida) no sea sino ese río irreversible, pero también la locura de que, siendo este flujo, pretendamos cualquier estabilidad, cualquier identidad, que seamos-y-no-seamos los mismos.

En “Arte poética”, del mismo libro, asistimos a la contundente revelación de lo que es el tiempo —o lo que es el río—, y lo que prefiguró Heráclito con tal imagen, esto es, nuestra propia condición como seres compuestos de agua, compuestos de tiempo. Dice la primera estrofa del poema:

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua*

Allí se descifra nuevamente la condición transitoria de quien está hecho de tiempo, es decir, de nosotros mismos, aunque con el agravado de que nosotros “mismos” no somos sino rostros, esto es, identidades definidas, que también pasan, transcurren, se diluyen. Y la estrofa final que da cierre al poema, remata con una intensidad y una claridad aún mayores; hablando del arte, que es como un espejo que “nos revela nuestra propia cara”, o dicho de otra forma, lo que *realmente* somos, dirá Borges que

También es como el río interminable

que pasa y queda y es cristal de un mismo

Heráclito inconstante, que es el mismo

y es otro, como el río interminable

El arte, y sobre todo la poesía, “espejo de nuestra propia cara”, es equiparada así al río sin fin, que también es el tiempo y es la vida, como hemos visto, pero que ahora sabemos que *pasa y queda, viene y va, se dispersa y se recoge*, conformando la inconstancia de un “Heráclito”, de una vida que es la misma y no la misma, o misma-otra, tal como sucede al río, que siendo el mismo es ya *diferente*.

Este mismo motivo recibe un acento diferente en “A quién está leyéndome” (contenido, por cierto, en un libro de poemas cuyo título es sumamente revelador: *El otro, el mismo*, de 1964). Allí, una primera lectura nos despierta la certeza de lo que perdura, de lo inmóvil, el centro sin cambios que podría constituir algún tipo de “esencia” en nuestro interior (el poema nos interpela, se dirige a *nosotros*): somos invulnerables; nuestro destino está constituido por “certidumbre de polvo”; nos espera “el mármol”. Sin embargo, las alusiones a la permanencia se entremezclan con la llamada del tiempo, su clara presencia que es ya pasaje, inestabilidad, cambio: somos, al igual que cualquiera, “sueños del tiempo”, y el universo todo se revela bajo la poderosa forma del dios Proteo, ese cuya cualidad primordial era la capacidad de metamorfosearse, ser inestable. Todo esto se conjuga en un definitivo y fatal “piensa que de algún modo ya estás muerto”. Ya en algún verso antes, anuncia esta perplejidad amparado en el nombre de Heráclito: “(...) ¿No es acaso // tu irreversible tiempo el de aquel río // en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo // de su fugacidad? (...)”.

La invocación del efesio se hace más preclara en un par de poemas que por título llevan su nombre. En el primero, contenido en el *Elogio de la sombra* (1969), Borges nos sumerge en el torbellino del tiempo, vaivén de los días y sus noches, de albas y ocasos que en su transcurrir, en su ir y venir —en su *volver*— nos sitúan ante el espectáculo de nuestra propia vida, cuya materia (“hecha de

tiempo”, recordémoslo) tiene la consistencia de las sombras y los sueños. Evidentemente, la manera magistral de invocar al efesio, ya aludido en el título, es no nombrarlo en el cuerpo del poema; Borges se refiere a él tan sólo aludiendo a “la zozobra del griego” (que, por lo demás, podría ser en realidad cualquier griego, contemporáneo de Heráclito, tanto como podría ser cualquier hombre de cualquier región y época). El poema, que no se encuentra dividido en estrofas, muestra una estructura en la que es posible distinguir al menos tres partes, siendo la primera la que concluye justamente con la referencia a “la zozobra del griego”. En esa primera parte Borges se limita a constatar una serie de hechos: “El segundo crepúsculo”, “El primer crepúsculo”, “El día que fue la mañana”, “El alba sigilosa”, alusiones que remiten al tiempo y a su vuelta constante: tras el segundo crepúsculo viene el primero, y tras este nuevamente el segundo; tras la tarde que anochece, viene el amanecer y el despuntar del día, y luego nuevamente lo mismo. No deja de ser interesante que aquí Borges habla de esas manifestaciones concretas del tiempo, la mañana y la noche, y del “crepúsculo”, ese lapso que antecede tanto a la mañana como a la noche, puro intersticio que anuncia un comienzo y un final, y el retorno del tiempo. Y por otro lado, lo que parece acontecer en la noche: “La purificación y el olvido”, como un mecanismo indispensable para que el retorno del tiempo tenga nuevamente lugar.

La segunda parte de este poema consiste en una sucesión de preguntas que, con toda su potencia, expresan las inquietudes vitales de aquel que se ve situado ante el tiempo y su propia vida: “¿Qué trama es ésta // del será, del es y del fue? // ¿Qué río es éste // por el cual corre el Ganges? // ¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?” El tiempo y el río se revelan nuevamente como la única fuente de la que bebe la vida, río que sin embargo parece tener algo de delusorio, en tanto que constituye una extraña trama que conforma (o nos da la sensación de formar) un entramado de tiempos sucesivos y bien diferenciados, como si el flujo se cortara en partes, o al menos así lo viviéramos, para poder nombrar un pasado y un futuro, un hoy y un mañana, un anochecer y un amanecer. La tercera parte, por fin, parece rendirse ante la evidencia de la “idealidad” del tiempo, el hecho de que nombrarlo, dividirlo y medirlo, no es más que un artilugio por medio del cual

uno se proporciona cierta tranquilidad, en la que también es importante esa purificación y olvido que se dan en la noche (en el sueño), y que nos otorgan aparentemente un nuevo día. Pero, si el tiempo es un flujo, ¿podemos hacer esos cortes que en apariencia marcan claramente los crepúsculos? Y sobre todo, ¿hay un “yo” que pueda vivenciar tal flujo? ¿No supone la consciencia de un “yo”, idéntico consigo mismo, una permanencia que le es ajena al río del tiempo? Acaso por ello dirá el poeta: “Es inútil que duerma”, pues ni el sueño con su purificación y olvido pueden resolver las inquietudes nacidas de sentir ese río; y a continuación, finaliza con estos versos:

El río me arrebató y soy ese río.

De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.

Acaso el manantial está en mí.

Acaso de mi sombra

surgen, fatales e ilusorios, los días.

El tiempo no está “afuera”, uno mismo es el tiempo, aunque ese “uno mismo” no sea sino una ideación más, tanto como los “fatales e ilusorios” días (y cualesquiera mediciones del tiempo); no hay, por tanto, tampoco un “adentro” que podría identificar claramente al individuo. ¿Qué es el tiempo, entonces? ¿Qué es la vida? ¿Y quién soy “yo”? No queda, pues, más que el misterio palpitante, que habría intuido Heráclito y que, según algunos, le habría llevado a la melancolía y constituiría fuente de su zozobra.

Años después plasmará un segundo “Heráclito” en *La moneda de hierro* (1976)²⁶⁰. En este poema sí abordará directamente la figura del filósofo griego, aunque para terminar con un efecto sorprendente: Heráclito *no es*, o, en sus propios términos, no es más que sueño. El poema parte de la posible experiencia cotidiana del filósofo antiguo, caminando en los márgenes de un ignoto río,

²⁶⁰ De este poema anotará Borges que es una “involuntaria variación” del cuento “La busca de Averroes”.

mientras la tarde se desvanece, abandonándolo; es el día y es la vida misma las que le dejan. Allí, en ese lugar y momento, mirando el espejo fugitivo que es el río, tiene la experiencia que dará origen a su más famoso pensamiento: “*Nadie baja dos veces a las aguas // del mismo río (...)*” Ante esta experiencia, dice Borges, el filósofo no puede sino detenerse, como quien se para ante un milagro, una revelación, o ante algo sublime, mezcla de belleza y horror. En efecto, esta experiencia del griego tiene algo de tremebundo, propio del encuentro con una verdad demasiado grande para ser concebida por una mente humana: hay algo de divino en esta experiencia, así esto no implique necesariamente una sensación gozosa: “(...) Siente // con el asombro de un horror sagrado // que él también es un río y una fuga”. Nuevamente aquí se dibuja la implicación más viva de este pensamiento, y es que no se trata de una aseveración “objetiva” sobre el mundo físico, no importa que las cosas, la naturaleza sea cambio, sino más bien el descubrimiento de que uno mismo es ese transitar, uno es el río, uno mismo es la fuga.

A partir de este punto, la vida del griego se desdibuja, en una marea irreversible donde pierde el ayer, y por lo mismo el “hoy” deja de tener sentido. Heráclito se vuelve moderno y se vuelve contemporáneo, y ya no se reconoce más, pues no es el mismo: ve su sentencia inscrita en el libro del clasicista Burnet, mas ya no la comprende, pues “Heráclito no sabe griego”. Y así, todo se vuelve más extraño. “Heráclito no tiene ayer ni ahora”. Lícito es preguntarnos entonces si acaso existe Heráclito, un ser que no tiene temporalidad definida, cuya identidad misma se ha fugado. Y la respuesta del poeta será contundente: Heráclito no es, “Es un mero artificio” soñado por un poeta. Sin embargo, lo maravilloso (o lo terrible) aún no ha finalizado. El poeta que ha soñado a Heráclito se encuentra a las orillas de un río en Michigan, el Red Cedar, quien elabora sus versos “para no pensar tanto en Buenos Aires // y en los rostros queridos”. A este poeta que sueña a Heráclito podríamos llamarle “Borges”.

Pero recordemos que el poema comienza con la experiencia de Heráclito a orillas de un río, donde éste, en su espejo fugitivo, descubre que él mismo es un río y una fuga, ¿no lo es menos el poeta que le sueña? ¿No es dicho poeta —

“Borges”— también un sueño? Y, sobre todo, si ambos son sueños, ¿qué más da que aquí se anuncie que es el poeta (hombre contemporáneo) quien declara soñar al filósofo (hombre antiguo), pues no podría ser tanto igual aquel un sueño de éste? Evadidos los cercos temporales del pasado y el futuro, ¿qué cosa es el presente, sino mero instante, móvil él mismo? Por eso Heráclito se lee en Burnet, a pesar de no entenderse (o no saber más griego), pero por eso también el poeta sueña a un antiguo, que termina volviéndose su contemporáneo, y que le ayuda a no pensar en su propio y personal pasado, conformado por Buenos Aires y los rostros queridos.

Finalmente podríamos decir que en este poema algo peculiar acontece en el momento en que, sueños ambos, “Heráclito” y “Borges”, se vuelven indiscernibles: ante el mismo río (que es el mismo y no el mismo), el río de la vida, “Heráclito” parece haber devenido “Borges”, tanto como “Borges” parece haber devenido “Heráclito”. En efecto, nos hallamos aquí ante una *zona de indiscernibilidad* donde cada cual, con sus identidades bien definidas por el tiempo, se disuelven en el flujo y la fuga del tiempo. Y en esto tiene peculiar relevancia un elemento del poema que hasta ahora habíamos distraído: la presencia del dios Jano, que aparece explícitamente en un par de versos, pero que sostiene la totalidad del poema. ¿Y cuál puede ser la importancia de esta figura en la cuestión del devenir y el flujo perenne del tiempo? En la descripción de esa tarde en que se encuentra Heráclito al comienzo del poema, menciona el poeta que “Hay un Jano de piedra y unos álamos”, que configura el paisaje en el que se encuentra el río. Y más adelante, cuando Heráclito es ya un contemporáneo que no sabe griego, anota, aparentemente sin relación alguna: “(...) Jano, // dios de las puertas, es un dios latino”. Aquí se haya encerrada toda la clave del misterioso río de tiempo. En efecto, se trata de un dios latino, siendo uno de los más antiguos de su cultura, que es además el “dios de las puertas” (el “portero celeste”) o de los “umbrales”, y en tanto tal, se le honraba sobre todo como divinidad de los comienzos. Sin embargo, una cualidad fundamental se destaca en su ser: los umbrales y las puertas suponen una dualidad, una doble faz: abren y cierran, son inicio y son final, mero intersticio donde se combinan el

adentro y el afuera, y así, el dios era representado como una entidad bicéfala: dos rostros barbados oponiéndose mutuamente constituían su figura²⁶¹. Umbrales, dualidades y oposiciones, zonas de indiscernibilidad, todo evoca demasiado a Heráclito, que no podemos entender sin la experiencia del flujo del tiempo y todo lo que éste fuga.

Y en el verso final, algo de este misterio resuena, pues el poeta declara que entreteje sus versos para distraerse de la patria y de los rostros queridos, y entonces agrega, “Uno falta”. ¿Qué rostro es el que falta? No resulta vana esta alusión al “rostro”, cuando Jano es precisamente, además del dios de los umbrales, el dios bifronte, el dos-caras. Nuevamente, ¿qué rostro es el que falta? Podríamos pensar simplemente que es un rostro especialmente querido para el poeta, pero ante esta conjetura, la presencia del dios latino nos conduce a pensar algo más: ese rostro que falta, ¿podría ser el del propio poeta, el de aquel que fue? Pero podría ser también el rostro querido que aún no es, el que vendrá, el que coincide en ese umbral de indiferenciación²⁶². En todo caso, ¿no es también el río, a semejanza de Jano, un umbral, un comienzo, una entidad bifronte, y por ello indiscernible? ¿No es el propio Heráclito un filósofo “bifronte”, para el que los opuestos coinciden en cabal paradoja, sin eliminarse mutuamente? ¿No nos hallamos ante una imagen y un pensamiento de las fuerzas en oposición que en su propia tensión (*pólemos*) configuran la novedad de la vida, *lógos–anti-lógos*?

Los poemas ya mencionados exponen la visión fundamental de Borges sobre el filósofo “presocrático”, y es que habrá otros poemas donde comparezca también el de Éfeso, pero que repetirán más o menos los mismos motivos, con algunos acentos más o menos diversos. En “Cosmogonía”, de *La rosa profunda* (1975), Borges habla del “gran río de Heráclito el Oscuro”, y de su irrevocable curso, que fluye del pasado hacia el futuro y del olvido hacia el olvido. Allí da a entender que tal río constituye la vida, o el cosmos si se quiere. En una de sus

²⁶¹ Cf. Martín, R. (dir.) (2005). *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*. (8va. ed.) Madrid, Espasa Calpe.

²⁶² Para profundizar aún más en esto, haría falta una inmersión en el poema “Habla un busto de Jano”, contenido en *La rosa profunda* (1975) para escuchar al propio Jano decir su sentido. También en “El hacedor”, de *La cifra*, aparece el dios Jano, cuyas dos caras “se ignoran”, a propósito de lo que el fluir del río de Heráclito acarrea.

“Quince monedas”, también de *La rosa profunda*, la que lleva por título “Estancia El Retiro”, la evocación a Heráclito echa mano de otros elementos presentes en el pensamiento del efesio, además de que se le pone en relación con Gautama, es decir, el Buda histórico:

*El tiempo juega un ajedrez sin piezas
en el patio. El crujido de una rama
rasga la noche. Fuera la llanura
leguas de polvo y sueño desparrama.
Sombras los dos, copiamos lo que dictan
otras sombras: Heráclito y Gautama.*

Nuevamente el tema del tiempo y su relación con el sueño y la sombra, verdadera entraña de la vida humana. Además de que la vinculación de Heráclito con Gautama no resulta en vano: lo que dictaron esas sombras —tan sombras como el poeta y como cualquiera de nosotros— fue la irrealidad del mundo en que creemos vivir, su caracterización como un sueño y su esencial fugacidad (recuérdese que el Buda también habló de la impermanencia de todas las cosas).

“Olaus Magnus (1490-1558)”, de *La moneda de hierro* (1976), sirve a Borges para aludir una vez más a “Las perpetuas aguas del río de Heráclito”, las cuales “siguen arrastrándome”. “Adán es tu ceniza”, de *Historia de la noche* (1977) habla del cambio de todas las cosas, de su devenir sin tregua, por el cual dejan de ser lo que eran para ser algo más. En este poema, Borges no sólo recurre a la imagen del agua, sino también a la del fuego, para hablar de la dicha de ser aquella sustancia corrediza. En “El hacedor”, poema de *La cifra* (1981), Borges es contundente y directo: “Somos el río que invocaste, Heráclito. // Somos el tiempo. Su intangible curso // acarea leones y montañas, // llorado amor, ceniza del deleite (...)”.

En un poema de fecha tardía, “Son los ríos”, de su último libro de poemas publicado, *Los conjurados* (1985), Borges presenta nuevamente a Heráclito bajo el tema del tiempo:

*Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.*

Se alza aquí, clara y sin timidez, la faz evanescente del tiempo, de la vida, en la cual todo cambia, incluso el “yo” que se observa en el espejo cristalino del agua, y así se reúnen agua y fuego, elementos opuestos, pero igualmente mudables. Y, no sin cierta cansada resignación, concluye Borges:

*Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que queda
y sin embargo hay algo que se queja.*

Vuelve así la clara visión heraclíteica en la cual el flujo perpetuo incluye a su vez la permanencia que da luz a la condición paradójica de lo real: todo fluye y permanece, aunque aquí, para Borges, ese “algo” que queda no sea más que cansancio y por ende queja. Podríamos, desde esta experiencia, interrogar: ¿la

permanencia de algo, tratése de lo que se trate, es motivo de alegría o dicha? ¿No era la permanencia la respuesta inmediata ante el vértigo del fluir? Y si ya no lo es, ¿qué queda entonces?

Por otra parte, la presencia explícita de Heráclito en los cuentos borgeanos es marginal. Apenas le menciona en un par de ocasiones, una en el cuento “El inmortal”, perteneciente a *El Aleph* (1949), y otra en el cuento “El otro”, de *El libro de arena* (1975). En el primer relato, Heráclito aparece hacia la cuarta parte, escasamente como un nombre traído a cuento a propósito de algunas reflexiones del protagonista; en ese pasaje, que a la postre se nos puede revelar iluminador, el dato empírico no nos revela más que la ejemplificación circunstancial de una idea, la del equilibrio que se alcanza entre contrarios, en el plazo de una vida inmortal, así, al “rústico poema del Cid” opone el protagonista, como contrapeso y elemento de equilibrio, la singularidad de “una sentencia de Heráclito”.

Por su parte, “El otro” pone el nombre de Heráclito en conexión, como de costumbre, con la imagen del río, aunque en principio también allí no parece ser más que una idea circunstancial —el protagonista del relato se encuentra frente a un río, el cual “inevitablemente” le hace pensar en el tiempo, la “milenaria imagen de Heráclito”. Luego de esta sola referencia no volverá a aparecer en el cuento ninguna referencia al “presocrático”.

b) Zenón, el dato empírico

Veamos ahora el caso de Zenón de Elea. Ya anunciábamos que hay cierto desequilibrio respecto de la presencia de Heráclito en la obra de Borges, pues mientras a aquel no le dedica ningún ensayo completo, Zenón ocupará al menos un par de sendas reflexiones del argentino. Así, nos encontramos con dos ensayos que versan sobre las aporías zenonianas, ambos en *Discusión* (1932), el

primero de ellos “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, y el segundo, “Avatares de la tortuga”.

En el primero de los ensayos, la paradoja de Aquiles y la tortuga —que será la que reciba enteramente su atención— será calificada por el argentino como “joya”, y unas líneas después, como “inmortal”. Tras hacer una revisión de los diversos refutadores de esta paradoja (entre quienes se encuentran Aristóteles y Hobbes, agrupados bajo la formulación de Stuart Mill; el francés Henri Bergson; y finalmente la de Russell²⁶³), —sin dejar de mostrar su eminente fracaso, ora por confusión de los términos, ora por no hacer más que exponer de diversa manera lo que de todos modos ya estaba implícito en el razonamiento—, pasa Borges a exponer sus conclusiones, que vienen dadas de las implicaciones de esa “inmortal joya”.

La paradoja de Zenón de Elea, según indicó James, es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más invulnerable y fina del tiempo. Agrego que la existencia en un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida, se alarman de aventura por ella. Esa descomposición, es mediante la sola palabra infinito, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata (Borges, 1974: 248).

Como vemos, para el argentino la introducción del infinito no tiene únicamente repercusiones en el espacio, en donde cabría concebir su aplicación más fundamental según la formulación del argumento del “Aquiles” (pues allí se trata del espacio, que dividido al infinito, se vuelve imposible de recorrer a cabalidad), sino que el mecanismo de esta paradoja también atenta contra el tiempo, que sin duda resulta aún más urgente para Borges. Ahora bien, que atente contra la

²⁶³ Aunque el nombre de Zenón no aparece explícitamente, es evocado de nueva cuenta, años después, en “La doctrina de los ciclos”, contenido en *Historia de la eternidad* (1936), al incluir Borges el razonamiento de Georg Cantor en su teoría de conjuntos, a propósito de la refutación del eterno retorno concebido a la manera nietzscheana (según Borges), razonamiento que “en la perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” atribuye a Russell, a propósito de su respuesta a la paradoja zenoniana.

“realidad” del espacio, y la “realidad” del tiempo, hace que este razonamiento atente, en fin, contra la realidad toda, según lo vimos ya en su momento.

Otra cosa resulta relevante en la apreciación de Borges, y es que no se le escapa que esta aporía zenoniana no se reduce a ser un mero pasatiempo intelectual, sino que sus consecuencias desbordan el aséptico ámbito de los razonamientos: menciona los cuerpos físicos (que es tanto como decir cualesquiera corporeidades existentes); la “permanencia inmóvil”, que bien podría ser la de todo aquello que nos parece más duradero, como la tierra o el mismísimo cielo; menciona una experiencia: “la afluencia de una tarde en la vida”, todo lo cual se ve tocado, movido, o mejor dicho, *conmovido* por el acceso a esta paradoja. El infinito todo lo *conmueve*, todo lo perturba, todo lo descompone.

Por último, finaliza el ensayo con una expresa perplejidad —no ausente de un dejo de modestia—:

Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja.

¿Tocar a nuestro concepto del universo, por ese pedacito de tiniebla griega?, interrogará mi lector (*idem*).

Reconoce así que la paradoja no halla refutación, a lo sumo se pueden cerrar los ojos y pretender que el mecanismo del infinito no existe, o no funciona en la realidad, o se encuentra mal aplicado, o se resuelve dentro de los parámetros de nuestro pensamiento ordinario. Pero cerrar los ojos, nos dirá Borges, nos ha de conducir a reconocer “la idealidad del espacio y del tiempo”, es decir, de *nuestra realidad*, que es lo que nos revela, como veíamos antes, la postura “idealista” de nuestro autor, no a la manera platónica o a la de los idealistas alemanas, el idealismo borgeano no es el del fundamento arquetípico o teleológico de la realidad, sino el de la invención, la construcción contingente y en muchos sentidos arbitraria de nuestra realidad. Por ello finaliza con esa pregunta que, podemos

sentir, no se la hizo el autor menos que su presunto lector; esa “joya inmortal” es finalmente calificada como un “pedacito de tiniebla griega”, que sin embargo tiene la capacidad de desestabilizar todo lo que tomamos por real, gracias a esa “pululación de abismos” que produce.

En “Avatares de la tortuga”, Borges declara hacia el comienzo que, de un concepto corruptor de todos los otros, alguna vez anheló compilar su “móvil historia”. Tal concepto es el de *infinito*²⁶⁴. En este segundo ensayo, Borges nuevamente se centra en una de las paradojas de Zenón, la de Aquiles y la tortuga, que podemos entender como la predilecta del autor, acaso porque ilustra en lo esencial, y no sin un tono dramático, el mecanismo del pensamiento del eleata. Tras recorrer los diversos avatares históricos bajo los que se ha presentado esta paradoja (que abarca filósofos, pensadores y escritores de las más dispares épocas), dice el argentino lapidariamente: “el vertiginoso *regressus in infinitum* es acaso aplicable a todos los temas”.

Finaliza Borges con estas palabras: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.” Notamos aquí la misma postura del ensayo anterior, en donde la realidad se revelaba una mera ideación, con tal de conjurar el infinito. La irrealidad de la realidad se vuelve patente. Y, por último, concluye con la misma idea, elaborándola de otro modo:

“El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?”. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme

²⁶⁴ Borges escribió alguna vez, años después de este ensayo de *Discusión*, una “Historia de la eternidad”, y más de una ocasión volvió al tema, pensando la eternidad como aquello que corrompe y vuelve inservible al tiempo, entendido como sucesión de momentos bien determinados; pero fuera de lo aquí declarado por el autor, no sabemos que haya pretendido escribir una “Historia del infinito”. ¿Será acaso que para Borges eternidad e infinito son lo mismo? O, si no son lo mismo, ¿podría pensarse que son términos que se implican, que se relacionan de una extraña y misteriosa manera?

en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (ibíd.: 258).

Magos engañados por sus propias ilusiones, eso seríamos en nuestra fe hacia la realidad, un constructo que hemos olvidado que, como nosotros mismos, no es sino sombra y sueño. Pero existen los “intersticios”, los *entres*, a través de los cuales asoman, como ese “pedacito de tiniebla griega”, indicios que nos sacuden, nos conmueven, para hacernos despertar, así sea por breves momentos, del sueño que vivimos.

En un joven ensayo, “La nadería de la personalidad”, contenido en *Inquisiciones* (1925), se dejan sentir ya todos los temas que acuciarán a Borges hasta época tardía, y así, no es casual que aparezca el nombre de nuestro eleata, aunque dicha aparición tenga toda la tesitura de ser, justamente, algo meramente casual. Como el nombre del texto puede dejar entender, Borges discutirá la cuestión de la personalidad —o si se quiere, de la persona— para apuntar a la evidencia de su naturaleza artificiosa. Así, en un pasaje en que reincide en la contingente elaboración de nuestra “esencia” (o personalidad), hace referencia a la “preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea”, en la que Aquiles, tal como cualquier ser humano, siempre se verá superado, en este caso, por el correr del tiempo.

En “Historia de la eternidad”, contenido en el libro homónimo (1936), hablando de las perplejidades a que conduce pensar el tiempo (que de entrada el autor considera previo a la eternidad), menciona, entre otras, “la destinada por los eleatas a refutar el movimiento”. Sin duda aquí Borges se hace eco de los manuales al uso, primero por aludir a “los eleatas”, la inexistente escuela de pensamiento cuyo iniciador habría sido Parménides, o incluso Jenófanes (asunto del cual ya nos encargamos en el apartado correspondiente), y segundo, por referir que dicha escuela habría elaborado sus razonamientos para refutar el movimiento. Como sea, lo que nos interesa de esta mención es que Borges ilustra, sencilla y directamente, cómo funciona ese pensamiento, ligado una vez más, a la cuestión del infinito y del tiempo. Además, acto seguido trae a colación la

respuesta de Russell, quien estaría admitiendo un infinito actual, y con ello disolviendo toda aporía, respuesta que estaría anticipando la noción de eternidad, pero que sin duda a Borges no satisface.

En “Kafka y sus precursores”, de *Otras inquisiciones* (1952), Borges alude a Zenón como uno de los que habrían sido uno de los ascendientes del escritor checo. Refiere nuevamente a la paradoja “contra el movimiento”, aunque ahora bajo la indicación de que ésta se presenta tanto en la formulación del “Aquiles” como en la de la flecha, además de decir que estos últimos son los primeros personajes kafkianos de la historia. Este mecanismo, por otra parte, dice Borges que se encuentra “exactamente” en *El castillo*, de Kafka.

Finalmente, en su “Nueva refutación”, en la “Nota preliminar” menciona que la tesis que está a punto de exponer no promete ser inaudita: “es tan antigua como la flecha de Zenón”, nos dice el argentino. Esta referencia aislada, como ya veíamos en la relativa de Heráclito en el mismo ensayo, podría llamar a engaño, pero en realidad conforma una de las piedras en las que Borges sostiene su reflexión, pues aunque más adelante no aparezca expresamente ninguna referencia al eleata, los argumentos que desplegará tienen que ver con la propalación del infinito, argumento que sirve para mostrar la aporía que se encuentra presente en el pasaje de dos momentos o instantes puntuales, y que en última instancia tiene que ver con la negación del tiempo en tanto sucesión.

En su lírica, la referencia a Zenón es más casual que la de Heráclito (que, como pudimos ver, está eminentemente presente en los poemas borgeanos y constituye uno de sus pilares temáticos, en relación al fluir del tiempo); en “Otro poema de los dones”, contenido en *El otro, el mismo* (1964), menciona a “la tortuga de Zenón”, es decir, la aporía eleática, dentro de las múltiples y diversas cosas por las que agradece al “divino laberinto de los efectos y de las causas”. Por otra parte, en el “Prólogo” de *El oro de los tigres* (1972), Borges confiesa que en algunas páginas de sus versos de dicho volumen está presente la “preocupación filosófica”, y a continuación declara de ésta: “Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló,

con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro), la carrera de Aquiles y la tortuga”. Aquí una vez más hallamos la referencia a la paradoja zenoniana, aludida de nueva cuenta por sus “personajes conceptuales”; descubrimos además algo que ya habíamos previsto, que “la preocupación filosófica” estuvo presente a lo largo de la vida del escritor argentino, y que ésta tiene mucho que ver con el encuentro con un pensamiento paradójico, como lo es el del “presocrático” Zenón.

Así, más adelante en un poema del mencionado volumen, “Cosas”, el argentino menciona, en medio de un torbellino de cosas más o menos imposibles (cosas que expresan “Lo que no puede ser”, y que “nadie mira, salvo el Dios de Berkeley”), “(...) El inasible // instante en que la flecha del eleata, // inmóvil en el aire, da en el blanco”. Salvo esta referencia aislada, como caso de una imposible realidad (existente), no dice el autor más al respecto, aunque es de sorprender que en esta ocasión no haya recurrido al común caso del Aquiles, lo que muestra que sin duda Borges conocía bien las paradojas zenonianas, y que probablemente intuyó que bajo sus diversas formulaciones se encontraba el mismo mecanismo en funcionamiento. Habríamos de poner atención también en la denominación del “inasible instante”, que por un lado nos remite a la figura del tiempo expresada por el de Éfeso, pero por otra parte nos hace pensar que hay algo más problemático en ese instante, que es inasible no sólo porque corra (a la manera del río que su curso no detiene) sino también porque no se le puede *localizar*, como sucede con la flecha misma, que inmóvil, no obstante acierta en el blanco; recordemos que aquí la suma paradoja se muestra diciendo que aquello que está quieto no obstante se mueve (y viceversa, lo que se mueve, está quieto), con lo que, en fin, no podemos saber ya dónde está realmente una cosa en movimiento, y por tanto tampoco podemos saber *cuándo* está (en tal punto o en otro).

En “Al primer poeta de Hungría”, cuya temática puede resultar bastante clara, hay una nueva mención a la paradoja eleática bajo estos versos:

Análogo al arquero del eleata,

*un hombre solo en una tarde hueca,
deja correr sin fin esta imposible
nostalgia, cuya meta es una sombra.*

Una vez más vemos una referencia meramente casual, que tiene que ver más con el ámbito afectivo propio de la atmósfera que despliega el poema, que con una expresión de las implicaciones de la paradoja zenoniana. Valga decir en todo caso que aquí, la paradoja del arquero (que nuevamente sustituye al “Aquiles”) aparece explícitamente a manera de analogía: así como el arquero dispara su flecha que permanece inmóvil y sin embargo asesta, “un hombre solo en una tarde hueca”, que puede ser ese primer poeta de Hungría tanto como Borges mismo, “deja correr” una nostalgia que se dirige a una meta imposible de alcanzar: “su meta es una sombra”.

En “El ingenuo”, de *La moneda de hierro* (1976), evocando su asombro por cosas imposibles, y que previamente califica de “sorpresas sencillas”, dice el poeta: “me asombra que del griego la eleática saeta // instantánea no alcance la inalcanzable meta”. Un par de versos bastan para expresar la paradoja de Zenón, que no obstante no alude al mecanismo del infinito, aunque podemos creer que le supone.

En “Metáforas de «Las mil y una noches»”, en *Historia de la noche* (1977), el poeta enumera las diversas metáforas cardinales que recorren la magna obra de Medio Oriente, y especialmente nos interesa la tercera, que es la del sueño, pues allí dice el poeta, de un sueño que soñaron agarenos y persas y que los hombres seguirán soñando hasta el fin de sus días: “Como en la paradoja del eleata, // el sueño se disgrega en otro sueño // y ése en otro y en otros, que entretejen // ociosos un ocioso laberinto”. Llama la atención que aquí no se hace mención explícita, literal, de ninguna paradoja de Zenón, menos aún de las favoritas del escritor argentino (según hemos visto, el “Aquiles” y la de la flecha); no obstante, se alude a “la paradoja del eleata” más por su mecanismo de *regressus ad infinitum* o proliferación infinita: un sueño se disgrega en otro sueño,

y así infinitamente, pero además vemos cómo esta proliferación no constituye tan sólo una linealidad unidimensional, sino que los múltiples sueños entretejen “un ocioso laberinto”, un plano más complejo en donde es dado perderse, pues los infinitos se conectan conformando una trama inaccesible.

No encontramos más referencias sustanciosas a Zenón o sus paradojas en los poemas borgeanos (y, si las hay, suelen ser a partir de motivos circunstanciales que no agregan mucho más a lo ya explicitado). Ahora, por último, veamos la presencia empírica del eleata en los cuentos del escritor argentino.

Como en el caso de Heráclito, la referencia explícita a Zenón en sus cuentos es más bien escasa (aunque más numerosa que respecto al primero), apenas alude a él en cuatro cuentos: en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, “La lotería en Babilonia”, los tres de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), y podemos adivinar una referencia indirecta en “La muerte y la brújula”, contenido en *Artificios* (1944), todos ellos contenidos en el volumen conjunto de *Ficciones* (1944). En el primero de los cuentos, hablando de las doctrinas que se profesan en la increíble Tlön, menciona el “materialismo”, que llevó a la ideación de un famoso sofisma dentro de ese mundo, el de las nueve monedas de cobre, y que, dice el narrador “cuyo renombre escandaloso equivale en Tlön al de las aporías eleáticas”. Por aporías eleáticas, como ya hemos visto, refiere eminentemente a las formuladas por Zenón, y cuyo principal motor es la proliferación infinita. Veamos la formulación más común de aquel sofisma, equiparable a las aporías zenonianas:

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa (Borges, 2019e: 99-100).

Esta formulación quiere probar, de acuerdo con el narrador, la realidad, es decir, la continuidad de las monedas perdidas. A continuación expone una serie de refutaciones que emprendió la gente de Tlön contra tal paradoja, y que suenan mucho, a decir verdad, a las que el propio Borges habría expuesto en los ensayos dedicados a Zenón: alude, por ejemplo, entre las maneras de descalificar aquella paradoja, que “los defensores del sentido común” dijeron que el heresiarca “a veces negaba la pluralidad y otras no” (recordemos que Zenón es “el capaz de decir lo uno y lo otro”), sin embargo, tal como ha sucedido con el eleata, “esas refutaciones no resultaron definitivas”. De esto va a derivar un continuador del heresiarca que elaboró la paradoja, la hipótesis de que hay un solo sujeto, y que toda individualidad no es más que una de las “máscaras de la divinidad”, hipótesis cara a Borges como también ya hemos visto.

En todo caso, para comprender cabalmente este pasaje y el funcionamiento que tiene aquí la alusión a las aporías de Zenón, hace falta recordar que una de las consecuencias que de dichas paradojas extraía Borges en sus ensayos era el carácter ideal, alucinatorio de la realidad. Ahora bien, en el mundo de Tlön, donde los metafísicos no buscan la verdad sino el asombro (y por ello “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”), es decir, donde parece imperar, como parte del sentido común, el que la realidad sea una ideación, la doctrina del materialismo no puede ser sino la contracara simétrica de lo que representan las aporías eleáticas para nuestro mundo, y sin embargo, las consecuencias son muy similares: una paradoja que destruye el sentido común y que provoca una oleada de intentos refutatorios para salvaguardar la integridad, la normalidad del mundo conocido, y como consecuencia directa de la formulación de la paradoja, la (dis)continuidad de la materia, que termina desquiciando las pretendidas identidades delimitadas de cosas y sujetos.

En el “Pierre Menard” se le atribuye al apócrifo autor una obra visible y otra subterránea, la “interminablemente heroica”, que como sabemos, será su *Quijote*. Pero por el momento es la obra visible la que nos interesa, puesto que allí aparece nuestro Zenón: entre los varios trabajos que constituirían su obra de superficie y que Borges enlista, se incluye un *Les problèmes d'un problème*, obra en la que

habría recorrido las soluciones históricas “del ilustre problema de Aquiles y la tortuga”. De esta obra únicamente agrega el narrador que habría tenido dos ediciones, conteniendo la segunda un epígrafe de Leibniz y renovando los capítulos dedicados a Russell y a Descartes. Esta breve noticia nos hace pensar en el ensayo de “La perpetua carrera...”, donde el propio Borges recorre, descartándolas, las soluciones dadas a la paradoja zenoniana. Aunque el narrador no lo dice, ni hay prácticamente ningún otro indicio de ello en el cuento, podemos suponer que los misceláneos intereses de Menard, expuestos en su obra de superficie, tienen sin duda algo que ver con su titánica empresa de escribir el *Quijote*, y más aún, su interés en las aporías de Zenón le habrían llevado a ejecutar esa labor paradójica. Así, no es vano que se nos adelante que esa obra consta de *algunos* capítulos del *Quijote*, los IX y XXXVIII de su primera parte, y un fragmento del capítulo XXII. El que tal empresa sea acometida de manera fragmentaria, y más aún, en aparente desorden no es banal: la máquina zenoniana extiende las distancias entre dos puntos, abriendo abismos infinitos por los que se precipita el orden (por ejemplo, entre A y B, un abismo surge donde puede haber H, F, P, etc.)²⁶⁵; del mismo modo el *Quijote* de Menard, empresa que por sí misma se revela infinita (y no sólo inconclusa como sugiere el narrador), está *contaminada* de infinito en su escritura, no hay un “capítulo I”, ni un orden que siga al primer capítulo escrito.

En “La lotería en Babilonia”, la lotería misma resulta un artefacto zenoniano, de proliferación del infinito y del azar. Pero ya analizaremos dicho artefacto en su momento. Por ahora centrémonos en la referencia a Zenón, que también aquí viene dada por la imagen de una de sus paradojas: explicando el funcionamiento de la lotería, el narrador explica que el número de sorteos es infinito, y aunque “los

²⁶⁵ En un breve artículo que no revisamos, dedicado a Franz Kafka y del año de 1937 (aunque recopilado para *Textos cautivos*, 1986), donde aparece ya el tópico de Zenón como un precursor del escritor checo, comentando las novelas *El proceso* y *El castillo*, que a decir de Borges tienen un mecanismo del todo zenoniano, dice a propósito de su incompletud: “No me parece casual que en ambas novelas falten los capítulos intermedios: también en la paradoja de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga”. Vemos así cómo el carácter zenoniano de las obras de Kafka se empata con su carácter incompleto, pues no es sólo que los personajes se precipiten en proliferaciones sin fin, recorridos infinitos, sino que la estructura misma de la obra implica el infinito, pues elude puntos intermedios (pues estos son, precisamente, múltiples, infinitos). Justo esto encontraríamos en el *Quijote* de Menard.

ignorantes” supongan que un número infinito de sorteos suponga un tiempo infinito (que, por cierto, habría sido una de las objeciones que en su momento señalaron diversos refutadores de las paradojas de Zenón), en realidad, sigue el narrador, basta con que el tiempo sea divisible infinitamente, “como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga”. Aunque aparenta ser una referencia menor, veremos que por el contrario, es dicha “parábola” la que sustenta toda la trama de este cuento.

Por último, en “La muerte y la brújula”, aunque no aparece tampoco allí el nombre de Zenón, sí se alude a sus aporías del infinito, de manera más o menos explícita, bajo los siguientes términos:

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, en 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach—, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante (Borges, 2019e: 192).

Nos hallamos aquí ante el laberinto de una sola línea recta, que tanto fascinó a Deleuze, y le sirvió para ilustrar su idea de *eterno retorno*. Ese laberinto griego es, como lo podemos deducir con claridad, el mismo que recorren Aquiles y la tortuga en la paradoja, y que consta de abismos insalvables. Aunque aquí la alusión viene al final del cuento, y parece no tener mucho que ver con el acontecer efectivo de los hechos en la narración, podemos aseverar que en realidad actúa a manera de corolario para una narración que hace eco de la aporía de Zenón, y que es justo en el final que adquiere su verdadera dimensión.

c) “Borges en clave de Elea”

Hasta aquí hemos podido rastrear la evidencia empírica de la presencia de Zenón en la obra de Borges, del mismo modo que lo hicimos respecto de Heráclito. Sin duda podemos darnos cuenta de que, aunque ambos “presocráticos” tienen una presencia recurrente en la obra del argentino, no constituyen un vasto dominio de su pensamiento, al menos si nos atenemos al dato empírico. Pero recordemos que no es esto lo que buscamos, y que el dato empírico apenas ha sido un pretexto para adentrarnos en una obra, un pensamiento que parte de los motivos presocráticos, y que se ve arrastrada a *devenires* en donde lo que importa no es ya la mención o la alusión de nombres, ideas y problemáticas, sino los gestos que se elaboran bajo una expresión, un *estilo* que es, asimismo, una manera de pensar.

Antes de continuar con la última parte de nuestro recorrido, nos detendremos brevemente en un trabajo doctoral publicado en el año 2015, que nos parece meritorio comentar, por cuanto el autor, Marcelo Sasso, se entrega a la labor de pensar la presencia del pensamiento eleático en Borges, y aunque ciertamente no pretende encontrar los *devenires* que este pensamiento produce, emprende algo no carente de valor: leer la obra del escritor argentino “en clave de Elea”, es decir, como un continuador del pensamiento de Zenón (que el autor, Marcelo Sasso, retrotrae hasta Parménides). Sin duda, nuestro proyecto indaga algo diferente, pero ello no obsta para que digamos al menos un par de cosas sobre el “Borges en clave de Elea”.

Como ya avanzábamos, en el espléndido trabajo de Sasso Borges es revelado como manteniendo una filiación íntima con los de Elea, es decir, con Zenón y con Parménides, y explícitamente la “clave” eleática que Sasso nos presenta para descifrar la obra borgeana de talante filosófico parte precisamente de un cierto entendimiento de dicha filosofía eleática. La premisa principal es, según el tópico de milenios, “la imposibilidad del movimiento”, pilar que se entrelaza con la metáfora de la esfera en tanto concepción sobre la realidad

(recordemos que la imagen de la esfera aparece ya aludida en el *Peri Physeos* parmenídeo). Lo interesante de esta clave que presenta Sasso es que juega un papel ambiguo, pues si bien Borges adheriría hasta cierto punto a las premisas eleáticas así presentadas, por otra parte sus ficciones serían una lucha contra tales premisas, principalmente contra la imposibilidad del movimiento —no en vano, pues un escritor de ficciones, es decir, aquel que relata series de acciones y sucesos, en efecto para hacer tal, precisa combatir contra toda sugerencia de inmovilidad. De aquí se derivan las “repercusiones estéticas” que conformarán la segunda parte de la tesis de Sasso, en donde el movimiento es tipificado y se entiende básicamente como las acciones humanas (preponderantemente en relación con la búsqueda o la persecución de algo) y como la creación (un tipo particular de acción humana). La tercera parte de esta interpretación, acaso más interesante, es en la que Sasso indaga por las semejanzas entre “la filosofía de Borges” y la filosofía de Spinoza, en donde los tópicos de la unidad y la multiplicidad cobran una especial relevancia, dejando de lado las cuestiones sobre la imposibilidad del movimiento (cf. Sasso, 2015).

Ahora bien, ¿qué podemos aprender de la tesis de Sasso, en donde establece explícitamente la relación entre Borges y el “presocrático” Zenón? Primero, que la interpretación más tradicional de los presocráticos, de la que acaso el mismo Borges bebiera en su tiempo, nos presenta una oposición simple entre el devenir y la inmovilidad, entre Heráclito y Parménides, haciendo del segundo el adalid de un mundo esferoide e inerte. Segundo, que como el mismo Sasso reconoce, Borges se ubicaría a la vez en ambos polos de la dicotomía, en la inmovilidad y en el devenir, aunque según veremos, no a la manera que defiende Sasso, es decir, como alguien que en su obra ensayística considera la realidad de la inmovilidad pero en su obra narrativa se sitúa del lado del movimiento, intentando conjurar la quietud, sino más bien como alguien que se sitúa en un *entre*, y que por ello mismo se arroja a un devenir más intenso que el sólo movimiento que se opone a la inmovilidad.

En efecto, veremos que una manera de desatinar a la hora de comprender el devenir presocrático de Borges es partir de las interpretaciones canónicas,

según las cuales, como hemos revisado oportunamente en su momento, hacen de Zenón un defensor de la imposibilidad del movimiento, y de Heráclito el portavoz del flujo perpetuo. Sasso parte precisamente de entender que las paradojas zenonianas se dirigen contra el movimiento, y de que es la imagen de la esfera otro mecanismo por el cual lo eleatas, más precisamente Parménides, habría sugerido la inmovilidad del cosmos. Con todo, resulta útil aquello que supo ver bien Sasso, que aunque básico, no resulta en nada trivial: que las narraciones borgeanas encarnan las problemáticas erigidas por el pensamiento de Zenón:

Creemos que una forma que aparece recurrentemente (con diversas entonaciones) en las ficciones borgeanas presenta al protagonista de la acción narrada como un sujeto que intenta iniciar un movimiento (un sujeto que quiere, que desea) para alcanzar un objeto, u objetivo, deseado. Pero ese Aquiles suele no alcanzar los objetivos. Y Borges, en los cuentos, lo hace fracasar de diversas maneras. Y así fracasa él mismo en su intento de derrumbar la inmovilidad de Elea. (ibíd.: 47).

Y a continuación establece una clasificación sobre estas tentativas fallidas en donde, según entendemos aquí, más que fracasar el ataque contra la imposibilidad del movimiento, éste cobra otro sentido, en el que no simplemente se detiene, sino que se vuelve algo que no pretendía ser.

Más interesante resulta la postura última de Sasso, con que concluye su tesis, según la cual el “platonismo” borgeano tendría una cualidad única (aberrante, diríamos nosotros), por la cual “las Formas son individuos, y no Arquetipos, donde entre los géneros y la cosa concreta no hay la inexplicable relación de participación, sino una incomunicación total entre sí, y, en todo caso, hay la comunidad en cuanto al hecho de ser” (ibíd.: 155).

Es sobre este trasfondo, que podemos acordar con Sasso cuando finalmente asevera que:

En la ontología de Borges hay una especie de “platonismo de individuos”, con Arquetipos e individuos, pero donde el status ontológico es indiferente. O mejor, no existe (o no importa) la distinción entre Arquetipo e individuo. Creemos que se trata de una totalidad tan absoluta, que anula cualquier tipo de jerarquización, no sólo ontológica, sino incluso ética y estética (ibíd.: 156)

Y un poco más adelante: “Toda cosa es variación de cualquier otra (de una galera puedo llegar a un conejo, de un mono a un hombre). Pero no hay creación, ni siquiera evolución. No hay magos. Hay variaciones *lógicas*” (ibíd.: 161).

Resulta curioso que este “platonismo de individuos” que observa Sasso en el pensamiento borgeano, no esté más relacionado con el pensamiento de Zenón, como no sea a manera de respuesta a su presunta tesis de la imposibilidad del movimiento. Ciertamente podemos encontrar esta rara ontología en la obra borgeana, en donde ya no caben las totalidades, las jerarquías, los ordenamientos, y donde las series de sucesos e individuos parecen estar regidas por el azar, pero esto forma parte más de un movimiento por el cual el propio Borges se ve sacudido, que de una solución al problema de la inmovilidad. Es la indecibilidad en que se encuentra el escritor, entre optar por los movimientos y las velocidades más arrebatadoras, y los pasmos propios de la perplejidad —que sin embargo implican sus propias velocidades.

Hemos visto hasta este punto la presencia fáctica de Heráclito y Zenón en la obra borgeana y algunos de los usos que les da, y asimismo, aunque de manera muy resumida, una manera de leer a Borges (y en particular sus cuentos) desde una clave de lectura, que en este caso fue la de Zenón de Elea. Sin embargo ni uno ni otro procedimiento es el que aquí seguiremos, pues mientras que el dato empírico ha sido sólo un pretexto (o una respetuosa concesión), la lectura en “clave” no hace sino erigir un modelo, a partir del cual tendría que emprenderse la lectura. La lectura en clave, por más profunda e importante que sea, nos sigue encadenando a la *interpretación*, entendida como lectura que ancla en un original y que por ende no puede sino proyectar (esto es, repetir) lo mismo. Y, ya que es justo decir algo

más sobre la lectura que rastrea el dato empírico, agreguemos que a pesar de que ésta conlleva cierto interés, por cuanto nos ayuda a expandir los conocimientos de los contenidos efectivos, textuales de la obra del autor, nos deja también sumidos en lo Mismo, en el juego de las Identidades que sólo remiten más que a sí mismas: Borges, Heráclito y Zenón como realidades históricas, siempre iguales, y que sólo pueden aparecer a manera de *participaciones* de un original. Ni qué decir, por cierto, que el dato empírico nos sumerge y nos ahoga en un punto fijo en donde no es posible pensar y sentir los devenires: es el retorno de lo mismo — mientras que lo que aquí buscamos no es interpretar en ese sentido, sino, si se gusta, y como ya se avanzó desde el primer capítulo, “crear”, así esto implique vislumbrar ciertos movimientos, ciertas fuerzas, y dejarnos arrastrar por ellas, y sobre todo, intentar comprender de qué manera dichas fuerzas arrebataron a un sujeto llamado “Borges”, y los efectos que produjeron en su escritura de cuentos²⁶⁶.

²⁶⁶ La tesis fundamental de una lectura, una crítica que se funda en el “dato empírico”, es que sólo es posible elaborar una indagación de valor sobre determinado tópico si se cuenta con la suficiente evidencia para ello, evidencia que además ha de ser de carácter fáctico, textual. Como se ve, hay algo aquí de ese hábito de la metodología de las ciencias que apunta a que sólo vale aquello que se puede comprobar. No obstante, la cuestión del dato empírico es algo más compleja, y no apunta tanto a la comprobación, sino a lo que en la metodología de las ciencias (o, mejor, desde la filosofía de la ciencia) sería más o menos su contrario: el falsacionismo (por mucho que éste guarde el postulado fundamental de partir de evidencia empírica). Este debate lo encontramos en los estudios de crítica literaria, y más en específico, podemos remitir a un debate suscitado en torno a la obra del escritor Samuel Beckett (y expuesta en el corpus de los “Beckett studies”), donde hace algunos años se suscitó la querrela entre al menos un par de autores: Matthew Feldman y Garin Dowd. Mientras que el primero defendía el recurso explícito a las ideas metodológicas trazadas por Popper, a partir de las cuales, para generar un conocimiento significativo de Beckett y ponerlo en relación a otros tópicos y autores habría que elaborar teorías que partieran de la evidencia empírica, y que además estas teorías fueran falsables (desde la elaboración de nuevas teorías que recuperaran nuevamente evidencia empírica), para el segundo habría varios errores metodológicos ya desde el comienzo (por aludir únicamente al más inmediato y evidente: poner en relación a Beckett con Popper), y ello no permitiría una crítica verdaderamente productiva. Además, Dowd señala que el criterio popperiano de la demarcación lo que hace es establecer dos líneas o rutas excluyentes para la investigación: por un lado el dato textual, la evidencia empírica, lo que vale verdaderamente la pena, lo “objetivo”, y por otra parte lo carente de valor, lo desvinculado del texto, de los hechos, lo “subjetivo” (recuérdese que este criterio, en el pensamiento de Popper, sirve ante todo para diferenciar lo que es ciencia de lo que no lo es); ahora bien, a las claras esta demarcación, según nuestra perspectiva, sirve para reproducir ese gesto platónico que ya denunciara Deleuze, y que sirve para establecer un Original y los legítimos pretendientes, diferenciándolos de los simulacros entendidos como malas copias. No se trata, por supuesto, de entrar en el juego de las oposiciones, y simplemente optar, en contra del dato empírico, por lo “subjetivo” (esa “mala copia” que se halla degradada respecto del original); se trata de salir de dicho modelo. Esto únicamente puede significar no hacerle la corte a

Pasemos ahora a sumergirnos en esa parte de la obra borgeana constituida por sus narraciones, pues tras todo lo recorrido hasta aquí, estamos ya en condiciones de aproximarnos a sus escritos de otra manera, en donde buscaremos los movimientos, los gestos, los acordes propios de lo que constituye sus devenires en tanto pasión del infinito, pasión de los contrarios, y ante todo, pasión de la paradoja.

3.4 Devenires presocráticos en los cuentos borgeanos

Antes de entregarnos a los movimientos a que nos impelen los cuentos borgeanos, podemos decir unas cuantas cosas que sirvan para mejor dejarnos llevar por su fuerza expresiva. Tres son los ámbitos pasionales que encontramos en Borges, según hemos dicho recién, y que constituyen en suma la complejidad de sus devenires. Hay una pasión del infinito, que casi podríamos decir omnipresente en la obra del argentino; una pasión de los contrarios, que por momentos sugiere levemente una reconciliación de los mismos, pero que las más de las veces se consume en el conflicto irresuelto, la avería de los sistemas lógicos al uso; estas dos afecciones borgeanas están supeditadas, en último término, a la máxima pasión que atraviesa su escritura y pensamiento, que es la pasión de la paradoja —la fuerza misma que le hace pensar y escribir, es decir, crear, y que si es su *mayor* pasión lo es en tanto que no es propiamente “suya”, sino que, como una inevitable llaga, le sale cada tanto al paso, afectando su escritura, su *poiésis*.

la evidencia empírica, pero tampoco a la “evidencia subjetiva”. Por último, sería de sumo interés revisar cómo Dowd ejerce su propia crítica, separándose del modelo científicista popperiano, en lo que respecta a un autor no menos emblemático y *complejo* que Borges, como lo fue Samuel Beckett. Para leer la disputa aquí referida, *vid.* Feldman, Matthew (2006), “Beckett and Popper, or, ‘What stink of artifice’: Some Notes on Methodology, Falsifiability, and Criticism in Beckett Studies”, en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Vol. 16, Notes diverse holo: Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, pp. 373-391; y Dowd, Garin (2008), “Prolegomena to a critique of excavatory reason: Reply to Matthew Feldman”, en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Vol. 20, Des éléments aux traces: Elements and Traces*, pp. 375-388.

Ahora bien, nada exige que las pasiones estén doblegadas a un propósito, por el contrario, son acaso lo “sin-propósito” por excelencia; más ello no obsta para que el escritor argentino haya sabido hacer algo con ellas. Y lo que ha hecho, en buena medida, no es sino *literatura*. Pero, si es cierto que la literatura también piensa, y piensa siendo creadora, lícito es preguntarnos, ¿qué es lo que crea Borges a través de su literatura, a través de sus cuentos? ¿Qué uso le da a esas pasiones que le recorren, y qué es lo que construye a partir de ellas? Preguntas lícitas, tanto como mal planteadas, pues como hemos visto, no se trata ya de lo que un “autor” crea, sino más bien de cómo lo que se crea hace devenir tanto a lo creado mismo como al presunto “creador”. Las pasiones indómitas que se encuentran en Borges le hacen devenir, y lo que deviene es, en un sentido, un *presocrático*. Y aquí tenemos que reformular las interrogantes anteriores, pues, en primera instancia, ¿algo se construye a través del devenir? Y en segundo lugar, si Borges deviene presocrático, ¿no son los presocráticos quienes apuntan a un ulterior derrumbe de todo constructo sobre la realidad?

El devenir no puede construir nada, pues es mutación, el cambio mismo o potencia de diferenciación (diferenciante), que no se agota en transitar de un punto A a un punto B, de un principio a un fin, de una causa a un efecto; el devenir, por el contrario, sucede en el *entre*, es el *entre-dos*, y no revela sino precisamente los agujeros por donde se escurren las construcciones inmóviles de la realidad. De este modo, si hay diversos devenires que transitan la escritura borgeana, no es para instituir verdades, proposiciones, anécdotas, ni siquiera narraciones conclusivas, bien cerradas sobre sí mismas, sino para apuntar a una exterioridad que nos toma en su conjunto y nos hace ser *diferentes*, tanto como le acontece al propio Borges. Nuestros presocráticos, Zenón el eleata y Heráclito el oscuro, por su parte, nos conducen al lado sombreado de lo real, allí donde precisamente las nociones que usamos para construir algo estable se comienzan a tambalear, revelándose fundadas en una ausencia imposible de remontar. Ecos de este pensamiento presocrático retumban sin lugar a dudas en los textos de Borges, acaso porque intuyó allí los grandes misterios que habrían de ser para siempre motivo de su desvelo, tanto como de su asombro y su genio creador. Pero

el que Heráclito y Zenón sean, de entre los filósofos, especialmente queridos para Borges, no significa que los repita sin más, o que sus ecos sean calcos exactos dentro de su obra. Por el contrario, Borges se da no sólo a pensarlos, sino a pensar con ellos, y más aún, a dejarse conducir por estos filósofos hasta un punto en donde ya no es él ni son ellos los que hablan, sino que es algo más, algo que los satura y los cruza a través de siglos de distancia, a través de los mares lingüísticos, y les atrapa en una extraña conjunción que forma un particular movimiento del devenir.

Es así que en los cuentos que aquí expondremos, lejos de encontrar una construcción o concepción sobre lo real, una teoría del mundo o una suerte de filosofía, presenciaremos los ecos de los presocráticos que Borges deviene, lo cual no ha de confundirse, a las claras, con la repetición de las ideas de Zenón y Heráclito. Ciertamente, no podemos negar que hay una suerte de comunidad en las ideas borgeanas, gracias a las cuales es posible identificar algunos anclajes particulares de su escritura, y que fungen como coordenadas para trazar un mapa aproximativo de su devenir presocrático. Sin embargo, falsearíamos la naturaleza de este devenir si aseguráramos que sigue un plan o que tiene un orden, mucho menos podríamos afirmar que constituye un sistema. Revelar lo fantástico, lo paradójico, la exterioridad radical expuesta gracias a la transgresión, mostrar el sinsentido del mundo y la banalidad (y vanidad) de todo conocimiento, es el *pathos* de este impulso del argentino. Pero como decíamos, no hay sistematicidad en ello, sino tan sólo un ejercicio que recomienza con cada narración, con cada matiz, con cada uno de los objetos y figuras imposibles que habitan sus cuentos —entre los cuales no es imposible encontrar “contradicción” de unos respecto de otros, lo cual sólo viene a probar el mismo punto: no hay un sistema, ni del mundo, ni del pensamiento, ni del universo fantástico de Borges; y por otra parte, que uno de los motores de la literatura es precisamente romper con el orden de la representación (y por ende de la sistematicidad que pretende calcar y jerarquizar).

Empero, es posible ubicar ciertas coordenadas en ese ejercicio “deconstructivo” (propriadamente literario), ejercicio por medio del cual Borges desdibuja la realidad y deja de ser él mismo. Nuestro Borges presocrático suele

partir a veces de escenarios más o menos “normales”, que o bien gradualmente, o bien de golpe, se ven invadidos por elementos y circunstancias fantásticas, y que la mayoría de las veces interpelan al lector poniendo en cuestión el límite mismo entre lo real y lo ficticio, el libro y el “mundo real”, el lenguaje y las cosas. En el centro de esto hay, sí, una visión sobre la realidad, una *mirada* que podríamos llamar ontológica, sin que llegue a constituirse en teoría dura e inamovible. Desde esta *visión*, la realidad es un conjunto complejo y heterogéneo que no admite ordenamiento alguno, como no sea todo orden que, al ser humano, será contingente, artificial, desesperado. Y es que la realidad, en tanto suelo firme en el que la mayor parte del tiempo creemos vivir, se ve quebrada por la intromisión del *infinito*, que como una de las innúmeras fuerzas desconocidas que constituyen el universo, emerge cada tanto y en cada rincón para desestabilizar nuestras confiadas certezas. En los cuentos borgeanos el infinito cumple una función muy particular, funge como mecanismo de disolución, un destructor, potencia que desorganiza y corrompe todo cuanto toca. Y lo que el infinito toca es lo que inadvertidamente solemos considerar intocable, esto es, el tiempo y el espacio (que ya no es una dimensión separada del tiempo, sino que es una dimensión de aquel).

En un universo tocado, rasgado por el infinito, las cosas ya no son lo que son, no son lo que creemos que han de ser, sino que se revelan inútilmente quebradizas y fugitivas. Ya no hay una identidad del mundo o de la realidad, lo que lleva también a transgredir la identidad de los sujetos. En efecto, la estructura del sujeto y del objeto, y aún más, de la relación sujeto-objeto, estalla en miles de piezas que se multiplican al infinito y que ya no permiten ninguna identificación. Si no hay identidad en el sujeto ni en el objeto, y por lo tanto en ninguno de ellos se puede asentar el fundamento, entonces, ¿cómo se conforma la realidad, y cómo dar cuenta de ella? En *La biblioteca de Babel*, por ejemplo, se menciona la promesa, la esperanza de encontrar el catálogo de catálogos, que no sólo explicaría a la Biblioteca, sino que también daría cuenta del sentido de las vidas de los bibliotecarios. Sin embargo, dicha esperanza no pasa de ser un ensueño, un consuelo que, para los que se dan en buscar el catálogo de catálogos, se

revelará a la postre como una ilusión e imposibilidad —pues en la infinita Biblioteca no sólo ha de resultar improbable encontrar el catálogo de catálogos, sino que aún encontrándolo, poco posible es descifrar exactamente su contenido, o que éste contenga en efecto la infinidad de la Biblioteca, o que no exista algún otro ejemplar que lo contradiga. La “Biblioteca” misma es una hipótesis convencional, ante la imposibilidad de dar cuenta verdaderamente de ese universo. Ni qué decir que en otra de las piezas clave de las narraciones borgeanas, *El inmortal*, la identidad de un hombre que pierde su mortalidad para ganar la inmortalidad, hace que sea innumerables sujetos y personalidades, y que su destino se llegue a confundir con el de todos los seres humanos habidos y por haber, lo que por otra parte implica que, si el mundo es lo que distintos hombres han concebido de éste, en realidad sea una multiplicidad sin fin de perspectivas, nunca el mismo.

Así, en los cuentos de Borges acudimos al espectáculo de una *realidad desfondada*, es decir, en la que no hay fundamento alguno. En Borges es imposible llegar al fundamento (lo cual se puede presenciar en varios sentidos, por ejemplo en *Las ruinas circulares*, donde el soñador, presunto creador, padre y origen, se descubre él mismo soñado, dentro de una serie infinita de sueños con estructura circular en la que sólo retorna aquello que hace prevalecer lo infinito, es decir, el Fuego). Por consiguiente, vemos cómo se reproducen dos movimientos constantes, que sin dejar de adquirir formas diversas, constituyen piezas de un mismo *estremecimiento*. Uno es el *devenir*, que como dijimos, no es el cambio de una cosa o sujeto a otro, sino más bien el vértigo del tránsito que sucede *en medio de*, un devenir sin sustancia (veremos cómo esto se expresa, por ejemplo, en el idioma de la magnífica Tlön, pero también en Pierre Menard, quien se ve arrastrado por una multiplicidad de sensaciones que tienen que ver más con los verbos que con los sustantivos), que también implica una extraña coincidencia de opuestos, que no es la resolución de los contrarios en una unidad superior (como podría interpretarse, ciertamente), sino que es más bien la constatación de que entre los opuestos hay conexiones a través de sus *umbrales de indiscernibilidad*, con lo que si la realidad suele estar ordenada separadamente, conforme a estos

opuestos, por lo bajo hay más bien una radical indiscernibilidad que todo lo desquicia, y la existencia misma se revela como algo *misceláneo*. Recordemos aquí a lo que apunta Deleuze precisamente con sus zonas de indiscernibilidad o “zonas de entorno”: la *junción* de los heterogéneos no supone una fusión donde se erradican las diferencias en una suerte de masa indiferenciada, sino que por el contrario, es el conjunto de multiplicidades que se relacionan por medio de sus diferencias intensivas, conformando *regiones* (no localizables) en donde tienen lugar los devenires, las transgresiones a través de variaciones también ellas intensivas.

El segundo motivo es el que conjuga con este devenir, y que tiene que ver no ya con lo infinito, sino con lo eterno: una vez rotas las concepciones de tiempo y espacio, de sujeto y objeto, lo que queda es la eternidad, pero una eternidad que no está al alcance de las concepciones humanas. Y es que, en primera instancia, esta eternidad se presenta en Borges bajo la forma del *eterno retorno*. No implica, pues, quietud, sino por el contrario, movimiento, flujo, devenir. Así lo vemos por ejemplo una vez más en *El inmortal*, pero también en *Los teólogos*, en *Las ruinas circulares* o en *La escritura del dios*, entre otros cuentos.

Podemos ver, como ya anunciábamos antes, que no se trata de enunciar ni las “teorías” ni las palabras exactas de Zenón o de Heráclito, sino más bien de seguir el trazado, el *gesto* creador-destructor que es expresión de un devenir presocrático, y que tiene que ver con la manera en que, en distintos planos de inmanencia (el plano conceptual y el plano de composición), se presenta la misma potencia del Afuera, es decir, las fuerzas cósmicas que escapan a toda conceptualización, identificación o representación. O, como diría Deleuze, “volver a dar lo infinito”, (cf. Deleuze, 1997: 199), sólo que en este caso no es un autor quien lo hace surgir a la superficie de sus textos y de la “realidad” —Borges—, sino más bien el devenir presocrático del escritor. Hechas estas observaciones preliminares, pasemos a adentrarnos en algunos cuentos borgeanos²⁶⁷.

²⁶⁷ En la exposición que sigue utilizaremos un modo simplificado de citación, indicando únicamente la paginación del volumen en donde se encuentra la cita correspondiente del cuento abordado. En todos los casos, la obra de referencia es la misma, el volumen de “Cuentos completos”, de la

TLön, Uqbar, Orbis Tertius (o la multiplicación abominable)

“Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder”. Pero, ¿por qué la realidad, con toda su solidez, su buen orden y su correcto funcionamiento, desearía ceder? ¿Y ante qué? ¿Qué es ese vasto mundo de Tlön, del que gradualmente comienza a contaminarse esto que llamamos “realidad”? En principio y en apariencia, no es más que una *ficción*, es decir, un azar inventado por los hombres, que con toda su contingencia no puede sino asombrar, divertir, o ser ignorado u olvidado. Pero el cariz inofensivo de la ficción se torna monstruoso, cuando ésta se revela como un dispositivo que, hendido en la piel de lo real, pone de manifiesto su fragilidad, su delgada membrana fácilmente rasgable, su porosidad que invita —y siempre lo ha hecho— a lo que está más allá de las fronteras vivibles del sentido común. Veremos esto también con el *Pierre Menard, autor del Quijote*, en donde la introducción de una temporalidad distinta hace que se vuelvan poco importantes nociones como las de “autor”, “obra”, y la separación realidad-ficción.

Por lo pronto, Tlön se trata de una ficción urdida por hombres, como no cesa de repetir el escritor, y en ese sentido podría parecer no ser más que otro “objeto” dentro del mundo de objetos que componen la realidad, o si se gusta, una *ideación*, que no obstante no rebasa el ámbito de las ideas humanas que conforman el mundo: esa es la visión tranquilizadora sobre las ficciones. Pero cuando la ficción se filtra (disolviéndola) a través de la delicada piel de la realidad, entonces ya no se puede considerar más un objeto de “este mundo”, por mucho que haya nacido aquí, no es una idea o una cosa más entre las cosas y las ideas, sino una “no-cosa”, un agujero negro que comienza a devorar con apetito espléndido ese terso mundo de cosas donde viven y crean los hombres.

Y Tlön se nos descubre del mismo modo por el cual irrumpe en la realidad, que es de la misma manera en que su visión sobre el universo se desarrolla: es

edición conmemorativa de sus obras de *Debolsillo*, editadas y publicadas por Penguin Random House. El lector podrá corroborar la fuente completa en la “Bibliografía” de este trabajo.

por una ficción, una inexistencia concreta que se despliega, una resonancia que conforma intrincados caminos arduos de remontar hasta un origen, y que trazan la difícil geometría de un laberinto hecho de imágenes. Es por el misterioso artefacto del espejo, que nos devuelve nuestra silueta, idéntica y sin embargo ajena, distinta, falseada, multiplicada y escondiendo una potencia de multiplicación al infinito. Pues en efecto, planeta ficticio, lo descubrimos en una obra ficticia, contenida en otra obra ficticia, contenida en otra... Máscara tras máscara, sin llegar al rostro originario que nos habría de dar la solución, el origen definitivo y la explicación de tan malvado misterio, precisamente porque se nos descubre, bajo cada máscara, la ausencia de rostro (o que cada rostro no es, a su vez, sino otra máscara), la ausencia, por tanto, de una realidad originaria que pudiera ser confrontada con la ficción, o que explicara sus orígenes y motivos. Tlön nos aparece aludido por vez primera, en tanto región imaginaria, como el motivo central de las epopeyas y las leyendas de la no menos imaginaria Uqbar, región ilocalizable que, según la noticia de una enciclopedia, habría desarrollado su ciencia, sus artes, y particularmente su literatura. Y de esa cierta enciclopedia en donde aparece Uqbar, no sabemos más que se trata de una reimpresión de la *Enciclopedia Británica* de 1902. Reimpresión: copia de un supuesto original, con el añadido de que el ejemplar donde aparece el artículo de Uqbar, el tomo XXVI de la *The Anglo-American Cyclopaedia*, de 1917, no corresponde siquiera con otros ejemplares de la misma edición. Copia de copia de copia, sin que ninguna constituya una copia exacta, idéntica (cada copia aparece falseada, *falaz*).

Y por último, sumado a esto, el espejo. El siempre presente espejo. Pues es un espejo donde se ve el narrador y donde nos vemos nosotros, es además el que dará la sentencia que hará recordar al heresiarca del país ficticio, y que nos conducirá, a la postre, a ese mundo incierto, pero gradualmente “real”, que es Tlön: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”, nos dice el ficticio Bioy, quien “mal-recuerda” la cita “original” (nuevo juego de copias variadas). Así, el espejo, más que copia, y tanto como la máscara, bajo de la cual no encontramos otra máscara idéntica a la anterior, consiste en *multiplicación*: aquello que se multiplica diverge, varía, y lo hace con una potencia

infinita, potencia no sólo de seguir multiplicándose, sino también de producir, de efectuar, de transgredir. Los espejos poseen un fondo ilusorio, pero ilusorio no quiere decir inofensivo, sino antes bien —ahora lo sabemos— potente, peligroso. Aquí nos encontramos de nueva cuenta la presencia del razonamiento de Zenón por el cual señala a la proliferación infinita de los seres: entre dos seres hay al menos uno más, y entre éste y los anteriores, otros tantos, como multiplicaciones especulares que crean un espacio donde se pierden las cantidades bien definidas de cualquier entidad.

Encontramos pues, en lo que hace a Tlön, una primera manifestación de la proliferación al infinito, que pasa por Uqbar, por la *Anglo-American Cyclopaedia*, por la *Enciclopedia británica*, por la cita de Bioy, y por el espejo, superficie cristalina y páginas en las que leemos y nos leemos. Por otro lado, esta proliferación sigue trabajando en la otra dirección, en la Enciclopedia propia del planeta fantástico, *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*, en el resto de los números que componen la colección, y en la obra que a la postre se llamará *Orbis Tertius* (enciclopedia de Tlön escrita en alguna de sus imposibles lenguas), y que, en la “Posdata de 1947”, se nos anuncia que ya comienza a circular por la Tierra. Por supuesto, hallamos la proliferación también al interior de lo que el Volumen XI de esa primera Enciclopedia de Tlön nos comunica, y que será, en sentido estricto, el meollo del relato. ¿Y qué hay allí, para que haya hecho “ceder a la realidad”? ¿Qué hay en Tlön, capaz de desquiciar nuestro mundo?

Nos encontramos ante un orbe construido en todos sus detalles, que básicamente pueden retraerse a lo más fundamental: cómo cada aspecto de lo existente es concebido, es decir, entendido, pensado, imaginado, sentido, que sin duda depende primordialmente de las *ideas* que se tengan sobre ello. Y dicho orbe es al principio un curioso caos, constructo que no sigue las leyes de la lógica tradicional, y que por tanto puede tacharse de invención descabellada, producto sin sentido de mentes débiles. Pero al seguir ese caos se encuentra cierta coherencia interna, cierto orden dentro de la *complejidad*, con lo que el Caos es, a su vez, un Cosmos (“*Caosmos*”, como es la denominación que adopta Deleuze precisamente para ese devenir indiscernible y anorgánico), lo que nos hace

darnos cuenta de que tiene su propia lógica, una lógica *otra* que no sigue los cánones marcados por la escuela tradicional de pensamiento de cuño aristotélico. Esta conjunción de un Caos y un Cosmos nos hace pensar precisamente en la configuración lógica de su pensamiento, que como anunciábamos, es a la vez la proyección y la experiencia de un mundo, marcado allí, pues, por los *encuentros* de estructuras, elementos u objetos contrarios, sin que ninguno de ellos se reduzca, se elimine o se concilie.

Tenemos en Tlön, pues, una lógica y una metafísica (es decir, una visión, una concepción del universo) signada por lo heteróclito, lo *indiscernible*, el traspaso de fronteras, que muy pronto, de acuerdo con la Enciclopedia de Tlön, se nos revelará que permea todas las grandes creaciones culturales tales como la religión, las ciencias, las letras y la filosofía, y que hunde su fundamento en lo que el narrador llama “idealismo”. Como no podía ser menos, se entiende que las mencionadas creaciones culturales son “derivaciones” del lenguaje, y que éste constituye la raíz de la comprensión del universo; a su vez, en Tlön la concepción y estructuración del lenguaje supone el idealismo, que sustenta, por consiguiente, a los productos de aquel. Mas por idealismo no hemos de entender aquí la construcción de un sujeto trascendental, ni tan siquiera sus estructuras, que formarían la piedra de toque de una realidad bien fundada en leyes estrictas y necesarias; tampoco, evidentemente, se trata de la caprichosa capacidad de los individuos para crear cuantas cosas quieran a título personal (las nociones de “individuo” y de “sujeto”, como veremos, quedan anuladas, desbordadas). Por tanto, lo ideal no es aquí ni una estructura de la razón universal, ni un producto de la razón particular o individual, aunque hay algo de ambas esferas presentes en esta extraña concepción del idealismo.

Al principio parecería que el idealismo supone el capricho de la invención personal, en tanto que nada hay existente que no pase, en su configuración y en su nomenclatura, en su comprensión y en su experiencia, por los dictados de un lenguaje que los mismos tlönianos moldean, como una especie de materia viscosa y maleable con la cual producen realidad. Todo hunde sus cimientos en el idealismo porque aquí todo pertenece a una serie de procesos mentales, con lo

que todo parece estar encerrado en la mente de los individuos, sin una realidad material que exista o pre-exista de por sí. Todo “existe” al ser nombrado, al ser pensado, al ser recordado, pero estas operaciones son más o menos contingentes, azarosas, y más o menos personales, sin caer en el solipsismo. Aquí, el corazón de la concepción metafísica lo constituye el tiempo: los procesos mentales, el lenguaje, las palabras y las cosas, se conglomeran y conectan formando un universo no espacial, sino primordialmente temporal, seña preclara de una *realidad* en devenir que no admite al Ser en tanto soporte fijo e inmutable. Idealismo del tiempo, o idealismo temporalizado, no consiente, empero, una sana ordenación según la clásica línea temporal (pasado, presente, futuro), pues aquí no hay “cosas”, sino *acontecere*s; el espacio, en tanto dimensión secundaria, no es sino el punto donde se encuentran dichos acontecimientos, y que por lo tanto se presta a un flujo sin fin, a una reconfiguración constante. El universo es, entonces, la “serie heterogénea de actos independientes” (p. 97), donde nuevamente podemos ver cómo el acento cae en los *acontecere*s, o, si se gusta, en las acciones: nada hay que sea estático, perdurable, sino que todo es activo, y todo consiste en acciones que conectan unas con otras, sin que lleguen a subordinarse o a hilarse entre sí, más que por una asociación posterior que no es fiel a su acontecer; actos independientes entre sí que constituyen una serie heterogénea, pero que, podemos adivinar, no es en realidad *una* sino múltiple: universo de series heterogéneas que enlaza acciones, sucesos, procesos, todo ello desenvolviéndose en un estricto marco temporal. En este caso nos encontramos con una visión de lo fluido, de lo que transita en el *entre*, sin llegar a estacionarse en ninguna entidad definitiva, tal como en el devenir según es mostrado por Heráclito.

Y como es natural, el lenguaje expresa a la vez que configura este universo, pues frente al lenguaje de las cosas, los objetos y sujetos de nuestro mundo, se erige en Tlön un lenguaje donde no hay sustantivos (no hay Ser, no hay substancia), sino sólo verbos impersonales, o bien, adjetivos monosilábicos que dan cuenta de esa realidad sujeta al flujo del tiempo. Acaso sea precisamente este flujo, esta continua re-composición del lenguaje, a través de la cual se crean

objetos poéticos, la que explica precisamente ese juego de máscaras y de espejos, en donde cada reflejo, en tanto acción y producto de la serie temporal, no hace más que mostrar la variación constante a la que “todo” está sujeto (¿hará falta decir que, en sentido estricto, tampoco hay un “todo” sólido, sustancial, bien constituido de una vez y por todas?).

Por cierto que esta concepción fluida se muestra no únicamente en el enlace de las acciones que conforman las series temporales múltiples de lo real, sino que a su vez, se puede encontrar allí en donde la realidad se gesta en lo pequeño, donde se percibe, donde se vive, pues cada uno de esos “objetos ideales” formados por verbos y adjetivos, es a su vez un compuesto heterogéneo entre sensaciones de diversa índole (lo auditivo puede enlazar con lo visual para crear un “objeto ideal” en movimiento) en un procedimiento que se extiende al infinito y que nos sitúa, por ende, ante un mundo de sensaciones liberadas, ya no atadas a los dominios determinados de los sentidos bien delimitados, ni tampoco a las identidades de un supuesto sujeto o de un objeto —y por ello, en buena medida, esos “objetos ideales”, fluidos, son también “objetos poéticos”, que implican tanto la creación como lo sensitivo, lo *estético*, y son sin embargo, no lo olvidemos, evanescentes. Estamos ante un mundo heraclíteo en donde todo fluye, como las aguas del río. Pero el fluir está constituido de *encuentros*, conexiones, ensamblajes. Esto mismo tendrá sus ecos en *Funes, el memorioso*, en donde el flujo de las percepciones se vuelve desquiciante por su instantaneidad, y donde también esas mismas percepciones del protagonista se vuelven ante todo percepciones de acontecimientos, más que de entidades.

Como es natural, en universo fluido no caben las teorías monolíticas, cerradas y definitivas; el idealismo de Tlön no es el idealismo absoluto en el que finalmente todo se reconcilia, sea en el sujeto, sea en un espíritu absoluto, por lo que esta visión metafísica admite, y hasta podríamos decir que conlleva implícitamente, sus contra-visiones, lo que la contradice e introduce el escándalo, que no cesa de formar parte de creaciones poéticas dentro de la serie del tiempo. La imposibilidad de *una* ciencia, de *una* filosofía, hace que éstas se multipliquen, que se propalen infinitamente, de manera que cada concepción filosófica implica

su contra-filosofía, cada tesis su antítesis, del mismo modo que cada libro lleva ya en sí su contra-libro. No es imposible entonces que haya corrientes de pensamiento que nieguen el principio mismo de Tlön, es decir, que nieguen el tiempo, o que infieran que el tiempo entendido en su constante correr ha acontecido ya, o que, en fin, se propugne el materialismo, y la existencia de entidades que permanecen en el tiempo. O acaso, precisamente por imposibles, todas estas corrientes subversivas de pensamiento tienen su lugar en Tlön, allí nada hay que no pueda ser, y que en última instancia no contribuya a alimentar ese mundo imposible, caótico y ordenado a un tiempo. Este es el mundo heraclíteo nuevamente: encuentro y convivencia tortuosa de los contrarios, pero también el gesto de la dialéctica zenoniana por medio del cual, a través del infinito, las diferencias al agrandarse se complementan y conectan. Tomemos por ejemplo la paradoja del materialismo, que no hace sino resaltar un mundo paradójico de por sí: su función, más que promover seriamente un materialismo en oposición al idealismo fundante, parece ser más bien la de despeñar todas aquellas nociones que en dicho universo temporal empiezan a solidificarse; no se trata pues de sugerir la persistencia de la materia y de la identidad, sino de mostrar que el lenguaje mismo, cuando conduce a pensar la identidad y el Ser, termina quebrándose en la afirmación simultánea de lo uno y lo múltiple, o en la negación de lo uno y lo otro, en la revelación de que una persistencia, una igualdad, lleva a pensar en la identidad de aquello que persiste, pero paradójicamente pensar su identidad lleva a descubrir que no tiene ninguna. La paradoja mueve el pensamiento, cuya naturaleza misma es el movimiento.

La formulación clásica de esta paradoja materialista se da bajo la forma de las nueve monedas, que perdidas un día, son gradualmente reencontradas hasta recuperar nuevamente las nueve, lo cual da a pensar que las monedas han persistido en el tiempo, y que las recuperadas son *las mismas* que las perdidas, nociones atentatorias contra la visión temporal del universo; pero a su vez, la paradoja lleva a considerar que si las monedas son *las mismas*, si son iguales (las recuperadas a las perdidas), y a su vez las nueve monedas son iguales entre sí, nada prohíbe que sean idénticas, pero si son idénticas no hay monedas sino *una*

moneda, pero a su vez, si no hay monedas, ¿se puede pensar siquiera que hay una cosa llamada “moneda”? ¿Qué es esa extraña identidad, no sustantiva, que absorbe la pluralidad? La identidad de lo común, del *xynos logos*.

Una de las ideas provocadas a raíz de esta violencia metafísica viene a plantear precisamente la cuestión, dándole un nuevo soporte a la concepción tlöniana del universo: si el perder y el reencontrar las monedas suponía la identidad de las mismas, algo similar sucede con aquellos que las encuentran (que en la formulación de la paradoja son distintos “sujetos”), es decir, los diversos individuos que encuentran las monedas son en realidad el mismo, pero un *mismo* que no es individuo, sino algo más... No hay sujetos individuales, sino *un solo sujeto*, nos dice esta hipótesis, el cual es indivisible, y que no obstante es *cada uno de los seres del universo*. Uno y múltiple, uno y muchos, cada una de las “cosas”, o mejor diríamos, de los objetos evanescentes, de los acontecimientos existentes en Tlön, son “órganos y máscaras de la divinidad” (p. 101). Nos hallamos nuevamente ante el motivo de la *máscara*, que es, como veíamos, una manera de *replicar*, de multiplicar, divergiendo, al infinito. Cada “objeto ideal” es por tanto una desviación, una máscara de la divinidad, que no se muestra sino en sus máscaras, sin que se pueda proponer la existencia definida de un Ser persistente. “Sujeto” único, es eterno, resuena en cada “cosa” a la vez que es anónimo, incognoscible, carente de rostro.

La concepción es plena y coherente, pues si no hay objetos sustanciales, sustantivados, tampoco hay sujetos. Cada individuo es un flujo, una composición heterogénea de sensaciones, una corriente del tiempo, y en el fondo no más que un órgano del “sujeto” eterno, tanto como cualquier otro individuo, con lo que, en propiedad, no puede haber fronteras claras entre uno y otro. Entiéndase bien, no que el sujeto A sea idéntico al sujeto B, idénticos a su vez al sujeto C, y que entre todos conformen la identidad absoluta, sino que cada uno es una permutación de una entidad anónima, insustancial, eterna, que aquí no quiere decir “por fuera del tiempo”, sino más bien *en el tiempo*, en las series heterogéneas que constituyen la realidad. Divinidad sin rostro que es sus máscaras. Como bien lo apuntara

Heráclito, todo es *lógos*, en tanto que todo está recorrido, ligado y gobernado por éste.

Ahora podemos entender con mayor propiedad el “idealismo” que configura Tlön, un idealismo que, como decíamos, no es el del sujeto trascendental, universal, pero tampoco el de los individuos concretos, personales. Todas esas ideas, esas experiencias sensitivas que constituyen la realidad, ¿quién las crea? ¿A quién pertenecen? No pertenecen a nadie, en tanto que pertenecen a lo anónimo, a las máscaras siempre soportadas por otras máscaras, por otras, al infinito. El origen de toda creación, de toda ideación en Tlön no se encuentra en un autor, en un individuo, sino en una *caída al infinito*, en la multiplicación sin cese de los reflejos variados.

¿Y qué nos queda a nosotros de todo esto? ¿Qué le importa a la realidad ordinaria semejante fantasmagoría, llamada Tlön? Es sólo tras comprender su imposible arquitectura que su intromisión en “nuestro mundo” comienza a hacerse más clara, y que entonces podemos dimensionar la potencia de esta ficción. Pues en efecto, si en Tlön todo parece estar configurado conforme al principio de ficción, que es otra manera de nombrar a su idealismo, vemos que allí se entiende que su cualidad poética no es baladí, sino que hay algo poderoso en ella que termina desestructurando toda concepción definitiva o fija, sea de los seres, sea de las ideas mismas. ¿Importa acaso que Tlön sea una invención de una sociedad secreta, que se propuso la desmesurada tarea de crear un planeta? ¿No es extraño que la noticia sobre este planeta, se encuentre en la no menos ficticia nota de una Enciclopedia falaz, sobre una nación ficticia? ¿Es irrelevante que todo esto se encuentre narrado en una ficción de un escritor argentino, ficción dentro de ficción? ¿A qué se remonta todo, dónde está el origen de esta ficción? ¿Será, acaso, en la no menos ficticia “realidad”, en el sujeto eterno y anónimo, máscara sin rostro? Lo cierto es que todas estas interrogantes son producto de esa caída sin fin a la que nos someten las *sensaciones* de esta narración, tras contemplar un mundo fantástico que irrumpe en el “real” desdibujando sus límites y concepciones.

Menciona ya el escritor que gradualmente algunos de los objetos de Tlön (descritos en su Enciclopedia) comienzan a hacer su aparición en el mundo: primero una brújula con inscripciones de un alfabeto tlöniano, después un pequeño cono hiper-pesado; pero acaso ya había hecho su intrusión primero en el artículo sobre ese país irreal, Uqbar, y después en los tomos de la Primer Enciclopedia; quizá, incluso, siglos antes, cuando los primeros hombres pensaron (o creyeron que *ellos* pensaron) idear un planeta fantástico. Quizá Tlön comenzó a aparecer, a invadir la “realidad” desde mucho tiempo antes, sin que siquiera alguien se apercibiera de ello, y es más, tal vez Tlön siempre ha estado aquí, latiendo por entre las grietas de este constructo que llamamos “nuestro mundo”, que a su vez no ha de ser más que una de las concepciones dentro de las series heterogéneas del tiempo que una divinidad sin rostro compone a través de sus órganos o máscaras.

Hay pues, sin duda algo ilusorio en Tlön, que no tiene que ver con el hecho de ser una ficción inofensiva para la realidad, sino más bien con que se crea que son los hombres quienes la han inventado. La potencia de Tlön es que nos captura en su mundo, invadiendo el nuestro, nos sume en el vértigo de un tiempo en el que toda ideación se erige y se disuelve, sin que la podamos llamar “nuestra”, y en que nos muestra la acción de este tiempo multiplicador, en donde nos perdemos como entre los pasadizos de un castillo especular: reflejos que tuercen, que deforman, que nos fuerzan a querer atrapar algo fijo, y en el intento irremediabilmente falsearlo, enmascararlo. El objeto “cuento”, que habla de Tlön, es así un nuevo reflejo, un nuevo objeto tlöniano, invención de un lenguaje que no se conforma ya ni con materialismo ni con idealismo, y que en última instancia no puede sino despertar o bien la esperanza, o bien el temor. “El mundo será Tlön”, concluye el escritor; y a nosotros, ¿qué nos queda de este vértigo?

Pierre Menard, autor del Quijote (o las versiones sin origen)

La empresa del *Pierre Menard, autor del Quijote* no tiene que ver de manera exclusiva, contra lo que se pudiera pensar, con la producción de un texto, con la lectura que se multiplica y confunde a sí misma, con el universo de los significados donde cada uno remite a otro y ninguno es final, ni, en fin, con un marco hermenéutico donde la comprensión de una escritura se entrelaza o confunde con otra escritura. Para Pierre Menard esto serían meras elucubraciones teóricas, también destinadas al fracaso, es decir, al olvido, sea por perderse en la memoria de los hombres, sea por su exaltación y culto. De lo que se trata, ya para Menard, es ante todo del *juego*, un juego peligroso con las construcciones *del* tiempo que sin embargo nos puede brindar el asombro y elevar la vida al nivel de la aventura. ¿Qué es sin aventura la vida, sino una duración que lentamente se disuelve en el tedio cotidiano del mero transcurrir lineal, la mera sucesión de hechos, asentándose como polvo bajo el que nada se mueve? En el *juego*, por el contrario, la vida se mueve y se vertebra de maneras diversas con varias temporalidades; una vida dedicada al *juego* ya no se angosta con el transcurrir de los días, sino que se ensancha, se expande, se sale de sus cabales hasta el punto de no saber cuándo ha empezado, es decir, no saber tampoco cuándo terminará.

En el *Pierre Menard* el narrador es un falsario confeso, no en el sentido de que fabrique una mentira que se oponga a la verdad fáctica, sino en aquel preciso sentido que ya quería Menard: juega con los hechos *deshaciéndolos* y volviéndolos a armar, de manera tal que narrándonos lo que nos narra nos cuenta algo más. Algo que no obstante no se encuentra “en el fondo” o “detrás”, sino que está allí todo el tiempo, visible, *al lado, en medio* de las palabras y las noticias que nos transmite. Y es que, sutilmente, el narrador nos dice una cosa y nos dice lo contrario, su ambigüedad empata con aquella que le achaca a Menard y que, según dice, le enriquecía. ¿Es posible que el narrador de esta “nota” con tintes necrológicos sea el mismo Pierre Menard? No es imposible pensarlo, aunque tras leer agudamente el texto, uno no puede menos que descubrir que sí es vano,

insignificante, porque como veremos, ¿qué importa “Pierre Menard”? Tanto y nada como puede importar Cervantes, o cualquier otro nombre que ocupe la posición de “autor”.

Lo cierto es que desde el principio comenzamos a tener estas pistas: Pierre Menard es calificado de novelista primero, y unas líneas después de “poeta”. No es que lo uno y lo otro se opongan y excluyan, claro está, pero la adjetivación no deja de sugerir cierta tonalidad en la escritura, que es diferente tanto para el novelista como para el poeta, y que conjugadas en uno, resulta ambigua. Y más sorprendente aún resulta cuando el escritor enlista la “obra visible” de Menard: más que novela o poesía, parece estar signada por la reflexión, el ensayo. ¿Qué era Menard? Sin duda pudo ser cualquiera de esas cosas y aún todas juntas, pero en última instancia la misma separación resulta intrascendente, lo que acentúa lo siguiente: no hay separación clara, bien delimitada, entre ficción y no ficción, entre lo “serio” y lo “fútil”.

Segunda señal: el narrador refiere una cierta división en la obra de Menard, la “visible”, y la no visible, esto es, “la subterránea”, que introduce la idea de que ambas se separarían en algún punto, sea por su ejecución, sea por sus intenciones o sus resultados; pero lo cierto es que ya en la “obra visible” encontramos a ese Menard ambiguo, ejecutor de un plan y su contrario, orquestador de variaciones, que nos descubrirán al Menard, “autor” del *Quijote*. Por ejemplo, entre las obras que se mencionan como de su autoría, se encuentra un soneto simbolista, pero publicado dos veces, esto es, con variaciones; hallamos una monografía que plantea la posibilidad de construir un vocabulario poético con conceptos (lo cual ya parece de por sí un oxímoron) que no sean los del lenguaje común, sino que sean como “objetos ideales” creados convencionalmente para los fines poéticos; un artículo sobre cómo mejorar el juego del ajedrez, donde Menard habría defendido y finalmente refutado su propuesta; una “insectiva contra Paul Valéry”, que, nos aclara el narrador, es “el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry”; entre otras obras del estilo (entre ellas, una dedicada a las soluciones dadas a las aporías zenonianas).

Todas estas elaboraciones escriturales nos indican que hay cierta comprensión en Menard que tiene que ver con las relaciones entre lo verdadero y lo falso, la repetición y la variación, lo contradictorio y lo ambiguo. No menos notorio resulta, por cierto, que este catálogo de la “obra visible” de Menard venga propuesto a manera de enmienda de un catálogo falaz, que habría difundido Madame Henri Bachelier, pues, ¿qué significa un catálogo falaz, sobre obras que incitan y contienen lo ilusorio, lo abstruso, sus propias desviaciones? ¿De estas obras, se puede hacer un catálogo “verdadero”? Estamos, como podrá notarse, ante obras paradójicas, que llevan en sí mismas o implican, de una u otra manera, su contradictorio. Y es precisamente una obra paradójica en lo que consistirá el *Quijote* escrito por Menard.

El *Quijote* de Menard no es “el verdadero” *Quijote*, pero tampoco es uno falso. No es *otro Quijote*, sino *el Quijote*, pero que a un tiempo no es igual ni tampoco distinto del de Cervantes. Empresa imposible que consiste en producir lo mismo que es sin embargo diferente, no una versión pero tampoco una variación, sino *el Quijote*. ¿Cómo entender este plan desmesurado? No hay mejor manera que apuntando justamente lo que no es: el *Quijote* literal de Menard no es una copia, ni una transcripción mecánica, ni una versión; no es tampoco *revivir* el *Quijote* a partir de la vivencia de las experiencias de Cervantes, como si Menard llegara a la plena identificación con el escritor español, diluyendo su personalidad en la individualidad de aquel, sino que se trata de seguir siendo Menard y no obstante escribir *el Quijote*, producirlo palabra por palabra. ¿Cómo hacer lo ya hecho, diferente y al mismo tiempo idéntico (o, si se gusta, idéntico y al mismo tiempo otro)? Esto nos acerca, sin dudas, a la idea deleuzeana del *simulacro*, esa “copia” bastarda sin original que no se debe sino a las intensidades diferenciales que recorren en este caso una obra, pero que en sentido estricto no es copia de nada. Sin embargo, en el caso de Menard hay algo más complejo, por cuanto la variación de esas multiplicidades es infinitesimal, y no es posible encontrarla en el mero texto que *parece ser* reproducción exacta del *Quijote* de Cervantes.

Con todo, es innegable que hay una diferencia entre la obra escrita de Menard y aquella de Cervantes, (del mismo modo que es innegable que son

verbalmente idénticas), pues el *Quijote* del primero, nos dice el narrador, es “casi infinitamente más rico” (p. 115), pero entonces, ¿por dónde pasa esa diferencia, que no se encuentra en las solas palabras? Podríamos decir que se encuentra en la época en que se escribe uno y otro, que supone otros usos lingüísticos, otras comprensiones del mundo y de la cultura, otro valor en tanto producto de la lengua, que hay una distancia de siglos que hacen que el de Cervantes haya surgido como un texto casi inevitable, mientras que el de Menard será casi una jactancia, y que a su vez para el primero todos los sucesos de su narración se fueron constituyendo azarosa, espontáneamente, mientras que para el segundo cada suceso será una fatalidad; y en fin, podríamos aludir al contexto de recepción y en general al horizonte hermenéutico de una y otra obra, lo que nos mostraría que las creaciones del lenguaje están sujetas al transcurrir del tiempo, que asimismo dicta los modos de comprenderlas e interactuar con ellas; pero todo ello, por cierto que sea, no responde plenamente a la cuestión. No basta con plantearse cómo se reconstruye literalmente una obra espontánea (por mucho que esto sea necesario plantearlo). Para Menard se trata ante todo de ese juego infinito de resonancias que terminan elevando la potencia de la imaginación, no ya sólo para leer el *Quijote* de determinada manera (inevitablemente, como si hubiera sido escrito por Menard), sino para comprenderse a sí y situarse en la realidad de *otra* manera.

Lo que alienta esta paradójica labor es la búsqueda del *asombro*, que se identifica aquí con el motor mismo de las ideaciones que constituyen, proyectándola, la realidad: hay algo común entre las filosofías del orbe y la obra subterránea de Menard. En efecto, las obras filosóficas no parten de una condición *asombrada* sin al mismo tiempo suscitar dicho asombro (y aquí podemos evocar las perplejidades de Zenón, no menos que las de Leibniz, Descartes y Russell, filósofos a los que habría dedicado parte de su pensamiento el buen Menard); la diferencia será que mientras estas suelen seguir un largo proceso explicativo, donde dan cuenta de cada elemento, de cada argumento parte por parte, las obras increíbles y fantásticas, como el *Quijote de Menard*, prescinden de las partes intermedias, de manera que dan la sensación de haber sido ejecutadas

como por saltos, o a una velocidad tal que rompen con la idea mismo del orden sucesivo, cronológico. Y esto se debe ante todo a un infinito que se encuentra funcionando allí, un infinito que es como el mecanismo mismo de la producción de escritura, no menos que de las interpretaciones y de las posibilidades de un texto, pero que en último término se eleva a mecanismo intrínseco del *juego*. El infinito es ese recorrido que no tiene partes, o que deshace la noción misma de divisiones, es lo imposible de compartimentar, y es por tanto lo que dispara las ordenaciones, las versiones, las variaciones, como el infierno de lo bien ordenado y dispuesto. Esto nos recuerda a ese juego de espejos que ya se sugiere en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

No es vano así que Menard, en sentido estricto, sólo haya escrito y concluido los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Quijote*, además de un fragmento del XII; en fin, todo su proyecto puede considerarse como inacabado, como apenas un fragmento, y no obstante como plenamente realizado —no en vano nuestro narrador también referirá a esta obra como la “interminablemente heroica, la impar”, no menos que como “la inconclusa” (cf. p. 111). Pues es justamente, en tanto efectos del infinito, la incompletud y el desorden lo que hacen de esta obra algo cabal, algo heroico. Los capítulos salteados pertenecen a ese infinito, a esa apertura sin compartimentos que es la escritura de Menard, y en donde ya no hay orden sucesivo, aritmético que valga: un capítulo viene “antes” que otro que le es posterior, de la misma manera que este *Quijote* es anacrónico, no por venir después del de Cervantes, sino por hacer que el de Cervantes no pueda ser leído sino como posterior al de Menard (recordemos que el de Menard es “infinitamente más rico”). Esto toca de cerca a la visión de Zenón sobre el infinito: entre dos puntos del trayecto (el de la flecha, por ejemplo), hay una infinidad más que *abren, tuercen* el recorrido. El infinito pierde así cualquier ordenamiento, pero además, en Borges esto supone un *enriquecimiento*, como si el infinito *potenciara* lo que hay.

Para llegar de un capítulo a otro no hace falta comenzar por el primer capítulo e ir avanzando gradualmente; para escribir el *Quijote* no hace falta vivir lo mismo, pensar y sentir lo mismo que Cervantes (no hace falta ser Cervantes), se

requiere apenas dar paso a ese frenesí escritural alimentado, como nos dirá el propio Menard, por un “recuerdo general” hecho de olvido e indiferencia, y que no cesa de buscar el asombro. Empresa paradójica que Menard entiende que no es “esencialmente” difícil, basta ser inmortal para completarla, es decir, dejarse conducir por ese infinito que desborda los límites biográficos de un individuo. Por si llegase a parecer todo esto demasiado abstracto, Menard nos da cuenta de las “leyes” que rigen su solitario juego, y que podemos descubrir como principios concretos de su escritura: se guía por la variación de elementos propios del *Quijote* de Cervantes, a la vez que por la aniquilación de dichas variaciones, “sacrificadas” al “original” (término que ya nuestro narrador se encarga de situar entrecomillado). Estos principios son los que ya advertíamos en su obra visible: decir y contradecir, afirmar lo uno y lo otro, multiplicar las posibilidades de una misma idea a partir de las contradicciones. Ejercitada de esta forma, la escritura de Menard parece no únicamente hacer un tributo al *Quijote* de Cervantes, sino que también parece estar sacrificando esa misma obra: el “original” no es más que una versión del de Menard, que a su vez es una versión, sin que ninguna se remonte a un “original sin versión”. Nuevamente aquí surge, por entre las líneas idénticas y disímiles de la escritura, un infinito que desplaza los significados de los textos, no menos que su recepción y hasta la noción misma de autor. Entre obra y obra, entre las varias interpretaciones y críticas, y entre los varios autores que han emprendido, de una u otra manera, su *Quijote*, hay una multiplicidad infinita de pasos, etapas o acontecimientos intermedios, de los que es imposible —o más bien, vano— dar cuenta. Esto, ya se ve, toca además otra noción, otra estructura: el tiempo.

No es casual que nuestro narrador retome un pasaje verbalmente idéntico del *Quijote* de Cervantes y del *de Menard* para mostrar su diferencia, el cual corona con la aclaración de que Menard “no define la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen”, para más adelante rematar diciendo que entonces la verdad histórica no es lo que sucedió, el conjunto bruto de “los hechos”, sino lo que *juzgamos* que sucedió. El doble sentido de “historia” resuena aquí, a la vez que nos descubre la presencia del tiempo: una historia, en

tanto sucesión de hechos que implican una ordenación del tiempo (según un presente, un pasado y un futuro), y en tanto *narración* sucesiva sobre hechos (también sucesivos) no se corresponde con una realidad o una verdad objetiva, autoafirmativa, sino que más bien la producen. La historia ya no está sujeta a la verdad del tiempo, sino que es sólo un relato sobre su ordenación, sobre su verdad: entre momento y momento, entre época y época, o entre creación y creación hay una serie infinita de pasos intermedios que *desordenan* la serie cronológica del tiempo, del mismo modo en que la flecha de Zenón, según vimos, en su trayecto deviene indiscernible, a-norgánica, y ya no da en el blanco, sino que, en su infinito recorrido, va abriendo diversas series de potencialidades. Así, la historia que escribe Menard produce su propia verdad, su propio *Quijote*, que es *el Quijote*, cuya verdad no es que sea creación exclusiva de Cervantes, sino que hace de Cervantes su creación.

Pero no pensemos que la finalidad de la paradójica empresa de Menard era demostrar lo falaz del lenguaje, erigir una nueva hermenéutica, o postular, de manera concreta, el perspectivismo y la ausencia de verdades objetivas. Su creación no respondía a los fines intelectuales (todos cuyos productos le parecían finalmente inútiles), sino a la elevación de las facultades humanas guiadas por ese apetito por el asombro. ¿Para qué nos sirve desordenar cronologías, y hacer de la anacronía un modo de subvertir la existencia? ¿De qué nos sirve crear lo ya creado, idéntico pero diferente? Para hacerlo “infinitamente más rico”, esto es, para introducir el infinito en la vida misma y atestiguar cómo ésta se enriquece con su solo contacto desintegrador. En Menard no hay una intención de “rescatar” una obra clásica, un gran autor del pasado, Menard incluso repudia todo homenaje, toda glorificación de las obras del espíritu y las personalidades que las han gestado (rememoración y enaltecimiento que le parecen demostrar la languidez y la barbarie); para Menard lo importante es llegar a ese punto en que uno pueda dejar de pensar en Cervantes tanto como para dejar de pensar en cualquier idea de autoría, y en suma, de identidad personal. Las facultades del espíritu que hay que enaltecer son el pensamiento y la imaginación, no es menos importante analizar que *inventar*, siempre que se entienda que la invención es parte de un

juego que no pertenece al individuo o a la persona, sino que le excede, en una multiplicación infinita que es gesto del infinito. Por ello afirma que “Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será” (p. 117), pues no hay privilegio de un sujeto, de una obra o una tradición, lo único que cuenta es la capacidad inventiva, no ya para hacer lo mismo que hicieron otros, sino para hacer lo mismo-diferente, para provocar y encontrarse con el asombro, y en suma, para gestar la aventura en una existencia plana, sometida a los cercos de la personalidad y del tiempo cronológico.

Las ruinas circulares (o los ciclos oníricos de la creación)

Las ruinas suelen remitirnos a lo ya terminado, lo que ha encontrado en la serie del tiempo su finalización, y de lo cual subsiste, a manera de prueba irrefutable, un resto material que no es sino el polvo persistente de lo que en algún momento fue pleno, completo, firme. Pensamos en las ruinas como esos pedazos de memoria que quedan de una historia ya pasada, o una historia que prosigue su curso sin fin, abandonando en su correr todo aquello que ha cumplido ya su tiempo; por eso las ruinas pueden darnos cierta sensación de lástima, no menos que de asombro: uno se maravilla ante esa persistencia, se sorprende de las existencias pasadas, tan desiguales o tan parecidas a la presente, pero al mismo tiempo existe una visión que nos revela la fragilidad de eso que existió y que ahora no es más que una parte, la pedacería de algo magnánimo, bello o interesante. Las ruinas nos hablan, pues, del insaciable tiempo, que todo devora a su paso, y que todo lo arroja a los hondos estanques del olvido. Pero no en este cuento.

En *Las ruinas circulares* parece que nos hallamos precisamente ante ese operar del tiempo, ante los vestigios llenos de polvo de la historia humana, que se repite con cada nueva empresa, sin importar que la siguiente quiera perdurar más que las anteriores, pero esto que parece se erige sobre otra visión más fina, más

compleja, más potente. Las “ruinas circulares” nos plantean ya la cuestión de la *forma* de esas ruinas, y vemos pronto que se trata de una *forma* que se mueve, como si la circularidad no fuera tanto la de una arquitectura fija, pétreo, sino la de un movimiento que no se cansa, que no cesa. Veremos cómo éste es el movimiento propio de la eternidad (esa que, para el buen sentido, parecería no ser más que el gran estatismo de todos los tiempos y todos los sucesos del universo). Por lo pronto podríamos pensar lo siguiente: ¿cómo unas ruinas pueden cumplir la *forma* de la circularidad? Si la circularidad en sí misma es algo completo, algo unido consigo mismo, ¿cómo puede haber ruinas de lo que está completo? Y sin embargo, el redondel, escenario principal del mago de esta ficción, será un espacio en ruinas, que deja entrever su anterior esplendor —al mismo tiempo que será precisamente su laboratorio, ámbito que produce su exterioridad y en cuya interioridad hallará todo lo necesario para sus experimentos.

Las ruinas circulares no es un cuento sobre los sueños, ni sobre el poder creativo que reside, así sea a manera de reflejo, en el ser humano; es, por el contrario, una narración de la constitución del cosmos, un relato cosmogónico que se pierde en la paradoja y en el umbroso sin-fondo. Porque es cierto que un cosmos tiene lugar a través del sueño del mago, protagonista de los esfuerzos que relata la ficción, así se trate de un cosmos con forma de humano, pero que no dejará de aludir, aunque tangencialmente, a esta realidad que pensamos ordenada y que llamamos “universo”. Pero tal como sucede con la criatura soñada, el universo mismo parece adquirir la consistencia del sueño, esto es, de aquello que enfrentado con una prueba *decisiva*, la “prueba de fuego”, mostrará que no es lo que creía, y que su verdadero soporte no se encuentra en sí mismo, sino en algo más —así se trate de *aquello que lo anima*, y que a falta de otro nombre, podrá ser llamado, precisamente, “fuego”.

Pero la circularidad, movimiento de lo que es sin-nombre, eterno, cambiante, sólo se revelará hacia la última parte de la narración. Al principio todo parece estar signado por aspectos diferentes, tales como la linealidad del avance del mago (que procede del Sur y llega al Norte, un cierto Norte que todavía se extenderá más allá del lugar de su desembarco; o la dirección de sus esfuerzos,

que en un principio es implacable y sin reversa); la osadía de deliberadamente soñar a un hombre pleno, de carne y hueso, con el afán de “imponerlo” a la realidad; y los rasgos duros de su carácter y su fisonomía, casi definibles por una total insensibilidad, debida a su firme proyecto de creación. Podríamos decir que hay incluso un afán enciclopédico en su misión, al querer instruir una múltiple humanidad de humo, para extraer de ahí a la creatura que habrá de merecer habitar la realidad. El sujeto, que al inicio es descrito como un “hombre gris”, es metódico en su labor de instituir un cosmos —su cosmos deliberado—, y por ello mismo centrado en sí mismo y la objetividad de sus conocimientos consabidos. Pero de ese ordenamiento deliberado y voluntarioso nada alcanza a nacer, como si la vida, para ser, requiriera la participación de fuerzas más allá de la voluntad humana, subjetiva.

Es por esta razón que su éxito sólo viene con su fracaso. Sólo lo que nos vence nos otorga la más plena victoria (plena también, por cierto, de los más altos derrumbes y las más profundas cimas). ¿Cómo *hacer* nacer un hombre de ensueño? ¿Cómo imponérselo a la realidad? ¿Cómo nace un *cosmos*? Es tan sólo cuando el sujeto llega a sus propias ruinas cuando verdaderamente se encuentra en condiciones de erigir algo; y así, al que se impuso la labor, el oficio de soñar, le acaece un día su mayor fracaso: una noche sin sueños, o unos sueños que ya no responden a su metódica, enciclopédica y pedagógica voluntad. Pero de este fracaso, que es por cierto cansancio y rendición, viene la lucidez y el inicio de la gran obra. Es así que comprende que debe proceder de otra manera; es así que comprende que el fracaso es no sólo inevitable, sino también necesario. “Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo” (p. 120). Pero este olvido ya no viene de la voluntad fuerte del sujeto, sino de la rendición ante las fuerzas que están más allá de él: “Abandonó toda premeditación de soñar y casi acto continuo logró dormir un trecho razonable del día” (ídem.). Purificación y olvido. Sólo tras olvidar y purificarse de sus pasadas intenciones, es capaz de tornar al sueño y empezar a soñar, no ya de manera metódica e ilustrada, sino esta vez de manera *amorosa*: lo primero que sueña de su creatura es el corazón, “Lo soñó activo, caluroso,

secreto”, y “con minucioso amor lo soñó” por 14 días (p. 121). Su nueva creatura de ensueño es totalmente sensible, con lo que el demiurgo mismo, en contra de su anterior faz, se vuelve él mismo sensible.

El *cosmos* no nace del método y la voluntad, sino de lo sensitivo, lo azaroso, de la rendición a fuerzas superiores y misteriosas que promueven algo que se puede llamar *amor*. Pero aquello que nace, nace no sólo *en* las ruinas, sino también a partir de algo ruinoso: son los vestigios de lo que antes hubo y que no llegó nunca a ser plenamente lo que otorgan la materia para lo que habrá de venir. Y esas ruinas que constituyen a la nueva creatura, al mismo tiempo que al cosmos, tienen justamente la *forma* de la circularidad. El resultado final enlaza con lo que hubo de principio.

Además, esta potencia amorosa no viene sólo de la intencionalidad del demiurgo hacia su creatura, sino que está dada también, en una dirección contraria, por la reverencia que tiene a las divinidades propiciatorias, númenes consabidos que son los del agua y de la tierra. Pero también, por la reverencia, la entrega a una divinidad desconocida, aquella que preside los templos despedazados ya, pero que no dejan de conformar el complejo circular, divinidad que al principio y durante su vigilia se le presenta al mago como una figura con forma de tigre o de caballo, esculpida sobre uno de los muros del templo, pero que a la postre, durante uno de los sueños que suceden a su proyección amorosa de la nueva creatura, se le mostrará como una forma viva, ambigua, cambiante: ni tigre ni caballo, sino ambos a la vez, tigre-caballo, pero también un toro, una rosa y una tempestad. No es, nos aclara el narrador, un engendro bastardo de esos animales, sino que es cada una de esas creaturas pero *a la vez*, tanto como es otras creaturas, desde las más salvajes y hostiles hasta las más delicadas y bellas, así como un acontecimiento que rompe el tiempo (no otra cosa son las tempestades). Precisamente, en tanto que es lo común, el *logos* es lo que aúna los contrarios y contradictorios sin resolverlos ni reconciliarlos, sin producir la síntesis “superadora”. Es así que la resonancia de Heráclito se hace patente aquí, en tanto que la divinidad que se le presenta al mago es todas esas figuras y formas heterogéneas *al mismo tiempo*, no siendo ninguna de ellas en particular.

Todos los contrarios juntos, ese es el pensamiento, nos dice Heráclito, esto es, el *logos* o fuego.

Y justamente, este poderoso y multiforme numen que preside el recinto, y otros semejantes que se encuentran regados por el territorio, le revela su denominación terrena al mago: Fuego. Así, toda creación que busque verdaderamente la vida, máxime cuando se realiza en las construcciones dedicadas a esta divinidad, habrá de precisar la participación del Fuego, ambigua potencia que crea y destruye. ¿Qué significa que la divinidad, cuyo nombre es Fuego, presida los recintos que precisamente han sido devorados por los incendios? ¿Qué significa que siga en pie su efigie, coronando unas ruinas cuya forma es circular?

Con la ayuda del Fuego, la creatura soñada logra tener la sustancia de la vida, al principio aún en los sueños mismos, en los cuales el demiurgo se encargará de instruirle sobre los arcanos del cosmos y de la veneración de la divinidad del templo, al tiempo que irá acrecentando su amor por su *hijo*. Después, la creatura estará lista para habitar la realidad, y alejarse así de su creador soñante. El sueño irrumpe en la realidad —no sin que el soñador le haya infundido una parte de olvido, a manera de protección, para que no recordase su procedencia onírica. Asistimos así a la pasión, al apego, al amoroso cuidado y la paz que embargan al demiurgo, tanto como un hastío por el éxito obtenido, que le ha implicado perder lo creado.

Pero es sólo tras este periplo cuando podemos comenzar a ver la dimensión de las preguntas planteadas antes, cuando el papel de esta divinidad múltiple se comienza a revelar, a partir de una serie de signos que se van sucediendo, y que poco a poco van sacudiendo a nuestro hombre. Pues cuando se entera, por un par de navegantes sin rostro que hay un hombre hacia el Norte, que habita otro de los complejos circulares y que puede soportar las llamas del fuego sin mayor daño, reconoce en tal figura a su hijo, su sueño, su *fantasma*, y el temor le llena, temor de que su hijo descubra su condición quimérica y ante tal revelación se llene de angustia, vergüenza y hastío. Pero de tales cuitas le vendrá

a absolver, tiempo después, un incendio arrasador, *concéntrico*, que amenaza con destruir finalmente la pedacería del templo circular. Y todo aquello que le preocupaba sobre su *fantasma*, lo experimenta en carne propia: el Fuego no le muerde, le *acaricia*, no le daña, le llena de calor sin combustión, le alivia, no menos que le aterriza, pues descubre su condición de *simulacro*: él mismo no es más que sueño.

Y aquí se revela el papel del Fuego, que cíclicamente devora sus templos, unos templos que, dedicados a su culto, no pueden verdaderamente ser destruidos (recordemos ya lo sorprendente de hallarnos ante unas ruinas circulares: con forma, cerradas, completas en sí). Y más aún, el fuego no sólo retorna cíclicamente al mismo lugar, sino que todo el territorio parece estar regado de estos templos, estas ruinas circulares presididas por el mismo dios, y devoradas cada tanto por sus mismas llamas. Y, si aún queremos seguir ampliando la mirada, veremos que cada uno de los “sacerdotes” que llevan los ritos propiciatorios en dichos templos, son sueños soñados por otros sueños, a los que en algún momento el Fuego viene a cobijar con su manto ardiente. Un “hombre” se impone la tarea de soñar a otro “hombre”, y hacerlo habitar en la realidad, pero, en verdad, es un sueño soñando otro sueño, un *fantasma* que crea a otro *fantasma*, y que ejerce sus labores rituales en templos ruinosos que cada tanto serán destruidos—revitalizados por el dios Fuego.

Por un lado, hay algo vertiginoso aquí, en esta multiplicación de los sueños y los soñantes, pues tras cada sueño hay un soñador, que a su vez es un sueño, trazando así la extraña circularidad que le hace a uno ser lo mismo que produce (simulacro, fantasma), y esta multiplicación se repite al infinito, pues, ¿quién ha de ser ese soñador que no sea sueño el mismo? ¿Cómo encontrarlo? ¿Cómo asegurar la consistencia de los demiurgos, tan dudosa como la de las creaciones soñadas? Esto, ya se ve, atañe de lleno a la cuestión del sujeto, pues si su consistencia es dudosa, cuando no certeramente reside en una producción onírica y *fantasmal*, ¿aún podemos seguir hablando de hombres, magos y demiurgos? Si además estos hombres producidos en el sueño están imbuidos de purificación y olvido, y comparten los conocimientos, las energías y fuerzas del soñante, ¿cómo

seguir pensando que son individualidades bien terminadas y definidas? A esto mismo apunta Deleuze al hablar de las intensidades y las multiplicidades que componen a los seres, a los sujetos, trastocando así el principio de individuación: un individuo ya no es una unidad sólida y cerrada, imposible de ser dividida (y, por tanto, no es en propiedad un “individuo”), sino que se trata de un conjunto de multiplicidades que conecta con otras tantas series de multiplicidades, de intensidades, de aconteceres. El sujeto se juega en sus *agenciamientos*, en sus *conexiones maquínicas* (recordemos que lo propio de una máquina es hacer ensamble con otras máquinas o componentes maquínicos).

Por otro lado, la multiplicación infinita de la materia onírica constituye un cosmos definido por su forma circular, en donde los sucesos que tienen lugar en el tiempo conectan cerrando sobre sí mismos; así, un hombre llega a unas ruinas circulares y envía al hombre de su sueño a otras ruinas más al Norte, pero podemos adivinar que el primer hombre, soñado también, ha sido enviado desde otro templo por el mago (igualmente sueño) que lo habita. Y cada templo, cíclicamente, conoce la presencia del Fuego, que lo devora y, llevándolo a sus ruinas, expresa su máxima realización y completud. Las ruinas no son aquí fragmentos de lo que fue completo una vez, sino que se encuentran plenas en sí mismas, *realizándose*. Esto, a su vez, atañe al tiempo, pues el tiempo todo pertenece a una forma circular, ya no lineal, que se repite propagándose, conformando algo que mejor podríamos llamar eternidad, pero ya no entendida aquí como la colección estática de pasado, presente y futuro, sino como su producción dinámica a partir de la vena ígnea que anima a los soñantes-soñados. La figura de la eternidad es aquí el círculo, cuya área conoce esas multiplicaciones al infinito que hemos mencionado antes, mientras que su núcleo es el Fuego, sustancia divina caracterizada por su ambigüedad y su capacidad de ser todo-al mismo tiempo (lo cual resuena en sus creaturas, según hemos visto, que al mismo tiempo son sueños que sueñan). Este pensamiento sobre el tiempo lo encontramos ya en otros cuentos borgeanos, como en *Los teólogos*, donde parece plasmarse con maestría la idea del Eterno Retorno, en tanto movimiento del tiempo que se produce a sí mismo en ciclos sin fin, apuntando de este modo a una

peculiar configuración de la eternidad. También en *La Biblioteca de Babel* aparece la eternidad, allí como los ciclos o la repetición recursiva del ordenamiento de libros y estantes, que configuran dicho universo. Pero acaso lo más importante es lo que se deriva de esta visión de la eternidad, y que resulta ser el efecto contundente de *Las ruinas circulares*; tanto como en *El inmortal*, donde ya no se trata de una eternidad circular, sino más bien de una duración infinita o ilimitada, así como en *Los teólogos* y en *La escritura del dios*, donde hallamos otro mago que se ve inserto en una temporalidad que liga simultáneamente el pasado, el presente y el futuro (siendo esta otra consideración sobre la eternidad), de lo que se trata es ante todo de cómo todas las cosas se cambian por la sustancia danzarina, deviniendo del fuego, con lo que las identidades sustanciales sufren un barrido, y en último término, nuestros protagonistas se ven inmersos en un “devenir-nadie”. Tal como Heráclito ya nos lo decía, el fuego, *pólemos* que todo lo constituye, se transforma en todo, y todas las cosas en aquel.

Finalmente, decíamos antes que de lo que se trata aquí es de una cosmogonía, de cómo se crea un mundo (lo mismo que se crea un hombre), pero ahora debemos preguntarnos, ¿y qué es la realidad, si la pueblan sombras, ensueños, fantasmagorías? ¿Qué es ese cosmos circular y eterno, no habitado por sujetos, ni seguramente por individualidades? ¿Dónde terminan los sueños, y comienza el mundo real, si es que hay algo como eso? La respuesta inmediata sería decir que eso que llamamos “realidad” no se trata más que de un sueño, sin embargo, habría que hacer la precisión de que se trata de un sueño soñando otros sueños, con la fe, con la devoción, con la esperanza de que todos esos *fantasmas* sean “reales” —rompiendo al mismo tiempo la “realidad” al imponerle deliberadamente sueños de olvidado origen.

La lotería en Babilonia (o un infinito juego de azares)

¿Cómo sería un juego llevado, en tanto juego, al extremo? No simplemente por su duración, no por sus elementos constitutivos, no por la “apuesta” o el “reto” que supone, sino por su estructura misma, en la cual la *suerte* o *fortuna* tiene un papel esencial. ¿No sería éste un juego que terminaría desbordando su ámbito delimitado, para empezar a interactuar con los aspectos exteriores a éste? Una lotería suele ser un juego suficientemente pautado, de manera que las suertes, aunque más o menos numerosas en sus probabilidades, se encuentren determinadas y definidas por unos pocos valores, de tal modo que los resultados son ya previsibles, y el juego resulta finito (en tanto supone su cese con la celebración del sorteo). Pero no en Babilonia. En *La lotería en Babilonia* asistimos a una lotería muy distinta, una lotería que es mucho más que sólo eso, y que no obstante no deja de ser un juego donde se baraja la fortuna. Es, sí, un dispositivo que genera suertes, pero que las multiplica en una variedad de movimientos desquiciados, creando así una intrincada red en la que la realidad queda cautiva; más que de suertes (que, en su sentido clásico, parecen reducirse a una distribución de ganadores y perdedores), en Babilonia la lotería es ante todo un asunto de *azar*, que no es sólo el nombre de la ligazón de causas ignotas que producen efectos adversos para unos, favorables para otros, sino que es el dinamismo de una potencia que produce realidades. Esto, se verá, deshace las nociones de tiempo y de individualidad.

El narrador nos describe el funcionamiento de la lotería en Babilonia, así como su historia, y parece estar describiéndonos la genealogía de una realidad desafiante, caótica, inexpugnable —o, desde otra perspectiva, de cómo un juego se introduce en la realidad para averiarla y volverse indistinguible de ésta. De acuerdo con su relato, al principio la lotería no era más que ese juego común y consabido, donde la ganancia y la pérdida estaban ordenadas conforme a una suma económica, pero gradualmente la lotería se va transformando, aumentando las suertes en sus resultados, añadiendo fortunas adversas, ofreciendo más que

sólo apuestas dinerarias. Y es que, en cierto momento de su historia, se decide que la lotería no ha de echar a andar únicamente la esperanza, dominio limitado de la humanidad de una persona, sino que ha de implicarla en su totalidad. ¿Cómo es un juego que se dirige, no sólo a una facultad (tal como la esperanza), sino a todas las facultades del ser humano? El corazón humano necesita sorprenderse, y para ello no le basta únicamente la esperanza benévola. Necesita también lo desafortunado, lo peligroso (acaso es esto lo que mantiene, así sea en vilo, la existencia humana). Y así, la lotería incluye en sus sorteos, gradualmente, todo tipo de suertes, no ya sólo premios y castigos, no sólo ganadores y perdedores, sino que, volcándose en una revolución imprevista, vuelve a todos ganadores —por la misma razón que, debido a una de las reformas que sufre la organización de la lotería, todos son participantes, todos en Babilonia se convierten en jugadores. En efecto, estos dos hechos importantes marcan su total intrusión en la realidad: todos pueden participar, ricos y pobres; y la lotería se vuelve “secreta, gratuita y general”. Todos participan automáticamente en los juegos de la fortuna. Y todos, por consiguiente, están sujetos al azar, al desconocido destino de mudar de destino sin cansancio alguno.

¿Quién está detrás de la concepción de este extraño mecanismo? La lotería, nos dirá el narrador, está presidida, pensada y orquestada por una organización secreta que se denomina lacónicamente como “la Compañía”, que a la postre se nos revelará que tiene “valor eclesiástico, metafísico” (p. 125); esto es, la Compañía ha logrado dictar las leyes mismas de lo real, al idear un juego que va al extremo, tocando a todos los aspectos que conforman el mundo de Babilonia y absorbiéndolos dentro de su juego de suertes. Es el juego total. Y este mecanismo produce una “variedad casi atroz”. Pero como veremos un poco más adelante, un juego total no lo es si permanece alguien por encima de éste, si aún persiste algún organizador o legislador. El juego total, para serlo, ha de incluir también a sus jueces o árbitros, de modo que ya no se distingue ningún límite para sus secuencias y jugadas; esto es, que la Compañía misma está sujeta al juego de la lotería, también ella sufre las consecuencias de los sorteos.

Veamos un poco más el funcionamiento de la lotería, así como algunos de sus efectos. Lo primero es que en su estadio más desarrollado, las suertes de los sorteos están conectadas entre sí, no se trata de resultados aislados o individuales, sino que se intersectan, se impactan: “A veces un solo hecho —el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B— era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos” (p. 127). Esto marca ya su plantación en la realidad, pues ésta se va constituyendo a partir de los entrecruzamientos de los destinos “individuales”, aunque claro, la noción misma de individuo se verá trastocada. Además, en determinado momento se proclama la doctrina siguiente, como parte de las “escrituras sagradas” de Babilonia: “la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo” (ídem.). Esta doctrina encierra la concepción toda que guía el funcionamiento y los efectos de esta tremenda maquinaria; el juego total se trata, ante todo, del azar subiéndolo sobre la epidermis de la realidad y de los sujetos, y es tal el dominio de esta fuerza que incluso los presuntos errores son parte de su funcionamiento. Nada hay que escape al azar. Una de las consecuencias de esto fue el surgimiento de disquisiciones teóricas de tinte jurídico-matemático, aunque más podríamos decir filosófico: “si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola?” (p. 128). El azar no se halla sólo en los resultados de los sorteos, sino en cada uno de los momentos del proceso, tanto de su realización como de su efectuación.

Y con esto nos acercamos a la clave definitiva del funcionamiento de la lotería, en cuyo corazón late el infinito: “En la realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga” (ídem.). La referencia a Zenón es aquí incontestable (recordemos la formulación que adopta su aporía, bajo los personajes de Aquiles y la tortuga). El infinito se da como un infinito potencial que sin embargo se realiza, y en tanto tal, no sólo hace más ancho el espacio (entre Aquiles y la tortuga, la

flecha y su blanco, entre un sorteo y otro), sino que también abre caminos divergentes, infinitas posibilidades. La lotería toca al tiempo, pues éste, imprescindible para el desarrollo de su proceso, se ve dislocado, multiplicado, ramificado, lanzado en una vorágine de posibilidades gracias a la intervención infinita del azar en cada etapa o momento. Esto nos recuerda también, por cierto, a los infinitos laberintos de tiempo, tal como se nos presentan en *El jardín de senderos que se bifurcan*: cada camino supone una bifurcación en el tiempo, que a su vez lleva a otras; cada punto no es sino un sendero de “desviación” que produce nuevas alternativas, que siguen ramificándose. Es así que nada hay definitivo: haber ganado determinada suerte no implica su fatídica efectuación — en el camino las posibilidades se pueden bifurcar y llevar a destinos impensados.

Por último, como ya avanzábamos, la fortuna no toca sólo a los hombres, también va constituyendo a la realidad a partir de sorteos impersonales que infunden modificaciones, más o menos leves, en lo real (soltar en determinado sitio un pájaro; retirar o añadir cada cierto tiempo un grano de arena de la playa). Las consecuencias pueden llegar a ser terribles, nos dice el narrador.

Y es que, ¿qué se puede saber de la “realidad”, si ésta es una fluctuación constante motivada por el azar? Lo verdadero se vuelve indiscernible de lo “no verdadero”: la lotería dicta también las modificaciones de las narraciones sobre la realidad, de los textos. La realidad y la historia (que supone una continuidad inquebrantable ligada a la verdad fáctica) están contaminadas de ficción, una ficción determinada también, en muchos casos, por los sorteos generados por el juego.

La lotería no es sólo un juego, una institución, una distracción, sino que ante todo es “parte principal de la realidad” (p. 124). La realidad equivale aquí a un mecanismo incierto que es a la vez *producto* y *producción* de incertidumbre. La incertidumbre es el núcleo de la realidad, ya la divina, ya la humana. El azar lanza a que los contrarios se reúnan, a tiempos, para una misma persona. Esto supone que nadie tiene una identidad definitiva, porque todos pueden ser, azarosamente, todo: “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos,

esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles”, lo que es otra forma de decir que nadie es nada definitivo, definido. En todo caso, estamos ante identidades fluidas y azarosas.

Finalmente, en lo que atañe a la Compañía, que ha quedado también atrapada en el juego de la lotería, se descubren consecuencias desorbitantes. Su “funcionamiento silencioso, comparable al de Dios” (p. 130), tiene como resultado varias conjeturas: la Compañía ya no existe, así, el (sacro) desorden se debe a la tradición; la Compañía es eterna, perdurará a través del tiempo, “hasta la última noche”; la Compañía, omnipotente, sólo influye en cosas minúsculas; la Compañía “*no ha existido nunca y no existirá*”; o, por último, afirmar la existencia de la Compañía es indiferente, “porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares” (cf. ídem.). Vemos que lo común aquí es que, cuando todo queda atrapado dentro de esta maquinaria, no hace ninguna diferencia dónde se encuentra su núcleo legislador, o si éste siquiera existe, o, aún, si hubo algo diferente *antes* de la lotería. En el infinito encadenamiento del azar, ¿cuándo comenzó la lotería? ¿Quién la inició, quién la diseñó? ¿No fueron también estos momentos y circunstancias motivados por el azar? En este punto de la narración, vemos cómo enlazan el infinito y la eternidad, ligazón que suele darse en el pensamiento de Borges, y que aquí se nos presenta como un infinito camino de azares (o de causas y efectos *complejos, complicados*) que llevan a la eternidad, entendida como un no-saber cuándo, no-saber dónde. Se trata además de aquello que conecta diversos *pathos* expresados por la fuerza del pensamiento presocrático de Heráclito y de Zenón: el *lógos* heraclíteo que se expresa en la descomposición proliferante al infinito de la realidad.

En última instancia, el surgimiento mismo de la lotería en tanto mecanismo desquiciado que a todos atrapa es también un producto del azar que corrobora la eterna incertidumbre que rige al universo. Es el más inextricable caos el que se revela, no ya sólo como su periódica intromisión en el orden del mundo, sino ante todo, como el sostén vivo de ese mundo, cuyos ordenamientos son leves y pasajeros productos de ese caos. Un caos que, no lo olvidemos, se gesta en una

variación atroz, pues el variar mismo es su condición. ¿No hace esto de la vida un juego, lo mismo que un flujo y un laberinto?

La Biblioteca de Babel (o de eternas simetrías desquiciadas)

En *La Biblioteca de Babel* no nos encontramos con una metáfora o una analogía del universo; nos hallamos (y en esto es bastante explícito el narrador) con un relato sobre el universo mismo, que es otro de los nombres de la Biblioteca. Los términos son intercambiables, mas no se trata de sinonimia, sino de una cuestión más ardua que acecha la configuración del lenguaje, que le desborda, y que precisamente veremos retratado en este relato. Y es que, si en buena medida ese Universo-Biblioteca está conformado por palabras, es decir, está estructurado lingüísticamente, por debajo late un profundo misterio que hace que todo vocablo, toda palabra, toda oración, se desboquen en el sinsentido. Porque la Biblioteca, vista desde una (limitada) perspectiva, es un perfecto orden que fácilmente puede rastrearse, medirse, calcularse, preverse; pero bien vista, resulta en una complejísima estructura que quiebra los moldes que la intentan contener, para dejar aflorar un ordenamiento otro, imposible de domesticar.

Por ello, al principio no puede sino provocar una admiración sosegada la descripción que se nos hace de la Biblioteca, pues nos muestra una faz matemáticamente ordenada: toda la Biblioteca está compuesta de salas hexagonales, cada sala contiene veinte anaqueles distribuidos en cuatro de sus caras. Cada anaquel, un número exacto de libros; cada ejemplar, un número bien definido de párrafos, renglones, palabras por línea. Pero esta excelsa simetría, que llama a engaño, se ve rota cuando nos aproximamos un poco más y vemos que tanto los ejemplares como la Biblioteca en su conjunto se encuentran atravesados por el infinito. En los libros no hay una página primera, no hay una última, no hay, mucho menos, una página que sea exactamente la mitad del

conjunto. Y otro tanto pasará con las salas hexagonales: cada una bien delimitada, conecta con otra, que a su vez conecta con otra, y así en un número que se presume incuantificable, ciertamente en principio por lo vasto de los confines a que se extiende, pero más seguramente porque no es posible representarse los límites de ese universo, al punto de que la razón calculadora se desquicia y pierde la seguridad para afirmar siquiera que haya límites.

Vemos estas nociones barajarse, no sin cierta dubitación, a lo largo del texto: ¿la Biblioteca es *ilimitada*, *indefinida*, *interminable* o *infinita*? ¿Cuál es la diferencia entre cada una de estas adjetivaciones? Más que de una cuestión conceptual, se trata de una sensación que se tiene al contemplar tan compleja simetría, que sin embargo anuncia algo monstruoso y aterrador en su vastedad. En todo caso, esta contemplación, esta experiencia de la Biblioteca nos entrega a la unión en el pensamiento de lo infinito y lo indefinido, lo cual ya resulta paradójico, pues ¿cómo una estructura tan bien organizada habría de ser indefinida? ¿Qué habría allí que se revelara contra sus límites bien precisos y la convirtiera en un conjunto indefinido? Veamos como lo indefinido se yergue aquí por sobre las estructuras.

Son dos los axiomas que, nos dice el bibliotecario que narra el relato, fueron descubiertos como gobernando la ordenanza de la Biblioteca. El primero es que ésta existe “*ab aeterno*”, ha estado ahí mucho antes de los hombres y seguirá allí cuando estos desaparezcan. (Aquí encontramos unos primeros ecos del pensamiento de Heráclito: el mundo no es creado, sino que ha sido, es y será siempre, fuego eternamente viviente). El segundo es que todo el contenido de sus libros está expresado por la combinatoria de los veinticinco signos ortográficos (letras, espacio, coma y punto). Alguien alguna vez se atrevió a enunciar la ley que rige la Biblioteca. “*No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*” (p. 140). Y sin embargo, aquella ley formula que la Biblioteca es una totalidad en cuyos libros quedan registradas todas las combinaciones posibles de los signos ortográficos, en todos los idiomas. En este caso, la presencia de Heráclito se vuelve más patente: la biblioteca está atravesada, organizada por un *logos*, que no es la unidad homogénea de todo lo existente, sino la fuerza común que asimismo se

ramifica en la pluralidad: el uno-todas-las-cosas. Sin embargo hay una diferencia, al menos en lo que nos dice el narrador del cuento, pues estas combinaciones, aunque muy vastas, no cuantificadas, no son infinitas. Pero, ¿qué es ese *todo* que se registra? Los libros de la Biblioteca registran todas las posibles combinaciones de estos signos, de manera que hay libros escritos en diversas lenguas; libros escritos en idiomas pretéritos o en idiomas por venir; aquellos que no pertenecen a ninguna lengua y no obstante están codificados y son descifrables (por los códigos que seguramente aparecerán en otros libros); libros que hablan del pasado y del futuro, y de todo lo que es dable pensar, y aún más. Textos y sub-textos, versiones, revisiones, textos falseados, catálogos, catálogos de catálogos, comentarios, demostraciones, interpolaciones, etc.

Ante esta inmensidad, todo orden se vuelve sobrecogedor, no menos que todo desorden; y es que ambos se vuelven *indiscernibles*. Y sin embargo, la mente humana opta ora por uno, ora por otro de los polos de esta mezcla. La primera consecuencia de saber que la Biblioteca era total, y que contenía todos los libros, fue que desencadenó oleadas de esperanza, y con ésta, multiplicidad de hombres buscando por las interminables salas hexagonales el libro que justificara su vida. “El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza” (p. 141). Esta es la búsqueda de quien confía en el orden, en la distinción, en el buen sentido. Pero a la esperanza sucede la depresión. Los libros que encierran el sentido, la justificación, ya de una vida individual, ya del universo, si existen es imposible encontrarlos, pues todo se extravía en la incalculable inmensidad.

Hay otro factor no menos determinante a la hora de comprender lo monstruoso de este universo. Y es que, si bien los libros se pueden interpretar y más o menos entender —pues se confía que la explicación, hasta de los textos más abstrusos, se encuentren en algún libro, no imposible, aunque acaso sumamente recóndito—, esto provoca que todo (texto) pueda ser todo (es decir, significar cualquier cosa), no siendo nada definitivo, único ni unívoco, pues para cada libro, para cada oración, para cada palabra, es posible encontrar significados diversos, opuestos e imprevisibles, justificados ya en otros tantos volúmenes que

registran esas posibilidades (que a su vez, han de estar en relación con libros que hablen sobre ellos, que los interpreten, que los rebatan, que los justifiquen, que los narren como mera ficción). Y es así que, casi sin darnos cuenta, nos encontramos una vez más de frente con el mecanismo del infinito, de una proliferación voraz en donde cada texto remite a otro texto, o mejor, a multiplicidad de textos, que a su vez se van abriendo a otros tantos.

Nos hallamos aquí con la paradoja de los conjuntos, donde las partes son tan grandes como el todo, y donde no es posible llegar al conjunto de conjuntos, pues éste presupone necesariamente otro conjunto, y así hasta lo infinito. Acaso el terror de esta comprobación fue la que instó a los bibliotecarios a caer en la superstición, e idear así la no improbable existencia del “Hombre del Libro”, el que ha leído el compendio de todos los libros, el *Libro de los libros* (que, se supone, ha de existir registrado en la Biblioteca). Y con esa fatua esperanza idearon también un método para localizar el hexágono que éste habita, tentativa que no podría sino caer una vez más en la proliferación infinita: “para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...” (p. 143). Aquí resuenan, en este caso, los razonamientos de Zenón, mostrándonos cómo el infinito habita en el *entre*, con lo que se abre una densura que jamás cierra.

La Biblioteca es al mismo tiempo un conjunto de sin-sentido y sentido: no hay ninguna incoherencia que no esté justificada en algún libro de la Biblioteca (pues recordemos, ésta contiene ya todas sus combinaciones posibles). Además, toda justificación es una creación verbal, misma que es la que se juega en los libros. Es proverbial a este respecto lo que nos dice el narrador:

Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje? (p. 144).

Comenzamos a ver cómo lejos de ser una estructura fija, cerrada, la Biblioteca es un ámbito abierto, dinámico, aun cuando se suponga que todas las posibilidades se encuentran ya contenidas y distribuidas en sus estantes. Y es que en último término, el sentido de los libros no se encuentra en ellos mismos, o mejor dicho, no hay siquiera sentido más allá de los encuentros de los bibliotecarios con esos dispositivos infinitos, sentido que por fuerza va produciéndose, y que por ende nunca puede ser final. La Biblioteca, aunque se suponga que posee un número definido de libros resulta infinita, pues los libros, aunque finitos en su cantidad, son infinitos en su contenido.

Además hay otro funcionamiento propio de esta Biblioteca, que si bien no contiene ningún tomo idéntico a otro, está plagada de variaciones ilimitadas que se van repitiendo cada tanto, sin dejar por ello de variar. El infinito está generando la producción de sentido, que es, como ya nos lo presentaba Borges en el *Pierre Menard*, una empresa inacabable en donde se inmiscuye el tiempo y los desplazamientos que van produciéndose al interior de los signos mismos. Esto nos entrega una paradójica imagen de la Biblioteca que sería a un tiempo limitada e ilimitada, finita e infinita, cerrada y abierta:

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (p. 145).

¿Qué es lo que se nos insinúa a través de este universo? Ante todo, podemos ver la enorme distancia que a manera de abismo se abre entre la esperanza de encontrar, en algún libro contenido en un anaquel de una sala hexagonal, algo que justifique la vida, algo que le dé sentido, algo que explique y aclare el universo, y

no obstante, la proliferación infinita de salas, de libros, y ante todo de significados y sentidos que vuelven tal esperanza irrealizable. Para poder recorrer la Biblioteca y acaso llegar a ese “catálogo de catálogos”, al “Libro Total”, habría que ser tan eterno como la misma Biblioteca, sólo de esta manera podría comprobarse algún orden razonable en su organización. Pero esto no es sino una ensoñación que no alcanza a cumplirse: generaciones de hombres mueren sin alcanzar a entrever el sentido del universo ni el de sus vidas particulares. Cada que se acercan, así sea un paso más, a descubrir el significado y el sentido, éste se escurre, señalando como a través de un juego de espejos, a otros lugares, donde la búsqueda habrá de proseguir. Eterna carrera nunca conquistada, eterna sed de orden siempre insatisfecha, malograda.

Si nuestro universo es la Biblioteca, ¿qué nos queda por hacer? ¿Cómo no sucumbir al vértigo de una caída infinita? Acaso no queda más que comprobar que bajo el orden aparente, simétrico, se esconde un orden más profundo, misterioso e ignoto, que no alcanzaremos nunca a comprender, pero que se nos avisa discretamente en los tomos que leemos y que creemos entender, del mismo modo en que ya lo señalara Heráclito al apuntar hacia el *logos* que todo lo timonea: este *logos*, siendo lo común, lo que atraviesa —ordenando y conectando— todas las cosas, es lo que más nos pasa desapercibido, y, en su aspecto inmanente, no siendo algo diferente de *lo que es* (llámese *phýsis* o “realidad”), le place ocultarse —lo que a su vez no deja de recordarnos el pasaje 54 (Cordero): “La armonía no manifiesta, más fuerte que la manifiesta”.

Esto es la Biblioteca (el universo). Libros de significados abstrusos que lo mismo nos pierden que nos movilizan, nos sacuden y nos hacen entregarnos a la ardua aventura de inventarnos órdenes provisionales, mientras vamos descubriendo el eterno desorden que varía ilimitadamente —creando un orden inmanente que nos será vedado comprender.

El jardín de senderos que se bifurcan (o entre invisibles laberintos de tiempo)

Solemos representarnos el universo espacialmente, y prolongamos las estructuras de esta representación al tiempo, mismo que pasa también a conformar esa imagen que ideamos y que salvaguarda el *sentido* de nuestras existencias. Así, si el espacio es fundamentalmente un lugar por el cual nos movemos, o mejor, es la red de los trayectos que emprendemos, el tiempo es a su vez la medición de dichos trayectos, los pasajes, las estancias, los descansos; nos trasladamos de un punto A a un punto B, y de ese trayecto lineal proyectamos un tiempo igualmente lineal, sucesivo (o cronológico), que damos en medir según los minutos y las horas, los días y los años, y que después organizamos claramente en un pasado, un presente y un futuro. Nuestra medición temporal, eminentemente sucesiva es también excluyente: lo que fue ya no será y donde estuvimos ya no estaremos, como no sea en la memoria, que es una reproducción más o menos exacta de lo que ha sucedido —o bien, siempre se puede regresar físicamente a esos lugares que uno ha visitado, pero, tanto como sucede con la memoria, esto no se puede hacer sino desde el presente; el pasado es irrecuperable. Otro tanto habría que decir del futuro: punto distante al que nos dirigimos y que implica una carga angustiosa, puesto que si podemos elegir el trayecto y el destino, esto trágicamente excluirá cualquier otra posibilidad; estamos condenados, con nuestras decisiones, a la linealidad trágica del tiempo irreversible, a la sucesión (siendo el destino último, el cese de ese trayecto lineal, la impostergable muerte). ¿Pero qué pasaría si en vez de esta concepción espacial nos representáramos el universo ante todo temporalmente, pero ya no a la manera de una línea sucesiva y excluyente? ¿Y qué si el universo, mundo, “realidad” y vida no fueran un constante pasaje del pasado al presente y al futuro, que clausura todas las otras posibilidades, sino que fuera algo más complejo, algo que desintegra la noción misma de ese *pasaje*? ¿Y qué si el *cosmos* no fuera un orden cómodamente estructurado, sino que fuera un *laberinto*?

El jardín de senderos que se bifurcan nos coloca ante estas interrogantes, descolocándonos, a su vez, de nuestras nociones comunes. Narración de estilo policiaco, nos sitúa frente a un personaje que tiene que vérselas, dadas sus circunstancias, con una elección radical, de esas que suponen vivenciar el peso firme del futuro presto a convertirse en pasado, de esas elecciones que marcan la tragicidad de la vida y en las que se juega el significado de toda una existencia, debido a su irreversibilidad y su fatalidad. Pero el personaje descubrirá precisamente lo contrario, lo que sin duda le llevará a una experiencia de angustiante ligereza, a un cierto desasosiego. En esta historia la clave usual del género policiaco queda invertido: ya no se trata de seguir los pasos del inspector que intenta resolver un crimen o atrapar al criminal; la narración se enfoca más bien en el otro lado, y así leemos la declaración de Yu Tsun en la que nos revela las claves del crimen que ha cometido. Lo interesante no es tanto el éxito de su plan, ni siquiera el móvil que lo produce o los medios de que echa mano para ello; lo realmente importante sucede en el *entre*, en esas revelaciones que le vienen de pronto y que le hacen encontrarse a sí mismo conectando elementos distantes dentro de su biografía personal. Pues mientras Yu Tsun se dirige a casa del sinólogo inglés Stephen Albert para cometer su propósito (que es básicamente transmitir una clave precisa e importante para el ejército alemán), huyendo del policía que va tras sus pasos, le sobrevienen recuerdos de un pasado quizá olvidado, y que trazarán en torno a él la clara figura de un *laberinto* que acaso le ha rodeado desde tiempo atrás, pero que sólo recién, al borde de la muerte y de la gloria, se le vuelve inteligible.

Yu Tsun, hombre chino condenado a la abyección de ser un espía al servicio del régimen alemán, hombre cobarde (según sus propias palabras) que no obstante lleva a término una hazaña que no carece de temeridad, redescubre ese pasado olvidado y su sentido secreto en parte gracias a la rememoración que le viene de la indicación que le dan unos niños, cuando arriba a la estación de donde habrá de partir para llegar a la casa del sinólogo inglés. No es del todo baladí que sean unos niños quienes adivinen hacia dónde se dirige y le den las instrucciones para llegar allí —“La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma

ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda” (p. 149)—; no es en vano que sus rostros sean invisibles debido a la sombra que los sumerge. Esto prefigura ya un elemento extraño, oscuro, no comprensible para el sentido común de la edad madura (cuando precisamente sentido común y buen sentido están bien fijados). No es tampoco casual que las instrucciones que le dan proyecten un trayecto de encrucijadas, de divergencias. Para Yu Tsun, esto evoca el procedimiento de algunos laberintos para llegar a su patio central. Allí comienza su periplo a través de las dimensiones del tiempo, cuando recuerda que un ilustre antepasado suyo, Ts’ui Pên, gobernador que renunció al poder terrenal, se dio a la tarea de escribir una novela “todavía más populosa que el *Hung Lu Meng*” y de construir “un laberinto en el que se perdieran todos los hombres” (p. 150). Trece años, dice Yu Tsun, fueron los que ocuparon la vida de su bisabuelo en tales obras, hasta que fueron interrumpidas por su fatídico destino: Ts’ui Pên fue asesinado por un forastero, de modo que su novela, acaso inconclusa, fue considerada “insensata” y su laberinto nunca fue encontrado.

Estos recuerdos disparan el pensamiento del espía alemán, que mientras recorre la ruta laberíntica hacia la casa de Stephen Albert, tiene la *visión* de ese misterioso laberinto que habría ocupado la vida de Ts’ui Pên, imagina un laberinto infinito, tan vasto como los reinos humanos, un laberinto en que cualquiera podría perderse: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (p. 150). Es en ese trance que la visión de Yu Tsun se vuelve tan poderosa que lo libera del peso de su propia vida y las circunstancias en que se encuentra: por un momento deja de ser el espía alemán a quien le urge transmitir un mensaje, por unos instantes ya no es el perseguido, el que presiente su propia muerte inminente, y por el contrario, es preso de una *visión cósmica* que le hace comprender que toda desavenencia, toda conspiración, toda guerra, no son más que trivialidades humanas:

El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se

bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país; no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes (p.150).

Con esta *visión* llega finalmente a su destino, la casa del sinólogo inglés, en donde tendrán lugar los movimientos y descubrimientos más decisivos. Comprueba que la música que lo envolvía, que por cierto se trataba de música china, provenía de allí, de manera que todo va conectando cada vez más con su origen, con su antepasado y su obra. Por ello, no resulta del todo increíble que precisamente ese hombre inglés, Stephen Albert, sea quien posea las claves de las obras de Ts'ui Pên, aunque no deja de ser algo misterioso. ¿Qué recóndito azar le ha deparado a Yu Tsun llegar, para realizar un plan estratégico y militar, a la casa del sinólogo que descifró y posee las claves de las obras de su antepasado, Ts'ui Pên? ¿Qué sinuosos caminos lo han llevado allí, a través de paisajes, a través de tardes y cursos de ríos, por medio de rutas divergentes?

Poco a poco se nos van revelando las claves de esas enigmáticas obras (un libro y un laberinto). El libro de Ts'ui Pên, dirá el propio Yu Tsun, es “un acervo indeciso de borradores contradictorios”. Por ejemplo, “en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo” (p.152). El libro sería así, en apariencia, no más que puro sinsentido, escritura caótica, obra malograda. Y del laberinto, basta recordar que la idea común era que nunca fue encontrado, y acaso, nunca se realizó. Pero entonces, Stephen Albert nos descubre que el Laberinto que tenía en mente el ilustre Ts'ui Pên no era tanto un laberinto físico, espacial, sino más bien “Un invisible laberinto de tiempo” (p. 152), y que las dos obras que aparentemente iban a ocupar los años de Ts'ui Pên, en realidad fueron una sola. Estamos ante el Libro-Laberinto, objeto paradójico que tiene la potencia de remover el sentido mismo del orbe. Pero este laberinto de tiempo está constituido a la manera de la carrera aporética que nos propone Zenón: trayecto recto, no obstante se ramifica en infinitud, desbaratando el orden de sucesión y aún la identidad de los implicados.

La clave está en las palabras del propio Ts'ui Pên, quien habría declarado la intención de crear un laberinto infinito, a la vez que habría dicho: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan”. Comprende Yu Tsun que “el jardín de senderos que se bifurcan” es la obra escrita, no menos que ese infinito laberinto que se propuso su antepasado. Así, su Libro-Laberinto es infinito. ¿Cómo puede un libro ser infinito? La forma circular, cíclica, permite que un texto se vuelva infinito. Bajo esta estructura, la última página es igual a la primera, abriendo la posibilidad de continuar sin fin. Pero la obra de Ts'ui Pên va más allá de este recurso, no es simplemente circular, sino que es más compleja, contradictoria. El infinito es realizado aquí en la *forma* del Libro-Laberinto, que es precisamente la de *los senderos que se bifurcan*, y que además se da en el tiempo y no en el espacio. Este laberinto no tiene forma circular, pues, sino en todo caso lineal, a la manera del laberinto de una sola línea que prevé el detective Lönnrot en *La muerte y la brújula*, el cual no sólo evoca a Zenón (por cuanto cada punto se ve abierto, desplazado por el infinito), sino también a la noción del Eterno Retorno, que con Deleuze, según vimos, consiste en la reiteración de las intensidades diferenciales que son las puertas que dan entrada a lo diferente. Ciertamente que en este caso, el laberinto con el que se encuentra Yu Tsun no es estrictamente el de una línea recta, ni explícitamente refiere al Eterno Retorno, pero sí nos abre a una visión del tiempo que ya no es la de la sucesión, tiempo de *Cronos*, sino que tiene que ver más bien con el *Aión*, tiempo que se extiende en dos sentidos a la vez, al infinito.

¿Qué implica un infinito laberinto desplegado en el tiempo? ¿Cómo se recorre, cómo se vive? La respuesta está en el insensato libro de Ts'ui Pên, incomprendible para el buen sentido, afincado en la linealidad del tiempo sucesivo:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela (pp. 153-154).

Vemos así, en todo su esplendor, este Laberinto infinito, que es un libro, que es una manera de entender la vida. Puesto que son las historias, ya las narradas, ya las vivenciadas (y a final de cuentas, también narradas) las que suelen seguir esa estructura excluyente o divergente, disyunción exclusiva, según la cual optar por algo es desechar el resto de posibilidades; abrir una puerta es dejar cerradas todas las demás. Pero en *El jardín* es posible optar por todas las opciones *simultáneamente*, todas las puertas son abiertas, todos los caminos son recorridos, aún los contrarios y contradictorios, los excluyentes. El Laberinto posibilita una convergencia de lo exclusivo, una serie de disyunciones que no obstante convergen en un plano multidimensional. Esto es, del mismo modo en que nos encontramos ante un pensamiento de las dualidades y las exclusiones (configurado según el principio lógico de identidad y el de no-contradicción), hay otro pensamiento para el cual, como nos recordará Deleuze, los contrarios no quedan excluidos, pensamiento de la disyunción inclusiva o de la síntesis disyuntiva, y que es el acoplamiento de las multiplicidades heterogéneas a través de sus diferencias. El jardín-laberinto es precisamente la senda de aquellas síntesis disyuntivas, que además se aviene bien con la poderosa intuición de Heráclito: para el Dios, es decir, el *logos* que todo lo gobierna, todas las cosas son *una*, no por anularse en una unidad indiferenciada, sino por encontrarse en múltiples ensamblajes según la ley que conforma la más bella armonía.

Pero además se trata de un Laberinto que contiene una *fuerza creativa, poderosa*, pues indefectiblemente al optar por una opción —y más aún, al optar por todas ellas— da lugar a nuevas situaciones, futuros y destinos que conforman sus propias series que siguen el mecanismo fundamental de *proliferar y bifurcarse*. No se puede cruzar una puerta A, siguiendo su sendero, sin que esto dé lugar a nuevas y remotas posibilidades, cada una de las cuales llevará a nuevas puertas y caminos que se alejarán del punto de origen; otro tanto pasaría con la puerta B, la puerta C, la puerta N, hasta el infinito, cada una dando lugar a infinitas variaciones. Y no obstante, todas convergiendo en una misma obra, el Libro-Laberinto, sin eliminarse o resolverse mutuamente. Pero lo que se multiplica no son los escenarios espaciales, lo que se multiplica son las temporalidades en las

que se desenvuelven las existencias individuales, con lo que una sola existencia es en realidad *varias*, sujetas a una temporalidad desquiciada (y desquiciante):

En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (p. 154).

Vemos que las consecuencias de este Laberinto son hartó más complejas que simplemente producir una ramificación interminable. Puesto que no son sólo divergencias infinitas las que se producen, sino que en ese infinito temporal no es extraño que se produzcan los cruces, los encuentros, las intersecciones. Esto nos pone de frente al problema de la existencia individual, ya de las personas, ya de las cosas del mundo. En efecto, ¿qué es una vida, un individuo, un mundo, si existe sujeto a un tiempo desquiciado? ¿Si su temporalidad es múltiple y diversa, compleja y contradictoria? Y aquí arribamos a un salto que acontece en la narración, puesto que podemos entrever, tanto como el propio Yu Tsun acaso comenzó a comprender, que ese Laberinto-Libro no era sólo un objeto fantástico sobre el cual especular, sino que lo abarcaba a él y encerraba las sinuosidades de su vida. Lo presentía acaso secretamente el propio Stephen Albert, al mostrarle todas las piezas y las claves de tan enigmático rompecabezas.

El jardín de senderos que se bifurcan no es sólo una pieza que nos cuenta algo ficticio, una obra más o menos compleja que elucubra sobre las múltiples posibilidades del tiempo, sino que es un *artefacto metafísico* que hace saltar nuestra comprensión y *sentir* del tiempo. Así, Yu Tsun comienza a comprender que el objeto de su antepasado, el Libro-Laberinto lo contiene a él: él que ha diseñado un plan que sin saberlo lo llevaría por extraños laberintos hasta un patio central, donde finalmente se enfrentaría con la verdad de su múltiple ser, con la inextricable red de un Laberinto del que es presa su existencia. Y si durante el trayecto fue atrapado por una visión que lo sacaría de sí mismo, que le permitiría contemplar la luna, el campo, la tarde y los cursos de agua, ya en compañía del

sinólogo y en presencia de la obra de su antepasado se sumerge en una interioridad mucho más honda que le descubre sus propios abisales senderos sin término. Yu Tsun es habitado por una multiplicidad ingente e intangible: “Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban” (p. 154). La *pululación* que invade por dentro a Yu Tsun no es la de multiplicidades que se suceden, sino la de aquellas que convergen, que se cruzan, que se distienden a la par y que le *agitan* por dentro. Es así que de igual forma, esta *sensación* le sobreviene más adelante, en diálogo con su interlocutor inglés, quien comprende bien las consecuencias de semejante Laberinto que abarca todas las posibilidades: “Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo” (p. 156).

Algo se estremece, reverbera, algo se agita por debajo de la dimensión lineal de tiempo, como si ésta estuviera habitada por pueblos, multitudes *fantasmales*, que aquí no quieren decir “no-reales”, sino tan sólo no visibles o no representables. A la luz de estas múltiples, infinitas dimensiones bifurcadas de tiempo, todo cobra un cariz fantasmático, insignificante. Es una sensación que desborda la vivencia común del tiempo, haciéndole saber a Yu Tsun que “su destino” se realiza en una dimensión, pero que éste es heterogéneo y se despliega en múltiples sentidos en otras dimensiones. Yu Tsun matará y morirá, pero será tan sólo uno de los planos de su existencia. Otras posibilidades se realizarán dentro del Laberinto, tal como se ha realizado el extraño cumplimiento, en un Laberinto que abarca años, décadas acaso, de repetir —variando— el gesto por el cual le fue dada la muerte a su bisabuelo Ts’ui Pên a manos de un forastero.

Lo que nos revela el Libro-Laberinto es que en un tiempo infinito todo puede suceder, o mejor, que todo sucede, pues un tiempo infinito no está ya ordenado conforme a las pautas de la sucesión y la exclusión, las divisiones temporales se

quiebran, se mezclan, se superponen, dando lugar a inauditas componendas que son las múltiples posibilidades que se efectúan realmente, aunque cada variación tenga que vivir su propio recorrido laberíntico. En un tiempo infinito la eternidad se dibuja, tal como ya veíamos en *La lotería en Babilonia*, donde era imposible determinar la fecha de creación de tal mecanismo, pues el infinito erigía la eternidad de su existencia. Pero además hemos de apuntar, como consecuencia, que en *El jardín* esto deshace ya la exclusividad de la individualidad, pues no es sólo que alguien pueda optar por una cosa u otra, sino que, en las múltiples dimensiones, cada posibilidad se está realizando, haciendo del individuo una entidad también compleja y contradictoria: Yu Tsun no sólo es el asesino de Stephen Albert, es también su amigo, acaso su vengador, su cómplice, su ayudante. Todos los contrarios juntos habitan y conforman su existencia. Pero de estos contrarios nacen más posibilidades que no dejan de proliferar infinitamente, bifurcándose, conectándose unas con otras. Por otra parte, algo hay aquí de la complejidad de los encuentros según los traza Heráclito, y cómo estos constituyen identidades múltiples, variadas, contradictorias. Los destinos humanos están lanzados así a las azarosas combinaciones que se dan en un tiempo infinito. El universo entero es un Laberinto de múltiples ramificaciones sin final, que pueden provocar tanto el éxtasis como el vértigo y el cansancio.

Y de la misma manera en que Yu Tsun descubre que ese intangible Laberinto de tiempo cerca su vida, que se trata de un Libro-Laberinto que no se limita a un objeto que hable *sobre* algo, sino que se efectúa sobre el mundo como tal, otro tanto podemos descubrir nosotros, lectores que asistimos a la presencia de una obra dentro de la obra. *El jardín de senderos que se bifurcan* nos habla de un infinito Laberinto de tiempo, pero ese laberinto no está *en* el cuento, no es siquiera la narración, sino que el Laberinto nos circunda, y se extiende más allá de los géneros y las clasificaciones. Lo ficticio es sólo una de las denominaciones que se le dan a la vivencia de determinada serie de acontecimientos (así como toda la serie de sucesos que nos describe Yu Tsun son parte de una carta, que en una dimensión es sólo una creación literaria; en otra es su confesión; en otra es una pieza de una obra mayor, u obra dentro de una obra; en otra dimensión, el lector

mismo es Yu Tsun, etc.). Lo cierto es que *El jardín* es el de nuestra propia existencia, en donde tomamos decisiones irreversibles, atados a la trágica condena del pasado irrecuperable, pero en donde también presentimos, de vez en vez, la pululación abismal de esas otras existencias que nos cruzan y atraviesan, y nos llega así la comprensión de que en este universo laberíntico no únicamente vamos cruzando umbrales y hollando caminos, sino que vamos bifurcando nuestra existencia de misteriosa manera, de modo que se producen los más extraños encuentros y cruces que nos desbordan y nos hacen probar la experiencia de un tiempo plural y desquiciado. Son esos encuentros los que a su vez nos sacan de quicio, nos desbordan colmándonos, encuentros llenos de potencia que nos llevan a ser más de lo que somos, pues es entonces que conectamos con otras rutas que *abren* nuestros sentidos —es decir nuestras sensaciones, tanto como la dirección y el fundamento de nuestra vida. Y aunque nuestra experiencia inmediata sea la del tiempo lineal, cronológico, por lo bajo nos vemos arrastrados por incontables corrientes que nos deparan otros tantos destinos, todos ellos realizándose mientras nosotros nos *desrealizamos*.

Funes el memorioso (los delirios de la percepción y la memoria)

Pensar, formarse una *imagen del mundo*, es instituir juicios, palabras, ideas sobre las cosas, decir cómo son y esencialmente argumentar que son como son, o mejor, que *son lo que son*, en tanto que no son otra cosa. Es, pues, erigir una identidad sobre el mundo, la cual supone que hay algo no mudable, algo que permanece y que dota a las cosas de *ser*. Parecería entonces que efectivamente pensar está ligado al ser: uno no puede sino pensar lo que es como es, lo que es idéntico consigo mismo. Y además de una edificación firme para expresar esta identidad de cosas y mundo, es imprescindible en ello la memoria, de modo que las cosas coincidan con nuestras experiencias y conocimientos previos de ellas. Pero la memoria, más que un proyector fijo e inerte de lo pasado, es una máquina

creadora que no puede funcionar sino activamente, con una buena dosis de olvido. Recordar algo, formarnos su imagen y por lo tanto proyectar su identidad, requiere olvidarnos de todo lo “no-esencial”, todo lo que no forma parte de aquello, o sólo de manera “accidental”. Pero, ¿y qué si recuperáramos en el pensamiento *todos* los detalles, los minúsculos, los triviales, los “accidentales”? ¿Y qué si nuestra memoria no estuviera atravesada por el olvido? ¿Qué *imagen del mundo* obtendríamos de todo esto? Acaso precisamente la que poseyó a Ireneo Funes, ese compadrito de Fray Bentos, Uruguay, que por uno de esos azares que depara la existencia se volvió una máquina de memoria desorbitante.

En Ireneo Funes habría muy poco que admirar, tal como nos es descrito en las primeras páginas de *Funes el memorioso*. Un compadrito de arrabales uruguayos, probablemente analfabeto, no destacaba más que por su burlona actitud y porque era capaz de decir la hora cada que le preguntaban, sin consultar reloj alguno. El “cronométrico Funes”, le decían a propósito de esta extraña habilidad, que aunque parece un detalle anecdótico, insubstancial, tiene importancia para dimensionar lo que posteriormente sucede con Funes. Pues ser capaz de dar exactamente la hora, supone marcar un corte en el tiempo y establecer un punto exacto allí (p. ej., decir, “son las 3:00 pm”, supone que el flujo del tiempo se encuentra bien localizado y diferenciado, como detenido —así sea por unos cuantos segundos— en una posición puntual), a manera de una cantidad discreta. Este tiempo cronométrico está ligado a su vez a la organización de nuestra experiencia, de nuestro modo de pensar y de intuir, pues todo lo que nos sucede, al menos en la evocación de la memoria, sucede siempre en un punto definido de la línea temporal, así se trate de una locación con menor o mayor espesor. Pero para Funes, esa habilidad de cronometrar el tiempo se desvelará como un engaño, tras el accidente que le cambiaría la vida.

El narrador es testigo atónito del gran cambio surtido en Funes, cuando se encuentra con él tres años después de haberlo conocido por primera vez. En aquella ocasión se había encontrado con un muchacho sin mayores peculiaridades que las ya referidas. Pero cuando tres años más tarde regresa nuevamente a veranear en Fray Bentos, se entera del accidente que ha sufrido

Funes (una caída de un caballo) y el cual le ha dejado “tullido, sin esperanza” (p. 165). La sorpresa viene cuando recibe una nota de ese muchacho que yace en cama sin poder moverse, solicitándole el préstamo de algunos de los libros de latín que sabe que ha llevado consigo. El narrador, no sin cierta soberbia, se los presta, para descubrir a los pocos días, cuando los va a recoger, que Ireneo no sólo ha aprendido a leer, sino que ha aprendido latín y ha leído por completo los libros que le habían sido prestados. Más aún, Ireneo recuerda con exactitud cualquier pasaje de los tomos que han estado en su poder apenas cerca de una semana. Ante este hecho prodigioso, el narrador le inquiriere a Funes por su secreto, y éste le cuenta todo.

El accidente que ha sufrido Funes ha obrado una transformación en sus facultades, de modo que lo primero que dice es reconocer que anterior a su lesión, no había sido más que “un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado” (p. 167). Aquí se encuentra reseñada, de manera extremadamente sintética, la gran transformación de Funes: ahora es alguien que *ve*, alguien que *escucha*, y que por vez primera puede decir auténticamente que *recuerda*. ¿Cómo —podríamos inquirirnos—, acaso el cronométrico Funes no veía y escuchaba antes, y no era capaz de recordar con precisión los rostros familiares, las rutas de los arrabales, las diversiones constantes? No lo hacía, o lo hacía como en sueños, enredado en una vaporosa maraña que confundía con la realidad.

Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles (p. 167).

De esto se trata todo: percepción y memoria. A partir de su accidente, son estas facultades las que se ven realzadas, o mejor dicho, potenciadas, como si el golpe sufrido hubiera roto los límites de sus capacidades, descubriéndole asimismo una realidad básicamente ilimitada (o, lo que es lo mismo, limitada por la proyección de

los propios límites humanos). Su percepción se vuelve extrema y finísima, de manera que todo detalle le es posible apresar, hasta el más ínfimo, y retenerlo en la memoria. Pero aquí la percepción no es el simple mecanismo sintético de las sensaciones, sino que es, además la captación exacta de esas sensaciones, en toda su multiplicidad y complejidad.

Pues en efecto, para nosotros, lo mismo que para el narrador, percibir algo es delinear, conforme a estructuras de lo ya conocido, es enfocarnos en unas partes más que en otras, es priorizar lo que en ese momento la necesidad o el interés nos urgen; para Funes, percibir se volvió ser capaz de contener todas las impresiones sensibles —visibles, audibles, táctiles, olfativas, gustativas— que le sobrevenían. “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra” (p. 167), en una percepción que no pone límites y que no es excluyentemente selectiva. Todas las impresiones sensibles son convocadas a la vez, todas asolan al sujeto, que las *siente* efectivamente a cada una, como en carne propia. Pero esta sensibilidad desaforada no está completa sin el recuerdo, que ya no es evocación abstracta de lo percibido, sino rememoración y vivencia de lo mismo que se percibió: “Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entre sueños” (p. 168).

Pero percibir cada aspecto de la realidad no es sólo elaborarlo en su individualidad y permanencia, sino captarlo en su exacto existir, esto es, sometido a la pluralidad de cambios que lo van transformando a cada instante: “Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad” (p. 169). Por ello le resulta inconcebible a Funes asimilar que cualquier signo lingüístico designe entidades diferentes —póngase por ejemplo el nombre “perro”—, y aún mucho más inconcebible que se utilice para nombrar “la misma” entidad en tiempos distintos: no sólo hay una serie de diferencias microscópicas pero infinitas entre dos seres de una misma “especie”, sino que cada una de ellas está en una variación constante respecto de sí, al punto tal de que lo percibido por Funes en

determinado momento no es lo mismo que percibe en un momento sucesivo: una serie de cambios se han sucedido afectando a la entidad (por ejemplo al “perro”) de modo tal que ya no es el mismo que era unos segundos antes. Esto se ve multiplicado al infinito por los ecos exactos de la memoria: “Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (p. 169). Nos encontramos aquí con una mirada heraclítea, que comprende que el contacto entre sujeto y objeto implica ya el roce que pone de relieve la diferencia por la cual comunican, y que en realidad termina mostrando que ninguno de ellos existe como algo definido: es el encuentro con los ríos, siempre cambiantes-siempre los mismos.

Lo anterior hace que para Funes haya un solo tiempo que sin embargo es fugitivo: el presente inasible, que se ve espléndidamente coloreado con cada uno de los aspectos de las cosas que lo pueblan. Recordemos que antes la habilidad “cronométrica” de Funes suponía establecer cortes y posiciones en el tiempo, suponía una medición discreta; ahora el tiempo aparece como un continuo en el cual no es posible establecer puntos de referencia, sin verse arrastrado en perpetua caída imposible de llenar. Pues si bien es cierto que el pasado persiste en la memoria como algo exactamente recuperable, para Funes alcanzar la imagen misma de ese pasado es de alguna manera re-actualizarlo, hacerlo presente: recordar cada detalle de un día (cosa que en principio podía hacer sin mayor problema) le tomaría a Funes exactamente un día completo, bajo el riesgo de multiplicar así infinitamente el espacio de la memoria (recordar después el día que recordó un día, etc.).

Podemos pensar ahora con mayor atención en el vertiginoso mundo de Funes. Sus capacidades no domeñadas hacen que tenga experiencia de un mundo desbordante, frenético, excesivamente rico; “Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” (p. 169-170), nos dice el narrador, aunque este reconocimiento le lleve a postular que Funes era incapaz de pensamiento, entendido como la capacidad de abstraer y generalizar, no menos que de seleccionar y olvidar. Pero en este frenético mundo de Funes no es posible ni generalizar (a costa de negar las múltiples

percepciones que componen su experiencia de las cosas) ni olvidar: todo lo que entra en su memoria persiste allí, en una vida que se acompasa con el devenir de las cosas. Pero si pensar requiere de abstracciones de la misma manera que necesita del olvido, ¿entonces es verdad que Funes se volvió incapaz de pensar?

Si el olvido es el silencio de la memoria, silencio necesario para que nazcan las denominaciones, los conceptos, las palabras, ¿qué puede proceder de una memoria completamente atiborrada de matices, de continuos? Ciertamente no el pensamiento a la manera de nuestro ejercicio habitual de selección y olvido, pero sí otro tipo de pensamiento más *pegado* al acontecer vital del mundo; un pensamiento vertiginoso y frenético, como el mundo mismo, cuando es visto por vez primera en su constante moverse. Un pensamiento más parecido al delirio, no en el sentido de ideación disparatada de lo que no existe, sino en el preciso sentido contrario, de atenerse a lo existente hasta verse lanzado en un movimiento sin fin que no le permite detenerse en nada, como no sea re-actualizándolo con todas las sensaciones cambiantes implicadas. Funes es un delirante, puesto que se ve sometido a unas velocidades ilimitadas que guarda en su memoria, sin detener por ello dichas velocidades.

Y sin embargo, el mundo que se le presenta es el mundo tal como es, sin los filtros de las abstracciones, las omisiones y los olvidos. Mundo constante y continuo en donde las individualidades no están aún formadas (éstas serían un resultado o consecuencia de la selectividad y la mezcla de recuerdo y olvido de quien las nombra). Funes confiesa no dejarse de sorprender cada que observa su propia cara en el espejo y sus propias manos; verse a sí mismo es ver también las modificaciones que va teniendo, verse *siendo lo que está siendo*, sin captar nunca un ser fijo, inmóvil y definitivo. Pero si estas percepciones alcanzan los rasgos externos, físicos, otro tanto habría que decir de las percepciones internas, no ya sólo físicas, sino también los estados mentales, anímicos, etc. Percibirse, *sentirse*, es captar el cambio incesante y desaforado al que está sujeto, y que prohíbe decir “yo” entendiendo por esto una misma entidad o personalidad (la individualidad o personalidad supone también ciertas omisiones, determinados olvidos).

¿Quién es Ireneo Funes? ¿Es el mismo que burlescamente podía decir la hora con exactitud? ¿Es el que quedó tullido, debido a un accidente de caballo? ¿O es acaso el que aprendió latín y memorizó pasajes de la *Naturalis Historia*? Seguramente en su memoria Ireneo sabe que ha sido todo eso, sin ignorar que es algo más, algo más caótico, más infinito y fugaz. ¿Qué nos queda a nosotros? Ante el delirante mundo de Funes, acaso vivir con cierta gratitud por la tranquilidad que nos deparan las omisiones, las generalizaciones y los olvidos, aunque también la secreta tentación de atender a ese flujo perceptivo que promete una realidad más plena, colmada y vívida, con la constante sospecha de que esto que llamamos “mundo” no es nunca lo que creemos que es.

El milagro secreto (o las velocidades infinitas del pensamiento)

Hay veces en que lo que nos sucede es demasiado fuerte, demasiado intenso, que viene con una fuerza subversiva para nuestra existencia, al punto de que ésta parece dilatarse como dando espacio para que esa intensidad pueda desplegarse sin limitantes. Aconteceres como el éxtasis, el dolor, el amor y la muerte —y, a final de cuentas, la vida misma— se presentan a veces con una carga que excede todo intento de enmarcar estas experiencias, como si fuesen más grandes que el tiempo en que “objetivamente” se efectúan. Así, cuando plenamente tenemos experiencia de algo de esto puede darse que el tiempo más mínimo coincida con el más extenso, o lo más pequeño con lo más grande —una mirada, un roce, una visión, una idea—. Eso es lo que pone en marcha a la vida tanto como al pensamiento, es decir, las potencias que tenemos para habitar nuestra propia existencia, haciendo de ésta algo más de lo que suele ser en los momentos más planos. ¿No se dice que a los moribundos les sucede, antes de exhalar su último respiro, la visión de toda su vida resumida en apenas unos instantes? ¿No son la agonía, el pavor ante lo desconocido, la máxima distensión física coincidente con el máximo de vida liberándose los que posibilitan dicha *visión*? Algo semejante es

lo que le sucede a Jaromir Hladík en *El milagro secreto*, que en buena medida podemos leer como una narración que nos ayuda a desbaratar la línea usualmente progresiva del tiempo.

Jaromir Hladík, capturado por las tropas nazis dada su ascendencia judía, así como su obra “judeizante”, es condenado a morir por fusilamiento, en un plazo de aproximadamente diez días desde su captura. Hladík es también autor de una *tragedia inconclusa*, *Los enemigos*, y de una *Vindicación de la eternidad*, que, veremos, no se trata de elementos circunstanciales para la narración, sino que constituyen uno de sus secretos resortes. La vida de Hladík durante esta narración recorre cinco escenarios, cada uno de ellos como albergando un sentido no inmediatamente visible, pero que dan la imagen de cómo se configura la consciencia de nuestro personaje-escritor, consciencia que será finalmente la que tenga experiencia directa del *milagro*.

En un primer momento, su captura por el ejército alemán se ve precedida por un sueño enigmático cuyo contenido es un “largo ajedrez” que no es únicamente el de una sola partida, o, mejor dicho, cuya partida se extiende en el tiempo hasta el punto de abarcar generaciones, siglos, y cuyo premio es enorme, acaso infinito. De este largo ajedrez, en el sueño Hladík es uno de los contendientes (uno de los bandos *enemigos*), que corriendo a través de desiertos lluviosos no logra recordar ni las figuras ni las leyes del juego. La inmensidad de esta contienda, en principio debidamente pautada, provoca que se olviden sus estructuras mismas, y que incluso se desdibujen los jugadores, pues, ¿quién es el jugador, si en realidad se trata de contendientes que abarcan generaciones completas? El sueño termina con la captura de Hladík, que es como una leve insinuación de uno de los avances del otro contendiente de la partida de ajedrez, efectuada a manos de sujetos sin rostro que no valen sino como órganos temporales que efectúan la jugada.

Como no podría ser menos, nuestro personaje se ve invadido por un sentimiento muy específico y simple, el mero terror, pero la causa ya no resulta ser tan sencilla. ¿Qué le aterra a Hladík? Parece que no es tanto el hecho de morir en

sí, sino la *forma* de morir; reflexiona que la horca o la decapitación serían más *tolerables*, pero el fusilamiento conlleva algo *intolerable*, que es precisamente de donde le viene ese sumo y puro terror. Y es lo *intolerable* lo que dispara un mecanismo por el cual Hladík se esforzará por desdibujar la realidad y las circunstancias en que se halla preso.

Es así que en un segundo momento, nuestro personaje se dedica a imaginar las circunstancias de su muerte, tratando de agotar las infinitas variaciones. Asistimos entonces a las *anticipaciones infinitas*, a través de las cuales muere Hladík centenares de muertes. Vemos ya cómo la potencia de la imaginación abre una brecha en el tiempo de los días sucesivos, en donde el contenido de estos es mucho más extenso que su medida objetiva: un solo día de vida incluye cientos de muertes. Y es que, a través de esa suerte de magia de la imaginación, Hladík descubre que el tiempo no es el que se vive “objetivamente” según la duración delimitada de relojes y calendarios, sino que es el que es dependiendo de *cómo* se viva; interminables anticipaciones suponen una distensión del tiempo que lo amplía hasta contornos difuminados. Hay además un secreto consuelo que Hladík se da a sí mismo en medio de sus imagerías: lo real no sucede nunca como se le piensa, de manera que imaginar los más horribles finales para su vida por fuerza ha de conllevar que éstos no se cumplan tal cual. Ciertamente es que al poco tiempo, lo *intolerable* hace nuevamente presencia y Hladík termina temiendo que los finales que imagina se realicen con todo su espanto. Pero, como sea, lo esencial en este segundo momento es que el temor lleva aparejado algo de coraje, así sea el coraje de imaginarse las circunstancias más terribles, el de afrontar cientos de veces su infinitamente variada muerte, y, en fin, el de asumir la dimensión del tiempo según la forma en que ésta se experimenta. El tiempo, el mismo del que parece carecer nuestro protagonista, se vuelve su refugio, y así Hladík trata de “afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo” (p. 195). Algo de inmortalidad descubre allí. “Pensaba que las noches de sueño eran piletas hondas y oscuras en las que podía sumergirse” (p. 195).

El tercer momento es crucial, puesto que nos encontramos ante la señal de lo que es su propia vida, su propósito, su sentido, que le llevará a una manera más

radical todavía de asumir el tiempo. Aquí lo desvía de sus imaginaciones la *imagen* de su “drama” *Los enemigos*, imagen que está precedida por las informaciones que tenemos con otra de sus obras, su *Vindicación de la eternidad*. En esta última, Hladík se habría encargado primero de historiar la noción de “infinito” desde la antigüedad, para después pasar a refutar la noción de tiempo como sucesión. El tiempo como tal suceder sería una falacia, lo que a su vez conlleva que no haya *una* serie temporal en el universo. No obstante, se nos dice, los argumentos para probar esta falacia del tiempo no eran menos falaces. Dejando la ironía aparte, podemos preguntarnos, ¿cómo se relaciona su drama trágico con su *Vindicación de la eternidad*? *Los enemigos* es ante todo un drama que tiene que ver con las líneas de tiempo; *líneas*, porque no hay una sola, no hay unidireccionalidad. Las series se confunden: “Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt” (p. 196). Los personajes mismos (o sus identidades) finalmente se confunden, se vuelven indiscernibles, teniendo un efecto sobre toda la obra: “El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin” (p. 196).

A los mecanismos ya presentados en los otros escenarios, a la dilatación del tiempo que se ve poblado de una partida interminable de contendientes que van más allá de su propia duración, y a las anticipaciones infinitas que ensanchan un tiempo que a la vez se vuelve más profundo, tenemos con *Los enemigos* la presentación de series temporales que no siguen una sola dirección, sino que se entremezclan de varias maneras, deshaciendo la noción de tiempo. Sin embargo, el aparente final no es del todo satisfactorio, puesto que todo parece no ser más que parte de un “delirio circular” presto a ser vivido y revivido una y otra vez por uno de los personajes. Hay algo aquí del orden de la circularidad, que intenta negar el tiempo y las cadenas de sucesos; pero la circularidad alude a lo cerrado, a la repetición desquiciante mas no desquiciada ella misma. (Veamos el contraste de esta forma de circularidad con la propuesta en *Las ruinas circulares*, en donde se trataba de una forma-movimiento que producía devenires con efectos cambiantes). Con todo, Hladík sabe que su obra no está concluida, y acaso ello

contribuye a lo *intolerable* que le provoca estar próximo a la muerte. Es entonces que, a manera de tránsito entre este y el siguiente escenario, tenemos que Hladík habla con Dios en la oscuridad, y le pide, para justificar su propia vida tanto como la existencia divina, un año más de vida para terminar su obra.

Entramos al cuarto momento, que es tanto como el primero, una ensoñación a manera de preludio. En este caso es un sueño hacia el alba correspondiente al día de su ejecución (simétrico con el sueño previo a su captura). En esta ensoñación, Hladík encuentra a Dios en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos de la biblioteca del Clementinum (Praga). Dios le concede el tiempo solicitado para concluir su obra. Finalmente, el quinto escenario será en el que tenga propiamente lugar el *milagro*, donde el tiempo no es ya sólo una medida dilatada, una sustancia intervenida por las magias de la imaginación, sino que sigue siendo el tiempo cronométrico pero es a la vez algo más, algo que parece conjuntar los mecanismos previos.

En este último escenario, todo sucede ante el pelotón de fusilamiento. En el instante en que la orden es dada, acontece el *milagro*. “El universo físico se detuvo” (p. 198). ¿Qué es lo que sucede? Hladík reconoce, tras reflexionar, que no es el tiempo el que se ha detenido (pues en tal caso sería incapaz de pensar). Su inmovilidad conlleva un tiempo y un espacio más amplios, más hondos para *moverse*, y a su vez un dinamismo mayor. Es como si el pensamiento en un instante alcanzara velocidades infinitas por las cuales va tan deprisa que parece ser lo único que se mueve (la velocidad del mundo físico, “externo”, resulta en un estatismo relativo). La orden ha sido dada, la descarga acaso ha sido liberada de los fusiles de los verdugos, pero la ejecución *todavía no* se efectúa. “Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud” (p. 199). Un instante abarca el plazo de un año, suficiente para que Hladík termine su obra; crea y borra pasajes, revisa y descarta, añade y modifica, todo esto en el soporte de la memoria, que es la capacidad mental que le acompaña en el velocísimo movimiento de su pensamiento.

Algo zenoniano pareciera haber en esta experiencia: a la espera de sentir el duro impacto de las balas que le harán expirar su vida, es como si las municiones, antes de atravesar su carne, tuvieran que llegar primero a la mitad del camino que separa a los fusiles de su cuerpo, y antes de cubrir ese trayecto, la mitad de éste, y aún antes la mitad, y más aún, antes de siquiera salir de los fusiles, los dedos jalando los gatillos, que tendrán que hacer infinitos micro-movimientos para finalmente accionar la descarga (y antes de esto, una orden que igualmente se extiende de manera infinita en el tiempo), de manera, que las balas nunca salen de los fusiles ni mucho menos llegan a su destino, y Hladík no es asesinado. En efecto, ecos de Zenón hay aquí. Los verdugos lanzan sus flechas que jamás alcanzan el blanco: “lo que se mueve no se mueve ni donde está ni donde no está”, reza el razonamiento aporético del eleata Pero no es este exactamente el procedimiento, aún cuando pueda sospecharse por lo bajo. En realidad, el *milagro* reside en que se revela la no coincidencia entre la temporalidad que rige los hechos, el mundo fáctico o mundo de los sucederes físicos, y la temporalidad profunda del pensamiento, que con el debido impulso alcanza velocidades infinitas —que ciertamente pueden ensanchar la medida lineal del tiempo hasta lo infinito. En este sentido, Borges nos retrata una velocidad semejante, pero, con todo, diferente a la que le corresponde a Funes: si para éste el tiempo se vuelve un continuo en donde es posible corroborar la instantaneidad de los fenómenos, su flujo cambiante ininterrumpido, para Hladík el instante final de su vida —que es el de su muerte— se vuelve un espacioso *ahora*, el mero *entre* en el que ya no es el mundo el que cambia, sino que es su propio devenir el que reposa en el tránsito. Hladík habita en el infinito (que nos recuerda a la habitación de la eternidad).

Pero, además y por si fuera poco, hay algo en esta otra temporalidad que subvierte la linealidad del tiempo: ya veíamos que no es que el tiempo se detenga, éste sigue vibrando, pero en lugar de una única serie, se abren otras que son paralelas, pero que también se cruzan y enredan: tenemos el tiempo de la ejecución por un lado, por otro el tiempo del pensamiento de Hladík, pero también el tiempo de lo que acontece en el drama de *Los enemigos*, que se confunde con la partida de ajedrez infinita no menos que con las anticipaciones y variaciones

infinitas de la celda. Es por ello que en realidad estamos ante un complejo laberinto de tiempo: “Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible” (p. 199), que es el drama escrito tanto como el drama de su vida-muerte. Lo cual nos recuerda a los infinitos laberintos de tiempo que ya veíamos en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Tras acabar su obra, la orden de fusilamiento finalmente se cumple y Hladík cae abatido por la descarga. Sin embargo, el *milagro* se ha realizado. Hay algo por debajo del tiempo de los sucesos que ha acontecido, un devenir profundo que ha transgredido la linealidad del tiempo. Hay un laberinto que permanece, y que abarca sujetos no individuales (los “enemigos”), que se abaten y se pierden en las inagotables arenas del tiempo. Y entonces, a pesar de que Jaromir Hladík finalmente muere, hay algo que pervive, cuya velocidad le impide ser capturado por las balas de los fusiles. El laberinto de tiempo ha sido impecablemente confeccionado —acaso descubierto— no sólo como el escenario de los personajes del drama *Los enemigos*, sino también rodeando a Hladík, las circunstancias de su vida, sus sueños y anhelos y su muerte, tanto como a los mismos soldados que ejecutaron la orden, y a tantos otros personajes de la historia que sólo han efectuado sus papeles dentro de un drama más grande, un infinito juego de temporalidades variadas y caóticas.

Y es que en todo el cuento hay algo del orden de lo abierto, lo inconcluso, lo no-finalizado (que por ello mismo sugiere lo infinito). Hay algo que *no se puede realizar*, no termina de efectuarse: la partida de ajedrez nunca se agota; la muerte puede ser anticipada infinitamente y de infinitas maneras; el drama no concluye porque no ha ocurrido, y Dios es un agente oscuro que no se revela sino entre enigmas; la orden de fusilamiento que finalmente acabará por matar a Hladík se ejecuta mas no se efectúa; Hladík muere, pero algo pervive. Son estas paradojas las que nos revelan los devenires de los que está atravesada la narración tanto como nuestra vida, una vida demasiado rica como para agotarse en la simpleza de la unidireccionalidad del tiempo, una vida en la que los acontecimientos que nos acaecen se revelan como rupturas, discontinuidades de nuestras “normalidades” y que nos abren la posibilidad de ampliar las brechas y ahondar, con otras

velocidades, en los laberintos invisibles donde nos perdemos —única manera de ganar algo.

El inmortal (o de cómo se es Nadie)

¿De qué está hecha una vida humana, si no de sustancia de tiempo? ¿No se define precisamente por sus contornos, sus límites temporales, que como grandes murallas la cercan, la determinan, la configuran? En efecto, existir parece no ser más que transitar durante una duración específica entre dos bordes, nacimiento y muerte, allende de los cuales nada hay —como no sea la *nada* misma. Otros han visto en semejante estructura la clara evidencia de la condición onírica de la existencia humana, en tanto que se muestra escurridiza, endeble, fugaz, tal como los sueños bordeados por el acto de dormir y el de despertar. Pero si todo esto ha sugerido incontables veces la metáfora, el símbolo acaso, de la vida como sueño, ¿qué nuevas imágenes y comprensiones se proyectan cuando dejamos atrás el tiempo cronométrico, cuando la vida no es sólo la duración delimitada de una sucesión de hechos que concluyen con la muerte, sino que se muestra como una *duración ilimitada*, duración que desdibuja los contornos y vuelve imposible establecer un punto de inicio y uno final? ¿Es posible pensar semejante *duración ilimitada* para la vida humana?, preguntará el lector. Lo imposible, responderemos, es no pensarla, aunque evidentemente ello conlleve un riesgo: el de trastocar todas nuestras nociones de identidad personal, de mundo, de tiempo. ¿No es hasta cierto punto un consuelo que alivia el saber que algún día moriremos, y que no hemos vivido ninguno de los horrores (y las ternuras) del pasado, ni experimentaremos los futuros? ¿No es suficiente saber que sólo tenemos que ver por “nuestra vida” personal? Y es que, a pesar de que muchas veces escuchemos que se anhela vencer a la muerte, y que los adelantos tecnológicos y médicos cada vez se encaminan más hacia esa dirección, lo cierto es que de no contar con esos límites temporales, la vida se nos volvería insoportable, pues la inmortalidad

nos desbordaría al punto tal de no saber más *quién* somos. En este sentido, *El inmortal* es un relato que magnánimamente expresa esto, el horror, la locura, la desesperación y la inagotable esperanza de quien, una vez alcanzada la inmortalidad, busca de vuelta su condición mortal. Pero encontrar la inmortalidad no es sino encontrar esa otra capa más profunda de la existencia, aquella que se revuelve por debajo de nuestra mirada displicente cuando creemos saber lo que somos.

El relato de *El inmortal* se encuentra enmarcado dentro de un manuscrito que sirve de confesión a Joseph Cartaphilus, texto dentro de otro texto que a manera de los reflejos del espejo genera el efecto de una replicación interminable en donde finalmente se desbocan los significados, los referentes, el sentido, que ante todo es cuestión lingüística, narrativa. La confesión del anticuario Cartaphilus es una narración que da cuenta de su vida, pero una narración que gradualmente va perdiendo sus límites, tanto como la propia vida del protagonista. Y es que la aparente sucesión lineal de hechos gradualmente se va abriendo a otras líneas temporales que la cruzan y la confunden, de manera que lo que sucede se proyecta en múltiples direcciones dispares, a ratos bajo la forma de la circularidad, las más de las veces bajo la forma del *laberinto*. El texto del anticuario Cartaphilus, recién muerto en el siglo XX, se remonta a la época del emperador romano Diocleciano, entre el siglo III y IV, donde el escritor habría sido tribuno de una legión romana; no resulta entonces baladí que inicie su texto con estas palabras: “Que yo recuerde...” (p. 224), pues ante el inmenso mar de siglos que separa al anticuario del tribuno, ¿qué le es dado recordar? Por no mencionar el no menos asombroso hallazgo: el autor de ese manuscrito, si en efecto es el anticuario Cartaphilus, ¿ha vivido todo ese tiempo?

Estas sorpresas se van aclarando durante el transcurso de la narración, durante la cual nos olvidamos por completo del anticuario para sumirnos en la vida del tribuno romano, Marco Flaminio Rufo, quien, nos enteramos, decide dedicar su vida a la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales y su río mágico, cuyo poder es el de purificar a los hombres de su mortalidad. La narración se vuelve entonces un testimonio del camino andado por Flaminio Rufo a través del cual se allegará a la

Ciudad de los Inmortales, no sin antes extraviarse por los más densos y arduos desiertos, alejándose de la vida civilizada y entrando en regiones pobladas de misterios y creaturas más allá de los cánones civilizatorios. Vemos que toda esta travesía es el recuento de un tránsito de lo familiar a lo desconocido, de lo estable a lo vacilante, lo radicalmente *otro*, trayecto durante el cual algo se irá produciendo en el tribuno romano que lo sacará de su antigua identidad, arrebatándolo en un devenir que, como se puede adivinar prontamente, le llevará a descubrir y participar de los secretos de la inmortalidad. Mas, como dice el propio narrador, lo sorprendente no es únicamente ser inmortal, sino que “lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal” (p. 233). Y ese saber, para Flaminio Rufo, estará atravesado de experiencias desorbitantes de *lo demasiado grande y atroz*. Es un saber que anegará su existencia, constituyéndose en un conjunto de *visiones* que asolarán sus peores pesadillas, pero que también le permitirá comprender lo que implica ser un inmortal.

Podemos resumir esa su travesía de la siguiente manera. Flaminio Rufo emprende la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales con una compañía de soldados que le ayudarán en su empresa, pero éstos irán perdiéndose gradualmente, ya en los laberintos del desierto, ya por el clima asolador, ya en las revueltas de sedición y castigo, de manera que finalmente Rufo se encuentra solo, y así, desprotegido, se ve mermado en tierras sin nombre por una flecha anónima que le deja convaleciente. Al poco tiempo se despierta maniatado, cual prisionero, dentro de un agujero que sirve de lecho y de prisión —de sepulcro casi— en los bordes de un área montañosa, habitada por un grupo de trogloditas, carentes de lenguaje y devoradores de serpientes. La visión de la Ciudad buscada le hace sacar fuerzas suficientes para emerger de su nicho y lanzarse hacia el río que corre cercano, para abreviar de sus aguas, más como un animal que como un hombre (seña del devenir que va padeciendo el tribuno romano, cada vez más cercano a los trogloditas que le son detestables). Los días pasan, y malherido, va adoptando penosamente algunas de las costumbres trogloditas, al punto de robar carne de serpiente para alimentarse. Pasa más tiempo hasta que finalmente se encuentra con las fuerzas suficientes para emprender su aventura hacia la Ciudad

de los Inmortales, viaje en el cual se verá acompañado por un puñado de trogloditas. El corazón del relato lo constituye la descripción del viaje escabroso que realiza, a través de un descenso infernal y desquiciado, y después el conjunto de *visiones* de la Ciudad, que le hacen rozar la sinrazón y el delirio.

Antes de saberse inmortal y comprender el terrible secreto que esta condición encierra, Rufo se ve arrebatado por un conjunto de *visiones* que tienen su punto culminante al interior de la Ciudad, pero que en realidad habían comenzado poco antes, desde que inició su travesía (días y noches que se suceden *sobre* él, circularmente; los nichos donde habitan los trogloditas y su penosa figura; el avistamiento de la Ciudad desde lejos, que le hace sentir su grandeza pero que también le hace presentir que se trata de una edificación de carácter sobrehumano; el “horror sagrado” que experimenta al llegar a sus murallas exteriores). Todas estas sensaciones no harán sino incrementarse cuando finalmente logra llegar al interior de la Ciudad, después de haber transitado por un devenir que implicó un descenso a través de un pozo, seguir caminos subterráneos a través de galerías circulares que se abren a laberintos, que desembocan en otras galerías con la misma estructura. Toda esta arquitectura multiplicándose, dando la sensación de lo sin fin, conformando ese “dudoso mundo” subterráneo, pero, con todo, más cuerdo que el desquiciado mundo superior de la Ciudad. Y es que, a pesar de que su ascenso de esos laberintos bajo tierra hacia la superficie de la Ciudad conlleva el adjetivo de lo “resplandeciente”, pronto descubrirá que se trata de un resplandor enceguedor y loco.

En la plazoleta de la Ciudad se encuentra con un único edificio de arquitectura irregular, al cual no duda en calificar de “heterogéneo”: “Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra” (p. 229). *Suspensión y antigüedad* vastísimas, tales son las sensaciones primeras que le sobrevienen, y que adivinamos son efectos propios de construcciones de inmortales. “A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato” (p. 229). La Ciudad

de los Inmortales, más que su travesía subterránea a través de difíciles laberintos, le causa temor y repugnancia, pues hay como un *choque* que se produce entre sus nociones y percepciones comunes, adecuadas a empresas de hombres mortales, y aquello que observa construido por obreros inmortales: para éstos últimos no rigen los mismos criterios, ni arquitectónicos, ni lógicos ni morales, y a manera de su propia existencia sólo pueden concebir lo *interminable*, que careciendo de parámetros estéticos o éticos, sólo puede presentarse como siendo a la par *atroz y complejamente insensato*.

Esto que Rufo observa en el exterior tiene su correspondencia interna, donde se hace más patente lo delirante de lo ilimitado: “En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo” (p. 229). Arquitectura sin fin, sin lógica, carente de cualquier ordenamiento conforme a utilidad o provecho; misma arquitectura que veremos replicarse no ya en otros edificios, sino en la propia vida de un inmortal, y que formará parte de esa desestructuración interna, esa apertura a que se ve sometida la interioridad de una vida que da lugar a un tiempo infinito. Unas últimas palabras nos entregan la *impresión* adecuada para concebir la Ciudad de los Inmortales, tanto como la inmortalidad misma: “un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (p. 230). ¿Por qué estas cosas heterogéneas y dispares nos dan la imagen (aproximada) de la Ciudad de los Inmortales, de la inmortalidad misma? ¿Qué hay en esas conjugaciones monstruosas que alcanza a expresar *algo* de lo inmortal? Como anunciábamos antes, es la ausencia de límites, el desborde, lo que ya no está ordenado conforme a la serie temporal enmarcada por el inicio y el final, lo que termina *desencajando* toda estructura y toda lógica —toda vida—.

Pero el asombro no termina allí para Rufo; tras estas *visiones* continúa su devenir al regresar a las tierras donde habitan los trogloditas devoradores de serpientes, donde al cabo de varios años, y a partir del relato de uno de aquellos

hombres ferales que le es especialmente cercano, descubre la increíble verdad: los trogloditas son en verdad los inmortales, y su compañero es el viejo y mítico Homero, autor de la *Odisea*. Se entera que los Inmortales construyeron la aberrante Ciudad sobre las ruinas de una anterior, y que su aparente estolidez se debe a que la Inmortalidad les ha facilitado el juicio de que toda empresa humana es vana, por lo que deciden morar en el puro pensamiento, olvidándose así del mundo físico. Hay aquí un escepticismo de fondo que se conjuga con las creaciones paralógicas de la Ciudad de los Inmortales, acaso un hallazgo al que los inmortales llegaron tras siglos de existencia: en un tiempo infinito, cualquier cosa que se haga carece de verdadera finalidad, pues estos, los fines, son sólo puntos convencionales que se erigen para detener el flujo sempiterno del tiempo, pero éste nunca se detiene, nunca deja de correr, no pudiendo entonces marcar realmente puntos aleatorios que constituyan un principio y un final; la conclusión se hace clara: sin finalidad no hay sentido, pero tampoco principio, justificación, lógica. Todo está permitido, y aún más, todo lo pensable está destinado a acontecer en algún momento. Y si todo puede suceder en un tiempo infinito, no es menos cierto que “todo” le puede suceder (o de hecho le sucede) a “cualquiera”:

Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito (p. 233).

En un tiempo infinito la cadena sucesiva de hechos, que supone la exclusión de otras líneas temporales, queda anulada, de manera que todo sucede en algún punto, incluso las cosas más contradictorias, a pesar de que haya que esperar siglos para que así sea (el tribuno romano es también un anticuario del siglo XX), lo cual termina disolviendo la identidad definida. Si a cualquier hombre le pueden suceder todas las cosas, si puede ocupar cualquier lugar de las múltiples

posibilidades humanas, ¿entonces quién es él? La experiencia del mundo se confunde con la experiencia y la consciencia que de sí mismo puede tener un Inmortal; se trata ahora de lo convergente y sin embargo dispar, de un conjunto infinitamente variado de circunstancias y posibilidades que no se anulan entre sí, sino que se complementan, se *compensan*. En esa experiencia que supone un sistema de “precisas compensaciones”, cada cosa se equilibra con su contrario, así las virtudes con los vicios, la buena y la mala fortuna, el ingenio y la estolidez, o lo más rústico y barroco con lo más sobrio y parco. Nos hallamos ante la convergencia de opuestos que ya expresara heráclito, como expresión indiscutible del *logos* que todo lo aúna sin perder su variedad, su contrariedad. En el tiempo del *Aión* todo converge aún a pesar de su divergencia. No resulta entonces sorprendente que uno de los trogloditas, un Inmortal, “sea” también Homero.

Pero haríamos mal en considerar que ese troglodita en particular, que se vuelve compañero de Rufo, es el verdadero Homero. “Homero”, tanto como cualquier otro nombre personal, no es más que una denominación más o menos convencional para capturar cierto número de actos, circunstancias, actividades que han acaecido en la línea temporal infinita, pero no se trata de una identidad fijada, exclusiva ni única:

Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy (p. 234).

El nombre del río pretende apresar la multiplicidad y la fugacidad, la infinita diferencia, y sin embargo ésta permanece indócil, inabarcable. Heráclito apuntó a esto con su amplia intuición sobre el devenir en tanto movimiento propio de “lo común”. Y es por esta razón que entre inmortales, *cualquiera* puede ser *cualquier* cosa, puede (y habrá de ser) *todo*: cualquiera de los trogloditas ha sido (o será) Homero, cualquiera compondrá (o ha compuesto) la *Odisea* en algún momento, lo

que desvanece la noción del “yo” como sujeto duro, la de autor, pero también la de las obras particulares y en apariencia “únicas”. Por eso no es de sorprender que hacia finales de su relato, Cartaphilus-Rufo descubra las interpolaciones homéricas en su propio texto, como si los ecos homéricos de una “personalidad” olvidada hablaran a través suyo. Pero Cartaphilus-Rufo-Homero sabe muy bien que esta identidad abierta a lo infinito, si puede hacer de él cualquier cosa —y en esencia todo—, significa también que en realidad *nada* es. “Nadie es alguien”, nos dice en su relato, lo que puede entenderse en sus dos sentidos: ningún inmortal posee verdadera identidad, pues no tiene límites ni definición existencial; pero, en el otro sentido, cualquier inmortal lleva por nombre el de “Nadie”, tal como el astuto *Odiseo* se nombró a sí mismo para salvarse de Polifemo. Ser “Nadie” es la paradójica forma de decir que se es y no se es, que hay un infinito hendido en la propia consciencia por el cual no hay realmente personalidad ni historia individual.

Y por ello un inmortal es algo más (y algo menos) que humano: puede ser dios tanto como puede ser un troglodita carente de lenguaje y devorador de serpientes, puede ser un héroe y un filósofo, demonio y ángel sin que haya ninguna exclusión entre estos predicados, al punto tal de que la hendidura abierta al infinito le lleva a confundirse con lo infinito mismo: hay un *devenir mundo* que es un barrido de toda configuración estática y delimitada, que hace surgir un anonimato bajo el nombre de “Nadie” y que entrega a un inmortal a una consecución sin fin de potencias de ser. Digámoslo una vez más: los destinos más impares recorren la existencia de Cartaphilus-Rufo-Homero: en tanto inmortal, puede serlo todo, incluso cosas contrarias, opuestas. ¿Dónde se encuentra su identidad? No en ser tal o cual cosa, sino en *devenir*, un devenir infinito que supone esa ausencia de sentido y lógica que ya se expresaba en la Ciudad de los Inmortales.

El relato continúa contando las aventuras de Rufo, quien vive siglos de diversas experiencias e identidades, aguardando como veladamente en la memoria una suerte de axioma al que llegaron los Inmortales, a partir de su concepción compensatoria de la realidad: si hay un río en el mundo que otorga la inmortalidad a los hombres, otro ha de haber que devuelva la mortalidad. La

casualidad y el azar quieren que, aparentemente, en algún momento Rufo-Cartaphilus beba de las aguas de ese río de la mortandad, recuperando así su condición humana. Esto lo anota en su manuscrito, con una evaluación propia sobre el mismo. Su historia, aunque verídica, está contaminada de falsedad. La solución del propio Cartaphilus es la siguiente: “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*” (p. 236), refiriéndose a la identidad del tribuno romano y a la del poeta griego. Pero algo yerra Cartaphilus en su evaluación: no parece irreal porque se mezclen los sucesos de dos hombres distintos, sino porque convergen las vidas de infinitos hombres. Cartaphilus-Rufo-Homero ha sido, es y será incontables destinos humanos, lo que no deja de empatar con el hecho de ser Nadie, de ser *todos*.

Por eso presiente, en los umbrales de la muerte, que algo se cierra, que alguna suerte de definición le sobreviene, como si la clausura que supone el morir sellara por fin su infinito destino, y fuera la garantía para verdaderamente *ser* algo definido, así se trate de ser *todos*. Algo enigmáticamente, anota: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos” (p. 237), creyéndose así que ha confundido su vida con la del compañero troglodita que fue Homero. Pero si algo queda, y son sólo palabras confundidas por la desmesura del tiempo vivido, es porque en realidad no hay cabal distinción entre un inmortal y otro, entre el compañero troglodita que ha sido Homero y Cartaphilus-Rufo, pues ambos comparten una infinidad que pierde los destinos individuales y separados, de los cuales sólo se puede dar cuenta a través del lenguaje (necesariamente sucesivo) que no obstante se ve llevado a torsiones indecibles. Sólo las palabras aparecen hacia el final, como ese símbolo de una vida infinita que es consciente de sí misma y del loco devenir en el que se ha visto arrastrada.

Por esto, cuando en sus comentarios al texto de Cartaphilus, años más tarde Nahum Cordovero encuentra varias interpolaciones de diversas obras y autores, tales como Plinio, de Quincey y Descartes, e infiere de éstas que el

documento es apócrifo, nosotros podemos esbozar una sonrisa al comprender cómo estas interpolaciones no hacen sino corroborar lo que ya el propio Cartaphilus nos decía en su nota: a un inmortal le es dado experimentar todos los destinos, “en un plazo infinito le ocurren a un hombre todas las cosas”, de manera que arribamos de nueva cuenta a la identidad abierta y resquebrajada, que a fuerza de ser *todos*, resulta ser Nadie. Cartaphilus-Rufo-Homero-Plinio-de Quincey-Descartes-Nadie, esta sería la cifra de la vida de un Inmortal, aunque evidentemente, no hemos de suponer aquí una ordenación cronológica de sus varios destinos, sino más bien una acomodación caótica, dependiente de su experiencia radicalmente liberada del tiempo.

Para nosotros, mortales, el tiempo supone una vivencia de lo irreversible, de lo sucesivo, de las constantes disyunciones y las penosas elecciones; todo esto nos facilita el fantástico consuelo de nuestra identidad; “sabemos” cuándo nacimos, y “sabemos” que en algún momento todo habrá de acabar, lo cual, si bien nos puede llevar a la angustia, el desconsuelo y la pérdida de sentido, al menos nos permite la ensoñación de que el sentido puede ser siempre (re)descubierto o (re)construido, y que todo lo que sucede nos sucederá a “nosotros”. Pero para un inmortal, para un ser cuya vida se dilata infinitamente sin pausa en el tiempo, ¿qué significa vivir? Para un inmortal la vida es un constante devenir que hace de su existencia lo mismo la de un demonio que la de la divinidad, y sin embargo, nunca alcanza el rostro certero y definitivo que le permita decir “yo soy”. Para un inmortal no rige ni la lógica ni ningún otro consuelo que le salve del despeñadero, sólo hay delirio, monstruosidad y horror atroz (lo cual no deja de potenciar su ilimitada existencia). Ahora bien, lo que esta narración nos da a pensar no es tanto sobre cómo sería ser inmortales, sino más bien la condición contingente de nuestra vida mortal, personal. Confiamos tanto en nuestra identidad individual, pero, ¿qué hay tras ésta? No sólo la posibilidad de escribir la *Odisea*, en un tiempo infinito, ni la de ser lo más dispar, lo más contrario a lo que ahora somos, sino ante todo la comprobación de que las palabras nuestras no nos pertenecen, sino que se esparcen indefinidamente a través de los siglos confundiéndose con lo que creemos *nuestro* relato, *nuestra* historia personal,

nuestra vida. Y es entonces que presentimos, como atravesados por un huracán, la fuerza de un devenir que nos hace *iguales a cualquiera*, nos hace *ser mundo*, y en el paroxismo de este ininterrumpido movimiento nos descubre que bajo nuestras máscaras sólo hay un nombre que es posible defender: *Nadie*.

Los teólogos (o de umbrales de indiscernibilidad)

En ocasiones nos aferramos tanto a nuestras ideas, nuestras opiniones, como si estas fuesen un salvavidas que promete mantenernos por siempre a buen resguardo del tempestuoso océano de la existencia, fijos en medio del movimiento, que olvidamos que precisamente existir es estar en una movilidad esencial, a veces calma, a veces atropellada y desequilibrada. Olvidamos por tanto que lo que hoy tomamos por más cierto, el día de mañana no será más que una vanidad; pero son estas nuestras ideas y creencias las que nos proporcionan nuestra mayor isla en medio de la vida: nuestra identidad (pues, qué, ¿no es ésta, nuestra *identidad*, la primera y última creencia en la que nos afincamos?). Pero hasta las identidades más seguras de sí encuentran en algún punto su desencanto. Pues hay un devenir del que ninguna está exenta, que tarde o temprano se comienza a mostrar difuminando los cercos bien seguros de lo que se creía propio, diferenciado de lo ajeno. Tal es el caso en *Los teólogos*, donde presenciamos una duradera contienda entre dos hombres de fe que, muy a su pesar se verán, a la postre, inmersos en las aguas de un devenir que los arrastra y los confunde, deshaciendo el sentido de sus antiguas querellas. Con todo, aquí no hay nada simple, sino que se trata de una narración compleja transida por lo caótico, lo paradójico y la ironía.

Nos encontramos ante una doble contienda que se deja traslucir por entre lo más aparente e inmediato, pues si bien es cierto que en buena medida se trata de un relato de la pugna de la ortodoxia cristiana contra las herejías de distintos

grupos, en otro nivel presenciamos la querrela personal entre dos teólogos que pertenecen a la misma iglesia. Podemos apreciar aquí el lugar de las individualidades, que si bien pueden unirse para formar un frente común en defensa de una creencia, conservan, con todo, *sus* ideas personales, mismas que les pueden enfrentar a otras individualidades igualmente devotas de sus propias creencias (*cada quien vive como si tuviera una opinión propia*). Lo gracioso es que estas personalidades disímiles, el coadjutor de Aquilea, Aureliano, y otro teólogo, Juan de Panonia, enfrentándose a un enemigo común también se enfrenten entre sí para subrayar la superioridad de uno sobre otro. Todo esto produce un *efecto de tensiones* que no hace sino resaltar, al tiempo que las oposiciones, los nexos y las analogías.

Hay, por otra parte, una alusión ya desde el comienzo al *eterno retorno*, a través de su mención en el libro duodécimo de la *Civitas Dei*, donde se dice que Platón habría enseñado que al final de los tiempos, todas las cosas recuperarán su estado anterior y originario. Sin embargo, nos dice el narrador, quienes encuentran ese pasaje (un ejército de los hunos que habría asolado una villa cristiana, quemando todo sus libros, pero descubriendo y rescatando el *Civitas Dei* del fuego) olvidan que el autor del libro únicamente cita la doctrina aludida para “mejor confutarla”. Así, la confusión da origen a lo que un siglo más tarde sería la comunidad de herejes a los que primeramente se enfrentarán nuestros teólogos. Esta secta, llamada de los *monótonos* o también de los *anulares*, apropiándose de la idea expresada en el *Civitas Dei*, habría profesado que “la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será” (p. 245). El *eterno retorno* es aquí claro, y nos anuncia parte de lo que está contenido en el relato mismo. Es a esta tesis a la que Aureliano buscará enfrentarse.

Sin embargo, ese otro teólogo, Juan de Panonia, también buscará desarticular la doctrina de los *anulares*, lo cual es asumido por Aureliano como una afrenta, misma que le hace entregarse a una minuciosa labor de trabajo para formular su refutación, una refutación que no sólo venza a los *monótonos*, sino también a Juan de Panonia, quien se instituye ya como otro adversario, más hostil por cuanto más íntimo. Hay una doble oposición, entonces: Aureliano-*monótonos*,

por una parte, y por otra, Aureliano-Juan de Panonia, aunque este último esté en relaciones semejantes (Juan-*monótonos*, Juan-Aureliano). Esta doble oposición, ya se ve, resulta simétrica, por lo que ambos contendientes se ven así próximos, como si cada cual, a pesar de la distancia (que tiene que ver con ideas y creencias personales) ocupara el lugar del otro (en algo que va más allá de la sola individualidad).

En su búsqueda de fuentes para la elaboración de su refutación, tras un hallazgo de un pasaje de Plutarco, donde éste se burla sobre la doctrina estoica de los infinitos ciclos de mundos, Aureliano decide adelantarse a Juan de Panonia, refutando a los “heréticos de la Rueda”. Lo irónico es que lo hará, en parte, *repetiendo* algunos de los argumentos de Plutarco (y de otros autores), forma primera de la circularidad. Por su parte, ante la abigarrada y escolástica comprobación de Aureliano, la de Juan de Panonia, es sencilla, ligera, breve. Éste último pone énfasis en la singularidad, la unicidad de todo lo existente, lo que hace imposible su repetición, tanto simultánea (no hay “dos caras iguales”) como cíclica (no hay nada que vuelva en el tiempo): “El tiempo no rehace lo que perdemos; la eternidad lo guarda para la gloria y también para el fuego” (p. 247). Hay además otra característica en la refutación de Juan de Panonia: no tiene un sello personal, sino que parece redactado por cualquiera, lo que lo vuelve indistinguible de haber sido escrito por todos los hombres. Observamos nuevamente aquí el *juego de tensiones*, donde por una parte tenemos un ejercicio erudito y barroco que lleva una clara seña personal (Aureliano), mientras que por otra tenemos la ligera prosa que no busca ser un extenso ejercicio erudito ni se complace en dejar un marcado sello del autor (Juan de Panonia), ambas oponiéndose a la doctrina hereje de los *monótonos* sobre el eterno retorno.

Finalmente, la refutación de Juan resulta triunfante por sobre la de Aureliano, siendo elegida en el Concilio de Pérgamo como aquella que se erige ante los *monótonos*. A partir de ésta, el heresiarca Euforbo es condenado a la hoguera (la elección de este nombre no es casual: aparece ya ligado a una anécdota según la cual Pitágoras, hablando sobre la transmigración de las almas y recordando sus encarnaciones pasadas, habríase reconocido en una de ellas, la

de Euforbo, uno de los guerreros dánaos que participó en la guerra de Troya. El nombre está por lo tanto ligado a la transmigración, a la reminiscencia, y por sobre todo, a la circularidad de los destinos, lo que casa bien con la idea del eterno retorno). De ahí el peso de las últimas palabras de este heresiarca, las cuales quedan grabadas en la mente de quien las escucha: “No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego. Si aquí se unieran todas las hogueras que he sido, no cabrían en la tierra y quedarían ciegos los ángeles. Esto lo dije muchas veces” (p. 248). Evidentemente Euforbo vaticina lo que su doctrina le permite afirmar: lo sucedido es lo mismo que lo que está sucediendo, que es lo mismo que sucederá en el futuro. Infinitas muertes ha muerto, infinitas veces quemado por el fuego, por lo que éste, más que una pira de ejecución, es un *laberinto* en el que todo se pierde: se pierde el condenado, pero también los ejecutores, los censores, los jueces. Y aparece así, magnánima, la imagen del fuego como ese dispositivo complejo que a un tiempo extingue, lo mismo que extravía y se repite; sólo el fuego retorna, pero conectado a *otros fuegos* (de otros tiempos), formando así una estructura laberíntica que parece no tener final. Nuevamente es imposible no oír aquí el *logos* heraclíteo, señalado claramente por el símbolo del fuego en tanto símbolo de transmutación, de la situación paradójica de lo que permanece cambiándose, lo que se extingue tan sólo para volver, en un doble movimiento simultáneo que corroe la estabilidad de las identidades.

Hasta aquí el primer episodio de esta contienda, donde el triunfo de Juan por sobre Aureliano parece consumado con la muerte de Euforbo que, si no los elimina, al menos debilita fuertemente a los doctrinarios del *eterno retorno*. Pero este triunfo para la iglesia (es decir, para Juan, lo mismo que para Aureliano) será presentido como una derrota para uno de ellos (Aureliano). De manera que ambos contendientes prosiguen su batalla secreta, una batalla tanto más ardua por cuanto ambos están en el mismo bando —y sin embargo prevalecen como antagonistas. Tiempo después vendrá la ocasión de nuevamente medirse en “armas”, y de volver a contender en pos de una superioridad intelectual, teológica, y en últimas, personal. No se nos escape aquí, de nueva cuenta, cómo esa

segunda ocasión dibuja también la imagen circular de *lo que se repite*, aunque el contenido sea ciertamente hartamente diferente.

Una nueva herejía se propaga en el mundo; sus símbolos hablan por sí mismos: la cruz invertida, y en lugar de la imagen de Cristo, un espejo; ambos símbolos aluden a lo *traspuesto*, lo que siendo lo mismo es, sin embargo, diferente, alterado, y será ésta precisamente una de las señas de esta nueva secta. De entre los varios nombres de este nuevo grupo de herejes (*especulares, abismales, cainitas, simulacros y formas*) el que mayor popularidad tiene es el de *histriones*. ¿Qué hay, del carácter del actor, en este nuevo grupo de herejía? ¿Qué relación tiene el carácter actoral con lo especular, con los simulacros y con lo abismal?

Este nuevo grupo de herejes tiene un carácter contradictorio, acaso paradójico. Segmentado en diversas comunidades, tienen, con todo, algo en común en sus doctrinas (que no deja de aludir a su cualidad paradójica): “Todas eran blasfemas; no sólo maldecían del Dios cristiano, sino de las arcanas divinidades de su propio panteón” (p. 249). Los *histriones* elaboraron su doctrina fundamental a partir de una “perversión” de la doctrina hermética (según la cual, como es arriba es abajo): para los *histriones* la tierra influye en el cielo y todo cuanto vemos es falso —lo “verdadero” estaría en ese *otro* lugar, un cielo potencialmente libre de toda mácula; no obstante, nótese cómo la tradicional relación cielo-tierra ha sido subvertida, pues ya no es el cielo el lugar de los modelos, los arquetipos y de la verdad en sí misma, sino que es donde acontece todo aquello pero como *consecuencia* de lo que se ejercita en la tierra. El cielo es, por tanto, un ámbito *segundo*, derivado, que por tanto no admite tampoco ninguna imagen de eternidad: todo cuanto hay en el cielo se va *sucediendo, produciéndose* según lo que acaece en la tierra.

Ciertamente, entre las muchas consecuencias de este sistema se encuentra la de conformar una imagen múltiple del universo, y por ende de sus doctrinas, imagen plural que no se deja reducir a una coherencia unidireccional y que por tanto desborda en paradojas. Así, alguna secta postuló el fin del mundo al término

de la efectuación de todas las posibilidades de ésta, y al no ser posibles las repeticiones, se dieron en acelerar los actos infames para la venida del redentor. Otros más, negando la tesis anterior, postularon que la historia toda del mundo se cumple en cada hombre, ya sea en acuerdo con la doctrina de la transmigración (esto es, en el plazo de varias vidas), aunque, para otros (los llamados “proteicos”) todas las posibilidades se realizan en una sola vida.

Vemos que el carácter de los *histriones* es más complejo que el de los anteriores *monótonos*, pues mientras estos se conformaban con predicar una sola y misma doctrina, aquellos predicaban la confusión, esto es, una multiplicidad de doctrinas que son lógicamente contrarias entre sí, pero que no obstante no se anulan, y por el contrario, sirven para darles el sustento de su visión. Es a esta caótica secta a la que tendrán que enfrentarse los teólogos que ya conocemos, y que en razón de sus peculiaridades, en este nuevo combate son llevados a experimentar lo paradójico ellos mismos. Y es que podemos fácilmente descubrir la ironía de que la secta de los histriones a quienes tiene que combatir Aureliano son de los que predicaban que nada se repite en el tiempo, que todo posee una carga singular irrepetible e inigualable, tesis que fue precisamente la que en otro tiempo presintió Aureliano y que su contendiente Juan de Panonia formularía magistralmente (siendo la suya la formulación “vencedora”). Las aguas se han movido. Como si las armas que otrora sirvieron para vencer al enemigo, ahora las enarbolara descaradamente uno nuevo. ¿Qué es una refutación ortodoxa en boca de un grupo herético? Pero aún más importante, habríamos de preguntarnos, ¿cómo y por qué una tesis así puede ser ambas cosas, ortodoxia y herejía? Evidentemente, el motivo de esta contradicción no se encuentra tanto en la tesis misma, ni siquiera en el relativismo perspectivista según el cual vale diferente dependiendo de quién y para qué la sostenga, sino en algo más fundamental: que su sentido es producido siempre sobre el manto cambiante del sinsentido.

Hay algo trágico en esto, que es el hecho de que quien ha sostenido esa tesis se vuelva él mismo el apologista de unos herejes. Pero la tragedia no evita la ironía, no sólo de que la institución que antes escogió tal formulación en defensa propia ahora la quiera recusar, sino que el “vencido” tenga ahora oportunidad de

combatir dicha tesis, harto superior a la suya, y obtener así su victoria y su venganza —lo cual no podrá hacer sino admitiendo su derrota (sus varias derrotas anteriores y presentes). La doctrina de esta secta de los *histriones* es harto reveladora, por cuanto resulta la antítesis de aquella que sostuvieron en otro tiempo los *monótonos*: “¿Quieres ver lo que no vieron ojos humanos? Mira la luna. ¿Quieres oír lo que los oídos no oyeron? Oye el grito del pájaro. ¿Quieres tocar lo que no tocaron las manos? Toca la tierra. Verdaderamente digo que Dios está por crear el mundo” (p. 251).

Nos encontramos ante una visión de la realidad marcada por los *encuentros singulares*, donde no es posible que nada se repita, todo lleva una carga de absoluta novedad, de potencialidad que no se agota en su acto de existir. Con Heráclito, podríamos afirmar que el río ha dejado de ser el mismo, tanto como quien desciende a él. No hay mayor síntesis que aquella sumamente lapidaria: “Dios está por crear el mundo”, pues el mundo no es lo que vemos, lo que pensamos, lo que recordamos, ni siquiera el de aquellos encuentros singulares (pues ningún encuentro singular vuelve a repetirse), por ello todo está por ser (más que algo ya hecho, ya sucedido, ya finalizado).

La otra ironía en todo esto es que la formulación que escoge Aureliano para su informe sobre la doctrina de esta nueva secta de herejes es una *repetición* literal de la que tiempo atrás formuló Juan de Panonia, su contrincante. Aureliano vuelve (porque nunca la ha dejado) a la figura del círculo, de la repetición. Entregada en el informe e indicada la fuente de dicha sentencia, Juan de Panonia, el otrora juez que combatió y triunfó sobre los heréticos de la Rueda, se vuelve él mismo un hereje, esta vez de los *especulares* o *histriones*. Juan de Panonia es condenado a morir en la hoguera, repitiendo así el destino de Euforbo, ese heresiarca de los heréticos de la Rueda que había sido condenado precisamente gracias a aquel.

Pero aún en los momentos de su triunfo amargo, no exento de cierta sensibilidad culposa, Aureliano seguirá presa de su sino circular. Hay un momento en el que, presenciando la ejecución de su antiguo contrincante, Aureliano tiene

un destello que le trae a la memoria algo (y alguien) que ya había visto antes. Es el presentimiento de lo que *vuelve*: “Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado. Le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién” (p. 252). Pero lo que vuelve regresa ahora así, como desvanecido, irreconocible, bajo otro rostro que es, sin embargo, el sobradamente conocido. Las llamas, lo mismo que las lamentaciones del hombre en la hoguera evocan al olvidado Euforbo, que ya había presagiado que lo ocurrido una vez ocurriría infinitas veces más. ¿Regreso y triunfo inesperado de los heréticos de la Rueda? ¿Cumplimiento cabal de la venganza de una antigua querrela? ¿O conclusión (a)lógica de un entramado que ya anunciaban los *histriones*? Acaso esta ejecución, este acto por el cual Aureliano obtiene finalmente su desgraciado triunfo, sea todo aquello, y destella esa conjunción caótica en el momento mismo en que se alzan las llamas quemando las carnes de Juan, haciendo visible nuevamente ese temible laberinto de fuego que antes anunció Euforbo.

Todo se ha trastocado en este punto, el acusador se volvió el acusado, el vencido se volvió vencedor, y la refutación ortodoxa se volvió herejía, todo ello en medio de un tránsito temporal (que abarcó años), pero que no únicamente se trata de un pasaje de una a otra cosa, sino que apunta en el fondo a umbrales donde los signos opuestos se vuelven indiscernibles. Al mismo tiempo, todo esto está enmarcado por las doctrinas heréticas que también poseen polaridades opuestas y que jalonan toda la narración en una constante tensión: entre la doctrina del eterno retorno sostenida por los *monótonos*, se erige la de la extrema singularidad e irrepetibilidad de todas las cosas, sostenida por los *histriones* —y entre ellas se despliegan los sucesos, orbitando de uno a otro polo, pero dejando entrever que estas oposiciones (lo mismo que sus defensores y sus detractores) se encuentran contaminadas la una de la otra.

En realidad los contendientes son parte de una relación que los sitúa en un extraño devenir, según el cual, pese a sus diferencias y contrariedades, están conectados por algo *común*. Así, Juan de Panonia complementa a Aureliano. La muerte del primero supone en cierta forma algo que muere en el segundo. Por ello aparece nuevamente la ironía con la muerte del segundo, años después de la

ejecución de Juan. Pues aunque en circunstancias diferentes, Aureliano muere como murió Juan: quemado en el incendio provocado por un rayo que cae sobre los árboles. Las omnipresentes llamas retornan a cobrar una vida.

El final del relato se extiende más allá de los hechos, y, nos dice el narrador, sólo se puede referir por metáforas, porque acontece en el cielo, donde no tiene cabida el tiempo como sucesión cronológica. Y al parecer, esta negación del tiempo de Cronos acarrea una consecuencia sorprendente, que tiene que ver con la *eternidad*, de la que sería pleno testigo y habitante la mente divina: “en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (p. 253). Sólo en el tiempo sucesivo tienen cabida las distinciones tajantes, las identificaciones, que no dejan de estar sometidas al devenir, aunque éste sea experimentado como un transcurrir espacioso y dilatado, donde no se perciben inmediatamente las transformaciones padecidas, no obstante, el devenir no deja de hacerse presente como una fuerza que empuja a los personajes al punto de su paradoja y su propia ironía. En la eternidad, por el contrario, no importan las diferencias, las divergencias y exclusiones. Todo puede ser atributo de la misma *persona*, lo que supone una coexistencia de lo contrario y contradictorio, un sumo umbral donde se conectan todas esas cualidades, entrando en un ámbito *indiscernible*. Y una vez más, vemos aquí la coincidencia de eternidad e infinitud, esta vez por los puentes entre este cuento y *El inmortal*, pues mientras que en el relato de nuestros teólogos se trata de ver sus divergencias siendo lo mismo (y no lo mismo) desde la mirada del tiempo-todo (en tanto *Aión*), en *El inmortal* se trataba de observar cómo en un tiempo infinito una sola persona deviene todas, incluso las más contradictorias, deviniendo, finalmente, *Nadie*.

¿Son demasiado importantes “nuestras” ideas personales, nuestros gustos y opiniones? Y esas oposiciones en las que se nos va la vida, ¿en verdad lo valen? ¿No es aferrarnos a nuestras contiendas y rechazos una falaz detención del flujo de la vida, un arte estática que trata de engañar lo verdaderamente vivo, que es el conjunto de esos devenires que nos sacan de nosotros mismos?

Ordinariamente nos encerramos en nuestras identidades, definidas por los contornos de nuestras ideas, creencias y preferencias, y no contemplamos la pintura de nuestra vida suficientemente al punto de ver cómo lo que en otra ocasión nos despertaba alegría, ahora nos entristece, y lo que hoy nos duele, mañana será oportunidad de goce; preferimos pensar que somos los mismos, alejándonos así de nuestros semejantes, erigiendo vanos muros de indiferencia. Pero a través nuestro corre un flujo que nos conecta con aquello con lo que estamos en *tensión*, y por sobre nuestras ideas personales se alza lo *común*, que no es tanto la resolución de nuestros conflictos y oposiciones, como su mutuo confluir en gradaciones donde se van perdiendo los límites exclusivos. Así, podemos entrever cómo en *Los teólogos* Aureliano deviene Juan y éste deviene aquel; el teólogo ortodoxo deviene hereje y viceversa; y en última instancia, los contendientes devienen lo que no creían ni esperaban, a un tiempo eternos y singulares, repitiéndose a la vez que irrepetibles, extraviados en un poderoso laberinto ígneo. Como nosotros mismos.

La escritura del dios (o de las infinitas hebras del sentido)

De continuo nos encontramos con signos que van definiendo nuestras rutas, nuestros destinos, nuestros extravíos. Signos más o menos descifrables, que no obstante apuntan siempre a un lugar más allá de ellos mismos, y que acaso intuimos como el sumo signo que habrá de dotar de sentido a todas nuestras peripecias existenciales. Pero este signo último nunca lo encontramos, o bien, aun cuando surge ante nosotros no lo logramos comprender, descartándolo como otro más de entre esos tantos signos que nos aparecen —resulta justo afirmar, entonces, que *aquello con lo que más en contacto estamos, se nos aparece como lo más extraño*. Pero esta extrañeza, esta incomprensión nos hace pensar en otra cosa, y es que aun cuando pudiéramos inteligir el signo de nuestra existencia, seguramente esta intelección no sería suficiente para justificarnos ni para instituir

un sentido, pues probablemente *sentiríamos* que éste ya no es *nuestro*. Acaso esta fue la vivencia de Tzinacán (si es que en verdad la podemos llamar “suya”), relatada en *La escritura del dios*, por la cual fue partícipe del prodigio mismo en el cual quedó integrado y excluido a un tiempo. Pues en efecto, en *La escritura del dios* se trata de un encuentro con los signos que son los de la divinidad, es decir, los que ordenan y configuran el mundo como totalidad, pero en este encuentro se hace manifiesta la distancia (y por lo mismo la fricción) entre el sentido particular de las cosas y aquel otro que todo lo engloba y que no puede sino intuirse de manera paradójica, propio de un demiurgo que no se aviene con los lenguajes humanos.

En la narración presenciamos un tránsito de lo lóbrego y estrecho hacia lo abierto y luminoso, flamígero, así esto último se trate tan sólo de un chispazo momentáneo que, sin embargo, prevalecerá más allá de la conclusión. Al principio Tzinacán, sacerdote de la pirámide del dios Qaholom, tras haber sido apresado y torturado por los conquistadores españoles, se encontrará yaciendo en una cárcel “profunda y de piedra”, en donde estará imbuido de sentimientos de “opresión y vastedad” (p. 304). Aquí no se contradicen los adjetivos, pues lo mismo que profunda y estrecha es la celda, la oscuridad y la atmósfera, pese a ser sofocantes, resultan vastas, inacabables. Otro aspecto central es que la prisión se encuentra dividida, y mientras de un lado se encuentra el sacerdote, del otro habita un jaguar, ambos separados apenas por unos barrotes que fungirán a la vez como umbral y espejo. No es que el jaguar sea el doble del sacerdote (pese a que después nos enteraremos de que aquel es uno de los atributos de Qaholom), sino que ambos están en una relación asimétrica a través de la región oscura de la celda que los conecta, que será el espacio necesario a través del cual el mago podrá *leer* no menos que *ser leído*.

No sabemos cuánto tiempo pasa nuestro sacerdote prisionero, pero sabemos que, encerrado en la celda, al cabo de varios años, Tzinacán no halla mejor manera de pasar el tiempo que *recordando* (ese otro acto mágico que evoca el ayer en el hoy). Cierta noche, avista un “recuerdo preciso” referente a lo que se contaba de su Dios, Qaholom. Según esta tradición, ese Dios habría *escrito* una

sentencia mágica, un conjuro contra los males del fin de los tiempos. Esta sentencia permanece sin embargo incógnita, escondida, sin que nadie sepa dónde fue escrita —lo cual no contradice la esperanza de un elegido que la encuentre y pueda leerla. Tzinacán piensa que, en tanto sacerdote del dios, su destino es encontrar dicha sentencia y entenderla, lo que vendrá a ser un primer signo de la memoria y la esperanza que le permite otorgarle algún sentido a su cautiverio. Pero a esa esperanza va unido un *vértigo*. ¿Ante qué? Ante lo demasiado grande, lo inabarcable, como puede serlo un mensaje cifrado de un dios.

Aduce que la sentencia, al ser algo eterno, intocado por el azar, debe estar escrita en algo igualmente eterno o cuanto menos “invulnerable” por el tiempo. Esta deducción es una de las primeras claves para comprender el devenir que acontece a Tzinacán, pues se trata, ante todo, de una vivencia del tiempo: la búsqueda de la sentencia ha de ser una búsqueda por lo que está más allá del tiempo cronológico, pero una búsqueda tal exige que uno mismo se encuentre más allá de la sucesión temporal. Acaso intuye esto Tzinacán cuando, en algún momento, reflexiona: “Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca” (pp. 305-306), coincidencia (y por lo tanto anulación) del sujeto y el objeto. En cierto sentido podemos decir que acierta, del mismo modo que todo signo que nos lleva a encontrarnos con lo *otro* nos redirige, de algún modo, hacia “nosotros mismos”, pero esto quedará aclarado más adelante.

En un momento recuerda precisamente que el jaguar, esa creatura bestial que cohabita en las sombras junto a él, es uno de los *atributos* del dios, es decir, como uno de los signos en que la divinidad misma se presenta, apuntando más allá de su sola forma. Y ante esta cercanía, el anterior *vértigo* es sustituido por la *piEDAD*, nacida de la imagen de la inextricable red de “tigres” de la que su vecino es un espécimen singular, pero de la que no puede deslindarse. Y es que intuye que toda esa maraña de animales feroces, reproducida a lo largo de amplias generaciones, ha sido necesaria para conservar en su piel, en la piel de cada uno de ellos —y por ello en la del jaguar vecino— el mensaje secreto del dios. Esta intuición le deparará un destino para sus oscuros días: descifrar la piel del felino, de manera que dedica años a memorizar los patrones manchados en la piel del

jaguar vecino, intentando descifrar, *decodificar*, durante los brevísimos momentos de luz, su mensaje, la sentencia, o acaso la palabra mágica del dios. Pero, ¿qué tipo de sentencia puede ser la de un dios? Si es cierto que se trata de un ser absoluto, ¿cómo habría de construir su mensaje? ¿Acaso a la manera de nuestros lenguajes humanos, o de una manera harto distinta?

Los lenguajes humanos están estructurados temporalmente, es decir, conforme al orden sucesivo, lo cual, por otra parte, hace que la exclusión sea su norma: lo que se dice ahora implica la exclusión de otras cosas (que pudieron decirse antes, o podrán decirse después). No obstante, Tzinacán intuye que esta exclusión es sólo aparente, puesto que en verdad “no hay proposición que no implique el universo entero”, por ejemplo, “decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra” (p. 306), así sea todo ello de manera implícita. Estas consideraciones que se plantea nuestro mago le hacen llegar a lo siguiente:

Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud (p. 306).

Así, la sucesión y la exclusión aparecerían como límites propios de los lenguajes y las vidas humanas, mientras que para una mente divina habría *inmediatez* o *simultaneidad* e *integración* o *inclusión explícita*. Lo cual, a su vez, le lleva a la lúcida inferencia de que entonces no podría tratarse de una oración divina, puesto que ésta implica, por definición, una *sucesión* de voces; de haber una sentencia todopoderosa, de un ser igualmente todopoderoso, ésta no podría más que consistir en una única palabra en la que se cifrara la plenitud: todo lo que ha sido, lo que es y lo que será. Cualquier palabra divina *contiene, expresándolo*, al universo entero. “Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a

cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*” (p. 306-307). Esto abre una brecha prácticamente insalvable entre lo humano y lo divino, entre el tiempo cronológico y la eternidad, abismo imposible de sortear que sin embargo se encuentra en conexión, y que será precisamente la fuente de esos signos que anuncian el sentido último, indescifrable y, con todo, vivible en momentos cuya naturaleza es acontecer por fuera del tiempo cronológico.

La trama de nuestro sacerdote tiene un giro en algún punto. Cierta noche tiene un sueño revelador que pondrá de relieve su propia condición. Sueña con un grano de arena, luego que despierta; sigue soñando (y soñando despertarse) al tiempo que los granos de arena se van multiplicando hasta ser infinitos y creando la textura de un denso laberinto, al punto de llegar a sofocarle. Entonces, el mago Tzinacán escucha lo siguiente: “No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente” (p. 307). El infinito no sólo se encuentra en los granos de arena, símbolo del tiempo, sino también en los ciclos de sueño y despertar, que se extienden ilimitadamente. Desandar el tiempo, remontar sobre la arena, eso es despertar —aunque se trate de un sendero interminable. El horror de ese laberinto de sueños y de arena se pone de manifiesto por contraste, cuando finalmente “despierta” y bendice todo cuanto hay en su celda. Y precisamente de este contraste, de este choque brota, como de las chispas, un raptó místico que finalmente lo eleva. A través del éxtasis, logra algo que, nos advierte, no puede comunicar: la unión con la divinidad o con el universo. Esto es más o menos lo que ve en tal raptó:

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio

tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos, y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (pp. 307-308).

La *visión* de Tzinacán le ha llevado a un punto en donde puede observar la *trama* de la realidad, palabra no únicamente figurativa, sino que expresa el justo sentido de la *visión* que le absorbe: ve la conexión de todas las cosas en el tiempo, las pasadas, las presentes y las futuras, y más aún, la inextricable conexión de los opuestos en esa Rueda de agua y de fuego, que no admite distinciones ni bordes claramente marcados. En esa rueda sin fin ve al conquistador y mortal enemigo Pedro de Alvarado, de igual modo que como se ve a sí mismo, ambos como unas hebras de ese tejido universal, acaso conectados el uno con el otro de una manera incomprensible y sin embargo necesaria. Esta Rueda delirante no sólo supera toda división temporal (al abarcarlas), sino que además trasciende toda segmentación espacial, siendo plena y ubicua. No es difícil encontrarnos aquí con la visión de Heráclito, con el *logos* común, que siendo de algún modo todas las cosas, no es ninguna de ellas en particular. El *logos*, recordemos, es la conjunción de todos los elementos, aún los contrarios, sin que estos pierdan su esencial tensión. Tras esta *visión*, ¿qué puede significar estar encerrado en una celda de piedra? ¿Qué significa ser el derrotado, el encarcelado, el sacerdote presuntamente vencido de un imperio antiguo a punto de desaparecer? ¿Quién es Tzinacán? ¿Y qué puede importar ahora toda tentativa de venganza, de escape o de conjurar los males extranjeros?

Este *raptó* le ha permitido atisbar lo absoluto, constituido de hebras multiformes y en densa y laboriosa interconexión, una fugaz mirada al misterio tras el nombre de Qaholom, y será este momento extático el que le permitirá finalmente entender la escritura plasmada en la piel del jaguar. No importa ya que descubra una fórmula de varias palabras casuales (o “que parecen casuales”), en aparente contradicción con sus reflexiones anteriores sobre la existencia de una única palabra (las catorce palabras que descubre bien pueden ser producto de su limitado entendimiento, que no alcanza a acceder a esa única palabra, sometido como sigue, a la ley de la sucesión y la temporalidad); lo cierto es que en ese

momento Tzinacán se vuelve todopoderoso, pues en posesión de la cifra secreta inscrita en la piel del jaguar, podría, con tan sólo pronunciarla, revertirlo todo, vencer y quemar a los enemigos, volverse el hombre más poderoso del orbe, o ser, si lo quisiera, inmortal. Se trata de una fórmula bien acotada, pero sumamente poderosa, que le permitiría realizar lo que sea que se propusiera. No obstante, el descifrar esta sentencia conlleva una consecuencia sorprendente, y es que entonces deja de importar cualquier propósito más o menos individual que se tenga: “cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán” (p. 308). ¿Qué importa la libertad, la venganza, el poder, la identidad personal, cuando se tiene la perspectiva de la divinidad?

Este rapto ha sacado al mago de sí mismo, le ha despojado de su antiguo nombre, y con ello ha desdibujado su identidad. Tzinacán ha observado el infinito y la eternidad, se ha observado a “sí mismo” como una minúscula hebra de este trenzado, y a partir de ese momento, donde ha transitado de la impotencia a una suma potencia, se vuelve, paradójicamente, impotente, pero de una manera diferente: ahora lo puede todo, puede hacer lo que sea que se proponga, y sin embargo este tremendo poder le despoja de toda tentativa individual, de todo deseo, todo proyecto.

Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie (p. 308).

En su visión Tzinacán se ha encontrado con un signo infinitamente poderoso, que podría ser la clave última del sentido de todas las cosas, y no obstante ese mismo encuentro le saca de sí mismo al punto tal de perder de vista todo sentido, le arrastra en un devenir que desintegra sus circunstancias personales, y así Tzinacán *deviene nadie*. *Nadie* está encerrado en la celda; *nadie* está por

presenciar la muerte de un imperio y la propia; *nadie* ha descifrado la sentencia divina que le vuelve todopoderoso, *nadie* ha contemplado a la divinidad o al universo.

Como podemos comprender, hay en el relato de Tzinacán una clara predominancia de la *visión*, pero ya no en tanto capacidad perceptiva de un individuo, sino más bien en tanto *rapto* que saca al individuo de sí mismo. Y esta *visión* tiene que ver con la *realidad* en tanto *Todo-Uno*. Ciertamente es que por una parte, Tzinacán no deja de ser un individuo, no deja de existir tanto como sus circunstancias marcadas por la pluralidad (existen Alvarado, los invasores, el carcelero, el jaguar, existe la inexpugnable celda), pero su *visión* lo ha elevado (arrastrado) a un punto en el que toda esa pluralidad queda reunida en la simultaneidad de un tiempo-espacio que lo coloca en la perspectiva del Dios-Universo. Todo queda integrado, incluso “él mismo”, su vida y su muerte, en una extraña configuración en la que ha devenido *nadie*, al mismo tiempo que *todo*.

En últimas, ¿qué significa este encuentro con los signos? ¿Dónde se encuentra el sentido? Podemos afirmar que este reverbera por entre las fibras del lenguaje, sin llegar a confundirse con éste; el sentido último, definitivamente, nunca será expresado en un dialecto, humano o no humano, aunque pueda ser bien traducido (es decir, vertido de manera más o menos aproximativa, nunca del todo coincidente) en alguna lengua o código humano. Presenciar la clara visión de la divinidad y decir su palabra absoluta es ya distanciarse de ese absoluto, es decir, del infinito y de lo eterno, pues es entrar en las parcelas temporales donde sólo anida lo fragmentario. Pero es que, además, ser captado por esa visión y descifrar esa voz es ya no poder decir nada, no tener nada que decir, pues el decir queda absorbido en un solo acto que es a la vez percibir, sentir, pensar, ser anulado. Es descubrir que la *razón-y-sentido-común* lo es en tanto que no pertenece a nadie, aunque a todos atraviesa conectándolos. Es darse cuenta que Pedro de Alvarado no es el opuesto inconciliable de Tzinacán, que el destino de la muerte no es nada, y que aún en las peores circunstancias uno está sostenido sobre un telar eterno e infinito cuyos indescifrables signos siempre apuntan a un

misterio que sólo puede ser experimentado dejando de lado las pequeñas preocupaciones personales.

El Aleph (o de eso que llamamos “universo”)

Un extraño anhelo nos habita que nos hace buscar la completud, la totalidad y unidad de las cosas, las experiencias, las relaciones, anhelo por el cual siempre parecemos en condición de querer más, buscar más; de este anhelo humano una de las manifestaciones es el *recuerdo*, que funge como un mecanismo a través de cuya potencia conservamos todo aquello que nos ha constituido, en un velado esfuerzo por mantener esa totalidad a la que aspira nuestra vida. En el fondo, podríamos decir, no es sino un anhelo de trascender el tiempo que se escurre y en el que nosotros nos vemos remolcados, una tentativa de vencer el ínfimo instante que augura que nuestras vidas serán borradas en el ímpetu de la arena que pasa, tragadas por el olvido. La anhelada totalidad y unidad son otras maneras de mentar el absoluto o lo eterno, cuyas representaciones pueden variar enormemente, pero que contienen la misma idea fundante: una vida que no cesa, un existir que no se agota ni se extingue bajo las aguas del tiempo. Pero esa totalidad también implica algo de lo que no solemos ser plenamente conscientes, y es que, de tratarse en verdad de algo total, ya no podría ser “mía”, ni “tuya”, ni “nuestra” ni de nadie, sino, en todo caso, al mismo tiempo de “todos”. ¿Y qué haríamos con esa perspectiva total? Si nos fuera dado observar la totalidad del tiempo, de lo que fue, de lo que es y de lo que será, y no únicamente para un individuo, sino para todos, ¿podríamos contener el delirio, el pánico, el asombro? ¿Nos sentiríamos verdaderamente realizados? Nuestra plenitud buscada es sólo uno de los retazos de la imposible totalidad, lo mismo que esa vida eterna con la que a veces soñamos no está compuesta más que de fragmentos de memoria que seleccionamos y conservamos, mientras que el suave olvido acude para liberarnos del peso de lo intolerable, lo vergonzoso, lo doloroso. Y, con todo, si por un

momento nos fuera otorgada la posibilidad de ver todos los momentos, de contemplar la verdadera faz del universo, ¿nos resistiríamos a ello? Y si ese momento prometiera ofrecernos recuperar lo irremediablemente perdido, ¿nos rehusaríamos a cruzar el umbral, o dichosos lo traspasaríamos, aún a costa de nuestra propia cordura?

El Aleph nos conduce a un punto en el que podemos tocar estas cuestiones de cerca, en donde por los entresijos de la memoria descubrimos los esplendores de la eternidad, totalidad que no se deja mentar ni mucho menos entender, pero que aun así resplandece con el candor de indómito sol. Y no es extraño que el acceso a este recorrido esté demarcado por las experiencias más profundas de la vida: el amor y la muerte, que es donde precisamente podemos tener experiencia de lo eterno. ¿Y no es acaso cuando estas experiencias se juntan, que *experimentamos* en grado máximo esos destellos de lo eterno, que nos arrastra a una vivencia en la cual el tiempo se vuelve una circularidad que reactualiza a cada momento el acontecimiento? ¿No es, pues, la muerte del ser amado, la que nos hace saborear, así se trate de un sabor amargo, la eternidad, sea por la eterna pérdida, o por el eterno recuerdo?

Si para el enamorado el universo se trastoca, de manera que ya nada puede vivenciar sin que esté impregnado por la figura del amado, para el enamorado que sufre la irreparable pérdida de su objeto de amor todas las estructuras se quiebran, el cosmos se ve sacudido y como sacado fuera de encaje. Esta es la experiencia de Borges, protagonista de *El Aleph*. Y es que, ante la muerte de la amada, Beatriz Viterbo, el narrador no puede sino sufrir una comprensión que le asesta como golpe fulgurante. No es sólo una persona la que muere, es el *cosmos* entero el que se desplaza: “comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita” (p. 330); y sin embargo una vanidad surca su mente: la muerte de la amada es terrible porque revela el cambio del todo, mas él permanece, presenciando melancólicamente ese sucederse: es el universo el que se aparta *de ella*, mientras que él permanece idéntico, *incommovible*. Pero será ésta, claro está,

la tremenda ilusión y vanidad de su identidad, como si se tratara de un núcleo o eje que no se mueve, y que todo lo puede comprender.

Podríamos decir entonces que *una* muerte parece ser el pretexto, cuando no el acto fundante, de una serie de circunstancias que despliegan esa infinita serie de acontecimientos del universo. Pero en realidad esa muerte es singularísima: es la de la amada, Beatriz Viterbo, que provoca que cada aniversario (de la que había sido su vida) comulguen en la casa familiar aquellos que guardan su memoria. Estos encuentros tienen la cualidad de tornarse, y cada vez más, “melancólicos y vanamente eróticos” (p. 331). La serie que se despliega lleva el doble signo de lo melancólico y de lo erótico, de las pasiones tristes y las potencias de vida, o, en suma, de la muerte y la vida como parte de algo más vasto que se escapa, pero que se presenta en cada *encuentro* y que permanece en enigmática tensión. Es en esta trama de sucesos, que tienen la densidad de unos pocos años, que Borges establece algún tipo de relación con Carlos Argentino Daneri, primo en segundo grado de la difunta Beatriz, y que a la larga se revelará también como su amante. Daneri, al igual que Borges, es escritor: éste se entera que aquel se encuentra escribiendo un poema intitulado “La Tierra”, donde proyectaba hablar de todo cuanto hay en el planeta. Por tanto, en esta extraña relación vuelven a hacerse presentes las tensiones, las oposiciones y similitudes. Decíamos que tanto Borges como Daneri son escritores, pero también son (o fueron) amantes de Beatriz, por mucho que uno sólo lo haya sido “idealmente” y el otro de manera efectiva. Ambos lloran su pérdida, pero de manera distinta, y sin embargo, ambos conforman esa atmósfera de melancolía y eroticidad, que pone de relieve las tensiones entre la vida y la muerte.

En algún punto, la trama del duelo por la amada queda suspendida, y es más bien lo que va surgiendo entre estos dos hombres lo que da lugar a los efectos de esa otra serie. Y es que las labores literarias de Daneri pasan a ocupar un lugar central en el relato de Borges, sobre todo cuando éste describe, no sin mucha mofa e ironía, el poema en el que se encuentra trabajando su adversario. La empresa de Daneri es simple: contener en un poema cada uno de los elementos y rasgos del mundo. Podemos ver que hay, sin duda, algo

desmesurado, estrambótico en el poema “La Tierra” de Carlos Argentino, que no es tanto la inclusión de cada uno de los aspectos del planeta, cuanto la pretensión de lograr, en una unidad llamada poema, contener la vasta multiplicidad de elementos existentes. La locura de Carlos Daneri es querer llegar al Uno-Todo, pretendiendo conformar algo coherente, completo y homogéneo.

Por otra parte, se trata de la misma audacia ya aludida en otro lugar²⁶⁸: aquellos que intentaban cartografiar de manera exacta el globo, se dieron cuenta de que el mapa tenía que ser tan grande como el vasto territorio, y más aún, que el mapa debía contener al mapa, y éste el mapa del mapa, y así infinitamente. De manera que, ¿dónde está el territorio, y dónde el mapa? De modo semejante, Carlos Argentino se entrega a la titánica tarea de contener el mundo entero en su poema, sin darse cuenta de la *imposibilidad* de tal labor y del infinito que allí resurge: el poema tendría que ser del tamaño de la tierra, pero también tendría que contenerse a sí mismo, conteniéndose a sí mismo, y así hasta el infinito. Hay además, claro está, el supuesto de que esa *totalidad* es la mera suma de elementos, y que, todos reunidos, conforman a aquella. Carlos Argentino procede por análisis y síntesis, sin darse cuenta de que a través de tales procedimientos establece cesuras infundadas en la *realidad*, ordenadas conforme a estructuras que no son las de las cosas, sino las de aquel que las ordena. Daneri está en construcción de un Uno-Todo finito, ordenado y delimitado, pero al tiempo deja traslucir lo infinito y lo carente de orden.

Hasta aquí nada hay que sea sorprendente, fuera de los elementos tensionales que aproximan a Daneri y a Borges, y del insensato plan del poema “La Tierra”. Sin embargo, es una de las tramas que nos acercan, casi como por casualidad, a lo que constituirá la ruptura de ese tedio cotidiano que embargaba a Borges. Y es que Daneri en algún momento le revela a Borges algo que posee, y que está en riesgo de perder, de llevarse a cabo una demolición que contempla su casa. En un ángulo del sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri, esa casa que para Borges alude infinitamente a su amada Beatriz, hay un *Aleph*. ¿Qué es

²⁶⁸ Véase, por ejemplo, lo expuesto hacia el final del ensayo “Magias parciales del ‘Quijote’”.

un Aleph? “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (p. 338). Punto del espacio que contiene todos los otros puntos espaciales, cosa de las cosas (que las contiene a todas); se trata de un artefacto que desborda a la razón y a la lógica: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (p. 338). Objeto paradójico e imposible, el Aleph promete contener en sí todo el espacio con todo lo que hay en él, todo contenido en un objeto de apenas un par de centímetros. ¿Puede la parte contener el todo? Pero además, no se trata de que contenga sencillamente todos los puntos del espacio, sino que nos revela cómo estos puntos se multiplican (acaso infinitamente) por la variedad de ángulos desde los que se les puede ver.

El momento decisivo llega, por supuesto, cuando Borges tiene la oportunidad de contemplarlo y vivenciarlo en carne propia. Hay entonces algo casi ritual, pues para llegar al Aleph hay que emprender un descenso entre la penumbra que recuerda a los descensos al inframundo practicados para alcanzar la sabiduría de las dimensiones infernales o transmundanas; pero a la vez hay algo mundano, por cuanto ese descenso es hacia un sótano de una casa argentina, que le exige a Borges además, para poder contemplar el artefacto, adoptar una posición casi caricaturesca. Todo esto sitúa al Borges superior (por sus dotes literarias, por la pureza de su amor a Beatriz) en una postura *menor*, en relación con Daneri —quien se revela el “poseedor” del todo, fuente de acceso a esas imágenes multitudinarias que habitan su poema “La Tierra”.

Mas, ¿cuál puede ser la experiencia de un hombre ante la totalidad? ¿Cómo soportar las vertiginosas *visiones* que conforman ese Uno-Todo, y cuál es, en última instancia, su íntima constitución? La *experiencia* del Aleph es algo inefable, alude a una exterioridad radical del lenguaje, del tiempo y del espacio, que no obstante se imprime (conteniéndolos) en tiempo y espacio. Alude a las diversas imágenes que los místicos han configurado para dar cuenta de la divinidad: un pájaro que es todos los pájaros; una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna; un ángel de cuatro caras que se dirige simultáneamente a los cuatro rumbos. Y es vano también el intento del escritor de transcribir de la manera más fidedigna su *visión*, de modo que busca evitar que su

informe quede “contaminado de literatura”. Sabe, no obstante, que el núcleo de todo es un “problema irresoluble”, que mejor podríamos llamar propiamente una paradoja (que es precisamente lo que no admite solución alguna): “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (p. 340). El Aleph es ante todo un artefacto que expresa al infinito, o que posibilita al menos unos instantes de experiencia, irremediabilmente parcial y limitada, de lo ilimitado. Pero además, en estas *visiones* que posibilita, muestra cómo lo infinito no tiene ya que ver con ese mundo excesivo pero ordenado que presenta Daneri en “La Tierra”, sino, por el contrario, algo cuyo orden es irrepresentable, y ni siquiera enunciabile. Es así que vienen a continuación los intentos por dar cuenta de aquello, caracterizados por la *tensión* que mantiene juntos a todos los contrarios (cuyas imposibles junturas son precisamente uno de los atributos de lo eterno).

La experiencia de Borges está asimismo caracterizada por esas tensiones de opuestos, en donde en lo más pequeño observa lo más grande, y donde todo concurre a un solo tiempo, por mucho que su única manera para dar cuenta de aquello sea de manera sucesiva: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (p. 340). Lo deleitable y lo atroz, lo más elevado y lo más bajo, todo confluyendo al unísono en un solo punto que es todos los puntos, en un solo instante que da una probada de la eternidad. Como ya lo declarara Heráclito, el dios, o *logos*, es todas las cosas, todos los contrarios juntos, en una armonía incomprensible. El lenguaje se muestra, de igual forma, como una limitante para acceder plenamente a esta experiencia, que está por sobre el lenguaje, por sobre el tiempo. ¿Cómo señalar la existencia del espacio cósmico, con toda su vastedad, en un artefacto de apenas unos pocos centímetros de diámetro? ¿Cómo expresar la existencia de lo infinito resplandeciendo en algo finito? “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo” (p. 341). No sólo la unidad del cosmos se ve multiplicada, sino que cada cosa estalla en una infinidad de cosas, multiplicadas por los puntos de vista (que

implica, por consiguiente, una multiplicidad de perspectivas u observadores, que a su vez se han de ver replicados al infinito). Proliferación al infinito que es propia del gesto zenoniano que introduce lo ilimitado abriéndose camino en el *entre*, y que enarbola la figura del *espejo* en tanto artificio que replica cada cosa desviándola de cualquier “original”.

Ver al infinito proliferando, multiplicándose infinitamente, paradójicamente, contenido en algo presuntamente limitado, es encontrar también lo ilimitado e infinito por doquier, subiendo por entre las cosas, entre el observador y lo observado, y también atravesando las propias entrañas. Y es deshacer cualesquiera órdenes que establecen límites rígidos y excluyentes entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo fantástico, el texto y el mundo; todas las dualidades se caen a pedazos, revelándose intrincadamente conexas, desbordantes a la vez que desbordadas. Borges se ve a sí mismo, tanto como a los otros (acaso *conectado* a Daneri, a Beatriz Viterbo, a su familia; a infinidad de seres desconocidos; conectado a nosotros, testigos de su confesión, que somos a la vez tomados por el vertiginoso sucederse de las imágenes contenidas en el Aleph):

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (p. 342).

Aquí hay una visión de la eternidad, pero ya no al modo de lo que vuelve en el Eterno Retorno (como en *Las ruinas circulares*), ni sugerida como el efecto de una proliferación infinita (como en *La lotería en Babilonia* o incluso en *El inmortal*). Por el contrario, la eternidad que le revela a Borges el Aleph es la de la coincidencia de los opuestos, que no sólo implican otra vivencia del tiempo, sino también otra configuración del mismo: lo eterno se nos presenta en esta vertiginosa visión como un difuminado de los límites entre las cosas (y la experiencia de las cosas),

pero además y por sobre todo, como la coincidencia del instante (y cada uno de los instantes que *componen* esto llamado “mundo”) con el sin-tiempo, esto es, propiamente con la temporalidad el Aión. Hay algo semejante, sí, con esa eternidad que le es dada vivir a Hladík en el infinito instante de su muerte, en *El milagro secreto*, pero a la vez hay algo más aquí. Pues sin duda asistimos a la mezcla de tiempo-espacio en ese punto simultáneamente ínfimo y desmesurado que es el Aleph.

Ante tal espectáculo, Borges siente “infinita veneración” e “infinita lástima”. Ha visto el universo, su heterogénea e inacabable configuración, y eso le arrebató en un vértigo desmedido. “Borges” mismo es infinitos sujetos, infinitas vidas ni siquiera soñadas, y es entonces que podemos comprender que si en un momento le sucede el creerse el centro inamovible (de su experiencia) del mundo, tanto como nos sucede a cualquiera comúnmente, es porque ese centro está en todas partes, en todos, en todo momento; porque el universo sin confines ni límites se encuentra brotando desquiciadamente a través de cada creatura y cada cosa, pero que, por ende, hay un dinamismo delirante en estos infinitos centros que se reflejan unos a otros creando tremendos laberintos que, asimismo, hacen perder cualquier centro.

Cierto es que esta desmedida *visión* que nos arrebató, tanto como a nuestro narrador, no puede sino durar tanto como dura la experiencia, perdiendo su autenticidad cuando se la intenta poner en palabras (esto es, cuando se la intenta someter al orden del tiempo estructurado por momentos sucesivos). No obstante, es cierto que tras haber visto la imposible totalidad, queda un sabor de lo excesivamente familiar ante el espectáculo del mundo (se ha visto *todo*). Y así, lo que a la experiencia se presenta sucesivo, durante el transcurso de horas, días, semanas, le aparece a Borges como los retazos de algo ya *visto*. Por ello teme que no le abandone nunca la “impresión de volver”. Pero sólo se puede volver a donde ya se ha estado. Y Borges, por unos instantes, *estuvo en todas partes a la vez*. Es el terror a la *repetición de lo infinito multiplicado al infinito*. Pero para su ventura finalmente, nos dice, tras noches de insomnio el olvido lo libera de esa terrible carga; el olvido viene a apagar la fiebre delirante que dejó el Aleph.

Así como no hay prodigio que no implique una suerte de castigo (contemplar el vertiginoso universo, con todo lo insoportable que esto puede ser, viéndose jalonado por las fuerzas que constituyen ese insostenible cosmos, y que destruyen nuestras nociones sobre el mismo), no hay tampoco liberación que no conlleve la pérdida de algo preciado; en este caso, el olvido que libera a Borges de la espantosa visión de lo infinito, le priva también de las infinitas perspectivas que tuvo para ver a su amada: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (p. 344).

El Aleph puede entenderse de este modo como una fábula sobre la memoria y el olvido, capacidades que se jalonan y tensionan ante el intento de captar lo uno y lo múltiple, pues tan pronto reúnen todos los fragmentos en un solo recuerdo, como hacen estallar todo recuerdo unitario en múltiples piezas que eluden toda unidad e identidad. (Recordemos que algo semejante es lo que le sucedía a Funes, el memorioso, quien podía captar lo heteróclito y fugaz de la realidad, y sin embargo conservarlo en la memoria, una memoria que, a falta de olvido, se hacía tan grande como lo recordado, al punto de prácticamente llegar a duplicar lo real). Pero ante todo, no erraríamos si dijéramos que, veladamente, la preocupación central de Borges es la amada, aquella que pudo contemplar desde infinitos puntos de vista, y que sin embargo perdió, primero por la muerte, y después por el olvido (esa otra muerte).

Sólo en lo eterno algo se conserva; en el tiempo, todo se escurre y se pierde, hasta aquello que se ha amado. No alcanzamos la anhelada completud, la totalidad o la unidad, sólo esos fragmentos de memoria y esperanza, de olvido y de nostalgia que nos hacen creernos indivisos, idénticos a nosotros mismos, tanto como creer en la identidad de aquellos a quienes amamos. Pero a veces puede ser que nuestros encuentros, producidos por las incomprensibles series de causas y efectos entrettejidos en impenetrable y azarosa secuencia, nos lleven a encontrarnos con un Aleph, algo que produzca en nosotros la suspensión del tiempo cronológico, que nos muestre, arrastrándonos, *visiones* enigmáticas que a la vez nos hagan sabernos distintos; que nos revele una unidad y una totalidad

abierta, incompleta, a-lógica, indomable, donde los límites de la realidad se acrecientan y el centro se revela simultáneamente en todas partes; una experiencia, pues, donde en lo limitado se nos revele lo infinito, y la eternidad en el instante. Un encuentro en donde tengamos la experiencia del *logos* que todo lo rige.

CONCLUSIONES

Devenir e incompletud: la paradoja como mecanismo del pensamiento en Borges

Arribamos por fin al momento en que, según las convenciones, hay que establecer un punto de clausura al recorrido efectuado. Recorrido que, en nuestro caso, ha sido honestamente largo y a veces enrevesado —pues algunos de los parajes visitados parecían llevarnos lejos, mucho más lejos del lugar al que nuestro “destino” apuntaba. Hemos empezado, por ejemplo, con un capítulo que si bien parecía necesario en una investigación sobre filosofía y literatura, se encuentra constituido por aspectos aparentemente inconexos. Tal es el añejo tópico de la relación entre el *mythos* y el *logos*, que sin embargo se nos reveló imprescindible, por cuanto ya resuenan allí todas las formas en que a la postre se irán abordando, en la historia de Occidente, las relaciones entre filosofía y literatura (con toda la complejidad de matices y diferenciaciones que ésta supone). Y es que la querrela fundamental (y simplificada), ya presente entre el *mythos* y el *logos*, subsiste a la hora de pensar la relación entre filosofía y literatura: verdad contra falsedad, ficción contra realidad, pensamiento sensible contra pensamiento racional. Pero también se nos descubría que, lo que opera en el mito, es una *racionalidad otra*, en la que son más importantes los contenidos sensitivos (musicales, simbólicos, imaginativos) que los meramente discursivos; o bien, que la narrativa mitológica está imbuida de pensamiento sensible, creador, *poiético*.

En ese sentido fue imprescindible revisar las relaciones entre poesía y filosofía, ambas como hijas de la experiencia mítica, que parece escindirse en sus dos creaturas, heredando a una todo el cuerpo sensitivo e imaginativo, y a la otra toda el pensamiento discursivo, narrativo y racional. Sin embargo, también pudimos observar cómo, a pesar de su distancia (o quizá precisamente *a través*

de ella) filosofía y poesía se aproximan, se tocan, y en muchos casos se confunden. La cuestión principal, como sea, fue introducir en este apartado la noción de “estilo de pensamiento”, que nos sirvió para mostrar que tanto filosofía como poesía son producciones lingüísticas, y, si se quiere, más precisamente *sígnicas*, que también pueden entenderse como “estrategias significantes” que operan bajo diversos usos del lenguaje. En ambos casos, podemos aseverar, se apunta a algo con ese uso peculiar del lenguaje, sin embargo, si en un caso es más definido el ámbito de los referentes e incluso se pueden tomar los signos como mero instrumento para hablar de lo real, en el otro caso el lenguaje se empieza a revelar como su fin en sí mismo, y vale más por lo que *crea* que por aquello a lo cual apunta (o bien, eso a lo que apunta no es necesariamente el mundo fáctico, sino, en todo caso, el mundo de la *ex-periencia*, que no se confunde con el de las vivencias).

Poesía y filosofía nos aparecen así como cuestión de estilo, pero el estilo (lo vimos con Steiner) no es una cuestión superflua y prescindible; es, por el contrario, la raíz misma de lo que se dice (inseparable del cómo se dice). Y así, si la filosofía parecería ser algo mucho más “serio” que la poesía, y en cuyas preocupaciones no cabe la cuestión estilística, una revisión honesta nos demuestra que, por el contrario, la filosofía está hecha también de estilos —y que, en suma, como aprobaría Steiner, el pensamiento (filosófico o no) tiene su propia poesía. Claro que, en última instancia, se trató de dar el salto, de considerar la variedad de estilos que hay tanto en poesía como en filosofía, a una concepción en donde no es que cada una de estas producciones lingüísticas haya desarrollado diversos estilos en sus creaciones, sino más bien que, en sí mismas, la filosofía y la poesía son *estilos*, ¿de qué? Estilos de pensamiento. Esto es, que tanto como la filosofía, la poesía piensa, de una manera diferente, claro está: a través de imágenes, sonidos, ritmos, medidas, sugerencias, metáforas. Y el que la poesía piense significa que *produce* un movimiento que demarca sus propios regímenes de pensamiento, y por lo tanto de producción de verdades (que ya no se confunden con la verdad en sentido clásico, de correspondencia).

“Estilos de pensamiento”, “régimenes de verdad” y “máquina de pensar” son algunas de las herramientas conceptuales que sirven para aproximarnos a la literatura. Primero realizando un muy somero rastreo del surgimiento moderno de la noción de literatura, revisando sus implicaciones y contenidos. Y del mismo modo que hicimos respecto a la poesía, recorreremos algunas ideas más o menos genéricas sobre la literatura y su relación con la filosofía. Vemos perspectivas que hacen de aquella un apéndice o una sierva de ésta, pero también nos aproximamos a los abismos que la literatura abre en el lenguaje, viendo cómo el hablar sobre sí misma es una de sus cualidades inherentes, abriendo un espacio virtualmente infinito entre las palabras y las cosas, espacio propiamente literario (con Blanchot) en donde finalmente se volatizan los significados, los referentes y las nociones de obra y de autor. La literatura se nos aparece entonces también como una “máquina de pensar”, un “dispositivo incontrolado” que ya no depende ni del referente ni del significado exterior, ni del autor ni del intérprete, sino que su producción de verdad está signada por dos características principales: la *singularidad* y la *inmanencia*. Mas, lejos de caer en el típico error del “arte por el arte”, vemos que también la literatura está llena de (y apunta hacia la) *experiencia*: no la experiencia de lo fáctico que entonces se reporta o representa en una narración, sino la experiencia de lo que acontece al interior mismo de la obra, y la experiencia del contacto entre el texto y el lector; experiencia que, en último término, tiene que ver de nueva cuenta con las sensaciones, lo sensible.

Lo anterior nos adelantó mucho para comprender finalmente la perspectiva deleuzeana del asunto. Para ello hizo falta situarnos, en primer lugar, en la concepción filosófica del filósofo francés, comprender sus conceptos principales así como el giro que supone para el pensamiento contemporáneo. La comprensión de conceptos tales como “devenir”, “rizoma”, “acontecimiento”, “diferencia”, “repetición”, “Aión”, “plano de inmanencia”, entre otros, así como el movimiento general de “inversión (o, mejor dicho, *reversión*) del platonismo” nos ayudó a localizar justamente el lugar que ocupa en su perspectiva el arte en general, y concretamente la literatura. Desde Deleuze comprendimos más efectivamente cómo la literatura es una máquina de pensar, de qué manera la literatura piensa, y

cómo se relaciona con la filosofía. Si lo propio de la actividad filosófica es pensar por conceptos, a partir de la institución de un plano de inmanencia, el arte en general (y por ello la literatura) piensa a través de bloques de sensaciones, esto es, de perceptos y afectos, instituyendo un plano de composición. Pero perceptos y afectos ya no se confunden con las percepciones ni con los estados anímicos personales, subjetivos (lo mismo que los conceptos no se confunden ni con los estados de cosas, ni con las estructuras de un sujeto trascendental), sino que por el contrario, pertenecen a una ráfaga a-subjetiva y pre-individual, esto es, provienen del devenir, que se conforma como un movimiento que desvanece los límites cerrados de cosas y sujetos.

La literatura sería así ante todo cuestión de devenir: no los devenires *representados* en una narrativa, sino más bien los que acontecen en un texto, en unos personajes, en unos paisajes más o menos dados; pero también los devenires que le acaecen al lector, que se ve “tomado en el conjunto” y entonces puede experimentar una multiplicidad de sensaciones que lo hacen ser más (o menos) de lo que era antes; y por último, claro, se encuentran los devenires del escritor, que entonces, y a través de su escritura, adquiere el nobilísimo derecho de poder dejar de decir “yo”. Esto nos habilitó para atisbar, en su justa dimensión, la estrella polar para nuestra senda de investigación, pues descubrimos con Deleuze tanto la exigencia de pensar de un modo diferente como de no hacerle la corte a la *representación*²⁶⁹ ni a las prisiones de la identidad, lo que nos prepararía

²⁶⁹ El lector paciente que hasta aquí haya arribado podrá darse cuenta de que nuestra propuesta está signada por una lógica muy otra, que no es ya la de la representación, sino, si algún nombre hay que ponerle, la de la diferencia (o mejor, una lógica paradójica). La representación, como en su momento anunciamos (recuperando el pensamiento deleuzeano), todo lo somete al Ser unívoco, que no es sino el Ser de lo Mismo, de la Identidad, donde toda diferencia toma el lugar de lo negativo o del no-ser. La representación, que según nos permitió ver Deleuze, haya su cuádruple raíz en la identidad, la semejanza, la analogía y la oposición, erige un “buen sentido” y un “sentido común”, ambos como estandartes de otros presupuestos básicos: que el pensamiento *por naturaleza* quiere la verdad y se allega a ella, que hay una *recta naturaleza* del pensar, y que en el pensador también hay una *buena voluntad* que busca “desinteresadamente” lo verdadero. Desde esta óptica conocer no es sino *reconocer*: poner en lo “nuevo” lo que ya se tenía desde un principio, es decir, lo Mismo. Ya se ve que partiendo de la estructura de la Representación, no podemos valorar a la literatura sino en tanto que se acerque, más o menos, a una verdad, que estaría contenida en un discurso verdadero, sea el de la filosofía, el de la ciencia, o cualquier otro que se erija como Oficial. Desde esta lógica, tendríamos que haber interpretado a Borges buscando sus semejanzas, sus analogías, sus oposiciones o su identidad con el pensamiento presocrático, obliterando así toda potencia diferencial, no sólo de la máquina literaria (que se

para no querer encontrar semejanzas o similitudes entre filosofía y literatura (entre Borges y los presocráticos), para no querer clausurar en una unidad homogénea los discursos de ambas actividades, sino más bien hacerlas resonar *a través* de sus diferencias, producir la diferencia misma, no en tanto variación de algo ya dado, sino en tanto actualización de un sinfín de virtuales insistentes (con su consecuente contra-efectuación).

Con Deleuze descubrimos los flujos, los movimientos del devenir que nos llevan de un plano a otro, la hondura estratigráfica del pensamiento que ya no obedece a las demarcaciones de *Cronos*, sino que se otorga en las inmediateces de *Aión*, ese tiempo del acontecimiento donde más importante que la historia son los movimientos orquestados por el pensamiento, gracias a lo cual podemos ver los entrecruzamientos de planos, la contemporaneidad de los “antiguos”. Descubrimos las interferencias entre artes y filosofía (lo mismo que con la ciencia), que no implica que los discursos acuerden o digan lo mismo, sino que piensan problemáticas comunes. Acentuémoslo: no es que literatura y filosofía se refieran al mismo objeto o digan lo mismo pero por medios diferentes, sino que dicen cosas diferentes a través de estilos y *movimientos* diferentes también. Entre las varias cosas que las aproximan es que, tanto como la filosofía, la literatura es un campo donde se plantean, se *construyen problemas*, y si ambas se relacionan no es por lo que de análogo tienen, sino por la fractura, la grieta que las escinde; es, como dijimos en su momento, por el ámbito de lo indiscernible, es decir, allí donde se confunden (gracias a una *transversal* que las atraviesa).

Ya se ve que de este modo el esquema de la verdad, vertical por antonomasia, se quiebra en pos de un esquema más horizontal (el de las “potencias de lo falso”). No es que la literatura necesite de alguien que extraiga lo que de verdadero hay en ella, no es que necesite de la filosofía para ser analizada, interpretada, explicada, por lo que, consecuentemente, en este trabajo la filosofía (y en concreto, las filosofías presocráticas) no vienen a explicar a

engarza, sí, con la máquina filosófica), sino de sus devenires mismos. En última instancia, la lógica del devenir, la lógica que saca a la superficie las paradojas, nos ha permitido ensayar, experimentar las torsiones de una lengua, un discurso, una escritura; los espasmos de un pensamiento que ya no es el recto pensar, sino un pensamiento que es sacudida, temblor y carcajada.

Borges, sino que más bien, la literatura se muestra pensando ella misma, y si la filosofía se le acerca es para pensar *con* ella, *a pesar* de ella (el acercamiento entre Borges y los presocráticos, que da lugar a algo diferente). Una suerte de agenciamiento se crea aquí, asistimos, pues, a la generación de un dispositivo potente: la máquina literaria-filosófica. Otras nociones que fuimos descubriendo en la filosofía deleuzeana fueron imprescindibles para otros momentos de nuestro trayecto, especialmente todas las relativas al *sentido*, el acontecimiento y el *Aión*: comprender de qué manera el pensamiento de la identidad se asienta en el buen sentido y el sentido común nos preparó para abordar más adelante la cuestión de las paradojas, esencial para acercarnos al pensamiento literario de Borges que, en tanto que padece un *pathos* de lo fantástico, se acerca a los abismos paradójales de la realidad: escritura que señala el Afuera, la intrusión de lo fantástico en tanto movimiento de ascensión de lo que siempre ha estado ahí: las grietas por donde se fuga toda estabilidad de lo real.

Pero estos gestos los encontramos también en las filosofías de Zenón de Elea y en la de Heráclito de Éfeso, quienes, siglos antes de un Deleuze o un Borges, señalaron precisamente el montaje onírico que sustenta nuestras concepciones sobre una realidad bien definida. En ese sentido, podríamos entender a Zenón y a Borges como filósofos paradójales, o cuyo *pathos* es la paradoja —y, por lo mismo, como aquellos que dan cabida en el mundo a la exterioridad radical de lo no-representable, a lo fantástico, que ya no es lo opuesto de lo verdadero, sino que es más bien lo imposible de representar y capturar bajo los moldes de una razón ordenadora y absoluta. Pero para llegar a esta visión de nuestros presocráticos, preciso ha sido *leerles* de otra manera, de una manera *diferente*, para lo cual precisamos, en nuestro segundo capítulo, hacer un recorrido por algunos de los ejes cruciales sobre los cuales se sustenta nuestra visión moderna de los presocráticos, y señalar de qué modo se les ha insertado en determinada *imagen del pensamiento*, o lo que es lo mismo, en una Historia Oficial, según la cual son los antecedentes o precursores de un modo de pensar ya maduro y racional, visión eminentemente positivista y evolucionista (dos de las grandes perspectivas que alimentaron el clasicismo de los siglos XIX y XX). Por lo

bajo de esta imagen del pensamiento, descubrimos a unos presocráticos que llevan en sí mismo la potencia de diferir, en tanto que son los *otros* de nuestra visión extremadamente racional del mundo y del pensamiento. Nos encontramos con modos de pensar más cercanos a la poesía, el mito, el enigma y el misterio.

Este *encuentro* con los presocráticos nos los hizo presentes, no ya como entidades muertas, fantasmas que por algún secreto artilugio vienen a la vida sólo para repetir las terrosas palabras de siempre, sino por el contrario, como nuestros contemporáneos, voces vivas que nos sacuden y nos revelan, por medio de esa transversal que abarca diversos planos de pensamiento, que lo impensado ha sido lo que siempre ha movido al pensamiento, y sin embargo permanece como tal, impensable, inaprehensible. A ello apuntan las aporías zenonianas, auténtica maquinaria de guerra contra una razón oficial encargada de defender los límites entre lo uno y los muchos, entre las limitaciones propias del sistema de la realidad y lo ilimitado en lo que todo cuanto es se desfonda (revelando que tal desfondamiento es, en verdad, la fuente misma de lo real). También a ello apunta el flamígero *logos* heraclíteo, que habla en parábolas, adivinanzas, enigmas, aforismos, imágenes, símbolos, para hacernos comprender que *lo común* es lo que nunca podemos mentar ni capturar (ni en actos ni en palabras) y que sin embargo nunca deja de estar presente, como conflicto, como complementariedad, como armonía oculta, como tensión sempiterna: como misterio. Ambos, Zenón y Heráclito, nos llevan por una senda en donde la paradoja se revela como la manera exclusiva de aproximarnos a ese misterio de lo irrepresentable, pues sólo a través de lo que *quiebra* nuestro pensamiento (asentado en el sentido común) podemos arribar a las costas de esa Realidad, esa Vida que ya no se ajusta a nuestros esquemas ni se deja domesticar, sino que es siempre océano invencible de radiante oscuridad, exterioridad radical tanto como profunda interioridad no personal.

Así, finalmente llegamos a Borges, en donde nos entretuvimos un poco para mostrar los nexos literales entre éste y Zenón y Heráclito, es decir, el “dato empírico”, los pasajes en que aquellos aparecen y los usos y comprensiones que el escritor argentino tiene de ellos. Ante este gesto básicamente positivo (de

encontrar la prueba fáctica), se yerguen, por un lado, las cuestiones sobre lo fantástico en general, y lo fantástico pensado por Borges mismo, así como la experiencia (y experimento) de sumergirnos directamente en algunos de los cuentos borgeanos, para descubrir ahí estos devenires presocráticos de que hemos hablado. Sobre lo primero, basta decir que lo fantástico en Borges responde a una transgresión pero que ya no viene de las fuerzas sobrenaturales que acechan al mundo desde afuera, sino más bien, del mundo mismo que en sí contiene unas potencias innominadas e imposibles de contener que lo hacen divergir, desplazarse de su centro, desmoronarse.

Hay, sí, un “esencial escepticismo” borgeano, una falta de confianza en las capacidades de la razón humana para explicar la realidad, lo mismo que hay un extravío en las cuestiones metafísicas o últimas de dicha realidad, pero si es así es porque ante todo hay una *experiencia*, una *sensibilidad* o un arrebató sensible de aquello que no se ajusta a los discursos explicativos, y porque Borges descubre en las explicaciones mismas, incluso en las más racionales, un posicionamiento eminentemente fantástico: las ideas filosóficas (tanto como las religiosas) valen no porque se acerquen más unas que otras a describir y enunciar fidedignamente qué es la realidad, sino únicamente por su valor estético, por la belleza en que se encuentran enhebrados sus conceptos e imágenes, por lo que despiertan en aquellos que las escriben y en quienes las comprenden; valen por “lo que encierran de singular y maravilloso” (cf. Borges, 2019c: 385).

Esto conduce a la narrativa borgeana, y a esa experiencia que se tiene en su contacto, experiencia donde, al no encontrar asideros firmes, nos vemos despeñados en flujos que nos muestran el ocaso de nuestras seguridades, y nos revelan, por el contrario, el dinamismo de una realidad “fantástica”, realidad del Afuera, realidad paradójica. Experimentamos entonces los cuentos como algo que no acaba de cerrar, no sólo en un nivel metanarrativo en cuanto a la conclusión argumental de los mismos, sino también en tanto *contaminación* de nuestro mundo ordenado conforme al buen sentido. Como vimos, esta producción de sin-sentido está orquestada fundamentalmente a través de dos gestos: el de la presencia de lo infinito bajo la forma de proliferación (más acorde con los

razonamientos zenonianos), y el de los devenires sin sujetos, devenires indiscernibles y *polémicos* que impiden cualquier síntesis unificadora, a pesar de aunar todo en un movimiento común de convergencia divergente (o divergencia convergente), movimiento del Todas las cosas-Uno, que es a la vez unidad y heterogeneidad (y que tiene que ver con el *logos-antilogos* heracliteano). Pero acaso sea necesario aclarar una vez más, a estas alturas, aquello a lo que ya apuntamos continuamente antes: que el sin-sentido (con Deleuze) no es tanto la ausencia de sentido como la fuente de su posibilidad, de su *producción*. Y ciertamente, lo primero que hace Borges en su narrativa es producir el sin-sentido, es decir, desbaratar la visión ordinaria de las cosas, y a partir de tal producción se habilita para producir sentidos otros. Y esto, ya lo hemos dicho, es el mecanismo de la paradoja en acto, que se engarza con su devenir-presocrático.

La preocupación borgeana por las cuestiones metafísicas aparece desde temprano en su pensamiento escrito, sobre todo tomando un cariz distintivamente marcado, el cual consiste en allegarse a esos tópicos desde el descreimiento y la refutación. En efecto, como el propio Borges asegura en diversos lugares, descrea de toda solidez de los elementos metafísicos fundantes de cierta concepción de realidad, o, más exactamente, su pensamiento le lleva a concluir en la “absoluta nadería” de las “grandes continuidades metafísicas”: *Yo, Espacio y Tiempo* (cf. Borges, 2019c: 103-112)²⁷⁰. ¿Qué nos queda cuando se desvanecen las ilusiones fundamentales de nuestra *realidad*? Borges contesta: “la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador” (ibíd.: 108). Esto es, que cuando ya no quedan sustancias fijas, cerradas, monolíticas, cuando ya no hay un sujeto bien fundado ni un mundo de cosas totalmente definidas, y la

²⁷⁰ En “La encrucijada de Berkeley”, el joven Borges expone sus argumentos por los cuales llega no únicamente, en acuerdo con Berkeley, a la constitución ideal de la realidad (que Borges entenderá como no existiendo por fuera de una mente que la piense), sino también a la ilusoriedad del “yo” o del sujeto, con lo cual parece deshacer la constitución del mundo tal y como solemos representárnoslo, esto es, recordemos, bajo la relación sujeto-objeto. El tema de la *inexistencia* del yo aparecía ya antes en un ensayo más temprano, intitulado, paradigmáticamente: “La nadería de la personalidad”. El trabajo de disolución de las “grandes continuidades metafísicas” lo prosigue Borges en muchos otros ensayos, por ejemplo, en lo que respecta al tiempo, en su “Historia de la Eternidad”, pero más madura y decisivamente en su “Nueva refutación del tiempo”, donde no sólo el “yo” es descartado, sino que también el tiempo se revela como algo inaprensible, misterioso, divergente.

relación misma entre sujeto y objetos queda trastocada, lo que hay es una sucesión (acaso sempiterna, fluida, sin cese) de *sensaciones*, de *afectos*, un devenir ilimitado en el que nos vemos llevados y que, si bien lo sabemos comprender, descubrimos su naturaleza de *ensueño*, lo cual nos permite, al menos como una de las varias posibilidades, *crear* (arte, filosofía o ciencia).

En otra parte nos dirá Borges, hablando de lo que queda cuando los velos se corren sin fuerza alguna, y se nos descubre el *ensueño*: “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (ibíd.: 112). Acaso se trata de lo mismo que los metafísicos, esto es, los filósofos de Tlön, supieron descifrar ya en el concurso de sus filosofías y sus contra-filosofías, de sus espléndidos juegos dialécticos: todo está justificado por las arquitecturas *sensacionales*, todo está autorizado, amparado por el asombro, emoción y vivencia estética antes que por la lógica. Pero el ámbito de lo asombroso, de lo fantástico y de la experiencia estética (experiencia de *contactos* y *sensaciones*) está amparado en Borges por la potencia de la paradoja. Y es que, a través de su escritura, Borges crea un mecanismo, un dispositivo para dar lugar a la paradoja, un dispositivo para transgredir los límites de lo real y dar cabida al Afuera —que no es sino el resurgimiento de aquello que de cualquier forma siempre ha estado ahí.

Así, cuando uno lee a Borges, tiene al principio la sensación fatigosa del encierro, de la angostura, de la asfixia, como si en sus narraciones se nos entregaría al más cruento y pétreo destino del que no es posible escapar. Pero después, si se le relea sin tantas previsiones, uno se da cuenta que esa sensación de asfixia no provenía de un orbe cerrado y determinista, sino antes bien, de la absoluta apertura a la que somos lanzados, como si fuéramos en perpetua caída en la que no aparece suelo firme sobre el cual tenerse. Lo vertiginoso en las ficciones de Borges no es el trazado de un destino, sino más bien la liberación del azar, de la incertidumbre, del caos. Y esta liberación y ascensión se da, como señalamos antes, en una triple pasión que constituye su estilo en tanto modo de pensar (lo que violenta su pensamiento literario): la pasión del infinito y la pasión

de los encuentros y los contrarios, en tanto motivos de la pasión fundamental de la paradoja.

La proliferación del infinito quiebra las series bifurcándoles, multiplicándolas, conectándolas, de manera que el buen sentido (que es análogo a la visión fisicalista de la causa y la consecuencia) se ve subvertido. Víctor Bravo ha sabido ver esto, al aseverar que:

El texto borgiano pone en crisis, desde la paradoja, la causalidad, sin violentarla, sino resolviéndola por la vía de la reproducción de series. La apreciación de la causalidad en Borges hace confluir la teoría del “monstruo laplaciano” y las teorías actuales del azar y de indeterminación que se presentarían no como ausencia de causalidad sino como producto de causalidades complejas y desconocidas (Bravo, 2010).

Y en otra parte:

El *regressum in infinitum* rompe el límite que hace posible el orden y lo real; crea un movimiento circular que lleva a esa forma de la especularidad y la autoreflexividad que expresa el texto dentro del texto, tal como señala Borges que se produce en el cuento 602 de *Las mil y una noches* creando un horizonte humano hacia el infinito. *Regressum in infinitum* y circularidad: desbordamiento del carril de la causalidad y manifestación de la paradoja (ídem.).

En efecto, al sumergirnos en los cuentos borgeanos y dejarnos llevar por los devenires que ahí acontecen, descubrimos que la pasión del infinito que habita en Borges y que lo empuja en una caída de desfondamiento a través de la escritura, tiene que ver justamente con la pérdida de referencias que el buen sentido suele instituir como puertos seguros, faros a través de los cuales orientarse en el vasto océano de la existencia. Y es que, lo que se presenta con el infinito, es lo que supo adivinar Borges en Pascal, quien también se las tuvo que ver con el infinito, sin compartir la esperanzada maravilla de los primeros renacentistas. Así, podemos entrever cómo Borges comparte eso que dice de la intuición de Pascal, y que generaliza a la sensibilidad de toda una época (que no sin error podríamos extender hasta nuestros días): los hombres, al descubrir el infinito, se ven extraviados en el tiempo y en el espacio (es decir, en la realidad misma).

En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara (ibíd.: 158).

Esta expansión sin límites del infinito la encontramos ya en Zenón, el “capaz de lo uno y de lo otro”, quien precisamente se encargó, a través de sus paradojas, de señalar el carácter ilusorio de nuestro mundo fundado en concepciones deterministas, cerradas, pétreas. Y es también la experiencia que tienen los personajes borgeanos, que por ese ascenso o descubrimiento de lo infinito, se ven extraviados al punto de perder todo referente, incluso el de la propia identidad.

Borges tiene sus figuras estéticas predilectas para expresar estas pasiones de la paradoja y del infinito. Las encontramos principalmente en la *biblioteca*, en los *libros*, y sobre todo, en los *espejos* y los *laberintos*. En efecto, bibliotecas, laberintos, reflejos y multiplicaciones infinitas, *desorbitan* la realidad, provocando que todo entre en un devenir-ilimitado. Aunque, habrá que reconocerlo, la imagen que más preponderancia tiene y que de algún modo engloba a las otras es la del laberinto. Así, si por un lado hemos dicho que el pensamiento literario de las narraciones del argentino es un pensamiento del *pathos* de la paradoja, por otra parte podríamos caracterizarlo también como un pensamiento y una poética del laberinto²⁷¹. El laberinto es extrañeza, multiplicidad, reiteración, extravío,

²⁷¹ A esta intuición parecen apuntar Pérez y Bacarlett: “La Biblioteca es en gran medida un laberinto, figura que se repite en muchos de los cuentos borgesianos. La recurrencia de tal figura se debe a que un laberinto es quizá la mejor representación visual de una paradoja, ello por dos razones. La primera tiene que ver con el carácter finito-ilimitado del mismo. Los límites de los laberintos borgesianos siempre resultan dudosos e, incluso, indiscernibles, ¿cuántas veces no se confunden con el universo? Sin embargo, su carácter interminable no es una cuestión extensiva, sino producto del ilimitado número de trayectos que puede contener; es decir, se trata de un espacio finito compuesto de un número ilimitado de rutas virtuales, algunas de ellas pueden llevarnos a la salida, pero la gran mayoría nos condenarían a vagar eternamente. La segunda refiere a que cada trayecto posible es producto de una bifurcación que multiplica las rutas, sin establecer entre ellas una relación de disyunción excluyente. En otros términos, los laberintos de Borges expresan de manera clara la *síntesis disyuntiva* de la que hemos hablado en los capítulos anteriores, de ahí que cada bifurcación abra series que no tienen por qué excluirse. Tomar el camino de la izquierda abre rutas muy distintas a las del camino de la derecha y, sin embargo, no se suprimen entre sí. Bien puede ocurrir que, en una historia, coincidan en un mismo personaje tanto el criminal, como el nieto que encuentra el laberinto que su abuelo construyó; o que al mismo tiempo éste pueda ser amigo y enemigo de Stephen Alberth, o que éste sea simultáneamente un hombre y una ciudad (Pérez y Bacarlett, 2017: 179-180). Otro tanto hace Víctor Bravo, sobre todo

desamparo e ilusión (simulacro); pero es también producción de lo imposible, como el terrible laberinto zenoniano que consta de una sola línea (y que se corresponde al *Aión* deleuzeano), haciendo posible el devenir imperceptible de los elementos o las series que allí transitan. Es, también, el laberinto que circularmente reitera el infinito, es decir, la posibilidad de las variaciones ilimitadas, los desplazamientos y las diferencias. Y así llegamos a otra paradoja que signa la narrativa borgeana: que en ese laberinto sumo que es el universo, la proliferación infinita coincide con la eternidad, las creaturas (singulares y múltiples) coinciden con la divinidad (una, misteriosa e incomprensible).

Si la imagen usual es la de considerar la eternidad como algo total, completo, acabado y bien definido, y por lo mismo como algo estático o inerte (recuérdese la añeja concepción que se tiene sobre “el ser parmenídeo”, a la manera de una esfera limitada e inmóvil), lo que de suyo ya bastaría para excluir lo infinito en tanto aquello ilimitado, sin cierre ni cese, en Borges la eternidad, que no deja de ser heterogénea respecto a la pluralidad de los seres de la realidad, no los subsume a una unidad inamovible, sino que los abarca tanto como a su multiplicación sin fin: eternidad y proliferación infinita se dan la mano para constituir orbes paradójales e imposibles. Así lo vemos en el jardín-libro-laberinto, que supone a un tiempo un constructo o artificio finito que produce lo infinito, pero que relanza, además, lo eterno: el tiempo se diluye en esos parajes, y como veíamos líneas atrás, ya no hay un cuándo, lo que a su vez implica un *siempre*, pero que se va configurando con cada bifurcación, con cada lectura, con cada camino disyunto. Otro tanto observamos en la Biblioteca de Babel, que si es infinita, al mismo tiempo es eterna: sus límites, aunque probables, son desconocidos, y así se extiende a través de generaciones sin cuento, en las cuales se cumple la norma de que, con cada encuentro con los libros de las galerías hexagonales, se *realiza* su eternidad.

al entenderlo como expresión de la paradoja (que procede del enigma), y como arquitectura misma de sus relatos, añadiendo que su correspondencia más inmediata se encuentra en el mito del minotauro (cf. Bravo, 2010).

Esto tiene que ver con la peculiar visión de la eternidad en Borges: lo eterno no es lo pétreo, la idea platónica o el mundo de los arquetipos siempre idénticos; lo eterno es lo que prolifera, lo que recursa en el tiempo —un tiempo otro que no es lineal, sino circular, pero que a su vez se va descentrando con cada revolución (círculo que gira sobre sí desplazándose de sí)—, la eternidad es el eterno retorno que barre toda identidad al llevarlas a sus zonas de indiscernibilidad. Tal como le sucede al inmortal, un hombre es todos los hombres, pues está propenso a que le acaezcan todas las cosas. El universo es eterno porque *retorna*, pero este retorno es ya movimiento, y es un movimiento que implica una proliferación de lo infinito. Los ciclos, en todo caso, son similares o análogos, pero no idénticos. La corrupción que introduce en la realidad el infinito conduce a la eternidad, pero una eternidad que es dinámica y cambiante ella misma, que admite la multiplicidad de variaciones y bifurcaciones del laberinto. Infinito y eternidad quedan implicadas en un movimiento (de lo real, del “universo”) que no obstante nos las mezcla hasta volverlas lo mismo; por el contrario, permanecen como dos ámbitos potentes que mantienen una tensión, análoga a la de lo uno y lo múltiple.

Sin duda existe una tensión permanente en la obra borgesiana entre eternidad e infinito, entre continuidad y fragmentación. Tensión que se conserva como tal y que no busca resolverse en síntesis alguna. La relación entre ambos extremos es compleja y paradójica, lo cual implica que no podemos pensar en ellos como términos excluyentes, sino, más bien, como elementos que se implican mutuamente sin alcanzar unidad. Así, lo infinito no se confunde con lo eterno, ni el caos con el orden, pero nuestra única manera de concebir tanto el orden como la eternidad es a partir de los fragmentos de los cuales están hechos. Dicho de otra manera, lo único que tenemos de la eternidad es la fragmentación de cada punto en que la bifurcamos, pues su forma total nos es inaccesible. De ahí nuestra condena a seguir multiplicando las perspectivas infinitamente y a olvidar que son eso, puntos de vista desde una ventanilla particular (Pérez y Bacarlett, 2017: 199).

Sin embargo, no creemos nosotros que el infinito sea la expresión de los pedazos de la eternidad, sus vislumbres o las únicas perspectivas posibles que tenemos. No es que la eternidad en Borges esté fragmentada, y no obstante no es una unidad —a no ser que entendamos que se trata de una *unidad múltiple*,

heterogénea. Cada una de las creaturas, ha dicho Borges, es una de las máscaras de la divinidad, pero las creaturas proliferan al infinito, se multiplican desmedidamente, y bajo las máscaras sólo hay más máscaras. Ciertamente que la forma total de la eternidad nos es inaccesible, pero porque cada camino (cada perspectiva) bifurca esa eternidad, que entonces sufre cambios sin dejar de ser eterna. ¿Dónde comienza el sueño del mago de *Las ruinas circulares*? Él produce un sueño, pero a su vez es sueño de alguien más, y ese otro, ¿no será también un sueño? El Fuego es lo eterno, pero es activo, creador, cambiante. En todo caso, como nos recordaría Deleuze, las perspectivas no lo son de un objeto unitario, de una verdad estable y siempre idéntica a sí misma, sino que las perspectivas lo son de aquello que producen, cada punto de vista no lo es de lo mismo, sino precisamente de (la producción de) lo diferente: la eternidad. En Borges su escritura y el contenido de sus cuentos expresan el *logos* (o lo que con otra denominación, no menos convencional, podemos llamar “Dios”): el *logos* es la eternidad, pero es también el infinito, esto es, es lo inmóvil y lo dinámico, lo mismo y lo diferente, la quietud y el movimiento, la convergencia-divergencia.

Es así que Borges *deviene presocrático*, no por repetir a los presocráticos, sino por verse cautivo de ese movimiento por medio del cual presocráticos y Borges desaparecen, y aparecen en el escenario juegos de máscaras bajo los nombres de Tsui Pen, de Funes, de Pierre Menard, de Hladík, de Cartaphilus, etc., juegos que trazan un difuminado de los límites, de las determinaciones cerradas, y a través de mecanismos paradójales deshacen las nociones de tiempo, espacio e identidad, de sujeto y objeto, y con ello de la realidad toda. Los personajes *devienen*, lo mismo que la escritura, el escritor y el lector, y en ese inaprehensible movimiento de arrastre nos vemos sumidos en arduos laberintos de caminos que se multiplican, se entrecruzan, se pierden, se repiten, se bifurcan. Hay un devenir zenoniano, lo mismo que un devenir heraclítico en Borges, que no es sino la ascensión disruptiva del infinito, del flujo, de la tensión de opuestos, del eterno retorno, y, en fin, de la paradoja. De este modo, a través de la narrativa borgeana se revela esa fundamental tensión entre la eternidad y el infinito, o lo que es lo mismo, la arquitectura del universo con forma de biblioteca, de laberinto o de

espejo incomprensibles, que siempre relanzan un ominoso Afuera imposible de representar, que se nos muestra como algo que no acaba de cerrar, sino que muestra grietas, fisuras por donde se fuga la realidad, en expresión de una incontenible incompletud.

Llegamos así al final de esta investigación, que no obstante no puede serlo, pues nuestro trayecto no ha sobrevivido a los contactos con los múltiples devenires sin verse *contaminado*. Y es así que este final es sólo aparente. Testimonio de ello dará el lector que, al finalizar, se reconozca en estas líneas, o, mejor, se desconozca, si es que se ha visto verdaderamente *afectado*, llevado por *visiones* y sensaciones que le revelen el laberinto en que mora en su propia existencia.

Bibliografía

- Aguirre, J., & Rangel, H. (2019). Borges: literato y filósofo de las paradojas. *Revista Filosofía UIS*, 18(1), 89-108.
- Amalric, J.-L. (2012). *Ricoeur, Derrida. El desafío de la metáfora*. Bogotá: Universidad El Bosque.
- Amben, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Antoranz, S. (2014). Nietzsche y los enemigos de la filología. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 47, 283-290.
- Arnau, J. (2020). *Historia de la imaginación: del antiguo Egipto al sueño de la ciencia*. Madrid: Espasa.
- Aubenque, P. (1994). Sí y no. En B. Cassin, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad* (págs. 19-31). Buenos Aires: Manantial.
- Aurell, J. (2006). Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia. *Anuario Filosófico*, 39(3), 625-648.
- Bacarlett, M. L. (2012). Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario. En M. L. Pérez, & A. M. Bernal, *Filosofía, literatura y animalidad* (págs. 15-42). México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Bacarlett, M. L. (2014). La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja. En Á. Pérez, & M. L. Bacarlett, *Devenires de la literatura y la filosofía* (págs. 141-187). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México / Eón.
- Bacarlett, M., & Pérez, A. (2013). Asombro y conocimiento: una mirada al pathos platónico. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*(18), 46-77.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of inaeconomics*. California: Stanford University Press.
- Báez, F. (2003). ¿Borges, filósofo? *A parte Rei. Revista de filosofía*(25), 1-8.

- Baltussen, H. (2005). The presocratics in the doxographical tradition. Sources, controversies, and current research. *Studia Humaniora Tartuensia*, 6.A.6, s/p.
- Barranechea, A. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bastida, L. (2015). *El concepto de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*. (Tesis de Grado). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Benítez, R. (2018). La relevancia de la filosofía en la obra de J.L. Borges. *Revista Laguna*(43), 61-71.
- Berti, E. (2009). *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua*. Madrid: Gredos.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Block de Behar, L. (1987). *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bogue, R. (2004). *Deleuze's Wake: Tributes and Tributaries*. Albany: State University of New York Press.
- Borges, J. (2001). *Arte poética: Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2006). La poesía. En S. Nazará, & M. A. Bautista, *Poéticas. Antología* (págs. 221-235). Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Borges, J. L. (12 de febrero de 2017). *Borges: la literatura fantástica (Conferencia)*. Recuperado el 6 de Abril de 2022, de Libros de Cíbola: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/>
- Borges, J. L. (2019b). *Poesía completa*. Barcelona: Penguin Random House.
- Borges, J. L. (2019c). *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House.
- Borges, J. L. (2019e). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Borges, J. L. (2019f). *Historia de la eternidad*. Barcelona: Penguin Random House.

- Borges, J. L. (s.f.). *Sobre "La literatura fantástica", disertó ayer Jorge Luis Borges*. Recuperado el 19 de Mayo de 2022, de Espacio Latino: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>
- Bravo, V. (2010). Jorge Luis Borges y la nueva era del mundo: La paradoja, el laberinto y la física cuántica. *Espéculo: revista de estudios literarios*(45).
- Bredlow, L. (2016). Los presocráticos, ¿inicio de qué? *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*(11), 311-326.
- Bredlow, L. A. (1997). La contradicción y lo sagrado. *Mania: Revista de Pensament*(3), 71-86.
- Bredlow, L. A. (2011). Platón y la invención de la escuela de Elea (Sof. 242 d). *Convivium*(24), 25-42.
- Bredlow, L. A. (2015). Dos paradojas griegas. *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*(10), 319-338.
- Burnet, J. (2002). Nota sobre las fuentes para el estudio de la filosofía presocrática. En AAVV, *Lecturas sobre presocráticos III* (págs. 5-11). Buenos Aires: OPFyL.
- Calasso, R. (1990). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. (. Roas, *Teorías de lo fantástico* (págs. 153-191). Madrid: Arco Libros.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento.
- Canavera, J. (2012). Lo que significa «hacer» historia de la filosofía: Deleuze y la cuestión del método. *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*(55), 21-37.
- Canavera, J. (2015). *Gilles Deleuze: pensar problemáticamente*. (Tesis Doctoral). Facultat de Filosofia i CC. EE. Departament de Filosofia. Valencia: Universitat de València.
- Candelario, J. (2007). *La paradoja como principio constructivo en cuentos y poemas de Jorge Luis Borges*. (Tesis de Maestría). Hermosillo: Departamento de Letras y Lingüística, División de Humanidades y Bellas Artes, Universidad de Sonora.

- Carroll, L. (2017). Lo que la tortuga le dijo a Aquiles. *Analytica del Sur. Psicoanálisis y crítica*(6), 1-5.
- Casadesús, F. (2002). A la búsqueda del lector perspicaz: el caso de Heráclito. *Estudios clásicos*(121), 95-106.
- Casadesús, F. (2011). ¿Por qué a la naturaleza le gusta ocultarse? *Liburna*(4), 89-94.
- Cassin, B. (1994). *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*. Buenos Aires: Manantial.
- Castro, I., & Hernando, J. (2003). Las paradojas en matemáticas. *Universitas Scientarum, VIII*, 25-37.
- Castro, M. (2005). La filosofía como literatura de pensamiento. *Themata*, 675-677.
- Castro, M. (2006). La belleza literaria del discurso racional. *A parte Rei*(45).
- Cherniavsky, A. (2012). La filosofía como rama de la literatura: entre Borges y Deleuze. *Tópicos: Revista de Filosofía de Santa Fe*(24), 111-130.
- Colli, G. (2006). *Zenón de Elea. Lecciones 1964-1965*. México, D.F.: Sexto Piso.
- Colman, R. (2016). Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 87-96.
- Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.
- Cordero, N. (1988). Zeno of Elea, monist or nihilist. *Parmenidea*, 243-262.
- Cordero, N. (2013). Borges y la filosofía griega. En N. Cordero (Ed.), *El filósofo griego frente a la sociedad de su tiempo* (págs. 228-240). Buenos Aires: Rthesis.
- Cordero, N. L. (1979). Zenón de Elea. En N. Cordero, F. J. Olivieri, E. La Croce, & C. Eggers Lan, *Los Filósofos Presocráticos* (Vol. II, págs. 15-63). Madrid: Gredos.
- Cordero, N. L. (2008). *La invención de la filosofía. Una introducción a la filosofía antigua*. Buenos Aires: Biblos.
- Cordero, N. L. (2014). *Cuando la realidad palpitaba. La concepción dinámica del ser en la filosofía griega*. Buenos Aires: Biblos.

- Cordero, N. L. (2017). *El descubrimiento de la realidad en la filosofía griega. El origen y las transfiguraciones de la noción de lógos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Cordero, N. L. (2018). *Heráclito. Uno es todo, todo es uno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue Universidad.
- De Toro, A. (1999). Borges/Derrida/Foucault: pharmakeus/heterotopia or beyond literature ('hors-littérature'): writing, phantoms, simulacra, masks, the carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, hlaer, jangr, hrön(n)/hrönir, ur and other figures. En F. De Toro-Garland, & A. (. De Toro, *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* (págs. 139-164). Madrid: Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1989a). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1989b). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos* (Tercera ed.). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones, 1972-1990* (Segunda ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica* (Segunda ed.). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon. The logic of sensation*. New York: Continuum.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2012). *Nietzsche y la filosofía* (Novena ed.). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Ediciones Era.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* (Cuarta ed.). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Quinta ed.). Valencia: Pre-Textos.
- D'Ors, E. (2009). *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro.

- Dowd, G. (2008). Prolegomena to a critique of excavatory reason: Reply to Matthew Feldman. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, *Des éléments aux traces: Elements and Traces*, 375-388.
- Durán, A. (29 de Noviembre de 2001). *Visiones del infinito*. Recuperado el 19 de Junio de 2022, de Nueva revista. De política, cultura y arte: <https://www.nuevarevista.net/visiones-del-infinito/>
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Eggers, C., & Juliá, V. E. (2003). *Los filósofos presocráticos. Fragmentos I*. Barcelona : Gredos.
- Falomir, S. (2017). *Gilles Deleuze y la literatura: La forma de la verdad y la potencia de lo falso*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Ciudad de México: UNAM.
- Feldman, M. (2006). Beckett and Popper, or, "What stink of artifice": Some Notes on Methodology, Falsifiability, and Criticism in Beckett Studies. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 16, *Notes diverse holo: Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts*, 373-391.
- Fernández, G. (s.f.). El origen de la filosofía: una lectura postcolonial.
- Florez, A. (2011). La forma del diálogo y la forma de la filosofía en Platón. *Franciscanum*, LIII(156), 369-398.
- Flórez, A. (2011). La forma del diálogo y la forma de la filosofía en Platón. *Franciscanum*(156), 369-398.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (32° ed.). México: Siglo XXI.
- Franco, G., & Ochoviet, C. (s/a). Dos concepciones acerca del infinito. El infinito actual y el infinito potencial. *Acta Latinoamericana de Matemática Educativa*, 19, 509-513.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- García, J. A. (1984). Uno y múltiple: La dialéctica de los contrarios en Heráclito. *Anales del seminario de historia de la filosofía*(4), 29-44.

- Gardella, M. (2016). Antilogía y gimnasia intelectual. La Interpretación de Platón sobre Zenón de Elea. *Méthexis*(28), 14-32.
- González, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de estudios filológicos*, 7, 207-226.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.
- Gual, C. G. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Harpur, P. (2010). *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Girona: Atalanta.
- Hidalgo, M. (2015). Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault). En B. Adriaensen, B. Meike, S. Maarten, & W. Lies (Edits.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras* (págs. 89-109). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Hülsz, E. (2001). *ΛΟΓΟΣ: Heráclito y los orígenes de la filosofía*. (Tesis Doctoral). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- Hülsz, E. (2005). La unidad de la filosofía de Heráclito. *Tópicos, Revista de Filosofía*(28), 13-49.
- Ingala, E. (2010). Salvar lo infinito. La filosofía de Gilles Deleuze. *Ontology Studies*(10), 233-244.
- Jiménez, M. (2020). Para una relación proteica: literatura y filosofía. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1-10.
- Kahn, C. (1979). *The art and thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, C. S., & Schofield, M. (1987). *Los filósofos presocráticos* (Segunda ed.). Madrid: Gredos.
- Kirk, C. S., Raven, J. E., & Schofield, M. (1987). *Los filósofos presocráticos* (Segunda ed.). Madrid: Gredos.
- Krüger, J. (2000). Borges y las paradojas y la paradoja de Borges. *Logos Latinoamericano*(5), s/p.
- Lacoue-Labarthe, P. (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena Libros.

- Laks, A. (2010). *Introducción a la filosofía <<presocrática>>*. Madrid: Gredos.
- Laks, A., & Most, G. (2016). Ancient ways of organizing and presenting Early Greek thought: doxography and successions [Dox.]. En A. Laks, & G. Most, *Early Greek Philosophy. Beginnings and Early Ionian thinkers* (Vol. II, págs. 3-53). Cambridge: Harvard University Press.
- Laks, A., & Most, G. (2016). *Early Greek Philosophy* (Vol. I). Cambridge: Harvard University Press.
- Laks, A., & Most, G. (2016). Heraclitus. En A. Laks, & G. Most, *Early Greek Philosophy* (Vols. III-Part 2, págs. 114-337). Cambridge: Harvard University Press.
- Laks, A., & Most, G. (2016). Zeno. En A. Laks, & G. Most, *Early greek philosophy*. (Vol. V, págs. 153-227). Cambridge: Harvard University Press.
- Lema-Hincapié, A. (2008). *Borges... ¿Filósofo? Creación literaria y filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. (Tesis Doctoral). Cornell University Graduate School. Nueva York: Faculty of the Graduate School of Cornell University.
- Linero, M. (1949). Filosofía y literatura. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. 3, págs. 1498-1505. Mendoza: Proyecto Filosofía en español.
- Lynch, E. (2000). Discurso interrumpido. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*(25), 95-108.
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mansfel, J. (2010). Deconstructing Doxography. En J. Mansfeld, & D. T. Runia (Edits.), *Aëtiana. The Method and Intellectual Context of a Doxographer* (Vol. III. Studies in the Doxographical Traditions of Ancient Philosophy, págs. 161-172). Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Mansfeld, J. (1999). Sources. En A. A. Long (Ed.), *The Cambridge companion to Early Greek Philosophy* (págs. 22-44). Berkeley: Cambridge University Press.
- Martín, R. (. (2005). *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana* (Octava ed.). Madrid: Espasa Calpe.

- Martínez, L. (2013). Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. *Signa*(22), 482-496.
- Millán, G. O. (2017). La poesía como filosofía. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8(Especial: El mestizaje imposible), 143-173.
- Mondolfo, R. (2007). *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación* (13ra ed.). México, D.F.: Siglo XXI.
- Morey, M. (1988). *Los presocráticos. Del mito al logos* (Cuarta edición ed.). Barcelona: Montesinos.
- Most, G. (2019). La edición de los primeros filósofos griegos: ayer, hoy, mañana. *Ápeiron. Estudios de filosofía*(11), 9-22.
- Negrete, J. (2019). Heráclito. La luminosa oscuridad. *Ápeiron: estudios de filosofía, Monográfico: Presocráticos*(11), 115-129.
- Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, G. (2017). La poesía como filosofía. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8(Especial: El mestizaje imposible), 143-173.
- Ortiz, J. (1994). El concepto de infinito. *Boletín*, I(2), 59-81.
- Pardo, J. (2014). *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- Paz, L. (2013). Borges, el hombre de las paradojas. *Lengua, Literatura y Comunicación, Investigaciones Lingüístico Literarias*(1), s.p.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Tercera ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, Á., & Bacarlett, M. (2017). *Deleuze, Borges y las paradojas*. Toluca de Lerdo: Universidad Autónoma del Estado de México - Gedisa.
- Reyes, A. (1944). *El deslinde*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1963). Apolo o de la literatura. En A. Reyes, *Antología* (págs. 41-63). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Roa, S., & Oktac, A. (2014). El infinito potencial y actual: descripción de caminos cognitivos para su construcción en un contexto de paradojas. *Educación Matemática*, 26(1), 73-101.

- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En T. López, & F. Moreno (Ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (págs. 94-120). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- Rodríguez, E. (1949). Jorge Luis Borges y la literatura fantástica. *Número*(5), 448-454.
- Rodríguez, E. (1976). Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana*, XLII(25), 177-189.
- Rodríguez, E. (1985). Borges y Derrida: boticarios. *Revista de la Universidad de México*(418-419), 6-12.
- Rodríguez, M. (1979). Borges y Derrida. *Revista Chilena de Literatura*, 77-91.
- Rossetti, L. (2019). *Parménides y Zenón, sophoí en Elea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress.
- Sanvisens, A. (1992). Actualidad de las aporías de Zenón. *Convivium*(3), 5-21.
- Sartre, J.-P. (1949). *What is literature?* New York: Philosophical Library.
- Sasso, M. (2015). *Borges en clave de Elea. Repercusiones estéticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo Press.
- Simson, I. (s.f.). El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi. En N. Grabe, & K. Meyer-Minnemann (Edits.), *La narración paradójica: Normas narrativas y el principio de la "transgresión"* (págs. 105-124). Frankfurt; Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Soares, L. (2005). *Concepciones de la poesía en Platón. Un análisis comparado de las relaciones entre poesía y filosofía en República y Fedro*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica/Siruela.
- Thiebaut, C. (1992). De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty. *Daimon: revista de filosofía*(5), 133-154.

- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de Buenos Aires: Paidós.
- Velásquez, Ó. (2007). La transmisión del texto de Platón: Vicisitudes de una historia. *Onomázein*(15), 157-173.
- Vernant, J.-P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.
- Vernant, J.-P. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (Cuarta edición ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Videira, J. (2015). Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, III(2), 155-175.
- Wall, T. (1999). *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot and Agamben*. New York: State University of New York Press.
- Yébenes, Z. (2015). Lógicas del delirio. La paradoja en el discurso filosófico de Kant y Deleuze. *Tópicos del Seminario*, 51-81.
- Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zeppegno, G. (2009). La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en lo fantástico del novecientos. En T. López, & F. Moreno (Ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (págs. 878-892). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: ATUEL.
- Zulma, M. (1995). Raíces filosóficas en la obra de Jorge Luis Borges. *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*(41), 68-78.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.