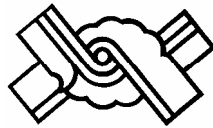


**Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras**



Instituto de Investigaciones Filosóficas



Universidad Nacional Autónoma de México



**“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:
La verdad que devela la ficción**

Tesis que para optar por el título de maestra en filosofía presenta:
Laura Viviana Pinto Araújo

Directora de tesis: Dra. Paulina Rivero Weber

México D. F.
Mayo de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“No basta nombrar, es menester relatar, porque es en el relato donde nos hacemos históricos, donde la historicidad llega a ser. ¿No podría el relato ser elevado a existenciario: el ‘comprender’, el ‘interpretar’, el ‘relatar(se)’?”

(González Valerio, 2005: 279)



Atlas de Teodoru Badiu

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: El relato de ficción en su forma escrita	6
1.1 - El mundo del texto	6
1.2 - Ficción y re-presentación	10
Capítulo II: Edificando mundos y verdades	17
2.1 - <i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius</i> ; o sobre los espejos del mundo	17
2.2 <i>Atlas</i> ; la difícil tarea de erigir un mundo	28
Capítulo III: Los caminos de la verdad; la explicación filosófica de Martín Heidegger	30
3.1 - Lógica, lenguaje y verdad	32
3.2 - Filosofía y cosmovisión	37
3.3 - El arte del lenguaje y el lenguaje del arte	45
Conclusiones	52
Bibliografía	61
Anexo	
Prólogo al libro <i>Ficciones</i>	65
<i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius</i>	66

Introducción

Desde niños jugamos con las posibilidades de componer situaciones a través de la imaginación. Nuevos escenarios nos permiten proyectar nuestro futuro, imaginar un pasado distinto y hasta concebir un presente alterno. De esta forma, poco a poco aprendemos a enfrentar lo desconocido, a concebirnos junto a otros y a obrar en este mundo. Como hombres nos proyectamos continuamente hacia nuestras posibilidades, lidiando con la anticipación y la incertidumbre.

Intentamos conocer el mundo, aprehender la realidad que nos rodea; y en ese desesperado intento, apresamos regularidades y las transformamos en verdades. Verdades urdidas a través de la engañosa certidumbre de nuestros métodos, de nuestras pobres convenciones. Ansiamos erigir nuestras vidas sobre un firme suelo, establecer nuestras convicciones sin lidiar con contradicciones, buscando siempre la regularidad y la simplicidad.

El principal objetivo de este trabajo es la explicitación —a través de un ejemplo concreto— de la maravillosa herramienta filosófica que puede llegar a ser un relato de ficción. Pues éste es una forma privilegiada de pensar y repensar algunos de los problemas más arduos de la filosofía, como lo es el problema de la verdad.

La manera en la que está planteado este trabajo, es decir, su estructura y composición, también forman parte de dicha pretensión: hacer patente el propósito de este estudio, a partir del despliegue de la cuestión y el tratamiento de la misma. Así, la tesis fundamental de este trabajo se sustenta y pone a prueba en su mismo desarrollo, en la dilucidación de que el problema a tratar y la metodología de trabajo con que se emprende son una y la misma cosa.

Para ello intentaremos abordar, por un lado, algunas consideraciones planteadas hace tiempo por Paul Ricoeur respecto a los caracteres determinativos que constituyen, primero, al texto en general y, luego, que constituyen al relato de ficción y, por otro lado, para complementar este análisis, —en especial respecto a su aspecto metafísico— analizaremos la concepción heideggeriana de la verdad como *alétheia* e intentaré mostrar

las implicaciones “metafísicas” del relato de ficción a partir de esta concepción de la verdad.

Esto nos permitirá contestar a las principales preguntas que nos hemos propuesto para esta investigación: ¿de qué hablamos cuando hablamos de verdad?, ¿a qué ámbitos es preciso adscribirla?, ¿es factible pensar la verdad desde la ficcionalidad? Si esto es así ¿qué especificidad plantea dicho abordaje?, por lo que también podemos preguntarnos ¿acaso podemos obtener a través del arte algún tipo de conocimiento? y si esto es así ¿de qué tipo?

Nuestro trabajo se divide en tres capítulos. En el primero, a grandes rasgos, demarcaremos la noción de “texto” y la de “relato de ficción” a fin de poder proseguir con el análisis, mediante una preconceptualización que sistematice nuestro abordaje.

En el segundo capítulo, nos abocaremos al análisis concreto de un relato de ficción de Jorge Luís Borges; con ello, intentaremos establecer los principales problemas filosóficos que se desprenden del mismo. También allí, analizaremos brevemente la imagen “Atlas” de Teodoru Badiu.

Esta modalidad de desplegar los problemas a partir de una obra nos permitirá, por un lado, visualizar de forma más significativa las cuestiones a tratar y su relevancia, y por otro, comprender mejor la invaluable herramienta filosófica que puede ser el arte, —en este caso, el relato de ficción— para la filosofía. Cabe aclarar que no es este un análisis de tipo literario, por lo cual no necesitamos establecer nuestro marco teórico y posterior análisis en el orden tradicionalmente establecido, sino que nuestro estudio filosófico se sustenta en la pregunta por la posibilidad de que la literatura pueda aportar algo a la filosofía y, si esto es así, elucidar por qué. De esta manera, podemos afirmar que nuestro trabajo ilustra su pretensión, justifica su cometido en la propia estructura y tratamiento que se propone dar a la cuestión.

El tercer capítulo, estará enfocado a establecer el análisis filosófico que sustenta este estudio, y mediante él, intentaré responder a las preguntas centrales de esta investigación.

Finalmente (en las conclusiones) estableceremos la consumación de los análisis parciales que habremos ido desarrollando en cada capítulo. Y en el anexo podremos acudir al relato en cuestión, para consultar, cada vez que se lo requiera, su versión original.

Capítulo I

El relato de ficción en su forma escrita

En este primer capítulo nos aproximaremos poco a poco a la demarcación de algunas nociones medulares para esta investigación. Intentaremos establecer, por un lado, la particularidad del discurso escrito, determinando qué entenderemos por texto, y por otro, la especificidad del relato de ficción.¹ Esto nos permitirá abordar el segundo y tercer capítulo con mayor claridad, ligando los conceptos trabajados y ganando en profundidad.

La propuesta de preconceitualización que veremos a continuación no incluye otras alternativas o propuestas de caracterización distintas de la presentada. La elección del abordaje de Paul Ricoeur responde, por un lado, a la adecuación respecto del marco teórico de este trabajo; y por otro, a una confesa simpatía por dicha conceptualización. Vale la pena señalar que, pese a esto, nuestro análisis no estará condicionado completamente por la teoría de Ricoeur o de ningún otro autor, sino que simplemente estableceremos con su ayuda un marco teórico adecuado para nuestro análisis posterior de los dos ejemplos guía.

1.1 - El mundo del texto

Hablar de un texto sabiendo de qué se trata pareciera no suponer grandes dificultades. Pero en un examen exhaustivo de esto, podemos advertir la gran cantidad de propuestas teóricas de diversas áreas o disciplinas que han aportado a su dilucidación y profundización. Estos tipos de análisis, por demás interesantes y quizá pertinentes, exceden los propósitos de este trabajo. Sin embargo, es posible y necesario cubrir al menos ciertos planos de análisis, alguna teoría acerca del texto, que nos permita movernos en este trabajo. Comprender y determinar la pregunta “¿qué es un texto?” es uno de ellos. Para esto, recurriré a la definición que es trabajada por Ricoeur en *Del texto a la acción*:

¹ Para ver un ejemplo de un examen exhaustivo del relato de ficción en el que se presenta un análisis detallado del relato a partir de la discusión de diversas perspectivas de abordaje filosófico Cf.: María Antonia González Valerio (2005), *Para una ontología del relato de ficción a partir del concepto de mimesis*. Tesis doctoral, FFy L, UNAM.

“Llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura [...] lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice. La fijación por la escritura se produce en el lugar mismo del habla, es decir, en el lugar donde el habla habría podido aparecer. Nos podemos preguntar entonces si el texto no es verdaderamente texto cuando no se limita a transcribir un habla anterior, sino cuando se inscribe directamente en la letra lo que quiere decir el discurso” (Ricoeur 2002: 127 y 128).

Si bien podemos pensar que la función de la lectura respecto de la escritura es similar a la de la locución y el hablante, la relación que se establece entre ambas partes es bien distinta. La que se establece en el texto no es ni una relación de interlocución, ni un caso de diálogo². Podemos preguntarnos entonces, ¿qué tipo de relación es la que establece el texto? Y es que el texto sustituye la relación que unía con inmediatez “la voz” y “el oído” en el diálogo, por la producción de un doble ocultamiento: el del lector y el del escritor (Ricoeur 2002: 129).

La diferencia fundamental entre el acto de diálogo y el de lectura permite a Ricoeur confirmar su hipótesis de que la escritura es un acto comparable al habla; es paralelo a ella. La escritura toma el lugar del habla interceptándola. Es por esto que el autor puede afirmar que lo que llega a la escritura es el discurso en tanto intención de decir, conformando a la escritura como una inscripción directa de esa intención.³ De esta forma, es posible ubicar el acto del nacimiento del texto en esa liberación de la escritura que la pone en el lugar del habla.

Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias de que lo enunciado se presente de forma escrita y no oral? Las más evidentes pueden ser enumeradas fácilmente: 1) la conservación del discurso; 2) su disponibilidad para la memoria individual y colectiva; y 3) el aumento de la eficacia en la persuasión a través de la alineación de símbolos, permitiendo traducir analítica y distintivamente todos los rasgos sucesivos y discretos del lenguaje. Podemos preguntarnos junto con el autor (Ricoeur 2002: 129) ¿sólo conservación y eficacia acrecentadas caracterizan la transcripción del lenguaje oral en signos gráficos? Liberar al

² “El diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas, no hay intercambio de este tipo entre el escritor y el lector; el escritor no responde al lector” (Ricoeur 2002: 129).

³ “Esto es así aún cuando histórica y psicológicamente, la escritura comenzó por transcribir gráficamente los signos del habla” (Ricoeur 2002: 129).

texto de la oralidad supone un auténtico cambio en las relaciones lenguaje-mundo por un lado, y lenguaje-subjetividades implicadas (autor-lector) por otro.

Todo esto nos pone directamente frente a la cuestión ineludible de ¿qué entendemos por relación referencial o por función referencial?

Cuando el sujeto del discurso se dirige a otro hablante, le dice algo sobre algo. Aquello sobre lo que habla es el referente⁴ de su discurso. La función referencial es, al decir de Ricoeur, de crucial importancia; puesto que suple esa característica particular que tiene el lenguaje de separar los signos de las cosas. Mediante la función referencial, el lenguaje *reconstruye el universo perdido entre signos*. De esta manera podemos comprender que todo discurso se encuentra vinculado al mundo (Ricoeur 2002: 130).

En el diálogo los hablantes están en presencia mutua, y también están presentes la situación, el ambiente y el medio circunstancial del discurso. De esta forma es posible afirmar que el discurso significa plenamente. Remite a la realidad que puede ser mostrada en el propio entorno de los hablantes y en el de la propia instancia del discurso. El lenguaje está muy bien provisto⁵ para realizar dicho amarre del discurso.

En el “habla viva” —parafraseando a Ricoeur— el sentido *ideal* de lo que se dice se dirige hacia la referencia *real*, es decir, se dirige hacia aquello sobre lo cual se habla. Y en última instancia, la referencia real es proclive a confundirse con un llamamiento mostrativo, donde el habla se une al gesto de mostrar y hacer ver. De esta forma, el sentido muere en la referencia y la referencia en la mostración. En el caso del texto, tanto el movimiento de la referencia a la mostración como el propio diálogo están interceptados por él. Esto no impide que el texto posea referencia ¿pero cuál?

Precisamente en esto consiste la tarea de la lectura como interpretación, en efectuar la referencia. Y es que en esta suspensión donde la referencia queda diferida, el texto resulta de algún modo sin mundo, es decir, sin un marco de referencia desde el cual y en el cual cobre sentido. Producto de la obturación de la relación con el mundo, es el hecho de

⁴ Vale la pena recordar que esta función referencial está presente en la oración, que es la primera y más simple unidad del discurso, y que posee el objetivo de decir algo real o verdadero, al menos, en el discurso declarativo.

⁵ “[...] los demostrativos, los adverbios de tiempo y de lugar, los pronombres personales, los tiempos del verbo, y en general todos los indicadores deícticos u ostensivos sirven para anclar el discurso en la realidad circunstancial que rodea la instancia de discurso” (Ricoeur 2002: 130).

que cada texto posea la libertad de relacionarse con otros textos, que toman el lugar de la realidad circunstancial mostrada por el habla viva.

“Esta relación de texto a texto, en la desaparición del mundo sobre el cual se habla, engendra el cuasimundo de los textos o *literatura* [...] Este ocultamiento del mundo circunstancial por el cuasimundo de los textos puede ser tan completo que el mundo mismo, en una civilización de la escritura, deje de ser lo que se puede mostrar al hablar y se reduzca a esta suerte de *aura* que despliegan las obras [...] A este mundo se lo puede llamar imaginario, en el sentido de que está *presentificado* por lo escrito, en el lugar mismo donde el mundo estaba *presentado* por el habla; pero este imaginario es él mismo una creación de la literatura, es un imaginario literario. (Ricoeur 2002: 131).

La conmoción sufrida en la relación entre el texto y su mundo es la clave de esa otra que afecta la relación del texto con las subjetividades (autor y lector). Creemos estar al tanto de lo que es el autor de un texto por la idea que se deriva del hablante en el acto de habla. Pero cuando el texto ocupa el lugar del habla, ya no hay locutor estrictamente hablando, y esta proximidad del sujeto hablante con su palabra es sustituida por una compleja relación del autor con el texto. El autor es sustituido por el texto, se sostiene en el espacio de significado perfilado por la escritura y adviene en el texto.

Ahora bien, para Ricoeur, en lo que respecta a la interpretación hermenéutica, si ya no cabe analizar las intensiones psicológicas que se esconden detrás del texto⁶ o reducir la interpretación a la deconstrucción de las estructuras;⁷ entonces, sólo resta interpretar explicitando el tipo de ser-en-el-mundo desplegado ante el texto. Para ello, se vale de la noción Heideggeriana de *Verstehen* (comprensión), haciendo alusión a lo que en *Ser y tiempo* se entenderá por el concepto fenomenológico-hermenéutico de *comprensión*. Allí, la comprensión es una estructura del ser-en-el-mundo. Y es que el momento del *comprender* responde dialécticamente al *ser en situación*, como la *proyección de los posibles más propios* de las situaciones. Así, lo dado a interpretar en un texto es *una proposición de mundo*, de un mundo en el cual poder proyectar mis posibles más propios. A esto denominará Ricoeur “el mundo del texto” (Ricoeur 2002: 107). Ese mundo del texto al que se refiere, se distingue profundamente del lenguaje cotidiano debido a que establece un

⁶ Aquí la crítica parece dirigirse a Dilthey.

⁷ En este caso, la crítica podría ir en detrimento del deconstructivismo derridiano.

nuevo tipo de distanciamiento de lo real consigo mismo. Un distanciamiento instituido por la ficción en nuestra captación de lo real, bajo un referente distinto del que establece el lenguaje cotidiano.

“[...] mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del *ser-dado*, sino bajo la modalidad del *poder-ser*. Por eso mismo, la realidad cotidiana es metamorfoseada gracias a lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real” (Ricoeur 2002: 108).

Hemos llegado a un punto ineludible, necesitamos ahora demarcar con mayor exactitud, a qué nos referiremos cuando hablemos de relato de ficción.

1. 2 - Ficción y re-presentación

En este apartado examinaremos, a partir del análisis que Paul Ricoeur realiza en dos de sus textos más significativos, la especificidad del relato de ficción deteniéndonos en la peculiaridad de su referencia.⁸

Lo que interesa aquí es saber si más allá de su pretensión referencial —evidentemente distinta a la de otro tipo de relatos, por ejemplo, el histórico— cuando hablamos de ficción nos *referimos a irrealidades*, dicho de otro modo, lo que nos interesa es contestar a la pregunta ¿cuál es el tipo de referencia específica que opera en el relato de ficción? Responder a estas preguntas nos ayudará a comprender mejor las diversas “lecturas” del relato que aplican como modelo en este trabajo, a la vez que nos conducirá directamente al análisis de los puntos principales a los que nos abocaremos más tarde desde la teoría heideggeriana.

Comencemos pues, con el análisis del concepto de *mimesis* que Ricoeur realiza a partir de la *Poética* de Aristóteles.

Generalmente, tendemos a relacionar la palabra ficción con invención y fantasía, es decir, como algo alejado de la realidad por la mediación de la imaginación. Es por ello que, en un

⁸ Los textos escogidos: *Del texto a la acción y Relato: historia y ficción*, recogen ambos, los principales escritos de Ricoeur, consagrados a la narrativa.

primer acercamiento a los términos “ficción” y “representación de realidad”, tendemos a considerarlos incompatibles y hasta inconciliables.

Según Ricoeur, el modelo de esa delicada conjunción está presente en la *Poética* de Aristóteles, ya que, al tratar la tragedia —que es para Aristóteles la *póiesis*⁹ por excelencia— plantea, por un lado, que la esencia de la *póiesis* es el *mythos*¹⁰ del poema trágico, y, por otro, que el objetivo de la *póiesis* es la *mímesis* de la acción humana.

Es así como el *mythos*, propio de la tragedia, se identifica por ejemplo con la pintura. Sobre la base de un sistema de signos —plásticos en este último caso— se construye el icono que aprendemos a leer en función de ciertas reglas convencionales, mismas que le han dado origen.

De esta manera, Ricoeur afirma que tanto *mythos* como *ícono* son “mensajes” de estructura temporal o espacial, producto de una “gramática” básica que regula la articulación de rasgos apropiados, constitutivos del “alfabeto” del autor o el pintor (cf. Ricoeur 1994: 89). Entonces podemos preguntar ¿qué es conjunción *mythos-mímesis*, una representación entendida como simple copia o una especie de imitación creativa? Generalmente tendemos a comprender *mímesis* por imitación o copia de algo ya existente. Éste es el sentido en el que Platón parecía deslegitimar a las artes miméticas; como reproducción o copia a-crítica y de nivel inferior, de algún modelo inteligible.¹¹ Pero en Aristóteles —concretamente en la *Poética*— podemos comprender mejor que dicho

⁹ En éste contexto: “La *póiesis* es ese saber- hacer gracias al cual el poeta ‘produce’ una historia inteligible a partir de algún mito, crónica o relato anterior”. (Ricoeur 1994: 89)

¹⁰ “El término *mythos*, con el cual Aristóteles designa la ficción narrativa propia de la tragedia, apunta a subrayar, en primer lugar, el hecho de que el poema es una especie de discurso (de hecho una de las más antiguas significaciones de *mythos* es ‘decir’), en segundo lugar, el hecho de que el poema es una fábula, una obra de fantasía y, por sobre todo, que el poema trágico tiene la estructura de una intriga” (Ricoeur 1994: 89).

¹¹ La famosa “condena del arte” en la *República* de Platón (cf. Platón 2000, libro X) se apoya en la famosa “expulsión de los poetas”, del Estado ideal; y de Homero especialmente. Esto, por el tipo de arte imitativo, *mimético*, al que se abocaron. Dicha condena, se ha extendido a tal punto, que se interpreta la estética platónica toda, a partir de este libro.

Personalmente prefiero la postura de Grube, Reale y Sciacca, entre otros, que postulan la mala interpretación a la que la estética platónica ha sido sometida a partir de la modernidad —del idealismo trascendental fundamentalmente—. Considero más bien, que existe una valoración positiva del arte en Platón, y lo visualizo claramente en otros diálogos como *Fedro* o *Banquete*. También reconozco el repudio sí, pero a la *mímesis* a-crítica y sólo a ella, que se presenta sobre todo en la *República*, aunque esto obedezca al contexto educativo y la formación entendida como *paideía*, y del mejor ejemplo para sus ciudadanos y gobernantes en el estado ideal. [Cf.: Grube (1987) *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid; Reale (2001) *Platón. En busca de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona; Sciacca (1959) *Platón*, Troquel, Bs. As.]

término alberga una posibilidad productiva que no se compara directamente a su modelo, por las diferencias que la creatividad le impone:

“En primer lugar, el concepto de imitación distingue las artes humanas de las artes de la naturaleza. En este sentido, este concepto separa antes que unir. En segundo lugar, hay *mímesis* solamente allí donde hay un hacer. La *mímesis* es, en consecuencia, homogénea a la *póiesis*, en cuanto construcción de intrigas. Finalmente lo que *mímesis* imita no es la “efectividad de los eventos sino su estructura lógica, su significación”. La *mímesis* es, por muy poco que sea, una reduplicación de la realidad; la tragedia “apunta a representar a los hombres mejores de lo que son en la realidad”. La *mímesis* trágica reactiva la realidad, es decir, en este caso la acción humana, pero según sus rasgos esenciales magnificados. La *mímesis*, en ese sentido, es una especie de metáfora de la realidad. Como la metáfora, ella pone frente a los ojos al significar la cosa en acto” (Ricoeur 1994: 90).¹²

Ricoeur tomará la conjunción entre *mythos* y *mímesis*, presente ya en la *Poética* de Aristóteles, como paradigma de la pretensión referencial más apropiada para abordar las ficciones en general. En detrimento de ello, menciona los prejuicios que aún hoy dominan en el campo ordinario de la teoría de la imaginación, haciendo del término “imagen” un sinónimo de copia o réplica de una realidad preexistente.¹³ Dichos prejuicios, según el autor, provienen del sentido común. Dado que el lenguaje ordinario tiende a imponer, como caso paradigmático de la imagen, la réplica física de algo ausente o su representación mental.¹⁴

De esta manera, la cuestión del referente de la imagen no plantea mayores problemas, dado que la cosa puede ser percibida en presencia o en ausencia de sí. Pero la diferencia entre la imagen y la percepción estriba, precisamente, en los modos de representar.

Esa concepción de la imagen como reduplicación de la realidad se ve fortalecida al derivar las imágenes simples (y las ficciones a que ellas pueden ser sometidas) por medio de la correspondencia y su consecuente asociación en ideas complejas. De ello se deriva que sólo es posible advertir en la ficción combinaciones nuevas de componentes viejos, como prestados de experiencias anteriores. Pero lo que se olvida es que la propia

¹² Las negritas son mías y no aparecen en el texto original.

¹³ Cf. Ricoeur 1994: 91; y Ricoeur 2002: 197 y ss.

¹⁴ En este punto, plantea Ricoeur que podemos encontrar en las filosofías del lenguaje ordinario, como la de Gilbert Ryle, un acercamiento a la filosofía de la imaginación de Sartre, al seguir este uso ordinario, y dar por adquirida, la definición de imagen como representación intuitiva de una cosa *in absentia*.

percepción es resultado de una actividad selectiva e interpretativa, y que el enigma de la ficción reside, precisamente, en la *novedad* que resulta del juego de las apariencias (Ricoeur 1994: 91). Según el autor, la aversión de ciertas filosofías a afrontar el misterio de la *novedad* explica por qué al pensar en una referencia productiva se causa esa primera impresión de paradoja insostenible¹⁵. Y es que en la ficción, la falta de referencia a un dato anterior plantea un problema crítico, accesible sólo para la teoría de la imaginación. Dicho problema pone de relieve la diferencia entre imaginación productiva y reproductiva. Esto, porque la ficción plantea el problema de la irrealidad como algo distinto a la simple ausencia. Así, podemos afirmar junto con Ricoeur, que la nada de la ausencia concierne sólo a los modos de lo dado, mientras que la nada de lo irreal corresponde al referente de la ficción (Ricoeur 1994: 92)

En este punto, Ricoeur plantea la apertura de una nueva vía para otro modo de referencia. Porque si la acción carece de un dato original, ella reduplicaría *in absentia*, mientras nosotros, sólo escogeríamos el modo de referencia a la realidad, ya sea en su carácter representativo o reproductivo. Pero las ficciones no se refieren a la realidad de manera reproductiva, es decir, no refieren a una realidad ya dada, sino que narran la realidad de forma productiva, como prescrita por ellas:

“Los sistemas simbólicos hacen y rehacen la realidad. Es el caso de los *íconos* estéticos, pero también de los *modelos* epistemológicos, así como de las *utopías* políticas. Todas son cognitivas, en el sentido de que hacen que la realidad aparezca como aparece. Todas despliegan ese poder organizador porque tienen una dimensión significativa, porque están forjadas con *trabajo* y saber-hacer y porque engendran *nuevas* escrituras para leer la experiencia. Se observará que estas son las tres características ya encontradas en la concepción aristotélica de *mythos*: decir, hacer, poner en intriga” (Ricoeur 1994: 93).

El rasgo significativo de la ficción, así como su conexión con el trabajo y el saber hacer son desconocidos, tanto en las concepciones clásicas de la imagen,¹⁶ como en todo

¹⁵ Cuando la imagen es concebida como copia, la paradoja se disuelve. Dado que tanto la imagen, como la percepción, poseen un mismo referente: la cosa. Y aunque el modo de representársela difiera, refieren a una misma y sola cosa.

¹⁶ Donde la imagen es concebida como residuo de impresiones.

tratamiento de la imagen como caso mental¹⁷. La *novedad* de la ficción, es negada cuando no se asigna a la operación configuracional del juicio reflexivo.

Cuando las tres características *decir, hacer y poner en intriga*, son la base de la ficción, y se comprenden por sí mismas, la noción de referencia productiva pierde su apariencia paradójica. Esto le permite a Ricoeur afirmar que las ficciones *redescriben* lo que el lenguaje ordinario previamente ha descrito, *reorganizando el mundo* en función de las obras, y también a la inversa. Y es que como toda obra poética, la ficción narrativa procede de una *epogé* del mundo ordinario, de la acción y descripción humanas de ese mundo en el discurso cotidiano. Para que la redescipción tome lugar, la referencia de primer orden (lo que convencionalmente llamaremos “descripción” del mundo) debe ser suspendida. Esa es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden, y que llamamos aquí redescipción del mundo. Así, podemos afirmar junto con el autor, que una obra literaria no es una obra sin referencia, sino una obra con referencia *desdoblada*, cuya última referencia está condicionada a la suspensión referencial del lenguaje convencional (Ricoeur 1994: 94).

Hemos llegado al punto más significativo de esta primera parte de nuestro análisis. A una caracterización mucho más reveladora del texto y del relato de ficción, que nos permite comprender mejor su vínculo con la realidad y con el mundo, a través de la referencia.

“La función de la mayor parte de nuestra literatura parece ser la de destruir el mundo. Esto vale para la literatura de ficción -cuento, novela, teatro-, pero también para toda la literatura que se puede considerar poética, donde el lenguaje parece glorificado por él mismo a expensas de la función referencial del discurso ordinario. Y, no obstante, no hay discurso tan ficticio que no se conecte con la realidad, pero en otro nivel, más fundamental que el que logra el discurso descriptivo, objetivo, didáctico, que llamamos lenguaje ordinario. Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de *ser-en-el-mundo*” (Ricoeur 2002: 107).

¹⁷ Es decir, que no se enfrenta a un medio externo.

[Epílogo]

Antes de pasar al próximo capítulo, permítaseme sintetizar aquí las principales derivaciones del planteo de Ricoeur que serán relevantes para este trabajo. Dicha recapitulación nos permitirá abordar el análisis teniendo presente lo ganado hasta aquí, asumiendo la precaución que esta preconceptualización nos ha proporcionado.

Comencemos por recordar que, según el autor, el texto provoca (a diferencia de otro tipo de discurso) el ocultamiento del lector y el del escritor. Dicho ocultamiento predispone a la perturbación de las relaciones *lenguaje-mundo* por un lado, y *lenguaje-subjetividades* por otro. Es esta una tendencia que en el discurso oral no se manifiesta, puesto que en el *habla viva* el *sentido* muere en la *referencia* y ésta en la *mostración*; pero en el caso del texto, su referencia se efectúa en la labor misma de la *lectura interpretativa*, y como consecuencia de la suspensión referencial en la que se encuentra el texto.

La apertura propia de una lectura de ese tipo, admite la continuidad del discurso del texto y la articulación con un nuevo discurso. Al decir de Ricoeur, la función referencial del lenguaje “reintegra el universo que alguna vez se perdió entre signos”. Esto es así dado que para el autor, una de las características propias del lenguaje es la de separar los signos de las cosas.

Por otra parte, vimos que el análisis del vínculo entre *Mitos* y *mímesis*, es considerado por el autor como *el paradigma de la pretensión referencial más apropiada para abordar las ficciones en general*. El concepto de *mímesis* se relaciona con el *póiesis* en su *dimensión productiva*, *construye intrigas*, y lo que imita en realidad es la estructura lógica de los eventos, *su significación*. La *mimesis*, en ese sentido, posee un carácter “mostrativo”, al *revelar la significatividad de la cosa en acto*.

La caracterización de las ficciones como *narraciones productivas de la realidad*, en oposición a las reproductivas, descansa en el hecho de que las ficciones redescubren lo que el lenguaje ordinario ya ha descrito, reconstituyendo al mundo y a las obras respectivamente, uno en función del otro.

Las obras literarias poseen una referencia de segundo orden, cuya condición de posibilidad está dada por la suspensión referencial del lenguaje convencional. La anulación de una referencia de primer grado (que es la operada en la ficción y la poesía) es la

condición de posibilidad para que se libere una segunda referencia que se enlaza con el mundo, tanto en el plano de los objetos manipulables, como en el que entendemos como *mundo de la vida* o *ser-en-el-mundo*, pertenecientes a la teoría de Husserl y Heidegger respectivamente (Ricoeur 2002: 107).

Ficción y poesía instauran una apertura en la realidad cotidiana en la que nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo* consiguen desplegarse. La modalidad que le corresponde es precisamente la del *poder-ser*, y no la del *ser-dado*, por lo que dicha cotidianeidad es perturbada por las variaciones imaginativas que el lenguaje opera en lo real (Ricoeur, P. 2002: 108).

Una de las preguntas fundamentales de esta investigación ha sido la forma en que la ficción opera en la realidad. Estamos ya en condiciones de responder a ella y pasar a nuestro próximo capítulo: *la ficción opera en la realidad de forma constructiva*, construye intrigas, establece problemas, provoca la reflexión, permite jugar con las posibilidades que representa el *ser proyecto*.

La verdad, en ese sentido y hasta el momento, puede entenderse como algo que debemos edificar, *en-el-mundo* y *con-los-otros*.

Capítulo II

Edificando mundos y verdades

2. 1 - *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; o sobre los espejos del mundo¹⁸

“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer bastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle¹⁹ en *Sartor Resartus*²⁰; así Butler²¹ en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; y el examen de la obra de Herbert Quain” (Borges, J. L 1997. *Ficciones*: 12).

De esta manera presenta Borges su *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* el 10 de noviembre de 1941. En dicho prólogo quedaría hecha la advertencia y la invitación al lector a adentrarse en más de veinte páginas de una narración fantástica sobre un mundo imaginario que finalmente nos advierte, no dista tanto de nuestro mundo real.

¿Qué es *Tlön*?, en primer lugar es importante tener en cuenta que *Tlön* (*Atlön* en islandés) significa mapa, plan, atlas (Del Toro, Del Toro 1999: 148). Esta referencia es fundamental, dado que lo que estos objetos tienen en común, es la intención de trazar esquemáticamente las líneas de una realidad (histórica, geográfica, literaria, etc.); para ello se recurre a la representación, y se reproducen las coordenadas fundamentales que sirven de

¹⁸ *Este es el título de esta tesis, de este capítulo y subcapítulo; con ello intentamos advertir sin mayor detenimiento una postura inicial que es la siguiente: Tlön es el reflejo de lo que podría ser el mundo, bajo una mirada idealista; es decir, según Borges, Tlön es “como toda doctrina filosófica... una descripción verosímil del universo”.*

¹⁹ Thomas Carlyle (1795-1881), ensayista e historiador escocés.

²⁰ La sátira filosófica *Sartor resartus* (El sastre sastreado) obra publicada originalmente entre 1833 y 1834 en *Fraser's Magazine*, es en parte autobiográfica. A la manera de una 'filosofía de la indumentaria', Carlyle comenta la falsedad de la riqueza material; y a la manera de un romance filosófico, detalla sus crisis personales y afirma su idealismo espiritual.

²¹ Samuel Butler (1835-1902), novelista inglés. Butler es conocido sobre todo por sus obras satíricas. En 1865 publicó *La prueba de resurrección de Jesucristo*, que constituyó el germen de *Un refugio amable* (1873), una defensa paródica de los milagros, cuya aguda sátira no fue captada por la mayoría de los lectores. En *Erewhon* (1872), la historia de un país imaginario, criticó las costumbres y valores de la Inglaterra de su época. Su obra más importante es la novela *El camino de toda carne*, publicada póstumamente en 1903. Una violenta sátira autobiográfica sobre la educación y la familia en la época victoriana.

guía y apoyo para una efectiva identificación y orientación del lector. Por otro lado, *Orbis Tertius*, son dos palabras claramente latinas que significan: mundo tercero (Borges 1993).

La pertinencia de todo esto se devela en el transcurso del cuento, pero por ahora basta decir que el nombre del cuento nos sumerge en la historia misma: un mapa (*The Anglo-American Cylopaedia*) de otro mundo (*Tlön*), un segundo mundo del que poco se sabe (*Uqbar*), y un mundo tercero (*Orbis Tertius*).

“*Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*’ narra la invención de un mundo fantástico, el cumplido propósito de una ‘sociedad secreta y benévola’ de dar vida a un mundo imaginario. Surge así *A first Encyclopaedia of Tlön*, la representación en la escritura de ese mundo inventado, la descripción fantástica de su topografía y zoología, de su geometría y concepción del universo, de sus lenguas y filosofías principales, de sus leyes físicas y morales, etc.” (Del Toro, Regazzoni 1999: 145).

Espejos y laberintos, ríos y tigres, espadas y rosas, se entrecruzan en las ficciones, los poemas y los ensayos de Borges. Todo un sistema de símbolos recurrentes, de múltiple y a veces contradictoria función,²² son utilizados en su obra como metáfora del universo.²³

Los espejos manifiestan el aspecto aparente del mundo, reproducen una realidad que no les pertenece y la reflejan invertidamente. También pueden entenderse como metáfora de autoconciencia o de auto contemplación. Frecuentemente se asocian con el agua —el mito de Narciso cumple con esos dos atributos—, y pueden también simbolizar una puerta de acceso a otra dimensión de la realidad²⁴ (cf. Rodríguez 1981: 110).

“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de *Uqbar*” (Borges 1997: 13).

Con estas palabras, da inicio este fabuloso relato. Un espejo acechando²⁵ a los personajes al fondo de un corredor y una enciclopedia²⁶ —copia morosa de una enciclopedia real—, que

²² Un mismo símbolo puede servir para evocar varias cosas: la realidad invisible, el destino humano o la voluntad de dios. El laberinto por ejemplo, se convierte en la representación de un caos ordenado por la inteligencia humana, también representa a la naturaleza y sus misteriosos senderos (un río interminable, o un bosque frondoso son dos laberintos naturales, uno de agua, el otro de árboles). Las bibliotecas y las ciudades son otro ejemplo de laberintos construidos por el hombre (Rodríguez 1981: 101).

²³ Sobre este punto ahondaré más tarde y por ser eje central de este trabajo permítaseme eludir cualquier referencia aquí.

²⁴ Como en Jean Cocteau (*Le sangue d’un poet, Orphée*) o Lewis Carroll (*Through the Looking Glass*).

²⁵ Borges ha confesado repetidamente el gran temor que desde niño sentía por los espejos (cf. Rodríguez 1981: 48).

por un lado sustenta la presencia de Adolfo Bioy Casares en la obra, y por otro, sirve de pieza angular para armar este rompecabezas o laberinto, para utilizar la simbología de Borges. Estos dos elementos, a su vez, nutren al cuento de una aparente veracidad; la obra emerge en el entrecruce de otra obra, dando cauce a una realidad de segundo orden.²⁷

La alteración retórica —muy frecuentemente utilizada en sus cuentos— se entreteje con la realidad del lector, la de otras obras citadas, y la de los propios personajes. De esta forma, Borges atribuye a su amigo Bioy, el descubrimiento de esa referencia enciclopédica, y más adelante aumentará la verosimilitud del cuento al introducir más referencias a otros escritores.²⁸

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Bioy Casares recuerda que...
“[...] uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”²⁹ (Borges 1997: 14).

La multiplicación de los seres, y los simulacros que encierran los espejos son cuestiones que inquietaron desde siempre a Borges y que aparecen también a través de otros símbolos, como el de la doble naturaleza humana; ya sea como rivalidad entre dos hombres —el asesino y el detective en su obra *La muerte y la brújula*— o de un mismo hombre que lucha contra su propia imagen³⁰ —como en *La forma de la espada* o *Tres versiones judías*—.

²⁶ “Por enciclopedia me refiero a un saber maximal, del que poseo sólo una parte, pero al que eventualmente podría acceder porque este saber constituye una especie de inmensa biblioteca compuesta por todas las enciclopedias y libros del mundo y por todas las colecciones de periódicos o documentos manuscritos de todos los siglos, incluidos los jeroglíficos de las pirámides y las inscripciones en caracteres cuneiformes” (Eco 1997: 99).

²⁷ La obra de Borges está impregnada de éste tipo de giros. Al presentar a otros personajes y otras obras de arte dentro de su obra, ésta última, adquiere más de una lectura y más de una interpretación. Uno puede leer dos relatos en un mismo cuento, y hasta es posible quedar enredados entre la ficción y la realidad. No olvidemos aquí la caracterización previa que realizamos del relato de ficción, en el capítulo I y a partir del planteamiento de Ricoeur. Allí establecimos que en el relato de ficción, la referencia que toma lugar al suspender la operada por el lenguaje ordinario es una referencia desdoblada o de segundo orden, que permite percibir a esta última a partir de su carácter eminentemente productivo y mostrativo.

²⁸ En otros cuentos como *La otra muerte*, sus amigos cumplen esta misma función realista. Otra variante es suponer que el texto ya ha sido escrito por otro. Variante que, por cierto, también aparece en este cuento.

²⁹ Esta reflexión aparece en otro de sus cuentos, y se la atribuye a otro personaje: *el tintorero enmascarado Hákim de Merv*, de *Historia universal de la infamia* (Rodríguez 1981: 113).

³⁰ *El libro de arena* (1975), abre con un relato de éste tipo: *El otro*, en el que Borges ya anciano, sentado en un banco a orillas del río Charles, en Boston, coincide con su propio yo juvenil. Ambos entablan conversación, pero apenas coinciden en sus opiniones: “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos”.

Para la filosofía, el problema de la “multiplicación de los seres” se transformó en un problema de aumento de complejidad y de propensión al error.³¹ Si recordamos la famosa sentencia que se le atribuye a Guillermo de Ockham, “no hay que multiplicar las entidades sin necesidad”,³² podemos advertir fácilmente la familiaridad que tiene respecto de la famosa sentencia del heresiarca de Uqbar.

La sentencia de inspiración escolástica, sugiere reducir al mínimo el uso de conceptos y entidades a la hora de explicar algo. Se considera entonces una regla metodológica, con relevancia epistemológica y ontológica, que remite a un principio “económico” y de simplicidad en el método. Tanto Leibniz como Kant³³, entre otros, seguirán éste principio.

El “miedo al error”, más propio de la modernidad que de ninguna otra época, marcó tanto a la filosofía como a la ciencia, con una fuerte tendencia a la simplicidad como meta, a la elucidación de ideas claras y distintas, como en el caso de Descartes.³⁴

Los “simulacros que encierran los espejos” incorporarían una propuesta a ello al duplicar una imagen defectuosa de aquello a lo que se enfrenta y reproducir con errores — imperfecta e infielmente— una imagen de algo existente.³⁵

Ahora bien, volviendo al caso del relato, por ejemplo, en otra obra titulada *Otras Inquisiciones* —y a través de una cita de Hume— Borges escribe:

“El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto”³⁶ (Borges 1964: 143).

³¹ Tan sólo recordemos el argumento del “tercer hombre” en el *Parménides* (132a-132b) de Platón.

³² Mejor conocida como “la navaja de Ockham” -con la que se pretendía “afeitar las barbas de Platón” por su densa ontología, repleta de entidades con diversas jerarquías-

³³ Concretamente en la “Crítica de la razón pura”, utiliza éste principio en el contexto de las ideas reguladoras del pensamiento.

³⁴ Cf. Descartes, R. *Meditaciones Metafísicas* y el *Discurso del método; Primera parte*.

³⁵ Este es el problema que se manifiesta en la *mimesis* entendida como imitación; misma a la que Platón dedicó sus críticas más duras por el enfrentamiento que implica con su teoría metafísica, y que todo el idealismo posterior conservará, a fin de sustentar los grados de perfectibilidad de aquello que no puede, ni debe deteriorarse a través de la imitación o representación.

³⁶ En la obra de Nietzsche *La gaya ciencia* se manifiesta claramente el tema de “la muerte de Dios”; pasando a representar la visión del fin de toda concepción idealista, así como de la metafísica occidental, retomándolo en *Así habló Zaratustra*. La famosa frase “dios ha muerto” (cuyo primer portavoz fue en realidad Hegel), representa también para Nietzsche la negación de aquellos trasmundos inventados por la religión, de una mentira que convierte la vida en una mera sombra. De esta manera, la idea de Dios, entendida como el fundamento del mundo verdadero, pasa a ser su gran enemiga; y dirá que un “espíritu libre” es aquél que es

Y luego, puntualiza:

“La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de plantear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios” (Borges 1964: 143).

Tlön, es uno de esos esquemas. Un mundo ordenado bajo un sistema metafísico profundamente idealista. No es una creación divina, ni el resultado de un proceso azaroso. Tampoco es la simple imitación del mundo real, y mucho menos producto de la fantasía como oposición a la realidad. Tlön es la redescipción de aquello que el lenguaje ordinario alguna vez ha descrito. Es la reestructuración del mundo a partir de una referencia de segundo orden, es una genial obra y producción humana que permite reflexionar, entre otras cosas, sobre el hombre, el mundo y la relación que se establece entre ambos bajo un sistema filosófico en particular.

“Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo – para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres. El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles”(Borges 1997: 27).

Este mundo, “obra de una secreta sociedad dirigida por un ingenioso hombre”, revela que no sólo la historia de la filosofía, sino de todas las disciplinas humanas se han abocado precisamente a conocer, comprender y hacer suyo el mundo que habitan. Según el propio Borges:

“No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología” (Borges 1997: 24).

capaz de asumir que “dios ha muerto”, es decir, capaz de asumir que se debe acabar con el “mundo verdadero” (lo que también significa acabar con la dicotomía entre mundo verdadero y mundo de las apariencias), y aceptar que nada debe ponerse en su lugar. Porque en definitiva, de nada serviría sustituir la idea de Dios, por las de humanidad, ciencia, racionalidad o técnica. Posteriormente y en palabras de Ortega: “de nada vale matar al príncipe para entronizar en su lugar al principio”.

Como veíamos, sus naciones son “congénitamente idealistas”,³⁷ y sus hombres conciben el universo como una serie de procesos mentales desenvueltos de modo sucesivo en el tiempo. Esta noción, presenta grandes similitudes con la de Hume respecto de la asociación de ideas.³⁸ Borges la ejemplificará con gran elocuencia:

“[...] la percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas” (Borges 1997: 25).

Es posible afirmar entonces, que para los habitantes de Tlön, el mundo empírico de realidades concretas, como un incendio, existe sólo como idea. Ahora bien, examinando los argumentos de la concepción idealista del universo, a la luz de la ciencia empírica, escribe Russell en su *Our Knowledge of the external World*:³⁹ “resulta hoy natural sospechar una falacia en cualquier deducción en la cual la conclusión parezca contradecir hechos patentes”. Pero indudablemente esto no es así en Tlön. La secreta sociedad de este planeta ha llevado el idealismo al extremo:

“[...] reconstruir en un planeta fantástico ese mundo construido por la lógica idealista, crear una realidad (aunque fantástica) con las irrealidades del idealismo, es lo que Borges ha hecho en su cuento [...]” (Alazraki 1983: 59).

“El apasionado y lúcido Schopenhauer” (Borges 1997: 30) advirtió que en la experiencia estética hay una superación de los límites del pensamiento representativo, dado que allí se logra la objetivación de la voluntad, al mismo tiempo que el sujeto se convierte en sujeto puro del conocimiento.

³⁷ George Berkeley pensaba que todos los aspectos de aquello que una persona percibe son, en realidad, reducibles a las ideas presentes en su mente. El observador no hace que existan los objetos externos, sino que su idea cierta, es introducida en la mente humana de modo directo por Dios. Kant perfeccionó con gran intensidad el idealismo, a través de su análisis crítico sobre los límites del conocimiento asequible para el ser humano. Sostenía que todo lo que se puede saber de las cosas es la forma en que se manifiesta su experiencia, no hay modo de averiguar lo que son en esencia, en sí mismas si son consideradas desde el plano de la experiencia. Sin embargo, también consideraba que los principios básicos de la ciencia se basan más en la estructura de la mente que en el mundo externo.

³⁸ Cf.. Hume, D. (2001) *Investigación sobre el conocimiento humano*, Alianza editorial, Madrid, sección 3, Pp. 48 y ss.

³⁹ En su obra del año 1912 *Los problemas de la filosofía*, Russell recurrió a la sociología, la psicología, la física y las matemáticas a fin de refutar las doctrinas del idealismo, escuela filosófica dominante en aquel momento. Russell creía que los objetos percibidos por los sentidos poseen una realidad inherente a la mente.

La literatura de Borges lleva este intento adelante; facilitando la tarea de vislumbrar el relativismo de las representaciones filosóficas y científicas del universo (Del Toro, Regazzoni 1999: 146).

De esta forma, es posible concebir a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* como una metáfora epistemológica⁴⁰ (Alazraki 1983); (Del Toro- Regazzoni 1999). Esto es, como una metáfora que refleja una determinada concepción de la realidad.⁴¹

“Un hombre se propone la tarea de dibujar [representar] el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (Borges 1972:155, citado por: Del Toro-Regazzoni 1999: 143).

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius queda trazado como una posible representación del mundo. Un mundo⁴² ordenado por hombres.

“Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional” (Borges1997: 22).

Retomando a Schopenhauer, es importante tener en cuenta que en la contemplación estética, si bien hay una desaparición de la voluntad y sus padecimientos tal cual se dan en la vida, hay un consuelo que no puede ser más que transitorio, dado que mientras no nos liberemos de la vida misma, no nos liberaremos de la voluntad, por lo que la acción que produce el goce estético no es más que provisional.

Se evidencia en el cuento —a través de la “benévola sociedad” que inventa Tlön— esta infatigable tarea humana por descifrar el sentido del mundo y sus leyes. Tlön es un tributo al histórico esfuerzo humano por explicar el mundo, pero sobre todo, la advertencia

⁴⁰ “El concepto de metáfora epistemológica ha sido acuñado por Humberto Eco para definir la condición de las formas del arte, de metáforas que reflejan el modo como la ciencia, o sin más la cultura de la época, ven la realidad” (Alazraki 1983:275).

⁴¹ De la misma forma, Borges procede en *Pierre Menard, autor del Quijote, La biblioteca de Babel* o *La escritura del Dios*, demostrando de diversas formas, la vanidad que implica todo esfuerzo de originalidad y erudición, así como el azar que rige este caótico mundo real.

⁴² La idea de lo que es Tlön se establece —y creo que no es casual— a lo largo de todo el cuento en diferentes momentos en que se muestran diferentes aspectos de su constitución. En la página 14 es un país y también una región, en la página 20 se menciona como “falso país” y como “planeta desconocido”, en la página 34 es nuevamente un país, y finalmente en la posdata de 1947, Borges explica que la invención de un país, no es la más adecuada, por lo que se establece que, pensar a Tlön como un planeta, sería más adecuado.

fundamental de que los límites de la razón se desdibujan al aceptar las representaciones del mundo, como únicas y verdaderas. Una lúcida exhortación a vislumbrar el relativismo que esconden dichas representaciones y la magnífica demostración de que la pretensión hegemónica de toda teoría -querer hacer de *su* hipótesis, la teoría por excelencia- es absurda. Dando paso a la comprensión de que mantener cierto escepticismo respecto de las representaciones es una demostración de buen y sano juicio.

Pensar, construir y reconstruir la realidad, es parte de nuestra naturaleza; no perder jamás el asombro, no caer en la terquedad y facilidad de concebir el mundo de una forma única y veraz, es una difícil tarea. En última instancia, dice Borges “[...] no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil” (Borges O. C: 449, citado por: Bulacio 2003: 82). Y es que en definitiva, toda erudición llevada a la práctica, comporta un esfuerzo infructuoso si no somos capaces de advertir que nuestro conocimiento no es indefectible.

2.1.1 Language y cosmovisión en Tlön

La idea de la gramática como coercitiva del pensar es sostenida por Heidegger desde un principio pero atendida con mayor detenimiento en sus últimas obras.⁴³ Esa misma idea, presente ya en el pensamiento de Nietzsche, es retomada por Borges con gran fascinación.

“[...] se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad” (Borges 1925, citado por Bulacio 2003: 76).

Ese poderoso artificio que todo lo nombra, que todo lo clasifica y ordena, también provee las reglas iniciales para conducirnos en los terrenos de la verdad. Esas reglas del lenguaje, son las que rigen en ese tipo de verdad entendida como adecuación, de la que ya Aristóteles supo ponernos al tanto.⁴⁴

La coerción que ejercen las leyes del lenguaje somete a este último a permanecer entre celdas, desmantelándose con el transcurso del tiempo y la degeneración de las

⁴³ Cf. por ejemplo M., Heidegger (1999), *Introducción a la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid.

⁴⁴ Cf. Aristóteles, *Metafísica; Libro VI, Cap. IV* (“ser” en el sentido de “ser verdadero”).

palabras. Y es la falta de coalición entre lenguaje, tiempo y mundo, la que para Heidegger, permea esa degeneración del lenguaje y su significatividad. La eficacia del lenguaje estriba, precisamente, en su poder de crear un mundo con sentido. Nos permite organizar al mundo, asirlo como nuestro y dispersar, al menos por un instante, la aterradora idea de que nada sabemos sobre él.⁴⁵

“El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivos no es sino abreviatura del adjetivo y su falaz probabilidad, muchas veces” (Borges 1925, citado por Bulacio 2003: 80).

Los sustantivos, entendidos como *las palabras gramaticalmente privilegiadas para nombrar la sustancia*, según Aristóteles, son para Borges un artificio malogrado. Ellos sólo son abreviaturas de adjetivos y, por ende, no refieren a nada que permanezca o refleje continuidad y unidad en el tiempo. Pero lo más importante, es que sólo son probables, ya que no existe un *canon* externo que garantice al usuario, la exactitud de su referente (cf. Bulacio 2003: 80). En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* esta idea aparece con gran vigor:

“No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial [...] lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal [...] la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos [...] en la literatura de este hemisferio [...] abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad [...] el hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número (Borges 1997: 23 y 24).

Un recurso frecuente, y hasta quizá una secreta convicción, se refleja en la literatura de Borges al concebir dos tipos de lenguaje diferentes. Y es que para el autor, existen palabras cuyo referente escapa a la mente de los hombres, palabras que pretenden ser secretas, que aspiran a la completud o a la intemporalidad. Es allí donde los límites del lenguaje se experimentan, tanto por el lector, como por el autor.

“Para Borges esas palabras carecen de un correlato más allá de sí mismas. Por ello los significados que cobijan —testimonio de una búsqueda infatigable— servirán más como consuelo espiritual que como herramientas para una descripción

⁴⁵ Cf. ya clásico parágrafo 34 (Da-sein y discurso. El lenguaje) de *Ser y tiempo*.

conceptual de un mundo exterior que, en definitiva, se revela más claramente a los sentidos que a la inteligencia” (Bulacio 2003: 83).

De esta manera, establecerá un lenguaje para las ideas y otro para los sentidos. El primero —más eficaz para jugar con argumentos ontológicos y paradojas— permite teorizar sobre el tiempo, la eternidad, la divinidad, la muerte o el devenir, y se diferencia del segundo, —que es esencialmente descriptivo y se deja entretejer por las sensaciones—, transmitiendo vívidamente la inmediatez de las experiencias mundanas (Cf. Bulacio 2003: 83).

Esta fantástica transmisión de las dicotomías del lenguaje que realiza Borges nos permite reflexionar sobre los alcances de cada tipo de discurso. Una reflexión que Heidegger tendrá en el centro de su pensamiento sobre el lenguaje.

Si el lenguaje de la ciencia adquiere los supuestos de dicha disciplina, entonces ese lenguaje será riguroso, con pretensión de exactitud, dispuesto en una semántica implacable y que constriña su veracidad. En cambio, en el lenguaje poético éste no se rige por las mismas condiciones. Su principal característica será la creatividad para transmitir significaciones, el juego prohibido de romper reglas gramaticales y establecer nuevas redes de significado, o al menos nuevos caminos para significar las cosas vívidamente.

Ahora bien, ¿qué pasaría si careciésemos de una lengua articulada?, ¿cómo seríamos si nos faltase ese artilugio que nos aleja de la realidad inmediata, cambiante e inmensamente rica?

Funes el memorioso, otro cuento de Borges, es un gran ejemplo de ello. El personaje de este cuento es dueño de una memoria sin precedentes, pero al mismo tiempo, pierde su capacidad de abstracción a causa de un accidente.

“Funes, “razonó (sintió)”, aclara el narrador, que a consecuencia del golpe, su percepción y su memoria eran *ahora* infalibles. La aclaración de que Funes en realidad “sintió”, nos advierte que la razón ha perdido terreno. Se trata más bien de una experiencia de la realidad de gran intensidad sensible, donde no hay espacio para la otra parte de la dupla, el entendimiento: “el presente era casi intolerable de tan rico y nítido” (Bulacio 2003: 86).

Funes representa un estado inicial, percibe sin trabas lo que se le presenta delante y logra captarlo en toda su plenitud. Pero no sólo los objetos y sucesos presentes son percibidos, Borges explicita que en este estado, Funes percibe “los avances de la corrupción y de la

muerte”. Un estado similar al que Heidegger describe como uno de los templos de ánimo, (la angustia) que permite conocer *la posibilidad de la imposibilidad de seguir viviendo*: la muerte. Y un tipo de conocimiento —acercamiento a las cosas— difícil de lograr pero hacia el que, según Heidegger, debemos aspirar si verdaderamente queremos conocer las cosas tal cual son y aproximarnos al ser en cuanto tal.⁴⁶

Por último —y que mejor que finalizar con palabras del propio Borges—, comprendamos por qué esta metáfora epistemológica, que es Tlön, no sólo es una aguda y excelente crítica, sino que también nos devela la importancia que los sistemas filosóficos y religiosos tienen y han tenido desde siempre para el hombre:

“Dijo Chesterton que es natural que lo real sea más extraño que lo imaginado, ya que lo imaginado procede de nosotros, mientras que lo real procede de una imaginación infinita, la de Dios. Bueno, vamos a suponer la enciclopedia de un mundo imaginario. Ese mundo imaginario, su historia, sus matemáticas, sus religiones, las herejías de esas religiones, sus lenguas, las gramáticas y filosofías de esas lenguas, todo eso va a ser más ordenado, es decir, más aceptable para la imaginación que el mundo real en el que estamos perdidos, del que podemos pensar que es un laberinto, un caos. Podemos imaginar, entonces, la enciclopedia de ese mundo, o esos tres mundos que se llaman, en tres etapas sucesivas, Tlon, Uqbar, Orbis Tertius. No sé cuántos ejemplares eran, digamos treinta ejemplares de ese volumen que leído y releído, acaba de suplantar la realidad; ya que la historia real que narra es más aceptable que la historia real que no entendemos, su filosofía corresponde a la filosofía que podemos admitir fácilmente y comprender el idealismo de Hume, de los hindúes, de Schopenhauer, de Berkeley, de Spinoza. Supongamos que esa enciclopedia funde el mundo cotidiano y lo reemplaza. Entonces, una vez escrito el cuento, aquella misma idea de un objeto mágico que modifica la realidad lleva a una especie de locura; una vez escrito el cuento pensé: «¿qué es lo que realmente ha ocurrido?». Ya que, ¿qué sería del mundo actual sin los diversos libros sagrados, sin los diversos libros de filosofía? [...] esos tres cuentos de apariencia distinta, *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, *El Zahir* y *El libro de arena* son esencialmente el mismo: un objeto mágico intercalado en lo que se llama mundo real” (Borges 1993).

La imperiosa necesidad humana de idearnos un mundo, un mundo aprehensible, habitable, nuestro; es la que posibilita que nos forjemos teorías, que concibamos creencias, que imaginemos futuros diversos. Nuestra peculiar forma de *ser en el mundo*, caracterizada por una compleja situación de incertidumbre—certidumbre, nos permite jugar con las posibilidades de anticipación y reflexión tanto de los objetos de la práctica como los de la teoría. A este respecto, sin duda la filosofía todavía tiene mucho que decir.

⁴⁶ Ver la conferencia de Heidegger de 1929 *¿Qué es metafísica?*

2.2 *Atlas*; la difícil tarea de erigir un mundo

No sólo en la literatura es posible advertir que la ficción devela la verdad. En el arte pictórico por ejemplo, *Atlas* de Teodoru Badiu es una imagen significativa para esta investigación ya que ilustra varios de los problemas filosóficos a los que intentaremos responder.⁴⁷

En la mitología griega, Atlas, hijo de Asia (oceánide) y Jápeto (titán), es hermano de Prometeo (creador de la humanidad), Epimeteo y Menecio. Atlas y Menecio se unieron a Crono (tiempo) y a los titanes en su infructuosa guerra contra los dioses olímpicos. Zeus mató a Menecio y perdonó a Atlas, condenándolo a soportar el peso de los cielos sobre sus espaldas para toda la eternidad (Graves 2004: 57; Apolodoro 1993: 260). En esta imagen, Atlas es un ser incompleto, desgarrado, anclado a un suelo acuoso por su delgada columna vertebral, con su carne rasgada suspendida en el aire.

Él levanta sobre sus hombros el peso de un mundo, que al mismo tiempo es su mente, su rostro y sus sentidos. Ese mundo, que no deja de estar incompleto como el hombre mismo, soporta construcciones humanas y divinas. Grandes torres se elevan sobre los árboles, se mezclan sobre un verde suelo, que finalmente se asienta sobre cimientos artificiales, cuadraturas matemáticas y geometrías perfectas que le dotan de estabilidad. El cielo y el agua se confunden en un horizonte desdibujado, un horizonte que cobra significación a partir de la figura, en primer plano, de este hombre y su mundo.

Al igual que el relato de Borges, podemos concebir esta imagen como una metáfora. Podemos ver a través de ella esa situación bien particular en la que nos encontramos como hombres. Erigiendo un mundo, aferrándonos a la estabilidad de la exactitud matemática, desgarrándonos en cada intento de comprensión y aprehensión. El mundo, la tierra, no están ahí como algo dado, se nos escapan en cada intento de aprehensión objetiva, sin embargo,

⁴⁷ Ver la ilustración que se encuentra después de la portada de nuestro trabajo.

no podemos eludir nuestra búsqueda de certezas. La incertidumbre, la proyección, el tiempo y nuestra inevitable certeza de finitud nos acechan, nos desgarran.

Buscamos certezas porque necesitamos encontrar nuestra morada, entre el cielo y la tierra, entre el instinto y la inteligencia, estamos desamparados. Forzamos respuestas y argumentamos verdades que no solucionan nuestra aterradora condición humana. La verdad, en definitiva, se juega en un plano mucho más aterrador, el que nos muestra las cosas en sí mismas, en su nexo de significación, sin las cómodas distinciones que hacen desaparecer la complejidad que encierran nuestras vidas.

En cada obra de arte, en cada auténtica reflexión, se esconde un universo de significación listo para ser descubierto, expectante de ser aprehendido, ansioso de ser devuelto a este mundo y a su tierra. Quizá debamos acostumbrarnos a la idea de que esa es precisamente nuestra principal condición, la de proyectarnos por sobre nuestras aterradoras certezas e ineludibles incertidumbres, pero para forjarnos una morada, para comprendernos en el mundo y con los otros, nos abocamos a la incansable tarea de aprender y comprender, de ensayar respuestas y proyectar hipótesis.

En definitiva, al decir de Sor Juana, “no estudiamos para saber más, sino para ignorar menos”. Para no caer en seductoras certidumbres erigidas en el aire. En verdades fundadas por artificios simplistas. La verdad, se descubre en ese doble juego de ocultación y revelación. Un juego basado en reglas que no siempre estamos listos a comprender y respetar, un juego al que generalmente nos anticipamos. El reloj corre y la posibilidad de la imposibilidad de seguir viviendo, nos anticipa a atrapar verdades a medias, o falsas verdades.

“la verdad misma, a veces acontece como arte [...] la obra ilumina aquello en lo que funda el hombre su morada: ilumina la tierra [...] la obra de arte abre un mundo y lo sitúa sobre la tierra, tierra es aquello que acoge, y que se repliega a la vez, es aquello a lo que los griegos llamaron Physis [...] El resultado de la lucha entre mundo y tierra, es la verdad del arte”

(Rivero Weber, P. 2004: 165 y ss.)

Capítulo III

Los caminos de la verdad; la explicación filosófica de Martin Heidegger

En éste capítulo, abordaremos algunos de los problemas filosóficos más relevantes, que se desprenden del análisis realizado del relato de Borges y de la imagen de Badiu. Dicho relato, como vimos, gira entorno a la invención y descripción de mundos ficticios. Allí se narra la puesta en marcha de un gran proyecto profundamente idealista y se especifican las características principales de sus comunidades. Esto nos permite concebir, a grandes rasgos, la particular *visión del mundo* de sus habitantes y sus ideas más arraigadas. Por otra parte, la imagen de Badiu nos puso frente a un ejemplo del arte pictórico, evidenciando que el lenguaje del arte asume diversas formas, manifestando significatividades, provocando la reflexión. Es por ello que a continuación, examinaremos algunos de los conceptos filosóficos más relevantes que aparecen en dicho relato, —curiosamente, conceptos surgidos de una obra literaria y no filosófica⁴⁸— para posteriormente analizarlos a partir de la teoría heideggeriana de la verdad:

“Bienvenido seas, joven a quien acompañan las aurigas inmortales, y a quien este carro trae hasta mi morada. Porque no es una suerte funesta la que te hizo tomar este camino tan alejado de los caminos frecuentados por los mortales, sino el amor a la justicia y a la verdad. Es necesario que aprendas a conocerlo todo, tanto el inmovible corazón de la bien redondeada verdad, como las opiniones de los hombres. A éstas no hay que concederles ninguna convicción verdadera. No obstante, es necesario que las conozcas también, a fin de saber por medio de una información que lo abarque todo, qué juicio debes formarte sobre la realidad de estas opiniones” (Parménides: *Sobre la naturaleza*).

⁴⁸ Como pudimos advertir a través del relato y de la imagen, los problemas filosóficos son re—presentados, y contados, entre otras disciplinas, por el arte pictórico y por la literatura. Dichos problemas se transformarán, para las diversas doctrinas filosóficas, en conceptos. Pero lo importante aquí es no perder de vista que son problemas propios de la filosofía, y por ende, deben ser analizados por ella. El hecho de que otras disciplinas coadyuven en la dilucidación de los diversos nudos que componen el problema, no implica que el análisis filosófico pueda ser sustituido por ejemplo, por uno de tipo literario.

Tradicionalmente,⁴⁹ se ha entendido la verdad como propiedad del juicio, es decir, como verdad de la oración, y a ésta como enlace o síntesis de representaciones. Es decir, que la verdad o falsedad se manifestaría en la oración como el enlace entre sujeto y predicado. Y es precisamente en dicho enlace —según la concepción tradicional y generalmente aceptada— donde radica la verdad. Así, se ha entendido tradicionalmente la verdad interpretada como correspondencia o coincidencia entre la mente y la realidad, o los enunciados y los hechos.⁵⁰ En consecuencia, la verdad es ante todo, una propiedad del discurso declarativo; lo verdadero o lo falso, pertenece a los enunciados o proposiciones y no a los hechos. Es, pues, un concepto puramente epistemológico. Así lo ha entendido fundamentalmente la tradición filosófica después de Aristóteles, para quien la verdad consistía en afirmar lo-que-es y en negar lo-que-no-es; pero también la escolástica medieval, que la define como la «adecuación entre el entendimiento y las cosas» (Tomás de Aquino). Hasta los lógicos modernos, entre ellos Tarski, han aceptado este concepto de verdad como correspondencia, y lo han liberado de todas las connotaciones metafísicas, construyendo la denominada *teoría semántica de la verdad*.

Ahora bien, para Heidegger, la verdad radica en algo más original que el enunciado, ya que, si aceptamos que la verdad tradicionalmente se ha fijado en las relaciones establecidas como adecuación al interior de un enunciado, necesariamente debemos admitir que dichas enunciaciones se *refieren a algo*. Este algo —el ente al que se refiere y del cual se dice algo— nos es dado con anterioridad al juicio que podamos hacer sobre él. Es decir, nuestra relación con el ente —y por ende, con la forma en la que se manifiesta— es más original que la enunciación sobre su determinación como juicio.⁵¹

Y es, precisamente, porque el ente mismo es verdadero que las oraciones sobre el ente pueden también ser verdaderas en un sentido derivado o bien puede comprobarse su falsedad. “*Cuando el enunciado ha sido expresado, el estar al descubierto del ente cobra el*

⁴⁹ Toda la obra de Heidegger implica un cuestionamiento a la verdad entendida como correspondencia entre un enunciado y la realidad. Heidegger documenta en *Introducción a la filosofía* esta particular concepción de la verdad como verdad de la oración, apelando en primer lugar a Aristóteles, para luego dar paso a la definición de verdad dada por Leibniz; mostrando la influencia ejercida desde la antigüedad por esta particular caracterización de la verdad. Cf. Heidegger, 2000, *De la esencia de la verdad*: 151- 170.

⁵⁰ En sentido estricto, es la correspondencia de una proposición o enunciado con los hechos. Por ello, decimos que un enunciado es verdadero si describe los hechos como son, y que es falso si no lo hace.

⁵¹ Ver el § 44 de *Ser y tiempo*, p. 233-250.

modo de ser de lo a mano dentro del mundo... La verdad como aperturidad y como estar vuelto descubridor hacia el ente descubierto, se ha convertido en verdad entendida como concordancia entre entes que están-ahí dentro del mundo. Con ello queda demostrado el carácter ontológicamente derivado del concepto tradicional de verdad.⁵² De esta forma, Heidegger sostiene que la verdad como *desocultamiento* (*alétheia*), es una verdad más original, un modo distinto de sernos manifiesto el ente, frente a la idea de verdad en cuanto adecuación o concordancia.

En este apartado, nos abocaremos a esa particular forma de caracterizar la verdad como develamiento o desocultamiento. Para este análisis, nos enfocaremos en dos cuestiones fundamentales: el lenguaje y el arte. Y veremos qué tipo de verdad es la que allí se pone de manifiesto. Estos dos ámbitos, vistos desde la perspectiva heideggeriana, nos permitirán volver al relato que ya hemos examinado y comprender mejor la tesis central de este trabajo.

Así, comenzaremos por entender —siguiendo el itinerario filosófico de Heidegger— la relación que el autor establece entre lógica, lenguaje y verdad, para luego proceder a los escritos posteriores, que nos conducen, directamente, al enlace entre esos dos últimos términos y el arte.

3. 1 - Lógica, lenguaje y verdad

Argumentum ornithologicum

*Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros.
La visión dura un segundo o acaso menos;
No se cuantos pájaros vi.
¿Era definido o indefinido su número?
El problema involucra el de la existencia de Dios.
Si Dios existe, el número es definido,
Porque Dios sabe cuantos pájaros vi.
Si Dios no existe, el número es indefinido,
Porque nadie pudo llevar la cuenta.
En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos)*

⁵² *Ibid.*, p. 245.

*Y más de uno,
Pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos.
Vi un número entre diez y uno,
Que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera.
Ese número es inconcebible;
Ergo, Dios existe.*

Jorge Luís Borges.

Estamos de acuerdo con Tatiana Aguilar en que la interpretación heideggeriana del lenguaje debe abordarse en el contexto de la lógica, entendida ésta última, como ciencia de la verdad,⁵³ ya que:

“Para Heidegger, estudiar el lenguaje significa dilucidar su relación con la verdad. Al margen de este planteamiento, la cuestión del lenguaje no puede resolverse satisfactoriamente” (Aguilar 1998: 27).

Concebir la verdad como adecuación, presupone una determinada idea, tanto del objeto de conocimiento, como del sujeto cognoscente. En la filosofía heideggeriana, dicha distinción desaparece. Su camino filosófico, marcado primero por la fenomenología husserliana, y luego por la hermenéutica, le dotarán de una singular concepción, tanto de la verdad, como del lenguaje y lo que éste último significa, porque:

“La fenomenología es descripción analítica de la intencionalidad en su a priori [...] con la intencionalidad se alcanza el verdadero campo de interés; con el a priori, la mira con vistas a la cual hay que observar las estructuras de la intencionalidad; y cómo la intuición categorial, que es el modo originario de aprehensión de dichas estructuras, representa el modo de tratamiento, el método de este trabajo de investigación. Con esto, por primera vez desde los tiempos de Platón, recupera la filosofía el suelo real sobre el que poder realizar su cometido, puesto que existe ahora la posibilidad de investigar categorías”⁵⁴ (Heidegger 2001: 107 y 108).

La palabra “fenomenología” está constituida por dos términos fundamentales a los que Heidegger se remitirá con la intención de analizarlos por separado: *phainómenon* y *lógos*, para comprender sus significados y las diversas concepciones y evoluciones del término

⁵³ Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana (1998) *El lenguaje en el primer Heidegger*, FCE, México.

⁵⁴ En la obra de Husserl *Investigaciones lógicas*, la fenomenología —una vez desechado el primitivo psicologismo— es denominada “fenomenología descriptiva”, y se caracteriza como un análisis psicológico de los fenómenos de conciencia, vistos desde su intencionalidad, es decir, se caracteriza por señalar hacia un objeto de conciencia, que se intuye por su medio. Pero no se trata de un análisis basado en la intuición empírica del objeto, sino en la intuición a la que llama “categorial”, atendiendo no al hecho psíquico del fenómeno, sino a su contenido significativo, o a la “forma o esencia del objeto”. La descripción de estas formas, esencias o ideas, es el objeto propio de la fenomenología.

fenomenología, al que han dado lugar. Así, el término fenómeno remite a aquello que se muestra en sí mismo y por sí mismo; el término *Erscheinung*, que, por un lado significa “*lo que aparece*” y por otro, como *Blossen Erscheinungen*, supone la remisión de algo, a algo que no se muestra en sí mismo, convirtiéndose así, en la representación de lo que, en esencia, no se manifiesta. Esto es: como “*mera apariencia*”.

Por otro lado el término *lógos* no significa “ciencia, o ciencia de...”, sino que por su proveniencia del término —*légein*— significa discurso, discurso a cerca de algo. Mas ese discurrir, debe entenderse como un hacer manifiesto aquello de lo que se discurre. Aquí se hace patente la diferencia entre *lógos apophanticós* que es el decir que se muestra en sí mismo. (*apo*= por/desde sí mismo) y *lógos semanticós* que es el discurrir que significa algo, que es simbólico y no en sí mismo. De esta forma, comprendemos mejor lo que fenomenología significa: *hacer ver por sí mismo, lo que en sí mismo se manifiesta*. Así, bien podemos decir que el título es “metodológico”, ya que esta denominación supone la forma de proceder, de aprehender y de definir el objeto de investigación.

Lo encubierto, es el concepto contrario a fenómeno, esto es, lo que pasa por desapercibido por la atención cotidiana de las cosas, y que, en ese sentido, pasa como lo que no se ha mostrado, como lo encubierto. Lo que ha quedado así encubierto es, precisamente, el asunto inmediato de la reflexión fenomenológica. Más si anotamos esto último, en conjunción con la concepción de la verdad en la ciencia, es decir, como verdad del juicio o enunciado, como adecuación o representación, advertiremos de inmediato la gran diferencia con la concepción de la verdad como desocultamiento o *alétheia* a la que referiremos luego.

Ahora Para Heidegger,⁵⁵ todo decir, todo manifestarse, tiene significado, *significa algo*. A esto lo denomina como *lógos semanticós*. Pero no todo decir es *lógos apophanticós*⁵⁶, esto es, no todo decir es *mostrativo*, ya que, al decir de Heidegger la verdad que tradicionalmente se entiende como propiedad del juicio, —como *adaequatio intellectus*

⁵⁵ Al igual que para Aristóteles, a quien le debe estas conceptualizaciones.

⁵⁶ *Apophanticós*: del griego *apopháinesthai*, declarar sin necesidad de alguna prueba dada a su evidencia inmediata. Al igual que *alétheia*, *apofanticós* procede de un término compuesto: “*apo- phaínomai*”. “*Apo*” indica procedencia, y “*phaínomai*” se entiende como mostrar, o desocultar. Según Aristóteles, el discurso proposicional o *lógos apophanticós*, recurre a enunciados de los que puede decirse que son verdaderos o falsos, en oposición a un uso meramente retórico o poético.

*et rei*⁵⁷— encuentra su fundamento en algo diferente. Ciertamente lo que en el juicio se entiende como verdad es una genuina determinación, pero la interna posibilidad de la verdad radica en algo más original. (Heidegger 2001: 61).

Si el sentido originario del concepto de verdad no es la adecuación o concordancia, entonces, podemos preguntar ¿qué es ese algo más original donde radica la verdad? Y aunque aún no estamos en condiciones de comprender cabalmente lo que ello significa, vayamos acercándonos...

“La verdad significa, pues, no-ocultamiento, desocultamiento. Los griegos, a los que entusiasmaba el filosofar con pasión, precisamente en el concepto de eso que consideraban lo más positivo, que consideraban como el bien supremo, es decir, precisamente en el concepto de la verdad, introdujeron una determinación negativa, una “a-”, una alfa privativa. Y si al concepto de verdad pertenece esta clase de operación privativa, esta clase de robo, entonces ello quiere decir que el ente ha de empezar siendo arrancado del ocultamiento, o que a él, a el ente, ha de quitársele, ha de arrancársele, ha de arrebatársele ese ocultamiento” (Heidegger 2001: 88).

La verdad como desocultamiento, como *alétheia*, tiene que ver con esa peculiar forma de considerar a la verdad y a las cosas. Difiere radicalmente de la concepción de verdad como adecuación. Y es que el decir que “significa” algo, se diferencia del “decir mostrativo” o que se muestra por sí mismo. Trasladando la verdad a otro plano, veamos cómo esto nos puede ayudar para comprender de mejor manera la problemática filosófica encontrada en nuestros ejemplos guía.

Abandonemos por el momento esta cuestión, para poder retomarla más adelante, y continuemos el razonamiento heideggeriano, a fin de comprender de forma más abarcadora su planteamiento. Un *Signo* es entendido como cosa del mundo-en-torno que sirve para indicar o instruir (Siempre es instituido). El “*significar*” o *significado*, es la remisión que tenemos a la vista como elemento de la estructura de la comparecencia del mundo. Por otro lado, la *significatividad* es esa estructura de la comparecencia así caracterizada en sus

⁵⁷ La frase latina que se emplea como síntesis de la teoría de la verdad como correspondencia (correspondencia entre la mente y el objeto), es considerada tradicional y puede asociarse a la filosofía desde Aristóteles hasta Tarski, pasando por Tomás de Aquino en la filosofía escolástica. Viene a ser una breve descripción de esta teoría, con la que se destaca su aspecto esencial, es decir: la adecuación, igualdad o semejanza -correspondencia-, entre lo que se piensa, o se dice, y lo que es.

remisiones en cuanto significar, distinto de las cosas naturales, o de algo con cierto valor o importancia como se la suele entender.⁵⁸

“Cuando decimos que la estructura básica de la mundanidad, el ser de lo ente que llamamos mundo, reside en la significatividad, lo que de ese modo se expresa es que la estructura, como hasta ahora la habíamos denominado, las remisiones y los nexos de remisiones son en el fondo nexos de significaciones” (Heidegger 2001: 254).

La significatividad es la estructura específica de la totalidad de lo entendible, es, de entrada, el modo de la presencia, en el cual todo lo ente del mundo se halla descubierto. Y puesto que el ente que somos y que se caracteriza esencialmente por el habla —se expresa, discurre, hablando descubre y hace ver— debemos pensar que dice palabras que tienen algún significado, esto es, que tienen sentido y son significativas en un contexto determinado, que se expresan en sonidos, y que sólo se pueden entender a partir de la significatividad, esto es, a partir del estar-siendo-en-el-mundo⁵⁹.

Todo signo, principio, evidencia; se funda en la existencia de un mundo que comparece a través de la significatividad. El modo de acceder a lo que se muestra y el alcance de ese mostrar son un entender-del-mundo-en-torno⁶⁰, lo cual representa que al mismo tiempo es siempre un entender-del-ser-de-este-mundo, basado este último, en el entender-del propio *Dasein*. El estar-siendo-en-el-mundo en cuanto entender-de ocupándose, favorece que lo que se manifiesta se haga presente en el significarse, constituyendo de esta forma la significatividad. La presencia del mundo en tanto descubierto, en cuanto ese ocuparse

⁵⁸ Cf. *Ser y tiempo*, p. 109-115.

⁵⁹ Para Heidegger, el hombre no es primariamente un sujeto pensante que se pone ante el mundo para conocerlo; él es mundo, y el mundo pertenece a su estructura: “el hombre es todo lo que llega a ser en el mundo y con el mundo”. Ser, es ser con el mundo y los otros.

⁶⁰ “Entender-de es un modo de ser del ente que tiene carácter de estar-siendo-en. El estar-en aquello abierto con que uno se puede ocupar en concreto el estar-en, encontrándose, que siempre se co-descubre a sí mismo. Entender-de en cuanto abrir y haber abierto, encontrándose, el mundo es en cuanto tal un encontrarse que abre [...] En el propio *Dasein* existe la posibilidad de que se mueva en un entender que sólo parezca ser entender sin realmente serlo. Este particular pseudo entender domina en gran medida al *Dasein*. Puesto que el entender-de, en cuanto estructura del *Dasein*, está sujeto a dicha posibilidad de apariencia, todo entender-de necesita de apropiación, consolidación y conservación. Con esto quiero decir que el entender y el entendimiento pueden escurrírsele de las manos y volver a quedar lo entendido enmascarado, inaccesible; convertirse el entendimiento en no entendimiento [...] Hay ahí, por el contrario, algo mucho más fundamental que nada, a saber, el pseudo entender, el parecer-que, como si el propio no entendimiento fuera un entender-de auténtico. Radica en el propio *Dasein* la posibilidad de engañarse a sí mismo” (Heidegger 2001: 322- 325).

entendiendo-de, *es la mundanidad misma del mundo en cuanto significatividad*. (Heidegger 2001: 266, 267, 268)

Ahora bien, en este punto se torna necesario comprender, qué entendemos por cosmovisión o visión del mundo, para luego poder retomar —a través de sus principales derivaciones— nuestro camino a la verdad como *alétheia*.

3.2 - Filosofía y cosmovisión

“Visión del mundo, *intuitus* del mundo, significa, en el fondo, tener-mundo, poseerlo, es decir, mantenerse y sostenerse en el ser-en-el-mundo, tener apoyo, sostén y consistencia en él, significa (pues) aquello que la ausencia de respaldo, sostén y fundamento echa en falta, pero respecto a lo cual esa misma ausencia pone en la necesidad de tomarlo en posesión, es decir, de que la existencia se lo dé, lo haga suyo” (Heidegger 1999: 361).

En lo anterior, podemos ver que la expresión *Welt-anschauung*, —visión de mundo— expresa la pertenencia del ser-en-el-mundo a la existencia. La intuición o visión del mundo, es el ser-en-el-mundo fácticamente afrontado por la existencia. De modo que no es correcto decir que la existencia tenga una concepción o visión del mundo, sino que la existencia es, necesariamente, visión del mundo.⁶¹

Ahora bien, dado que la existencia se ocupa y preocupa por su ser-en-el-mundo, y que de tal ocupación y esfuerzo surgen determinados conocimientos, posturas y costumbres que son factibles de ser comunicadas, entonces surge la apariencia de que la visión del mundo, es algo que está objetivamente ahí delante. Así, se considera que la concepción del mundo, es una cosa que la existencia puede adquirir fácilmente y divulgar, produciéndose un ulterior desconocimiento de lo que es la esencia de la visión del mundo, y que se expresa en la “visión natural del mundo”. Con ello, se concibe un mantenerse en el ser-en-el-mundo, que es natural e igual para toda existencia; mas si cada existencia, en tanto que existir fáctico, necesariamente se particulariza de cara a una determinada situación, entonces no podemos decir con razón, que exista algo así como una visión natural del

⁶¹ Cf. Heidegger, *Introducción a la filosofía*, p. 362-365.

mundo, ya que toda visión del mundo, al igual que todo ser-en-el-mundo, es en sí misma histórica. No hay una visión o concepción natural del mundo y después otra que comience constituyéndose y se añade en la primera. Ahora bien, negar la visión natural del mundo no significa que no exista algo así como una visión común del mundo, mantenida por un grupo determinado de personas. Pero lo que es preciso tener en cuenta, es que esa misma comunidad, tanto en lo que se refiere a su forma, como en lo que se refiere a contenido, es siempre una comunidad histórica. (Heidegger 2001: 362).

La existencia en cuanto tal viene ya determinada por un mundo. Y es en el desenvolvimiento de las cosmovisiones dónde podemos distinguir las diversas etapas históricas; a partir de la esencial historicidad de la existencia.

Es precisamente por el carácter histórico del ser-en-el-mundo y de la propia cosmovisión que determinados grupos pueden relacionarse de un modo mucho más estrecho, pero en lo que la visión natural del mundo engaña, es en la idea de que la visión de mundo es algo que está ahí delante, susceptible de ser aprendido por cualquiera, como si se tratase de una generalización.⁶²

El peligro fundamental que esto inviste, es descrito por Don Welton con gran elocuencia, sumergiéndonos a su vez, en la problemática que debemos abordar de inmediato: la estrecha relación existente entre la forma en la que aprehendemos el mundo, y cómo concebimos a la verdad.

“El problema fenomenológico del mundo se origina en el hecho de que toda tentativa científica por conceptualizarlo descansa en una actitud que sólo es capaz de aprehenderlo como una clase de complejo natural. De acuerdo con Husserl, esta actitud se denomina la actitud natural. En la actitud natural el mundo, en cuanto mundo, se retira. En cada discusión científica, el mundo enmudece” (Welton 2006: 98).

Este enmudecimiento, se debe a la forma en la que las ciencias aprehenden el mundo. Esto no significa que lo aprehendan equivocadamente, sino *objetivamente*. Aprender objetivamente al mundo significa asirlo *sólo* como algo que posee el carácter de un objeto.⁶³

⁶² Cf. *Ibid.*, p. 368.

⁶³ “Vivimos en una era en la que el ente es un objeto de representación, el hombre es un sujeto que conoce, y la verdad es la certeza de ésta relación. Esa objetivación del mundo y la consecuente subjetivización del

Siguiendo a Heidegger, la exactitud se considera una característica de la ciencia, pues las pruebas exactas son el objetivo y orgullo de la fundamentación científica que se apoya en su carácter matemático (Cf. Heidegger 2001: 55). Dicho carácter, no es algo que se le pueda imponer a una ciencia con la pretensión de desarrollarla como ciencia exacta, sino que implica que, lo que se convertirá en objeto de dicha ciencia, comenzará, por sí mismo, permitiendo o rechazando una determinabilidad matemática.

Al reflexionar sobre esto, es posible advertir una cierta circularidad en la argumentación. Y es que volvemos a toparnos con aquella caracterización de la verdad como adecuación y con aquella forma fundamental de no verdad que implica la distinción entre un sujeto y su objeto de conocimiento...

“La exactitud del conocimiento, en el sentido de exactitud matemática, puede, por tanto, resultar inadecuada en relación con el objeto que se trata de conocer. Esta inadecuación, ésta no concordancia con aquello que el objeto exige, es una forma fundamental de no verdad [...] El rigor es, según esto, un determinado carácter referente al modo de apropiarse, al modo de obtener, la adecuación que el conocimiento guarda con su objeto. Esta adecuación del conocimiento queda aprehendida en la definición escolástica de verdad: *adaequatio intellectus ad rem*” (Heidegger 2001: 56 y 57).

La caracterización de la ciencia como una particular forma de conocimiento, como una propuesta concreta hacia la obtención de la verdad como meta, implica, necesariamente, prestar atención a la forma en la que se entiende el conocimiento y la verdad científica.

Es posible advertir en la historia de la filosofía, antecedentes muy claros respecto de esta fundamental concepción de la verdad. Ya que en cuanto pensamos a la ciencia en términos de conocimiento y verdad, parece asegurado lo esencial. un amplio acuerdo domina este terreno, al menos en la opinión de que la verdad es algo que compete al primariamente al enunciado, al menos como propiedad. Este hecho queda legitimado

hombre, que distinguen a la época de la imagen del mundo, tienen como mira el conocer que se adueña de las cosas apesándolas, el conocer que es capaz de disponer de las cosas, de explotar el entorno para asegurar su almacenamiento y su consumo” (Rivero, P. 2004: 144).

Es en éste sentido, en el que Heidegger se expresa al hablar del emplazamiento a la naturaleza propio de la era técnica. La conversión del “estado de objeto”, al de “existencia”, es lo que caracteriza el modo de develamiento propio de la era técnica. Cf.. Heidegger, (2001) *La Pregunta por la Técnica*, pp. 16 y ss., así como: Heidegger, (2002) *Serenidad*, p.23 y ss.

fácilmente a través de las figuras de Platón y Aristóteles en primer lugar y, desde entonces, dicha concepción de la verdad ha perdurado imperturbable, como una de las muy pocas cosas sobre las que existe unanimidad en la historia de la filosofía (Heidegger 2001: 57 y 58).

En *De la esencia de la verdad*, la pregunta que interroga por el sentido de la verdad en general, tiene como principal objetivo esclarecer y determinar qué es lo que caracteriza a toda “verdad” en general como verdad (Heidegger 2000: 151). La pregunta se dirige al establecimiento de un pensar bien fundamentado, que se ocupe de lo real, que proporcione norma y estabilidad, frente a la confusión de la opinión y el cálculo.

Para alcanzar la verdad real o efectiva, es necesario saber de antemano qué significa la verdad en general. Así, se establece el concepto tradicional de verdad y sus diversos sentidos: a) la verdad como una propiedad que hace que algo sea verdadero, real y auténtico; b) verdad como adecuación de la cosa con el entendimiento; c) verdad como adecuación del entendimiento —enunciado— con la cosa. De esta forma, el enunciado es verdadero, cuando lo que dice y significa, coincide con la cosa sobre la que se enuncia algo; la concordancia aquí, pasa a estar en la proposición.

Así, la verdad en el sentido de adecuación o concordancia, posee un doble significado: a) concordancia de una cosa con su previo entendimiento, y b) como concordancia de lo enunciado con la cosa.

Según Heidegger, tradicionalmente la definición de verdad se estableció como “*veritas est adaequatio rei et intellectus*”; aunque se ha interpretado en un sentido distinto “*veritas est adaequatio intellectus ad rem*”. Esto no mienta la simple inversión de términos, sino que *intellectus* y *rei*, se piensan de modo distinto en cada caso (Cf. Heidegger 2000: 153).

Heidegger dirá que *adaequatio* en el primer sentido, no significa todavía lo que más tarde será la idea trascendental de Kant y que sólo es posible sobre el fundamento de la subjetividad del hombre (conformidad de los objetos a nuestro conocimiento). En este primer sentido, verdad significa esa fe teológica cristiana que sostiene que las cosas, sólo son en la medida en que, una vez creadas (*ens creatum*), corresponden a la idea previamente pensada en el *intellectus divinus*, por ende, de acuerdo a la idea, y en ese

sentido, verdaderas. De esta forma, la *adaequatio* del *intellectus humani ad rem*, sólo es posible en la medida en que la cosa es adecuación con el *intellectus divinum*.

Esto no significa una doble coincidencia, sino sólo una, pero articulada de varias formas: en lugar del orden de la creación teológicamente pensado, aparece la posibilidad de la planificación de todos los objetos por medio de la razón universal, ella se legisla a sí misma, y exige una inmediata comprensibilidad en su proceder -lo que se entiende por lógico- (Heidegger 2000: 154). De esta manera, la fórmula de la esencia de la verdad, —la esencia de la verdad de la proposición reside en la conformidad del enunciado, y la verdad enunciada siempre significa la coincidencia de la cosa presente con el concepto racional de su esencia— adquiere esa validez universal que comprendemos de inmediato. Sus principales consecuencias son:

1° Adecuación no significa una igualación real y concreta entre la cosa y el enunciado.

2° La esencia de la adecuación se determina de acuerdo a la esencia de la relación entre cosa y enunciado. “Representación” tanto para Husserl como para Heidegger, se distingue tajantemente de la concepción clásica de representación: distinción entre la apariencia clásica y la idea fenomenológica de “fenómeno”, la cuál vimos más arriba.

3° El enunciado —en su sentido más original- es la re-presentación (poner delante) del objeto. Este nos dice qué ocurre con lo re-presentado y nos lo dice tal como la cosa es. Este “tal como” concierne al re-presentar y a lo re-presentado. Re-presentar significa aquí hacer que la cosa se presente frente a nosotros como objeto. Este modo de aparecer de las cosas, que es la re-presentación— se hace patente atravesando un ámbito abierto, un ámbito de referencia. Y la relación del enunciado representado a la cosa, es la consumación de esa conexión que se pone en marcha como un comportarse (*Verhalten*).⁶⁴

Ahora bien, para llegar a este punto, es menester que el ente mismo se haga presente en el enunciado representador, supeditándose a una indicación que consiste en decir al ente tal como es. Si el enunciado sigue esa indicación, se adecua al ente. Así, el decir que indica este modo es conforme (verdadero) y lo así dicho es lo conforme (lo verdadero).

⁶⁴ El comportarse consiste en mantenerse siempre abierto a lo ente, y toda relación que implique un mantenerse abierto, es un comportarse.

De esta manera, el enunciado nos pone frente al ente mismo —*Vor*: delante, *stellen*: poner, re-presentar: traer el ente presente (los entes: *ta onta*, son las cosas presentes, el ser se conoce en el horizonte del tiempo. Desde Platón y Aristóteles se ha visto al ser desde el presente)—.

“El enunciado toma prestada su conformidad del carácter abierto del comportarse; pues sólo mediante éste puede lo manifiesto llegar a ser criterio de conformidad de la adecuación representadora [...] el representar forma parte del carácter abierto del comportarse. Ahora bien, si la conformidad (verdad) sólo es posible mediante dicho carácter, entonces aquello que hace posible la conformidad tiene que valer como la esencia de la verdad, de acuerdo con una legitimidad más originaria” (Heidegger 2000: 157).

De esta forma, el acento está puesto en lo abierto —que es la relación entre el ente— y el sujeto. Ahora bien, la apertura no es creada por el representar, sólo es asumida por él; y el comportarse consiste precisamente en mantenerse siempre abierto.

El carácter abierto del comportarse, en cuanto es aquello que hace internamente posible la conformidad, tiene su fundamento en la libertad. A este respecto, Heidegger dirá que la esencia de la verdad entendida como conformidad, es la libertad (Heidegger 2000: 158).

De esta manera, podemos advertir que la posibilidad de todo comportamiento abierto estriba en la libertad. Por lo cual la libertad se convierte en el fundamento de la interna posibilidad de la verdad. Mas no es el hombre el propietario de la libertad, sino que el hombre es propiedad de la libertad. Es por ello que se torna necesario repensar la esencia del hombre, que es libertad:

“Lo manifiesto, a lo que se adecua en cuanto conforme a un enunciado representador, es eso siempre abierto en un comportarse que se mantiene abierto. La libertad respecto a lo manifiesto de un ámbito abierto permite que el ente sea siempre ese ente que precisamente siempre es. La libertad se desvela ahora como un dejar ser al ente” (Heidegger 2000: 158).

“Dejar-ser” no significa aquí una no coacción de la acción, sino un adentrarse en lo ente, en lo abierto y en su apertura. Este ámbito abierto fue concebido en sus inicios por el pensar occidental como *hé alethéia*, es decir, como lo no oculto. El hombre toma distancia, y en su retroceder abre un espacio para que el ente se manifieste tal como es. Esto quiere decir que la libertad es en sí misma ex-pone y ex-sistente, desocultando a lo ente como tal. (Cf.

Heidegger 2000: 160). Para Heidegger, este horizonte de desocultamiento va a ser reducido o ampliado por el conocimiento y el comportamiento que nosotros tenemos del y con el mundo. Entre más lo aprehendamos, el ente permanecerá más oculto, e incluso caerá en el olvido, ya que...

“Allí en donde lo conocido y lo que siempre puede ser conocido son ya tan vastos que no se pueden abarcar con la mirada y en donde ya no se puede resistir a la laboriosidad del conocer, desde el momento en el que la posibilidad de una dominación técnica de las cosas se cree ilimitada, el ser cae en el olvido. Precisamente, en ese modo de aplanar e igualar propios del conocer todo y sólo conocer acaban nivelando el carácter abierto de lo ente hasta reducirlo a la nada aparente de lo que ya ni siquiera es algo indiferente, sino simplemente olvidado” (Heidegger 2000: 163).

El encubrimiento es el no-desocultamiento y por ende la no-verdad más auténtica y propia de la esencia de la verdad. No es algo posterior o fragmentario al conocimiento del ente, sino que es más antiguo que el propio carácter abierto, que todo dejar ser. Porque el dejar ser (la libertad) es al mismo tiempo un ocultar o encubrir (Cf. Heidegger 2000: 164).

Ahora bien, Heidegger se preguntará entonces qué preserva el dejar-ser en esta relación con el encubrimiento. Y la respuesta es sorprendente: nada menos que el encubrimiento de lo que está oculto en su totalidad, de lo ente como tal, esto es, el misterio (Heidegger 2000: 164).

Este misterio no es algo aislado, penetra y domina todo el ser-ahí del hombre. Es propio del ser del ser-ahí, y no de cualquier ente. Más este misterio, también es factible de caer en el olvido.

El § 44 de *Ser y tiempo* es muy significativo para nuestro análisis. Allí se afirma que la verdad en su sentido más originario es un carácter del ser del hombre (*Dasein*) y no un atributo del enunciado. En este párrafo, Heidegger trata de ubicarnos en el nivel de la *verdad originaria*, es decir, en el de la apertura (*Erschlossenheit*) del *Dasein*. Allí es posible advertir que la apertura culmina en la verdad de la existencia, en lo que luego llamará resolución. Afirma que la apertura más originaria en la que el *Dasein* puede-ser, es la verdad de la existencia.⁶⁵

⁶⁵ Cf. *Ser y tiempo*, p. 239 y ss.

La parte central de éste párrafo, titulado: “*Dasein, aperturidad y verdad*”, nos conduce directamente al centro de la cuestión. Cuando Heidegger habla de *apertura o estado-de-abierto del Dasein*, se está refiriendo al *ahí*, al ‘*Da*’ del *Dasein*. El *ahí* del *Dasein*, está constituido por el *comprender*, la *disposición afectiva*, el *encontrarse* y el *habla o discurso*.⁶⁶ Este *ahí*, es el *estar-en* de la estructura fundamental *a priori* del *Dasein*, su estar en el mundo. El mundo y el existente son los otros momentos constituyentes de dicha estructura. Los capítulos II y V de la primer sección de “*Ser y tiempo*”, están dedicados al *estar-en* del *estar-en-el-mundo* y, por ende, al *ahí* del ser ahí (*Da-sein*). Son trece párrafos en los que se describen los *existenciaros* —que son los caracteres del ser del *Dasein*—, que en el § 44 quedarán sintetizados en uno sólo: *la apertura*.

En el § 44, pero ahora de “*Introducción a la filosofía*”, se dice que la apertura del *Dasein*, se radicaliza en la verdad del ser, en el develar el ser, es decir, en la verdad ontológica. Es allí que la relación entre la verdad y el arte se manifiesta firmemente:

“El arte es poner en la obra la verdad. En esta proposición se oculta una ambigüedad esencial, con arreglo a la cual la verdad es el sujeto y el objeto del poner. Pero, aquí, sujeto y objeto son nombres inadecuados. Impiden precisamente pensar esta esencia ambigua, una tarea que ya no pertenece a ésta consideración” (Heidegger, M. 1958: 118).

“El arte pone en obra la verdad”, esta afirmación es central para este trabajo. Su comprensión y dilucidación requieren de un esfuerzo singular: abandonar varios de nuestros supuestos más arraigados, y permanecer abiertos a ver, lo que generalmente no vemos, aún en los lugares más comunes.

Ahora bien, cómo se manifiesta la verdad en el arte y en el lenguaje, es a lo que nos abocaremos a continuación.

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 158-189.

3.3 - El arte del lenguaje y el lenguaje del arte

Arte poética

*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.*

*Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar
Y que la muerte que teme nuestra carne
Es esa muerte de cada noche,
Que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años en una música,
En un rumor y un símbolo,*

*Ver en la muerte el sueño,
En el ocaso un triste oro,
Tal es la poesía,
Que es inmortal y pobre.
La poesía vuelve como la aurora y el ocaso.*

*A veces en las tardes
Una cara nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo,
Que nos revela nuestra propia cara.*

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca verde y humilde.
El arte es esa Ítaca de verde eternidad,
No de prodigios.*

*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.*

Jorge Luís Borges

La íntima relación que Heidegger establecerá, sobre el final de su obra, entre lenguaje y arte, nos permitirá asimilar mejor la noción de verdad como *alétheia*. La correlación fundamental entre ser y lenguaje, es, desde un principio, advertida por Heidegger en el contexto de su crítica a la metafísica.⁶⁷ Allí establecerá las pautas para un cierto cambio de perspectiva. El lenguaje de la ciencia, el de la técnica, la concepción puramente semántica del *lógos*, son hallazgos significativos a la hora de repensar la pregunta que interroga por el ser, pero es menester comprender que:

“Pensar contra ‘la Lógica’ no quiere decir romper una lanza por lo ilógico, sino que quiere decir solamente repensar el *lógos* y su esencia, aparecida en el amanecer del pensar; quiere decir: esforzarse en primer lugar por la preparación de tal repensar” (Heidegger 1970: 47).

En este contexto, la elaboración del problema de la verdad, tomará una senda previamente abierta por los griegos, y posteriormente sellada por la modernidad. Una senda que identificará a la verdad, con un doble juego de ocultamiento y desocultamiento, y que le permitirá a Heidegger asimilar, de forma notable, el lenguaje y el arte a través de su carácter develador.

Tanto el lenguaje como el arte, cuando no se conciben bajo las estructuras impuestas por la gramática y la estética respectivamente, poseen un carácter eminentemente

⁶⁷ Heidegger sostiene que a partir de Platón, la filosofía tomó la “ilusoria senda de la metafísica” y, a partir de allí, ese error sólo ha podido agravarse.

Esto se debe, -a grandes rasgos- a que Platón identificó el ser con entes trascendentes, pensando lo otro de la materia y del devenir, de lo sensible; pero no lo otro del ente. De este modo, buscando el ser del ente y no el ser como tal, introdujo una diferencia de jerarquía entre entes, colocando debajo los entes materiales, efímeros y aparentes; y encima a los entes ideales, esenciales. Así, ser y ente se unifican, y la consecuencia de ello es el ocultamiento del ser, como lo otro de todo ente. Más adelante, Descartes instaaura en la filosofía moderna, ya no un dualismo al estilo platónico -devenir y eternidad-, sino entre el hombre y todo el resto del ente, entre el sujeto y el objeto, aunque inscribiéndose en la reducción platónica del ser al ente y continuándola. De esta forma, el pensamiento cartesiano se caracterizaría por la primacía del sujeto, convirtiéndose en el ente supremo.

Heidegger plantea entonces que, desde su comienzo, a toda la metafísica le ha quedado oculta la verdad del ser, porque piensa al ser representándose al ente, y termina confundiendo a ambos. “A menudo, la metafísica, hablando del ente apunta al ser y evoca al ser cuando apunta al ente.” (Heidegger, M. 1976: 30) Es necesario entonces develar esa verdad, y para ello, es indispensable superar a la metafísica, pero hacerlo en un sentido opuesto al de las críticas empiristas kantianas o de las positivistas. La idea no es destruir a la metafísica y quedarse más acá de ella, es decir en el terreno de la ciencia, sino por el contrario ir más allá, ahondando en su propio fundamento, porque la metafísica tiene por objeto al ente en cuanto ente, pero su conocimiento se ilumina con la luz del ser.

productivo, relacionándose con ellos de un modo más original⁶⁸, sin los artificios que impone la tradición. Así, la liberación de la gramática y de las estructuras que ella impone se torna indispensable para replantear la pregunta por el ser:

“La liberación del lenguaje de la gramática en una estructura esencial más originaria le está reservada al pensar y al poetizar” (Heidegger 1970: 8).

Así mismo, la asimilación del lenguaje y el arte a través de la poesía, se manifiestan como una alternativa viable para dicho repensar. Para Heidegger, el arte es una de las formas en las que acontece la verdad. En las conferencias *El origen de la obra de arte* y *La época de la imagen del mundo*⁶⁹ se analiza el tipo de verdad que acontece en la obra de arte, así como la época de su reproducibilidad. Evidentemente existen otras fuentes dónde el arte y la técnica son puestas entre paréntesis, pero en estas dos obras subyace específicamente una de las tesis centrales de éste trabajo. Por un lado, en *La época de la imagen del mundo*, podemos advertir sin mayores dificultades, una aguda crítica y severa advertencia, a lo que adviene junto con la época moderna y su particular modo de concebir al mundo como imagen. Una imagen que no es más que el reflejo desmembrado de las cosas, que las transforma hasta quitarles su pertenencia a esta tierra, su anclaje en este mundo.

En este contexto, la concepción del arte como un fenómeno de puro disfrute estético, la noción de cultura como el lugar al que pertenece todo obrar humano y, por último, la huída de los dioses, son algunos de los fenómenos esenciales de ésta época. (Rivero, P. 2004: 143)

“[...] vivimos en una era en la que el ente es un objeto de representación, el hombre es un sujeto que conoce, y la verdad es la certeza de ésta relación” (Rivero, P. 2004: 145).

La búsqueda del ser del ente en la simple representación de éste último y la objetivación del mundo con su consecuente y creciente subjetivización del hombre, son rasgos esenciales de esta época en la que el mundo, y todo lo que hay en él, se conoce, aprehende y comprende como imagen, como mera representación.

⁶⁸ Cf. Rivero Weber, P. 2004: 137 y ss.

⁶⁹ Heidegger, M. (1998) *Caminos de Bosque*. Alianza editorial, Madrid.

Esta particular “cosmovisión” conlleva una específica forma de relacionarnos con las cosas, que se traduce en un ocultamiento de la verdad, en un encubrimiento de aquello que se muestra por sí mismo y por tanto —aún sin advertirlo— esconde en el ente, la verdad del ser. Aún bajo esta perspectiva, Heidegger propone alternativas viables. Una de las claves —la que más nos interesa aquí— está en la noción de *póiesis*. Tanto la técnica como el arte, poseen desde la antigüedad una característica común: el ámbito *poiético* o productivo en el cual el hombre crea y manipula a la materia, de un modo totalmente distinto que en otros ámbitos.

La materia con la que se construye o fabrica un objeto o útil, es manipulada hoy hasta perder sus rasgos esenciales. La técnica mecanizada deja de crear características únicas, para devolvernos objetos idénticos, sin peculiaridades. Pero en el hacer artesanal donde la técnica se entendió como *téchne* participando de la *póiesis*, es decir, en la técnica concebida como modo específico de un hacer creativo, la materia no pierde sus particularidades, y cada fabricación, es única e irrepetible.

En la obra pictórica, los colores se intensifican y las tonalidades se hacen patentes, en la música, las notas y los instrumentos conservan su especificidad mientras ganan en armonía. En la danza, el cuerpo erige formas y desenmascara sentidos; en la literatura, la palabra recoge su significatividad y se combina de un modo original.

De esta forma, lo que el arte posee —ya no entendido como mero fenómeno de goce estético— es una original posibilidad del tener la verdad; una esencial forma de desencubrir a la que Heidegger llama *alétheia*.

En el caso de la técnica moderna, dicho develamiento ya no es producto de la *póiesis*, sino de su carácter de emplazamiento o provocación. Y, dado que el hombre permanece siempre en dicho ámbito, *emplazado a provocar*, es que la técnica mienta una peligrosa posibilidad de hacer salir de lo oculto, a través de la provocación y patentizando otras posibilidades⁷⁰.

Decíamos que existen otras formas de develar verdades ocultas, concretamente el arte es el modo más originario de *alétheia*. En oposición a la moderna técnica, que obtura la

⁷⁰ Cf.: Heidegger, M. *La pregunta por la técnica*; Heidegger, M. *Serenidad*.

posibilidad de creación, de *póiesis*, el arte permanece en éste ámbito privilegiado, más originario, y es precisamente gracias a ello que lo logra.

Heidegger nos dirá que en la obra de arte, acontece la verdad del ser, es por ello que, lo que se pone en obra en la obra, es la verdad del ente. Claro está que con esto, el autor no se refiere a que el arte sea una magnífica copia de la realidad. Como vimos antes, la verdad no es concebida por él como adecuación o correspondencia, sino en éste caso, como apertura. Una apertura que permite ver lo que se muestra por sí mismo —a diferencia de la estructura de emplazamiento— y que concretamente patentiza el combate entre mundo y tierra.⁷¹ Dicho combate, se hace patente como la palabra de origen griego con la que designará a la verdad originaria, *alétheia*.

Este concepto mienta su doble carácter a través de esa alfa privativa (*a-*) y del verbo del cual procede, *lanthano*, que significa estar o permanecer oculto. Y, puesto que el desocultamiento, acontece como un segundo momento, como un develar o desocultar; se patentiza el hecho de que el ocultamiento es lo originario. Podemos preguntarnos entonces cómo acontece la verdad, y la respuesta de Heidegger es que sólo acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de ellos es el ser obra de la obra, puesto que la obra erige el mundo y acerca la tierra a través de ese combate, que es ella misma. La recompensa de esta lucha es la conquista del desocultamiento de lo ente en su totalidad, es decir, de la verdad. (Heidegger, M. 1998: 40)

Si traducimos esto, a los términos tierra y mundo, notamos que la relación es la misma. La tierra, es ese origen de donde la obra extrae la oscuridad. Y el mundo, es ese lugar hacia donde se erige la obra, ese espacio de apertura y luz. Dos términos esenciales para el acontecer de la verdad, en el que no debemos olvidar, que ambos son esenciales y necesarios. Y puesto que la tierra acoge y permite surgir, podemos comprender que lo que la obra emplaza en tanto que obra, alzándose a sí misma, es la apertura de un mundo y su imperante permanencia (Heidegger 1998: 30 y 31)

¿Pero qué es ese algo más que mienta la obra en tanto que obra?

⁷¹ Cf. Heidegger (1935/36) *El origen de la obra de arte* en Heidegger, (1998) *Caminos de Bosque*. Alianza editorial, Madrid, pp. 39 y 40.

Si bien es cierto que la obra de arte es una cosa acabada, Heidegger pone de relieve el hecho de que ella dice algo más que la mera cosa. La obra nos da a conocer abiertamente otro asunto, algo diferente: *la obra es alegoría*. Posee un carácter añadido: *la obra es símbolo* (Heidegger 1998: 13). Es alegoría, porque invoca ausencias y provoca presencias mucho más vastas, complejas y completas que generalmente no advertimos en la realidad. Es símbolo, porque porta el emblema que distingue y clarifica a la vez, que establece relaciones y significatividades. Este decir más originario, que se diferencia radicalmente del lenguaje ordinario, de las habladuras o el lenguaje técnico-científico, es para Heidegger, representado dignamente por la poesía, ya que como vimos, liberar al lenguaje de la gramática, y establecer una estructura esencial más originaria son dos cuestiones que permanecen reservadas al pensar y al poetizar (Heidegger 1970: 8).

Y es que pensar y poetizar son dos formas distintas —pero igualmente esenciales—, de forjar a través del lenguaje nuestra propia morada, de establecer nuestro lugar en el mundo, de hacerlo habitable y comprensible para nosotros. En palabras de Heidegger:

“El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre, los pensadores y los poetas son vigilantes de ésta vivienda. Su vigilar es el producir la patencia del ser porque estos la conducen por su decir al lenguaje y en el lenguaje la guardan” (Heidegger 1970: 7).

Ese vigilar, ese guardar la casa del ser en el lenguaje, mienta esas dos posibilidades a las que el lenguaje está expuesto: la de ocultar y la de desocultar, la de un decir auténtico y uno que sólo lo parece. Es lo que Heidegger expresa en esa famosa sentencia:

“El poeta llama al lenguaje el más peligroso de los bienes” (Heidegger 1970: 65).

El lenguaje, “el más peligroso de los bienes”, es también el más poderoso vínculo que tenemos con el Ser. Es un humilde nexo que permite al hombre, mantener abierto ese espacio que conduce a la autenticidad y a la verdad. La mutua dependencia de estos términos, es explicitada por Heidegger en una bella metáfora:

“El lenguaje es el lenguaje del ser como las nubes son las nubes del cielo. El pensar abre con su decir modestos surcos en el lenguaje. Los surcos son más modestos aún que los surcos que el labriego abre con paso lento en el campo” (Heidegger 1970: 66).

Hemos recorrido con Heidegger, el camino a su concepción de la verdad como *alétheia*. En él, pudimos advertir varios nudos problemáticos a los que fuimos atendiendo: a) la forma en la que tradicionalmente se ha concebido a la verdad —concepción de la verdad como adecuación— y las principales consecuencias que acarrea dicha concepción. b) La estrecha relación entre los términos lógica, lenguaje y verdad, y el examen fenomenológico que suscita. c) el concepto de cosmovisión y su correlación con la filosofía. d) el carácter mostrativo del arte y la forma en la que se presenta.

Estos nudos problemáticos nos facilitaron la transposición de las cuestiones que analizamos en el relato de Borges. Pudimos confirmar que lo que leímos en la ficción, no es verdad en términos de *adecuación*, lo que allí se enuncia no es *verdadero*, pero nos revela la estrecha relación existente entre la forma en la que aprehendemos el mundo, y el modo en el que concebimos a la verdad. Comprendimos que con la aprehensión de la actitud natural, con esa actitud tradicional de las ciencias que pretenden conocer objetivamente, acallamos al mundo.

Pudimos corroborar también la forma en la que el lenguaje se manifiesta como arte y el arte se expresa como lenguaje. No sólo en el relato de Borges, sino también en la imagen de Badiu. En ambos ejemplos fuimos testigos de la forma en la que se desplegaron los problemas, en que se manifestaron sus diversos ámbitos, en que se develaron sus verdades.

Dos producciones humanas que representan algo de forma productiva, mostrando a través de esa alegoría implícita que es la obra misma, una verdad más originaria. Una verdad significativa para el hombre.

Conclusiones

Hemos advertido en nuestro análisis, que las ficciones no son sinónimo de irrealidades o fantasías, y que de hecho nos ofrecen un profundo conocimiento del mundo, que sería difícil de obtener de otra manera. De ahí mi interés por elucidar la forma en la que opera el relato de ficción en la realidad y la posibilidad de que el arte revele algún tipo de verdad. Ahora bien, reconocer que ficción y fantasía no son términos equivalentes, o que la primera comporta un cierto tipo de conocimiento es algo sabido de hecho, pero nuestro trabajo ha tenido el propósito de mostrar con qué derecho la ficción dice algo verdadero sobre el mundo y, sobre todo, especificar en qué consiste esta verdad.

Entiendo que leemos ficciones con diversos propósitos, pero su función recreativa y de “construcción de intrigas” —parafraseando a Ricoeur— nos permite jugar con posibilidades que en la realidad no cuestionamos. Y es que la ficción opera en la realidad de forma constructiva. Construye intrigas, establece problemas, provoca la reflexión. Pone en tela de juicio nuestras certezas más arraigadas y nos permite jugar con las posibilidades de la proyección futura. Investigando alternativas a futuros indeseables, estableciendo a través de estos “pronósticos” lo que debemos hacer o esperar en el establecimiento de un estado de cosas. Ahora bien, la verdad que puede pensarse desde la ficción es la verdad de nuestra existencia como seres humanos en estrecha relación con los otros y con el mundo. Sólo así podremos concebirnos justamente, porque *somos en-el-mundo y con-los-otros*.

Venimos a este mundo y casi de inmediato damos con la certeza ineludible de nuestra condición finita, de nuestra situación de “proyecto” arrojado —al decir de Heidegger— que siempre aspira a establecerse, a constituirse de una vez, sin saber que en eso “nos va la vida”... o más bien la muerte (Ribera Kamaji, G. 2003) Pero lo importante aquí es que estas verdades no nos son dadas, sino que debemos descubrirlas en la propia existencia, y que podemos acceder a ellas, al menos parcialmente, a través de la ficción. Pensarnos realmente como somos, resignificar nuestras experiencias y los eventos más importantes de nuestra existencia, descubrirnos en situaciones en las que no hemos estado —y en las que

quizá sea imposible que estemos— y anticiparnos a ellas, a través de la reflexión, de la *afectividad*, son posibilidades que nos son abiertas por el relato de ficción.⁷²

Las implicaciones fundamentales de concebir la verdad desde la ficcionalidad, tienen que ver con la *autenticidad* o *inautenticidad* con la que abordemos nuestra existencia, con advertir las implicaciones fundamentales de nuestra condición, y con la posibilidad de jugar con posibilidades y anticiparnos a ellas. Con un *comprenderse*⁷³ esencial y con la posibilidad de *ser verdaderamente*.

Ahora bien, si nos atenemos a la concepción tradicional de conocimiento⁷⁴ acuñada por Kant, y retomada por Heidegger⁷⁵, al menos en su sentido restrictivo, (concepción epistemológica del *conocimiento* como síntesis entre sensibilidad y entendimiento, o como conocimiento de las cosas reales a las que se tiene acceso en la experiencia), entonces fácilmente podemos separarnos de aquellas interpretaciones que ven en la ficción una forma de *conocimiento*.⁷⁶

Siguiendo ésta misma interpretación, podemos reconsiderar el papel fundamental que allí juega la imaginación para la constitución de “ideas puras” a las cuales no nos es posible acceder a través de la experiencia (la idea de alma, la de Dios, o la de mundo), sino a través de la imaginación y la razón pura.⁷⁷ Y es que la ficción no pretende y no puede ofrecer un conocimiento de otra forma, sino sólo de las estructuras generales, del ambiente,

⁷² Con esto no quiero decir que estemos hablando de una posibilidad puramente ficticia. Mas si recordamos la “precomprensión” de la muerte a la que refiere Heidegger, es más simple pensar que no nos hacemos concientes de nuestra finitud muriendo sino mediante, por ejemplo: un temple de ánimo como la angustia, que permita vivenciar un estado al que no hemos ni habremos accedido, sino hasta la muerte misma. Esto quiere decir que determinados temples de ánimo, -aquí me remito al reconocimiento de la función catártica del arte a partir de Aristóteles-, provocan una comprensión o precomprensión de determinadas situaciones en las que estamos o podemos estar inmersos, sin por ello advertirlo, o tomar cierta distancia para reflexionar.

⁷³ *El comprender (Verstehen), uno de los existenciaros que aparecen en la “analítica existenciaría del ser-ahí”, (Cf. Heidegger, M. Ser y tiempo) pretende designar el hecho de que dicho comprender, se encuentra esencialmente referido a unas posibilidades de ser, lo cual conforma su carácter de proyecto. No se trata de un conocimiento teórico, sino de un “poder hacer” que implica un determinado modo de entender el ser; una noción íntimamente ligada a la de arrojamiento. De ahí que pueda decirse con cierta razón, que la comprensión de mis posibilidades es, en definitiva, una comprensión de mi propio ser.*

⁷⁴ Claro está, que esto aplica sólo a este tipo de concepción gnoseológica.

⁷⁵ Cf.. Heidegger, M. (2001) *Introducción a la filosofía. Capítulo tercero*; “El problema de la cosmovisión”; Editorial Cátedra, Madrid. Pp. 361 y ss.

⁷⁶ Un ejemplo de este tipo de concepción es la vertida por Adolfo Vasquez Rocca en su “*Semántica de los mundos posibles*” al considerar el valor cognoscitivo de la ficción, o Humberto Eco (1990: 170); al otorgar a la metáfora un valor cognoscitivo.

⁷⁷ Cf.. Kant, M. (1996) *Crítica de la Razón Pura*; Dialéctica trascendental, Segundo capítulo, Octava sección, Editorial Porrúa, México.

del contexto, o del propio mundo, pero no de algo particular tal cual es dado en la experiencia.

Es así que podemos conceder a la ficción un lugar privilegiado, a través de la imaginación y la razón, ya que nos permite forjarnos una *idea de mundo*, o más precisamente una “*cosmovisión*”; y mediante ella, la posibilidad de orientarnos en el mundo y aprehender lo que en dicha cosmovisión se dispone como tal o cual objeto de conocimiento, es decir, de aquello susceptible de ser conocido a través de la experiencia.

Es allí donde podemos conceder a la ficción, a través de estas dos últimas, un lugar privilegiado. Así es que la ficción, a través de la imaginación y la razón, puede proveer una *idea de mundo*, o más precisamente una “*cosmovisión*”; y mediante ella, la posibilidad de orientarse en el mundo y aprehender lo que en ella se dispone como tal o cual objeto de conocimiento, es decir, de aquello susceptible de ser conocido a través de la experiencia. De esta forma, no podemos conceder un valor cognoscitivo al relato de ficción ni a la metáfora, pero sí reconocer su capacidad mostrativa, es decir, la posibilidad de que se nos revele una *significatividad* más basta que el simple *significar* representativo como remisión de algo a algo (objeto - sujeto) Un saber del mundo que se diferencia y opone al conocimiento particular y exacto de las cosas del mundo.

La significatividad en Heidegger como vimos, es la estructura específica de la totalidad de lo entendible, es de entrada, el modo de la presencia en el cual todo lo ente del mundo se halla descubierto. Y puesto que el *Dasein*, se caracteriza esencialmente por el habla, se entiende que existan palabras que tengan significaciones. Significaciones que se expresarán en sonidos, y que sólo se pueden entender a partir de la significatividad, esto es, a partir del estar-siendo-en-el-mundo. De esta manera, es posible advertir que la significatividad que puede proveer una ficción como obra, confiere un valor que no es cognoscitivo pero sí mostrativo, develando las estructuras básicas del hombre en su relación con el mundo, que de otra forma permanecen ocultas o pasan inadvertidas al considerarlas de un modo natural y sin detenerse en ellas. Dicho de otro modo, sin “*tomar distancia*” para ver lo que yace ahí delante.

Ahora bien, esta posibilidad que brinda el relato de ficción está emparentada con varios aspectos relevantes a considerar, algunos de ellos son: el problema del tiempo, y el problema de la cosmovisión.

A través de la ficción, el tiempo se despliega de un modo distinto al que normalmente consideramos. Su “elasticidad” se hace patente al desdibujar las líneas que lo reducen bajo la designación de presente, pasado o futuro. Y el modo de vivirlo se torna diferente.⁷⁸

Por otra parte, la relación de complicidad que se establece entre el lector y el autor de la ficción, permite poner en tela de juicio una determinada “visión del mundo”, instaurando una cierta apertura al considerar la relación entre hombre, mundo y tiempo. Aquí los presupuestos juegan un doble papel; por un lado sirven de sostén para abordar la ficción, y por otro, son dejados de lado al “entrar” en ese mundo de ficción. Esto último, como ejercicio de la razón y la imaginación, permite al hombre considerar posibilidades que de otra forma no tomaría en cuenta, es decir, situarse en un lugar desde donde poder juzgar determinadas cosas con una comprensión más vasta. De esta forma, el relato de ficción como posibilidad de ver y experimentar el mundo de un modo distinto, no habitual, dejando de lado al menos por un momento los prejuicios y las estructuras que imponemos a los entes con los que nos relacionamos, se torna una herramienta valiosa para la filosofía y el filosofar. Si consideramos a la filosofía junto con Heidegger, como un “trascender expreso”⁷⁹ o como una forma de “cosmovisión”, fácilmente podemos comprender su estrecha relación con el relato de ficción, y en términos más generales, con el lenguaje y el arte. Puesto que finalmente el arte, posee la capacidad de *re-presentar* el “misterio” de la existencia; y el lenguaje, lejos de ser un simple instrumento de conocimiento, es la forma misma en la que se desarrolla la existencia (cf. González Valerio, M. 2005: 2).

⁷⁸ Un buen ejemplo de ello son obra de H. G. Wells tales como *La máquina del tiempo* de 1895, *Cuentos del espacio y del tiempo* de 1899 y, en especial, *El nuevo acelerador* de 1901 en la que la condición de posibilidad más fundamental del aparecer de todo fenómeno (objetivo y subjetivo), el tiempo, es modificado, con ello transformando por completo el mundo circundante de los personajes de dicho relato.

⁷⁹ Cf. Heidegger, M. (2001) *Introducción a la filosofía*. cap. IV: “La conexión entre filosofía y visión del mundo”, Pp. 415 y ss.

⁷² Cf.. Heidegger, M. (2001) *Introducción a la filosofía*; Editorial Cátedra, Madrid. Cap. III: “El problema de la cosmovisión”.

Por otra parte, vimos que la caracterización de la verdad como *alethéia* en Heidegger, tiene que ver con un doble juego de ocultación y revelación. La verdad, ya no se juega en el plano de la adecuación o la representación, sino de la *mostración* y de la *comprensión*. En este contexto, la verdad que devela el lenguaje y el arte no es una mera “invención subjetiva” que sólo tiene “validez” en la mente pero no en el mundo, sino que ella es, precisamente, y como hemos tratado de mostrar a lo largo de nuestro trabajo, una forma originaria de relacionarnos con las cosas, con los otros y, especialmente, con el mundo como totalidad, que nos permite ver allende nuestras propias estructuras finitas del conocimiento restringido a la experiencia y, entonces, nos abre la posibilidad de un saber más abarcador acerca del mundo.

Así mismo, pudimos advertir —tanto en el relato de Borges, como en la imagen de Badiu y, posteriormente, en el análisis que hicimos de ciertos puntos de la filosofía de Heidegger y Ricoeur— que el lenguaje auténtico, libre de la gramática y de la lógica, admite formas significativas; la experiencia del lenguaje poético lo demuestra, revelando algo distinto a simples palabras vacías a través, por ejemplo, de las metáforas. Por lo tanto, el arte, si es entendido como algo más que un medio de goce estético, es, entonces, una forma novedosa de relacionarnos y experimentar las cosas, a los otros, y al mundo en general.

Como bien lo pudimos constatar con Heidegger, en su interpretación del cuadro de los zapatos de van Gogh, es posible hacer una lectura mucho más originaria y profunda de una obra de arte, si nos disponemos a comprender lo que la cosa significa, si nos abrimos y tomamos cierta distancia para advertir que los entes están dispuestos en el mundo y en relación con nosotros de un modo indisociable.

Cuando intentamos acercarnos a un objeto o cosa para comprenderla, tendemos a desprenderla de todo lo que la rodea y dispone, a capturarla como *objeto* separada del sujeto que la aprehende y del espacio y del tiempo en el que está dispuesta. Este tipo de acercamiento es, en realidad, un alejamiento que no nos revela lo que realmente significa la cosa en cuanto ella está insertada en el mundo, y sólo nos la muestra como algo puesto ahí (*Gegenstand*). Y es, precisamente, en esta actitud en la que aprehendemos o intentamos aprender al ser confundiéndolo con el ente.

Aprender al ente como tal —y ya no sólo en cuanto objeto— significa asirlo en su nexa de significación. Porque si lo despojamos de su entorno, perdemos gran parte de su significatividad. No hubiese sido lo mismo si Heidegger analizara el cuadro de van Gogh aislándolo de la significatividad en la que aquellos zapatos nos son dados, es decir, aislándolos del hombre al que pertenecen y del mundo que ellos nos muestra y, que a su vez, en que ellos se presentan.

Caracterizar la verdad como *alethéia* significa en última instancia, ir a las cosas mismas tal cual se manifiestan, descubriendo todo aquello que es parte de la cosa y que generalmente permanece oculto. La verdad que devela el arte es, en última instancia, una verdad esencial. Otorga al hombre la visión de sí mismo, le muestra el mundo, a los otros y a estos tres términos junto como si se viera a través de un espejo. Le concede la posibilidad de vislumbrar una imagen completa pero invertida de sí mismo y del mundo comprensible en cuanto un todo en un sólo vistazo (o lectura). En los espejos, cada reflejo, cada variación de luz, modifica la imagen de las cosas, pues con nuestros ojos, y de forma directa, sólo podemos ver aquello que deslumbra; sólo podemos comprender una cosa a la vez, pero no advertimos que al distinguirla deja de ser ella misma y por sí misma, deja de *ser* lo que *es*.

A través de esa metáfora que ha guiado nuestro análisis desde un principio —el relato de ficción como espejo del mundo— podemos comprender un carácter esencial de la obra de arte, un aspecto revelador: la obra de arte nos muestra a nosotros mismos de un modo muy difícil de percibir cuando estamos volcados hacia las cosas en nuestra praxis cotidiana. Porque no podemos concebirnos aisladamente, trampeando nuestra propia existencia y la esencia de lo que nos rodea. Es quizá por ello que Heidegger lo plantea en términos de combate, de lucha. No es porque en dicha relación halla una disolución o resolución que elimine a uno de los dos términos (ya sea mundo-tierra, o velamiento-develamiento), sino porque en dicha relación-tensión acontece la verdad.

De manera análoga, vimos en el capítulo I, y a través del planteamiento de Ricoeur, que el texto produce —respecto del discurso oral o habla— un doble ocultamiento: el del lector y el del escritor. Este ocultamiento, implica a su vez una tendencia que en el discurso oral no se manifiesta: la perturbación de las relaciones *lenguaje-mundo* por un lado, y *lenguaje-subjetividades* por el otro. En el “habla viva” el sentido muere en la referencia y

ésta en la mostración, pero en el caso del texto, su referencia se efectúa en la tarea de la lectura como interpretación —producto de la suspensión referencial en la que se encuentra el texto—. La apertura propia de una lectura interpretativa permite una continuación del discurso del texto y una articulación con un nuevo discurso. Al decir de Ricoeur, la función referencial del lenguaje “reintegra el universo que alguna vez se perdió entre signos”. Esto es así dado que para el autor, una de las características propias del lenguaje es la de separar los signos de las cosas. La posibilidad de que los textos se relacionen entre sí, y como resultado de la caracterización anterior, nos permite comprender mejor lo que sucede en el relato de Borges, dado que allí se presentan como referencias de segundo orden, otros textos, otros personajes y otras obras. Esto obedece a la caracterización de “cuasimundos de los textos”, propios del imaginario literario, esto visto desde la perspectiva del análisis literario.

El análisis de la conjunción *mythos-mímesis*, presente en la *Poética* de Aristóteles, sirve a Ricoeur como el paradigma de la pretensión referencial más apropiada para abordar las ficciones en general. Recordemos que *mímesis*, en este contexto, es semejante a la *póiesis* en su dimensión productiva: es *constructora de intrigas*. La *mímesis* sólo imita la estructura lógica de los eventos, es decir, *su significación*. En estrecha relación con ello es posible conceder a la *mímesis* un carácter “mostrativo”. Al igual que la metáfora, ella *revela la significatividad de la cosa en acto*. Es por ello, que puede comparársela a una *metáfora de la realidad*. En este contexto, la caracterización de las ficciones como *narraciones productivas de la realidad*, en oposición a las reproductivas, se hace evidente. Las ficciones redesciben lo que el lenguaje ordinario ya ha descrito, reorganizando el mundo en función de las obras, y a estas en función de aquel. Las obras literarias, como vimos, poseen una referencia de segundo orden. Su condición de posibilidad, está dada por la suspensión de la referencia del lenguaje convencional.

Puesto que mediante la ficción y la poesía es posible instaurar una apertura en la realidad cotidiana, nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo consiguen desplegarse. Su modalidad es precisamente la del *poder-ser*, y no la del *ser-dado*, de manera que, dicha cotidianeidad es alterada por las variaciones imaginativas que el lenguaje opera en lo real (Cf. Ricoeur 2002: 108).

Ahora bien, esta caracterización de las ficciones como *referencias productivas*, como vimos, causan la impresión de una paradoja insostenible. Cuando la imagen es concebida como copia, la paradoja se disuelve, pero cuando la falta de referencia a un dato anterior se hace presente, como en el caso de la ficción; se plantea el problema de la irrealidad como distinto al de la simple ausencia. Siguiendo a Ricoeur, la anulación de una referencia de primer grado —que es la que opera en la ficción y en la poesía— es la condición de posibilidad para que se libere una segunda referencia que se conecta con el mundo, tanto en el nivel de los objetos manipulables, como en el que Husserl designaba como *Lebenswelt* (mundo de la vida) y Heidegger como ser-en-el-mundo (cf. Ricoeur 2002: 107). De esta forma, podemos visualizar claramente por qué la ficción puede constituir una magnífica herramienta para pensar y repensar algunas de las cuestiones más complejas de la filosofía. Podemos comprender que el lenguaje, muchas veces, es insuficiente para expresar lo que la realidad muestra. Que esas mismas estructuras que hemos creado para simplificar nuestra comprensión del mundo, nos han coartado la posibilidad de una aprensión mucho más vasta y real, quizá, mucho más compleja de lo que queremos ver. Podemos preguntarnos por ejemplo ¿a que huele una tarde de verano? o ¿cómo sería el mundo bajo una mirada idealista? Y posiblemente podamos concebir una respuesta gracias a nuestro recuerdo e imaginación, pero ¿cómo comunicarlo? La poesía y el relato de ficción pueden ayudarnos a responder a estas y otras preguntas. Describir y redescubrir la realidad significativamente, abandonar el lenguaje ordinario y su referencia por un instante, y poner en marcha una referencia productiva, “desdoblada”, que nos permita movernos en el nivel de las posibilidades, y proyectarnos en el mundo. Esta es la verdad que develan la ficción y el arte en general, una polémica posibilidad de ver y hacer ver; de considerar a las cosas de forma significativa y aprehenderlas realmente. Una posibilidad que la filosofía debiera considerar seriamente, para salir de los reducidos márgenes a los que ha quedado confinada quizá, por una pretensión que no le compete: la de pensarse aún hoy, como ciencia positiva.

Hemos llegado al final de estas conclusiones intentando recoger y sintetizar los análisis parciales que hemos ganado en cada parte de este trabajo. Nuestro atípico recorrido

partió de una preconceptualización que nos permitió avanzar hacia el análisis para, posteriormente, avocarnos a sustentar teóricamente lo que allí establecimos.

Con el planteamiento de Ricoeur pudimos emprender el camino hacia el cuento, advirtiendo la especificidad del referente del texto y del relato de ficción. También pudimos encauzar nuestra respuesta a una de las preguntas centrales de esta investigación, la posibilidad de pensar la verdad desde la ficción.

El cuento de Borges nos dejó en claro, entre otras muchas cosas, cómo puede ser el mundo bajo una mirada idealista; mientras la imagen de Badiu nos abría la posibilidad de pensar a los problemas y al arte, desde otra de sus expresiones. En ambos pudimos reflexionar sobre el hombre y el mundo. Sobre la forma en la que el hombre establece su visión del mundo, la manera en que concibe la verdad y a cerca de la forma en que forja su identidad en el mundo y con los otros. También allí comenzamos a vislumbrar el camino a seguir para responder a otra cuestión principal de este trabajo: ¿acaso podemos obtener a través del arte algún tipo de conocimiento?

Y por último, en nuestro capítulo final pudimos sustentar teóricamente nuestro análisis. La teoría heideggeriana de la verdad como *aletheía* nos permitió respaldar nuestras intuiciones y comprender a fondo las relaciones temáticas y teóricas que implica esta cuestión desde el abordaje escogido.

Hemos logrado entonces un doble propósito: examinar nuestra tesis respondiendo a las preguntas centrales de esta investigación, así como sustentarla mediante el empleo de una metodología acorde a dicha tesis.

Me permito entonces finalizar recordando lo que quizá habremos podido ganar a través de este trabajo: la exhortación fundamental a mantener un escepticismo crítico en filosofía, y el reconocimiento explícito del aporte que el arte puede significar para la dilucidación de problemas filosóficos.

Bibliografía

- Aguilar -Álvarez Bay, T.
(1998) *El lenguaje en el primer Heidegger*. Editorial FCE, México.
- Apolodoro.
(1993) *Biblioteca Mitológica*. Editorial Alianza, Madrid.
- Aristóteles.
(2006) *Poética*. Editorial Colofón, México.
- Alazraki, J.
(1983) *La Prosa narrativa de Jorge Luís Borges*. Editorial Gredos, Madrid.
- Berkeley, G.
(1994) *Principios del conocimiento humano*. Editorial Gernika, México.
- Beuchot, M.
(2003) *El Ser y la Poesía*. Universidad Iberoamericana, Depto de Letras, México.
- Borges, J.
(1964) *Otras Inquisiciones*. Editorial Emecé, Buenos Aires.
- Borges, J.
(1997) *Ficciones*. Editorial Alianza, Madrid.
- Borges, J.
(1993) *El cuento y yo*. Editorial Monte Ávila, Caracas.
- Bulacio, C.
(2003) *Los escándalos de la razón en Jorge Luís Borges*. Editorial Victoria Ocampo, Buenos Aires.
- Del Toro, A., Del Toro, F. (editores)
(1999) *Jorge Luís Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Editorial Iberoamericana, Madrid.
- Del Toro, A., Regazzoni, S. (editores)
(1999) *El siglo de Borges*. Vol. II: literatura-ciencia-filosofía. Editorial Iberoamericana, Madrid.
- Descartes.
(1977) *Meditaciones metafísicas*. Editorial Alfaguara, Madrid.
- Di Martino, C.
(2005) *Segno, gesto, parola: Da Heidegger a Mead e Merleu- Ponty*. Pisa, Milano.

- Eco, U.
 (1997) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen, Barcelona.
 (1990) *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Editorial Lumen, Barcelona.
- Galanti Grollo, S.
 (2002) *Esistenza e mondo: l'ermeneutica della fatticidá in Heidegger*. Il poligrafo, Padova.
- González Valerio, M.; Rivara Kamaji, G.; Rivero Weber, P. (Coordinadoras)
 (2004) *Entre Hermenéuticas*. Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México.
 (2005) *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. Herder, México, D. F.
 (2005) *Para una ontología del relato de ficción a partir del concepto de mimesis*. UNAM, FFyL, Tesis de doctorado, México.
- Greaves, R.
 (2004) *Los mitos griegos*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Grube, G.
 (1987) *El pensamiento de Platón*. Editorial Gredos, Madrid.
- Heidegger, M.
 (1958) *Arte y Poesía*. FCE, México.
 (1970) *Carta sobre el humanismo*. Editorial Taurus, Madrid.
 (1974) *El Ser y el Tiempo*. FCE, México.
 (1976) *¿Qué es la Metafísica?*. Ediciones de la casa del estudiante, Montevideo.
 (1989) *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*. Editorial Anthropos, Barcelona.
 (1998) *Caminos de Bosque*. Alianza editorial, Madrid.
 (2000) *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid.
 (1999) *Introducción a la filosofía*. Editorial Cátedra, Madrid.
 (2001) *Conferencias y Artículos*. Editorial del Serbal, Barcelona.
 (2002) *De Camino al Habla*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
 (2003) *Tiempo y Ser*. Editorial Tecnos, Madrid.
 (2006) *Lógica, la pregunta por la verdad*; Alianza editorial, Madrid.
- Hume, D.
 (2001) *Investigaciones sobre el conocimiento humano*. Alianza editorial, Madrid.
- Ibáñez, J.
 (1994) *Por una sociología de la vida cotidiana*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Kant, I.

- (1996) *Critica de la Razón Pura*. Editorial Porrúa, México, D. F.
- Leyte, A.
(2005) *Heidegger*. Alianza Editorial, Madrid.
- Mas, S.
(1999) *Hölderlin y los Griegos*. Visor Dis, Madrid.
- Maschietti, S.
(2005) *Sul problema della rappresentazione logica e storica della verità: un' analisi critica di M. Heidegger*. Annali dell' Istituto italiano per gli studi storici, Bologna.
- Platón
(1985) *Banquete*. Ediciones Altamira, Madrid.
(1992) *Diálogos*. Editorial Gredos, Madrid.
(2000) *República*. UNAM, México.
- Sciacca, M.
(1959) *Platón*. Marzorati, Milano.
- Reale, G.
(2001) *Platone: alla ricerca della sapienza segreta*. BUR- Saggi, Milano.
- Ricoeur, P.
(1994) *Relato: historia y ficción*. Dosfilos editores, México.
(2002) *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*; FCE, México.
- Rivara Kamaji, G.
(2003) *El ser para la muerte: una ontología de la finitud (fragmentos para una reflexión sobre la muerte)*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, México, D. F.
- Rivero, P.
(2004) *Alétheia la verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martín Heidegger*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México.
(Coordinadora)
(2006) *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*. Posgrado de maestría y doctorado en filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, México, D. F.
- Rodríguez Monegal, E.
(1981) *Borges por él mismo*. Editorial Monte Ávila, Caracas.
- Russell, B.
(1978) *Los problemas de la filosofía*. Editorial Labor, Barcelona.

Vattimo, G.

(1963) *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Giappichelli, Torino.

(1968) *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano.

Welton, D.

(2006) *El mundo como horizonte trascendental*. En: *La lámpara de Diógenes*, No. 12 y 13, Vol. VII, enero-junio 2006 / julio-diciembre 2006, páginas 98-113. BUAP, Puebla.

Xirau, R.

(1993) *El Tiempo Vivido*. Editorial Siglo Veintiuno, México.

Xolocotzi, A.

(2004) *Fenomenología de la vida fáctica: Heidegger y su camino a Ser y tiempo*. Plaza Valdez editores, México.

Zacarés, A.

(1998) *Filosofía y Poesía*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

Zambrano, M.

(2005) *Filosofía y Poesía*. FCE, México.

ANEXO

Prólogo al libro *Ficciones*⁸⁰

Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima (El jardín de senderos que se bifurcan) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas; una - La lotería en Babilonia - no es del todo inocente de simbolismo. No soy el primer autor de la narración La biblioteca de Babel; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de SUR, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles. En Las ruinas circulares todo es irreal; en Pierre Menard, autor del Quijote, lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en The Fair Haven; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; y el Examen de la obra de Herbert Quain.

J. L. B.

⁸⁰ Este prólogo, como al del relato *Tlön, uqbar, Orbis Tertius*, son según la edición: Jorge Luís Borges (1997) *Ficciones*. Alianza Editorial. Madrid. p. 11-40.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba al fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar. La quinta (que habíamos alquilado amueblada) poseía un ejemplar de esa obra. En las últimas páginas del volumen XLVI dimos con un artículo sobre Upsala; en las primeras del XLVII, con uno sobre *Ural-Altai Languages*, pero ni una palabra sobre Uqbar. Bioy, un poco azorado, interrogó los tomos del índice. Agotó en vano todas las lecciones imaginables: Ukbar, Uqbar, Ooqbar, Oukbahr... Antes de irse, me dijo que era una región del Irak o del Asia Menor. Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda.

Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XXVI de la Enciclopedia. No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque - tal vez - literariamente inferiores. Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la*

paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) *porque lo multiplican y lo divulgan*. Le dije, sin faltar a la verdad, que me gustaría ver ese artículo. A los pocos días lo traje. Lo cual me sorprendió, porque los escrupulosos índices cartográficos de la *Erdkunde* de Ritter ignoraban con plenitud el nombre de Uqbar.

El volumen que traje Bioy era efectivamente el XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*. En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían el artículo sobre Uqbar; no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. Los dos (según creo haber indicado) son reimpressiones de la décima *Encyclopaedia Britannica*. Bioy había adquirido su ejemplar en uno de tantos remates.

Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bioy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres - Jorasán, Armenia, Erzerum -, interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno sólo: el impostor Esmerdis el mago, invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencias eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región. Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Axa definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes. Eso, al principio de la página 918. En la sección histórica (página 920) supimos que a raíz de las persecuciones religiosas del siglo XIII, los ortodoxos buscaron amparo en las islas; donde perduran todavía sus obeliscos y donde no es raro exhumar sus espejos de piedra. La sección *idioma y literatura* era breve. Un sólo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön... La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero — Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería

de Bernard Quaritch.⁸¹ El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andrea. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, decimotercer volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz —que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él—.

Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar. El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día siguiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo-American Cyclopaedia...* Entró e interrogó el volumen XXVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar.

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. Era alto y desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos. Cada tantos años iba a Inglaterra: a visitar (juzgo por unas fotografías que nos mostró) un reloj de sol y unos robles. Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y de periódicos; solían batirse al ajedrez, taciturnamente... Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10). Agregó que ese trabajo le había sido encargado por un noruego: en Rio Grande do Sul. Ocho años que lo conocíamos y no había mencionado nunca su estadía en esa región... Hablamos de su vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasileña de la

⁸¹ Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*.

palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*) y nada más se dijo —Dios me perdone— de funciones duodecimales. En septiembre de 1937 (no estábamos nosotros en el hotel) Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma. Días antes, había recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor. Ashe lo dejó en el bar, donde - meses después - lo encontré. Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius. En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí. El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol.XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius*. Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país: ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros, y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.

En el “onceno tomo” de que hablo hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. Néstor Ibarra, en un artículo ya clásico de la N. R. F., ha negado que existen esos aláteres; Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda. El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la

hipótesis de un sólo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático. Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal. Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional. Básteme recordar que las contradicciones aparentes del Onceno Tomo son la piedra fundamental de la prueba de que existen los otros: tan lúcido y tan justo es el orden que se ha observado en él. Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de *todos* los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo.

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra: del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming, it mooned*).

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial

no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenuedel cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esa palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas - y otros muchos más.

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo — que es un sinónimo perfecto del cosmos—. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo —*id est*, de clasificarlo— importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay

ciencias en Tlön ni siquiera razonamientos. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número. Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase “todos los aspectos” es rechazable, porque supone la imposible adición del instante presente y de los pretéritos. Tampoco es lícito el plural “los pretéritos”, porque supone otra operación imposible... Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente⁸². Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio. Otra, que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches. Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres.

Entre las doctrinas de Tlön, ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo. Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor, como quien adelanta una paradoja. Para facilitar el entendimiento de esa tesis inconcebible, un heresiarca del undécimo siglo⁸³ ideó el sofisma de las nueve monedas de cobre, cuyo renombre escandaloso equivale en Tlön al de las aporías eleáticas. De ese “razonamiento especioso” hay muchas versiones, que varían el número de monedas y el número de hallazgos; he aquí la más común:

⁸² Russell (*The Analysis of Mind*, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que “recuerda” un pasado ilusorio.

⁸³ Siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal, significa un período de ciento cuarenta y cuatro años.

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. El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad - *id est* la continuidad - de las nueve monedas recuperadas. *Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido —siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres— en todos los momentos de esos tres plazos.*

El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron. Los defensores del sentido común se limitaron, al principio, a negar la veracidad de la anécdota. Repitieron que era una falacia verbal, basada en el empleo temerario de dos voces neológicas, no autorizadas por el uso y ajenas a todo pensamiento severo: los verbos *encontrar* y *perder*, que comportan una petición de principio, porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico. Denunciaron la páfida circunstancia *algo herrumbradas por la lluvia del miércoles*, que presupone lo que se trata de demostrar: la persistencia de las cuatro monedas, entre el jueves y el martes. Explicaron que una cosa es *igualdad* y otra *identidad* y formularon una especie de *reductio ad absurdum*, o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve noches sucesivas padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo —interrogaron— pretender que ese dolor es el mismo?⁸⁴ Dijeron que al heresiarca no lo movía sino el blasfematorio propósito de atribuir la divina categoría de *ser* a unas simples monedas y que a veces negaba la pluralidad y otras no. Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola.

Increíblemente, esas refutaciones no resultaron definitivas. A los cian años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición

⁸⁴ En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.

ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un sólo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras... El oncenio tomo deja entender que tres razones capitales determinaron victoria total de ese panteísmo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses. Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*.

La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera. La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan. La base de su aritmética es la noción de números indefinidos. Acentúan la importancia de los conceptos de mayor y menor, que nuestros matemáticos simbolizan por 'y por'. Afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas. El hecho de que varios individuos que cuentan una misma cantidad logran un resultado igual, es para los psicólogos un ejemplo de asociación de ideas o de buen ejercicio de memoria. Ya sabemos que en Tlön el sujeto de conocimiento es uno y eterno.

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un sólo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...

También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un sólo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco, los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo. Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación. El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de los que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *ron* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento. Éste se mantuvo en secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos exhumaron —o produjeron— una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefiere los trabajos individuales y casi improvisados. La metódica elaboración de *hrönir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y tercer grado —los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*— exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico; el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La gran máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo.

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

Posdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas.

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto; la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön. Su texto corroboraba las hipótesis de Martínez Estrada. A principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (que entre sus afiliados tuvo a Dalgarno y después a George Berkeley) surgió para inventar un país. En el vago programa inicial figuraban los “estudios herméticos”, la filantropía y la cábala. De esa primera época data el curioso libro de Andrea. Al cabo de unos años de conciliábulos y de síntesis prematuras comprendieron que una generación no bastaba para articular un país. Resolvieron que cada uno de los maestros que la integraban eligiera un discípulo para la continuación de la obra. Esa disposición hereditaria prevaleció; después de un hiato de dos siglos la perseguida fraternidad resurge en América. Hacia 1824, en Memphis (Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Éste lo deja hablar con algún desdén —y se ríe de la modestia del proyecto—. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta. A esa gigantesca idea añade otra, hija de su nihilismo;⁸⁵ la de guardar en el silencio la empresa enorme. Circulaban entonces los veinte tomos de la *Encyclopaedia Británica*; Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: “La obra no pactará con el impostor Jesucristo”. Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son

⁸⁵ Buckley era librepensador, fatalista y defensor de la esclavitud.

capaces de concebir un mundo. Buckley es envenenado en Baton Rouge en 1828; en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* y uno de sus modestos demiurgos fue Herbert Ashe, no sé si como agente de Gunnar Efgjord o como afiliado. Su recepción de un ejemplar del Onceno Tomo parece favorecer lo segundo. Pero ¿y los otros? Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba al ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad. El pulpero nos acomodó unos catres crujientes en una pieza grande, entorpecida de barriles y cueros. Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestros inextricables con rachas de milongas - más bien con rachas de una sola milonga—. Como es de suponer, atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz no nos había engañado: era un muchacho joven. En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de

retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso; Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo “que venía de la frontera”. Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön.

Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o el temor) de todos mis lectores. Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes, con una mera brevedad de palabras que el cóncavo recuerdo general enriquecerá o ampliará. Hacia 1944 un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fue casual o si lo consintieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*. Es verosímil lo segundo. Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan...⁸⁶ El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el “hallazgo”. Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

⁸⁶ Queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) “idioma primitivo” de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso—. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.