

TESIS DOCTORAL

POEMA EN DIÁLOGO
EXPERIENCIA Y FORMACIÓN
EN TEXTOS DE PLATÓN Y BORGES

Tesista:

Lic./Dea. *Liliana Judith Guzmán*

Directores:

Dr. Jorge Larrosa Bondía – Dr. Miguel Morey Farré

Programa de Doctorado “Educación y Democracia”
Departamento de Teoría e Historia de la Educación
Universidad de Barcelona

Barcelona, España, diciembre de 2007.

INDICE

Introducción	5
1. HACIA UNA ONTOLOGÍA POÉTICO-HERMENÉUTICA: el juego del <i>Aleph</i>, <i>aenigmata y aletheia</i>	10
Hacia una ontología poético-hermenéutica (1)	10
Platón: el juego de la <i>poiēsis</i>	11
Lecturas hermenéuticas de la <i>poiēsis</i>	23
Una lectura del <i>Aleph</i> borgeano	37
Hacia una ontología poético-hermenéutica (2)	43
2. EL LENGUAJE COMO EXPERIENCIA HERMENÉUTICA: <i>Crátilo, El Libro de Arena</i> y <i>UNDR</i>	48
El lenguaje: un horizonte hermenéutico	48
<i>Crátilo</i> : Un diálogo sobre el lenguaje	53
Dos experiencias de lenguaje en Borges: la arena y la maravilla	64
Lecturas del mundo en el lenguaje	72
3. JUEGOS CIRCULARES DE PALABRA POÉTICA: <i>Banquete y Las Ruinas Circulares</i>	77
El horizonte hermenéutico de la palabra poética	78
Discursos platónicos de amor y <i>poiēsis</i>	82
Círculos borgeanos de sueños y <i>poiēsis</i>	96
Juegos de la palabra	103
4. LA FORMACION COMO EXPERIENCIA: <i>Protágoras, Menón, La memoria de Shakespeare y otros textos</i>	108
La noción de <i>formación</i> en la filosofía hermenéutica	108
Horizonte de <i>paideia</i> : ¿Puede enseñarse la formación de la virtud?	113
Experiencias delusorias de formación	130
Juegos de inquietud y formación	140
5. EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN: <i>Apología de Sócrates, El otro y Veinticinco de agosto, 1983</i>	144
La noción de experiencia en la hermenéutica (1): el legado clásico y moderno	144
La noción de experiencia en la hermenéutica (2): Gadamer	147
Una experiencia en Platón: Sócrates	150
Una experiencia borgeana: “Borges, el otro”	163
Inquietudes de experiencia	173

6. LA EXPERIENCIA DEL ARTE: <i>Biblioteca de Babel, El Jardín de los Senderos, y Fedro</i>	179
La experiencia del arte en la filosofía hermenéutica	179
Juegos de experiencia en espacios borgeanos: la biblioteca y el jardín-laberinto	188
Juegos de experiencia en espacios platónicos: los jardines de <i>Fedro</i>	196
Juegos de experiencia con el arte y la palabra	209
7. EL DIÁLOGO COMO EXPERIENCIA HERMENÉUTICA: <i>Gorgias, Guayaquil, y Un diálogo de muertos</i>	215
El horizonte hermenéutico del diálogo	215
Horizonte de dialéctica platónica: <i>Gorgias</i>	226
Horizonte borgeano: dos miradas oníricas para dos experiencias históricas	236
Experiencias de palabra en diálogo	243
8. EXPERIENCIAS DEL TIEMPO EN LA PALABRA: <i>Timeo</i> y algunos textos borgeanos	248
La temporalidad de la experiencia del arte	249
El tiempo según Platón: El <i>Timeo</i>	253
El tiempo según Borges: una inversión de Platón	263
Experiencias del tiempo en la palabra	271
9. EXPERIENCIA EN DIÁLOGO POÉTICO-FILOSÓFICO: <i>Ion</i> y <i>La Rosa de Paracelso</i>	275
El horizonte hermenéutico de la comprensión	276
La experiencia hermenéutica de poema y diálogo	283
Experiencia hermenéutica en <i>Ion</i> y <i>La Rosa de Paracelso</i>	293
Experiencias de <i>poiēsis</i> en diálogo y formación	301
SIN PALABRA FINAL (o a modo de conclusiones abiertas)	305

*Lleno está de méritos el hombre;
más no por ellos; por la Poesía
ha hecho de esta tierra su morada.*
F. HÖLDERLIN

A mis padres, a Marcelo, y a Dolores, por su don de la palabra.

Liliana
Barcelona, Otoño de 2007.

INTRODUCCIÓN

Fundamentación

El trabajo de investigación de esta tesis ha sido, básicamente, un ejercicio de articulación entre dos áreas de convergencia: la formación de postgrado realizada en el Programa de Doctorado “Educación y Democracia”, del Departamento de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Barcelona, y la necesidad de pensar, en tanto problemas actuales, temas específicos de Filosofía de la Educación (como lo son las nociones de *formación*, *subjetividad*, *experiencia*, *arte* y *lenguaje*).

En ese contexto, la opción elegida para realizar este estudio fue el paradigma interpretativo, particularmente la línea desarrollada por HANS-GEORG GADAMER (1900-2002), representante de los últimos desarrollos académicos del humanismo y que, bajo el nombre de “*filosofía hermenéutica*” inaugura un modo particular de interpretación con el norte trazado por la noción de “comprensión” y la incorporación metodológica del análisis y lectura de textos filosóficos clásicos y poéticos para la articulación de conceptos filosóficos (como *formación* y *experiencia*) a la luz de un diálogo vivo con ideas paradigmáticas o esenciales en Educación: *paideia*, *bildung*, *conocimiento*, *lectura*, *cultura*, *arte*. Hermenéutica que reúne las tradiciones de interpretación de la cultura y de la educación en Occidente desde la filosofía platónica de siglos V y IV a. C., el aristotelismo del siglo III a. C. y sus respectivas interpretaciones en las teologías y filosofías medievales (sobre todo en la Patrística agustiniana). La rehabilitación de estas tradiciones de pensamiento, en GADAMER, se nutre, por otro lado, de toda la filosofía moderna europeo-continental (especialmente los idealismos trascendental y hegeliano, la Ilustración y las corrientes de ruptura con la metafísica propuestas por F. NIETZSCHE, S. KIERKEGARD y M. HEIDEGGER) y la interpretación de las poéticas de R. RILKE, S. GEORGE, y P. CELAN.

En ese marco, en esta investigación hemos abordado un estudio sistemático y de teoría filosófico-educativa, con el propósito general de pensar esas nociones fundamentales al campo de la Filosofía de la Educación, y sugerir o proponer algunos interrogantes en torno a la idea antigua de educación como tarea de *formación íntegra para el cuidado de sí y la búsqueda vital de la virtud*. De esta manera, los temas elegidos para desarrollar e indagar una línea de educación pensada como **formación y experiencia por el poema en diálogo** fueron los siguientes:

- a) *el lenguaje como experiencia de interpretación del mundo*: o la constitución de la subjetividad en el lenguaje para comprender y dar sentido a su finitud y su condición de *estar-en-el-mundo* en tanto el mundo es (su) interpretación;
- b) *la palabra poética como juego de formación y experiencia de conocimiento*: a partir de la noción del lenguaje como interpretación del mundo, abordamos la *palabra poética* como uno de los modos de ser del lenguaje y, por ende, como un camino de conocimiento y comprensión, y como vía de constitución de sí con relación a alguna verdad acerca de sí, como son las nociones de *paideia* y *bildung*;

- c) *la formación en el doble eje de tensión como paideia y como bildung*: o la educación pensada desde dos nociones fundamentales a las teorías educativas, pero de las cuales la idea de *paideia* nos proporciona más elementos para pensar la educación como *poiēsis*, como arte de sí mismo, de la cultura y del poema;
- d) *la experiencia como conocimiento de la tradición, de un tú, de sí mismo*: o la comprensión de un modo de conocimiento transformador y de experiencia con la *alteridad*, según el cual la experiencia es tránsito y travesía de construcción y renuevo;
- e) *la experiencia del arte como juego formativo*: en esta línea teórica, la experiencia del arte es comprendida como juego de “transformación en construcción”¹ (*gebilde*), como juego de novedad y formación desde aquello que habla en el acontecimiento de la obra (el poema);
- f) *el diálogo como experiencia de comprensión y acuerdo*: más aún que una instancia de comunicación entre hablantes, aquí se aborda el diálogo como experiencia hermenéutica, de comprensión y transformación por la palabra del otro y el juego de devenir de la palabra en el fluir del diálogo;
- g) *el tiempo como elemento vital del juego del arte y la palabra*: aquí abordamos específicamente la condición de posibilidad esencial y fundante que hace del juego de la obra (de la palabra) un juego formador y transformador, tal es, la condición de temporalidad, esa materia de la que estamos hechos los mortales y que se agota con nuestro vivir, el tiempo;
- h) *el diálogo poético-filosófico como experiencia y formación transformadora*: dada la condición del *diálogo* como “experiencia hermenéutica”, y del *arte* como “juego transformador y constructivo”, se aborda aquí la posibilidad del diálogo jugado por la palabra poética como otro modo válido de *conocimiento, comprensión y experiencia formadora*.

En esta línea de temas, entonces, los objetos textuales aquí han sido: por un lado, *diálogos filosóficos*, y por otro, *relatos y enunciados poéticos*. Análisis cuya metodología será descrita páginas más adelante.

Otras notas previas que podemos acotar en estas páginas introductorias tienen que ver con la necesidad de pensar el *trabajo formativo del arte* desde los márgenes de las teorías específicas aquí investigadas, pero en el entrecruzamiento de interioridad y exterioridad del quehacer educativo. Pues el arte, como toda experiencia de formación, es un elemento vital y constitutivo de nuestras tradiciones educativas y, sin embargo, no es un lenguaje que se acote o determine según el curriculum de las disciplinas artísticas escolarizadas. Si bien ellas son una vía de comprensión y acceso a la *experiencia del arte*, también es una experiencia ese modo de educación singular y transformador que constituyen los espacios externos a la institución educativa: institutos de arte, centros culturales, museos, espacios creativos, bibliotecas, salas de lectura y recreación, etc. De la misma manera que el arte como vía de formación es un elemento vital en todo proceso creativo independiente y cultivado por sus propios hacedores en dispositivos marginales, autónomos, autogestionados. Pero en todos esos espacios del arte, o de la educación estética que acontece al interior de la institución educativa, en sus periferias y en otros espacios no escolarizados pero que también se habilitan como lugares de enseñanza y creación, son precisamente espacios de

¹ Será frecuente el uso de esta categoría en el desarrollo de esta tesis por tratarse de la noción clave para comprender la *formación como experiencia poética y transformadora*.

experiencias con el juego transformador y constructivo por el cual *algo* en la obra nos posibilita un nuevo conocimiento, y *alguien* es transformado por ese acontecimiento de experiencia. Ese acontecimiento, entonces, hemos querido comprender aquí: ese acto por el cual un paseante, un lector, un aprendiz de poeta, un poeta, cualquier persona que sea atravesada por el *juego del arte* puede experimentar un estado de transformación de sí, pueda renovarse y crecer en cultura. Pues esta comprensión por vía de la *experiencia del arte* es, actualmente, tal como enuncia nuestro autor, el modo de comprensión de nosotros mismos.

Hipótesis de trabajo

En este horizonte de teoría educativa y filosófica, también desarrollado en mis investigaciones afines al programa de doctorado y orientado según el trabajo para habilitación del DEA², esta tesis se postula, entonces, desde un campo de conocimientos orientados a pensar la educación a partir de la idea de *juego de la palabra poética* para sugerir otros modos de acceso a la verdad, otras formas de construcción del conocimiento, otras experiencias de formación, otras maneras de comprender la tarea educativa como inquietud, alteridad, y trabajo constructor (*poiēsis*) y transformador de sí mismo, de *quien se forma en diálogo con otro*. Por tanto, en ese propósito, elegí abordar ambos objetos de interpretación (el diálogo platónico, la poética borgeana) según dos tipos específicos de textos, a saber:

- los diálogos medios y de juventud en la filosofía de PLATÓN,
- los relatos y enunciados poéticos en la literatura fantástica de BORGES, específicamente aquellos entramados con forma de diálogo.

Con este mapa, la interpretación y estudio de estos textos ha hecho posible la indagación en torno a *dos modos de manifestación de la palabra o el discurso*: pues en la palabra poética-filosófica de dos autores paradigmáticos a la Filosofía y la Literatura, en su obra y legado, se nos dan a leer otros modos de educar no del todo incompatibles con la educación para una escuela de preparación para la vida, el trabajo, el arte, los valores ciudadanos y la dignidad humana. Estos otros modos de educar sugeridos por los discursos filosóficos y poéticos de PLATÓN (aprox. 427 a.C/347 a.C.) y JORGE L. BORGES (1899-1986) señalan hacia algunas instancias, quizás necesarias para la formación íntegra de una subjetividad solidaria, capaz del cultivo de sí y el cuidado del otro, y abierta a la voluntad de transformación y acuerdo por el poder de novedad de la palabra en diálogo. De ambos autores, he procurado abordar textos en los que específicamente se nos dé a leer esa pregunta por la formación según *discursos de palabra poética y filosófica trazados en diálogos filosóficos y de literatura fantástica*. En ese fin, la pregunta angular que mueve esta tesis fue:

¿Puede la palabra poética darnos a pensar otra experiencia de formación?

Establecido ese interrogante, el propósito inicial de investigación para pensar la educación en un problema específico de *pensar la formación* según la noción de *paideia* -como noción clásica de la formación íntegra y consciente del hombre para la cultura- establecimos, entonces, las dos hipótesis orientadoras de esa pregunta angular arriba mencionada, tales fueron:

- a) ¿Puede la palabra de los *diálogos poético-filosóficos* darnos a pensar la educación en tanto *formación?*, y

² Publicado en versión abreviada como *Formació, llenguatge i experiència, sobre diàlegs poético-filosòfics de Plató i Borges*, en Revista Temps d' Educació, nro. 32, Universidad de Barcelona, 1er. Semestre de 2007, pp. 171-181

- b) ¿Puede la *palabra poética-filosófica* de los diálogos platónicos y algunos relatos borgeanos darnos a pensar *otra experiencia de formación*?

Establecidas ambas hipótesis, las categorías de análisis allí enunciadas dieron el norte y estructura conceptual a esta investigación, según las siguientes nociones hermenéuticas desarrolladas por GADAMER pero trazadas en tres nociones de interpretación derivadas de su teoría: *experiencia de formación, palabra poética y diálogo poético-filosófico*³.

Metodología

Para indagar acerca de tales categorías filosófico-educativas, *formación, experiencia y diálogo*, se estableció como clave el concepto de **palabra poética**, con objeto de comprender desde allí la tarea educativa como un trabajo de *poiēsis*, de *construcción de algo* (un poema) y *alguien* (un sí mismo) en una *comunidad* de hablantes (lectores y/o interlocutores) atravesados por la palabra del poema. Fue necesario entonces acudir a la lectura de *relatos de formación entramados por el lenguaje poético en diálogo con inquietudes filosóficas*, en los que destacara la expresión de la pregunta (educativa) sobre la *inquietud de sí* y la pregunta (teórica y epistemológica) acerca de *la verdad de algo que se busca saber*, y que constituye el hilo vital de ese proceso llamado *formación*, proceso de constitución de imágenes por el cual *alguien busca saber quién es*, darse una forma, un nombre, una singularidad.

El desarrollo de tal indagación, en consecuencia, fue abordado según estos trabajos de lectura y comprensión de esas nociones pilares (*experiencia, formación, lenguaje*) sobre el fundamento del concepto-clave de *palabra poética*, a saber:

- a) textos que corresponden específicamente al ámbito de la *filosofía hermenéutica*, de interpretación filosófico-educativa de obras platónicas y obras literarias;
- b) diálogos de PLATÓN, correspondientes a sus períodos de juventud y madurez (*Crátilo, Banquete, Menón, Protágoras, Apología de Sócrates, Fedro, Gorgias, Timeo, Ion*);
- c) relatos fantásticos de BORGES acerca de situaciones de *experiencia con la palabra poética* o el *enigma que da a pensar de otro modo la formación de sí y la búsqueda de la verdad* (*El Aleph, El libro de arena, UNDR, Las ruinas circulares, La memoria de Shakespeare, El disco, El otro, 25 de agosto 1983, La Biblioteca de Babel, El jardín de los senderos que se bifurcan, Guayaquil, Historia de la eternidad, La rosa de Paracelso*).

Conclusiones provisionarias

Acaso sea pertinente realizar, de comienzo, algunas observaciones previas y en correspondencia a la perspectiva trazada luego de las hipótesis señaladas. Tales observaciones, enunciadas como preguntas que se despliegan en el desarrollo de esta investigación, serían:

³ Una de las líneas teóricas derivadas de esta teoría hermenéutica es la que en su momento desarrolló G. Vattimo como “*estética ontológica*”, según un modo de comprender la *experiencia del poema* como *evento* que es, en sí, juego y verdad, siguiendo las interpretaciones de Heidegger y Gadamer. Abordamos esa línea en el capítulo primero de esta tesis. Otra línea de desarrollo *a posteriori* de Gadamer se ha dado también en la propuesta de articulación entre *juego y diálogo*, o el “*diálogo como juego*”, investigación realizada como tesis doctoral por José F. Zuñiga García.

- ¿Puede la palabra de los *diálogos poético-filosóficos* darnos a pensar la educación en tanto *formación*, pero en una idea más cercana a la *Paideia* clásica que a la *Bildung* humanista?

- ¿Puede la *palabra poética-filosófica* de los diálogos platónicos y algunos relatos borgeanos, en cierto modo y con algunos límites, darnos a pensar *otra experiencia de formación y de conocimiento*?

- Tal *experiencia de formación por la palabra poética*, ¿se nos da a pensar desde el *juego de la palabra en diálogo*, a la luz del *juego de la experiencia del arte (y de la palabra poética)*, esa noción que aborda otros modos de ser de la palabra y de construcción del ser que la experimenta, y por su juego, da a conocer alguna nueva verdad para nuevas verdades de sí?

Tal *experiencia de formación* estaría señalando al concepto clásico de *paideia*, tal vez, en tanto esta noción representa y significa un modo de *formación cultural para la vida activa de la subjetividad en la cultura*, hacia otros modos de apertura a la alteridad que emerge por obra de la palabra en diálogo, y de la palabra construida poéticamente. Sin embargo, tal experiencia de formación se trazaría como otras experiencias de conocimiento y verdad, otras maneras de hacer de la experiencia un *juego transformador y constructivo con la palabra del poema*.

Así, se fue entretejiendo en este análisis una interpretación del lenguaje poético como un modo de la palabra que acontece en diálogo con un tú (un otro, un libro, una obra), con la cultura, la tradición y la formación, y con la travesía por senderos de renuevo de las verdades conocidas. Para ello, se realizó una lectura de la noción de *paideia* en diálogo con la idea de *bildung* pero trazada en el marco del lenguaje como *experiencia*, de la experiencia como *transformación*, de la transformación *como juego de la palabra* en movimiento en el diálogo y en un péndulo extraño entre verdad y enigma.

El trayecto de ese recorrido fue el horizonte teórico por pensar la educación en un momento actual de tecnologización e individualismo, momento de despliegue de nuevas herramientas pero que, sin embargo, suelen ser vaciadas de contenidos a la hora de pensar modos de darse sentidos a sí mismo, modos de hacer experiencias de formación transformadora, modos de hacer del arte una lectura del mundo y una verdadera experiencia de formación.

Así las cosas, el tono general de este trabajo -construido bajo forma de ejercicios interpretativos para pensar la experiencia del poema y la palabra- podría resumirse en una forma de pensamiento en la que se procuró buscar otras condiciones de posibilidad para un conocimiento poético y creativo que aspire a una educación plena, abierta, y solidaria con otros juegos de construcción de sí mismo por la obra formativa y transformadora del diálogo, el poema y toda alteridad que nos hable en un tú, una obra, un archivo, un evento, un libro. Otra experiencia de formación por obra del juego de la palabra poética.

HACIA UNA ONTOLOGIA POETICO-HERMENEUTICA

EL JUEGO DEL ALEPH: AENIGMATA Y ALÉTHEIA

... porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural;
 cuyo nombre usurpan los hombres,
 pero que ningún hombre ha mirado:
 el inconcebible universo.
 BORGES, *El Aleph*

HACIA UNA ONTOLOGÍA POÉTICO-HERMENÉUTICA (1)

Quisiera abordar en este capítulo la pregunta por la *palabra poética* bajo el siguiente interrogante:

¿Puede la palabra poética ser una experiencia del pensar?

Pregunta de la que puede derivarse otra, y dejando ambas abiertas en su problematicidad e inquietud, tal sería:

*¿Puede la palabra poética ser una experiencia del pensar
 que se constituya cual acontecimiento de formación?*

Trataré de desplegar esas preguntas bajo el signo de dos nociones desde las cuales trato de abordar ambos interrogantes: las nociones de *verdad* y *experiencia*. Así, haré una lectura de tal inquietud en ese horizonte de la *palabra poética como verdad y experiencia*, y en tanto *experiencia de formación transformadora*. Para ello, es preciso delimitar el recorte teórico desde donde defino tal problema. En cierto modo, esta problemática se instala en un umbral de “*estética ontológica*”, y entiendo por ello lo que G. VATTIMO define como aquello que consiste en “*evidenciar las grietas a través de las cuales el acontecimiento del ser se deja ver, precisamente, como acontecimiento del ser*”⁴, es decir, como *evento*. Desarrollaremos esta perspectiva en este capítulo, posteriormente, para realizar una lectura de las poéticas del Siglo XX –siguiendo la interpretación que de ellas hace VATTIMO en el marco de su “*estética ontológica*”–, contexto en el que encontramos a BORGES, desde un metrónomo conceptual que deberá dar a leer cierto movimiento entre la concepción clásica de *poiēsis*, con PLATÓN, y las interpretaciones estéticas de la poesía en los nutrientes modernos del pensamiento filosófico de GADAMER: la hermenéutica (la lectura hermenéutica de la poesía) desde F. SCHLEIERMACHER, W. DILTHEY y M. HEIDEGGER. Con este marco, trazaré finalmente una lectura ilustrativa del relato que considero más representativo de la poética borgeana como de lo que luego trataré de definir como “*ontología poético-hermenéutica*”: *El Aleph*, leído como mosaico de cruces de los problemas planteados

⁴ Vattimo, G. *Poesía y ontología*, Valencia: Universitat de València, 1993, p. 44

por algunas nociones hermenéuticas a la hora de comprender la actualidad, el acto puro de la *palabra poética* como *otro modo de ser de la verdad*.

PLATÓN: EL JUEGO DE LA *POÍĒSIS*

Es preciso, como primer horizonte teórico aquí, una lectura de *poiēsis y representación* desde PLATÓN, no sólo por sentar PLATÓN las bases de nuestra tradición filosófica occidental, sino también porque es en PLATÓN, precisamente, donde se enuncia con marcada contradicción apasionada la antigua disputa entre *filosofía y poesía*. No sólo por la formación inigualable de PLATÓN, en dramaturgia, matemática, filosófica y política, sino también por ser PLATÓN quien en sus *Diálogos* nos deja incontables lecciones acerca de la poesía como *otro modo de la verdad*, otro modo de conocimiento y, más aún, *otro modo de experiencia*, como se nos muestra en los diálogos *Ion* y *Fedro*. Relación quizás contradictoria, quizás ambigua –especialmente en el planteo de *República*–, pero la relación entre PLATÓN y la poesía trascendió su subjetividad y hoy nos llega a través de su obra. Y nos llega con un abordaje complejo, difícil, de a ratos oscuro y esotérico, pero no por ello menos bello, fecundo, prolífico y que por sobre todas las cosas, *da que pensar*. Y es que las perspectivas de PLATÓN sobre el *arte poética* dan que pensar: PLATÓN, amén de sentar los principios filosóficos de la primera sistematización metafísica de nuestra cultura, nos dona en su legado un abanico de interpretaciones acerca de la poesía como *otro modo de la verdad*, y como *otro modo de la formación* en tanto relación con la verdad, otro modo de la *paideia*. Relación con la *poiēsis* que, en el mismo PLATÓN se nos da a pensar en el mismo modo de darse de su filosofía: como *formación apasionada*, como *cultivo vital*, como *escritura filosófica* de una prosa desbordante en *mito, poesía y dialéctica*, y nacida en una situación cultural tan singular como lo fue el pasaje de la oralidad a la emergencia de la escritura y la transmutación de la Musa en palabra escrita⁵.

En efecto, en este capítulo intentaré abordar fragmentos de esa relación de PLATÓN con el *arte poética*: fragmentos que, siguiendo la interpretación y estudio de EMILIO LLEDÓ, definiré como *inspiración, confectio, mimesis y sophia*. Así, mostraremos los entramados fundamentales acerca de esa relación y las posibilidades que, para aproximarnos a algún pensar acerca de la educación, puede tener una lectura de PLATÓN que se entusiasme por leer en PLATÓN ya no al padre de la filosofía de las Ideas, sino a un *creador de la palabra* que, con sus juegos del *logos* entre Apolo y Dionisos, entre *razón y pasión*, hizo de su camino y pensamiento un *arte poética*, y en cuyo legado encontramos hoy incontables elementos para su lectura y diálogo. A esos elementos trataremos de ir, en busca de otro horizonte para los espacios del *pensar la formación*, una formación más cercana a la poética, una formación que cultive los márgenes de la educación corriente y se cultive del alimento del *logos poético*, para una *experiencia con otras verdades y enigmas entre los velos de la palabra poética*. Buscaré esos elementos en las sucesivas conceptualizaciones platónicas sobre la noción de *poiēsis* para dejar resonando la palabra en un intento de trazos para un retrato de PLATÓN: retrato que se ve en cada conceptualización de *poiēsis* y en el que el filósofo funda distintas imágenes no *miméticas* sino de *methexis*: como relaciones de participación en la idea misma de *poiēsis*, participación que la palabra platónica enuncia en una fusión de *logos y ergon*, y con la que nos da el alma misma de su propio pensar.⁶

POÍĒIN: EL LEGADO ANTIGUO

⁵ Cfr. Havelock, E. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.

⁶ Gadamer, H. *Antología*, Salamanca: Sígueme, 2001. Cap. “Platón como retratista”, pp. 267-303

Tal como lo recibe de su legado educativo y cultural, y sin construir una teoría estética o un *corpus* específico sobre el *arte poética*, PLATÓN reelabora la noción de *poiein* tal como la abordan los sabios antiguos (y cuyo nombre más atinado es quizás el empleado en la lectura de W. NESTLE y G. COLLI, como “*filósofos de la naturaleza*” o “*sabiduría antigua*”) y en tanto elemento fundamental en la tradición educativa (musical) de transmisión oral⁷. De tal suerte que en esta concepción se halla aún presente lo que luego será cierta polémica entre *filosofía y poesía*. *Poiein*, para los antiguos significa un *hacer*: fabricar o edificar una actividad material (HOMERO), pero también significaba un *traer a la existencia* (HESÍODO). “Hacer y traer a la existencia” que, periódicamente, los griegos celebraban en las fiestas a las divinidades, por ejemplo, como *celebraciones poéticas* (musicales y gimnásticas). Así, leemos en PLATÓN:

“*Pero ¿realmente no sabéis que, al caer la tarde, habrá carrera de antorchas a caballo en honor de la diosa? (...) Y después celebrarán un festival nocturno, que es digno de verse. Una vez que cenemos, pues, saldremos y presenciaremos un festival, y allí nos hemos de reunir con muchos jóvenes y dialogaremos.*” (Rep. 328a)⁸.

Allí tenemos una clara ilustración del *acontecimiento celebrativo* como si se tratara de una *actividad poética*, en la que el placer y la poética se convierten en *comunidad* entre sus participantes. Otra de las influencias en PLATÓN es HERÓDOTO, que comprende el *poiein* como un *considerar*, o *tener por*, y en consecuencia, como un acto de *componer y escribir*. Leemos en *República*, por ejemplo:

“*Y también en la composición de los mitos de que acabamos de hablar ¿no tornamos a la mentira útil cuando, por desconocer hasta qué punto son ciertos los hechos de la antigüedad, la asimilamos lo más posible a la verdad?*” (382d).

También *poiein* era para los antiguos el hecho de *representar a alguien o algo poéticamente*. PLATÓN comprende así la idea de *poiein* más como acto de *representación* que como *mímesis*, tal como veremos después, en tanto oímos al filósofo:

“*Pues ahora, si tú quieres, yo te demostraré con muchos testimonios y con razonamiento apropiado que Homero ha hecho a Aquiles mejor que Odiseo e incapaz de mentir; y que al otro, en cambio, lo ha hecho falso, muy mentiroso e inferior a Aquiles. Por tu parte, si quieres, contrapón discurso a discurso diciendo que Odiseo es mejor; así éstos tendrán más elementos de juicio sobre quién de los dos habla mejor.*” (Hip. Menor 369c).

Finalmente, y con esa noción de *poiein* que va significando un *hacer*, y un *hacer determinado por normas*, encontramos en HERÁCLITO el término *poiein*, como actividad dedicada a *organizar* (Frag. 15)⁹, y así aparece en el relato *mito-lógico* de PLATÓN sobre la creación del universo, en el que la actividad de hombres y dioses es *crear* el cosmos y todo lo que en él hay:

⁷ El tratamiento de estas relaciones entre oralidad y escritura, y filosofía y poesía está interpretado desde distintas perspectivas al interior y en los bordes de la corriente hermenéutica, especialmente. Sigo aquí la lectura de Havelock, E. *Prefacio a Platón*, Madrid: Visor, 1994.

⁸ Para las citas platónicas, tomo aquí las traducciones de la edición completa de *Diálogos* realizada por Editorial Gredos (Madrid, ediciones varias).

⁹ “*Porque si no celebraran las procesiones y cantaran el himno a las partes pudendas en honor de Dioniso, sus prácticas serían aún más desvergonzadas: el Hades y Dioniso, por el que se enloquecen y celebran las fiestas Leneas, son lo mismo*”. Tomado de Kirk, G. S. - Raven, E. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1969.

“La decisión divina de crear el tiempo hizo que surgieran el sol, la luna y los otros cinco cuerpos celestes que llevan el nombre de planetas para que dividieran y guardaran las magnitudes temporales.” (Tim. 38c)

Y también:

“El dios en persona se convierte en artífice de los seres divinos y manda a sus criaturas llevar a cabo el nacimiento de los mortales.” (Tim. 69c)

De este modo, PLATÓN hereda de los sabios de la tradición antigua las dos concepciones derivadas de *poiēin*:

- a) *poiēsis*: como acción pura de crear algo o alguien; LLEDÓ le define como un “proceso, desarrollo temporal de una acción que ha de culminar en un objeto”¹⁰; y
- b) *poema*: como resultado de esa acción poética de hacer, *crear algo*, en este caso, con las palabras.

Con los sofistas, se presenta la *poiēsis* ya no como *poiēin*, como algo que hacen los poetas, sino como uno de los elementos fundamentales en la enseñanza de la Sofística: antes de estudiar retórica y oratoria, se detenía al alumno en el estudio y la crítica de los poetas. PLATÓN lo evidencia en el *Protágoras*:

“Creo yo, Sócrates, que para un hombre, parte importantísima de su educación es ser entendido en poesía. Es decir, ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está bien y lo que no, y saber distinguirlo y dar explicación cuando se le pregunta. También ahora será la cuestión acerca del mismo tema del que tú y yo hace un momento hablábamos, sobre la virtud, pero trasladado a la poesía”. (Prot. 339a)

Sin embargo, con la Sofística la *poética* toma forma de objeto de estudio para una *educación virtuosa*, no por la *poética* en sí misma, sino como uno de los saberes necesarios para llegar a ser un *hombre virtuoso*, un *kalo kaga thos*. PROTÁGORAS, en el diálogo con SÓCRATES, no aborda la poesía como fin en sí mismo, lo hace con el objeto de convertirla en *objeto de reflexión* acerca de *cómo debe ser la mejor educación para el hombre político*. De tal modo, vemos cómo en la cultura antigua, la *poesía* era un *don creador de poder superior*, concepto que atraviesa un paréntesis en la sofística, donde la poesía es “*racionalizada*”¹¹, hasta PLATÓN, que retoma las concepciones antiguas, tal como vemos según estos textos, entre otros:

- *“Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco.” (Ion 534a);*

- *“Así, pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por*

¹⁰ Lledó, E. *El concepto “poiēsis” en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961, p. 41

¹¹ Cfr. Lledó, ob. cit. p. 44

ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos.” (Apol. 22 b-c);

Definida posteriormente la *poiēsis* como una obra nacida de un estado de *entusiasmo* en el alma del poeta, la poesía es pensada como *inspiración* divina por GORGIAS, que por el contrario, le define como proveniente del *logos*, la razón y la palabra cuya fuerza radica en el alma del hombre. La poesía, como actividad humana, debe reunir *lo bueno, lo bello, y cierto sentido del orden*. Dicen PLATÓN y el sofista en el *Gorgias*:

“Pero ¿no es agradable aquello cuya presencia nos agrada y bueno aquello con cuya presencia somos buenos? –Sin duda. –Sin embargo, ¿no somos buenos nosotros y todo lo que es bueno por la presencia de cierta cualidad? –Me parece que es forzoso, Calicles. – Por otra parte, la condición propia de cada cosa, sea utensilio, cuerpo, alma o también cualquier animal, no se encuentra en él con perfección por azar, sino por el orden, la rectitud y el arte que ha sido asignado a cada uno de ellos.” (506d-e)

Así es como, con la palabra de *inspiración* de los antiguos y la racionalización de la poética en manos de los sofistas, PLATÓN llegará a sostener que la poesía produce un *engaño injustificable*:

“Entonces parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más.” (Rep. 602b)

Otro sofista muy conocedor en materia de poética fue HIPIAS, a quién PLATÓN le dedicara dos bellísimos diálogos. Para SÓCRATES, HIPIAS conoce la verdadera significación de *las letras y las sílabas, del ritmo y de la armonía*, por tanto, tiene un perfecto dominio de la retórica en tanto técnica de la palabra, perfectamente estructurada y racional (*Hip. mayor* 285c-d). En el *Hipias menor*, tenemos que el sofista es conocedor de todas las artes: HIPIAS es presentado como fabricante y como maestro en las artes del *ritmo, la armonía y la exactitud de la palabra* (368b-c). HIPIAS es creador de obras poéticas y guardián de la memoria:

“Además de esto, llevabas poemas epopeyas, tragedias y ditirambos; y en prosa habías escrito muchos discursos de las más variadas materias. Respecto a las ciencias de que yo hablaba antes, te presentabas superando a todos, y también, respecto a ritmos, armonías y propiedades de las letras, y a otras muchas cosas además de éstas, según creo recordar. Por cierto, se me olvidaba la mnemotecnía, invención tuya, según parece, en la que tú piensas que eres el más brillante” (Hip. Menor 368d).

CRITIAS fue también otro de los sofistas destacados en el conocimiento del *arte poética*. Es de CRITIAS, de quien cuya apreciación platónica encontramos en varios momentos de diálogos platónicos, refiriéndose al *placer poético* como riesgo de herida o enfermedad:

“Mientras las enfermedades del cuerpo suceden de la manera antedicha, las del alma que son consecuencia del estado del cuerpo se dan del siguiente modo. Es necesario acordar, ciertamente, que la demencia es una enfermedad del alma y que hay dos clases de

demencia, la locura y la ignorancia. Por tanto, debemos llamar enfermedad a todo lo que produce uno de estos dos estados cuando alguien lo sufre y hay que suponer que para el alma los placeres y dolores excesivos son las enfermedades mayores. Pues cuando un hombre goza en exceso o sufre lo contrario por dolor, al esforzarse fuera de toda oportunidad por atrapar el uno y huir del otro, no puede ni ver ni escuchar nada correcto, sino que enloquece, absolutamente incapaz de participar de la razón en ese momento”. (Tim. 86b)

El riesgo de la *poiēsis* como potencial enfermedad, se describe en extenso en *Leyes*:

“Y además, que el deleite, el placer, es concomitante del aprendizaje, mientras que la verdad es lo que produce la corrección y el beneficio así como el estar bien o el estar mal. –Es así. –¿Pero qué pasa con todas las artes que son imitativas porque producen objetos que se asemejan a otros? ¿En caso de que hagan que surja un placer concomitante, cuando se produce, no será lo más justo denominarlo su deleite? –Sí. –Mientras que la igualdad en cantidad y en calidad produciría primero, hablando en general, la corrección de tales semejanzas pero no el placer”. (667d)

La frase nos anticipa al conflicto entre *poiēsis* (como *mimesis* y riesgo) y el Estado educativo, tal como veremos después.

LA POIĒSIS COMO INSPIRACIÓN

El arte poética es hijo de la *inspiración*. Tal comprensión de la poética en tanto obra de *inspiración* es desarrollada por PLATÓN en uno de sus primeros diálogos: *Ion, o de la poesía*¹². Tenemos en éste y otros diálogos (*Fedro*) algunos elementos que definen, como tal, la acción de la *poiēsis* como obra de *inspiración* y, en tanto *inspiración*, como una actividad educativa del alma, ellos son:

- a) el rapsodo no es un recitador que procede mediante técnicas, o una *teckné* en particular, sino un *poseso de inspiración* que no siempre alcanza a todos los hombres: “... pues a todos es patente que tú no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas, pues en cierta manera, la poética es un todo” (*Ion* 532c). Esta *inspiración* está más cercana entonces a un modo de relación con la verdad, más que a una *teckné* en particular. Entonces, *la poesía es un arte de la poesía en sí misma*, independiente muchas veces de contenido, un compendio de técnicas que nada tienen que ver con ella, pues es obra de la *inspiración*.
- b) *La poesía es educadora*: transmite los conocimientos útiles para la vida y el hombre desde los campos más dispares del saber. Ello no implica confundir la *actividad educadora* de la *poiēsis* con una *actividad didáctica*: la poesía es educadora pero PLATÓN la aborda desde la *dialéctica*, desde las *posibilidades de la poesía como otro modo de conocimiento del mundo*¹³: “porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer” (*Rep.* 598e). Sin embargo, ese conocimiento del poeta puede llegar a ser fuente de

¹² Abordaremos una lectura específica de este diálogo en otro capítulo, como situación de *experiencia y formación* por el diálogo y la poesía.

¹³ Decimos “*conocimiento del mundo*”, en el sistema filosófico platónico, pero hoy le diríamos “*experiencia del mundo*”.

riesgos para quienes procuran una buena educación en el Estado ideal platónico: “... si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberlo coronado con cintillas de lana” (*Rep.* 398b). Así, ese estado del poeta en la verdad que tiene un origen irracional en la posesión divina, esa labor de “*dialéctica creadora*” se hace ella misma “*materia poética*”, pues a PLATÓN le interesa no la justificación formal de la poesía sino su contenido, lo que enseña el poeta en la interpretación y transmisión poética¹⁴.

- c) *La poesía es un tipo de creación de magnetismo*: es un poder que sufre una mediatización puesto que comienza con una *inspiración divina* y su consecuente *encantamiento y entusiasmo*. Desde ese influjo es que el poeta crea *algo bello*. Pregunta SÓCRATES al joven ION: “¿te encuentras entonces en plena conciencia o estás, más bien, fuera de ti y crees que tu alma, llena de entusiasmo por los sucesos que refieres, se halla presente en ellos, bien sea en Ítaca o en Troya o donde quiera que tenga lugar tu relato?” (535b-c). Pero esa fuerza de inspiración del poeta obra en el mundo como una piedra generadora de campos magnéticos: “... no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea” (*Ion* 533d). Inspiración que alcanza al poeta, al intérprete, al recitador y al público que participa del poema cuando éste sucede.
- d) *Quien hace poesía es leve, alado y sagrado*: PLATÓN define al poeta como alguien que bebe de un conocimiento no racional y, por tanto, trabaja con materiales divinos afines a su naturaleza sensible, con la resonancia de la inspiración de las Musas: “porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia” (*Ion* 534b).

Entonces, la poesía es un “*juego delicado*”, acotado y producido cual acontecimiento (en el hilo temporal interpretativo que va desde *Ion* a *República*) en un “*momento irracional del espíritu, alejado como tal de todo conocimiento y, en consecuencia, incapaz de enseñar nada y de ejercer función educadora alguna*”¹⁵. El poeta no sabe lo que dice, habla inspirado por poderes divinos y no puede ser tomado en serio. Y ello porque en la actividad del poeta no hay, entonces, transmisión del *logos*, específicamente, sino acción de una fuerza que lleva el alma a donde quiere:

“La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esa fuerza a unos con otros” (*Ion* 536a).

LA POIËSIS COMO CONFECTIO

PLATÓN aborda la comprensión de la *poiësis* como *confectio* en los diálogos *Cármides*, *Banquete* y *Sofista*. En ellos, la *poiësis* vuelve a ser comprendida en su sentido

¹⁴ Sobre la noción de *poema* como *diálogo*, o la estructura dialéctica del poema, véase a tono general Gadamer, H. *Poema y Diálogo*, Barcelona: Gedisa, 1999.

¹⁵ Lledó, E. Ob. cit. p.74

originario: es un *hacer*. Un hacer engendrado por el amor y por las Musas, y un hacer de imitación. Pero también es un modo de sabiduría, otro modo de la verdad (otra verdad, no definida ni dogmática, sino jugada como develamiento y enigma, *alétheia* y *aenigmata*). Y en tal sentido, se lo concibe como:

- a) un poder común a Eros y el hombre,
- b) una actividad creadora,
- c) una relación con las musas (*Banq.* 196d-197a).

Entonces, *poiēsis* es algo que provoca el paso del *no-ser* al *ser*:

“Tú sabes que la idea de ‘creación’ (poiēsis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación...” (Bqte. 205b-c).

La *poiēsis* es una actividad creadora en general. PLATÓN entiende por *creación* aquella “total posición de un ente en la existencia”¹⁶. Así, todas las operaciones de las artes son *creaciones*, y sus artífices, *creadores* o *poetas*:

“... de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poiētai)”. (205c)

En *Cármides*, ese hecho creador de la *poiēsis* se define como *poner en obra*: realizar algo nuevo, al margen del trabajo y la actividad:

“Pienso que aquél tenía por distinto el hacer (poieîn), de la actividad (práxis) y del trabajo (ergasía)” (Carm. 163b).

De tal modo, *poiēsis* es ya en PLATÓN un concepto ontológico de simple abstracción comprendido entre dos términos: *no-ser* y *ser*.

Poiēîn: acto de traer al ser lo que antes no era. PLATÓN hace entonces referencia a dos conceptos de *poiēsis* (*Bqte.* 205c-d): uno originario (*hacer algo*) y otro derivado (*hacer con la palabra*, *poetizar*, *poiēsis*). A su vez, distigue entre las artes poéticas a la *poiēsis* divina de la humana: la primera se encuentra en la naturaleza, la segunda se define en *Sofista*:

“Nosotros mismos, así como los demás seres vivos y cuanto se produce a partir del fuego, el agua, y lo que es afín a éstos, todos y cada una de estas producciones son cosas como sabemos, elaboradas por el dios. (...) Vienen luego las imágenes de cada una de estas cosas, no las realidades, producidas mediante un artificio divino (...) Estas son, entonces, las dos obras de la producción divina: la cosa misma y la imagen que acompaña a cada cosa (...) Así, entonces, como en los otros casos, también son dobles las obras de nuestra producción, pues llamamos producción de cosas a la que hace cosas y técnica de hacer imágenes a lo que produce imágenes”. (266b-d)

Poiēsis es así la fuerza creadora suprema, productora del ser. Son obras del poder poético divino:

¹⁶ Ob. cit. p. 84

- a) *una realidad material* (de las cosas en sí), es decir, hombres, animales, plantas y demás sustancias de la creación (*Sof.* 266b), y
- b) *una realidad apariencial*, esto es, las imágenes de la realidad (*Teet.* 193 b-d).

Para PLATÓN, entonces, *poiēsis* implica en un primer momento una potencialidad que se extiende desde el *no-ser* al *ser apariencial*. Y obra del poder poético humano son:

- a) *las realidades que crea el hombre*: por ejemplo, la obra de los pintores (*Sof.* 266d), que crean lo que parece un sueño o un ente de semejanza a otro, y
- b) *las obras de acción creadora en sí*: sea la *producción de la cosa*, y también la *producción de la imagen* mediante instrumentos o mediante *mimesis* para su *representación* (con la palabra, en el caso del poeta, con el cuerpo, en el caso del actor).

El común denominador de la obra como *creación* es el *conocimiento*: tal sucede en la creación por *mimesis*, donde se trata más bien de *representación* puesto que *imitar* es *recrear* una realidad. Según LLEDÓ, aquí llega el concepto más auténtico de *poesía*: en la comprensión de la *poiēsis* como *representación*, más que como *mimesis*. Sobre la *mimesis* como *imitación*, vemos en CRÁTILLO y a propósito del nombre:

“Si quisiéramos, pienso yo, manifestar lo alto y lo ligero, levantaríamos la mano hacia el cielo imitando la naturaleza misma de la cosa (...) Entonces, según parece, el nombre es una imitación con la voz de aquello que se imita; y el imitador nombra con su voz lo que imita” (*Crat.* 423a-b).

LA POÍĒSIS COMO MÍMESIS

Así las cosas, cultivada por PLATÓN la relación con la *poiēsis* en tanto *inspiración* y *producción*, en su obra más emblemática de ética y política para la construcción de una *polis* justa, encontramos en *República* un examen conflictivo entre *poiēsis* y *Estado*, o mejor aún, entre *poiēsis* y *formación*. Examen que se apoya en otros diálogos previos donde PLATÓN se opone a la *mimética* de la *poiēsis* (*Apol.* 22c, *Prot.* 347c). Pero esta oposición no se aborda de modo tan radical, como se ha transmitido muchas veces¹⁷, sino que más bien es planteada en un primer momento en un *terreno formal* (o de las formas de la poesía), y en un segundo momento, en un *terreno educativo y político*. Oposición que excluye la obra de las Musas de la utopía platónica, pero que se hace no desde una crítica a la *poiēsis* sin más, sino desde una situación educativa de crítica (afirmativa y renovadora) a la tradición, al menos a las formas de educar que la tradición de la educación-música, la educación antigua, contaba hasta ese momento¹⁸.

Sobre la crítica a la *poiēsis* como *mimesis*, en un plano formal, encontramos en *Gorgias* que el placer justifica la poesía dítirámica, por ejemplo, pero el placer debe supeditarse a otros elementos: *melodía*, *ritmo*, *medida* y *contenido*. Al menos, ésta sería la exigencia de GORGAS para con el *logos* poético de retórica popular. El riesgo de ese placer, sin embargo, de esa *poiēsis* como *mimesis* es la misma condición del poeta de ser un *imitador de imágenes*: Así es como vemos en *República* que:

“Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las

¹⁷ Al menos, hasta las corrientes hermenéuticas inauguradas por F. Schleiermacher y, posteriormente, por U. Wilamovitz.

¹⁸ Al respecto, este tema es abordado en detalle por E. Havelock, en *Prefacio a Platón*, ob. cit., como así también el tratado de referencia obligada en este terreno, *Paideia*, de W. Jaeger.

otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras. (...) Así también, se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo en base a palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas.” (Rep. 600e-601b).

¿Qué rasgos elementales tiene la *poiēsis* como *mimesis*? A saber, los siguientes:

- a) la poesía tiene *temporalidad*: “¿acaso no sucede que todo cuanto es relatado por compositores de mitos o por poetas es una narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán?” (Rep. 392d);
- b) es relato de *narración*: “hay narración no sólo cuando se refieren los discursos sostenidos en cada ocasión, sino también cuando se relata lo que sucede en los discursos” (Rep. 393b);
- c) es *mimesis*: representación por *imitación* (copia) de otra copia de un modelo; condición ésta que complementada a las anteriores, le hace una actividad meramente ilusoria, de ahí el riesgo: hacernos creer por *verdad* algo que es sólo apariencia, sólo *ficción*.

Así, PLATÓN establece tres géneros de *exposición poética*: por *mimesis*, específicamente, en tragedias y comedias; por *relato*, en el ditirambo; por *unión de mimesis y relato* en la poesía épica.

PLATÓN confirma su “*exclusión*” de la poesía en el Libro X de *República*, donde encontramos que la obra poética es opuesta a la *dianoia*, por tanto, es corruptora de pensamiento. Leemos allí, de comienzo:

“... da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son.” (595b).

PLATÓN recurre a motivos pedagógicos y ontológicos para fundamentar su propuesta de *exilio a la poesía*: quien oye al poeta no conoce las cosas que éste le dice. Y más aún, si el poeta es imitador de copias de las cosas, entonces, *no sabe lo que dice*. Y el horizonte platónico aquí, en toda su filosofía, es una noción de verdad según correspondencia a *paradigmas inteligibles del mundo*: prioriza honrar a la verdad (dialéctica) más que al hombre mismo, por eso combate la actividad de la *poiēsis*, no en tanto *poiēsis* como tal sino por motivos de riesgo para el *cuidado del alma*. Dice, refiriéndose a HOMERO:

“Parece, en efecto, que éste se ha convertido en el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos. Pero como no se debe honrar más a un hombre que a la verdad, entonces pienso que debo decírtelo.” (595c)

En efecto, en esta condición engañadora de la *mimesis*, encontramos distintos grados o niveles, que metafóricamente serían: la *divinidad* (creador), el *carpintero* (artesano) y el *pintor/artista* (constructor de la apariencia). Y este proceso de creación que deviene en engaño, la *mimesis*, no devela verdad. Dice:

“En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. Por ejemplo, el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes” (598b)

El pintor, por oficio, se limita al aspecto apariencial del ente, no a la verdad del ente. Por ello PLATÓN reprocha a los poetas el hecho de no poetizar con auténtica verdad: porque lo que hacen son *apariencias imaginarias* de las copias de entes verdaderos. Y así justifica este reproche en el tono de la *paideia*: la *poiēsis*, si tuviera por fin la verdad, no se limitaría a *imitar copias* sino por *hacer efectivas esas cosas que imita*:

“... si fuera entendido verdaderamente en aquellas cosas que imita, se esforzaría por las cosas efectivas mucho más que por sus imitaciones, e intentaría dejar tras de sí muchas obras bellas como recuerdo suyo y anhelaría más ser celebrado que ser el que celebra a otros.” (599b)

Así, la *poiēsis* no devela el ser, sino que expone su apariencia (por ejemplo, en el color). Y la poesía mimética o “portadora de color” no hace comprender ni el ente ni la verdad, sino más bien *representa*. De ahí su carácter ilusorio:

“... podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo en base a palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado. (...) Decimos que el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece.” (601a-b)

De todo lo cual se deduce que *“la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más” (602b)*. Entonces, la *poiēsis* como *mimesis* es un *juego de ilusiones*, no produce verdad, no devela verdad, por tanto no es buen alimento para el alma del hombre. No contribuye a la *paideia*, a la mejor y más plena formación del ciudadano, del hombre político que necesita el Estado ideal soñado y pensado por PLATÓN. Encontramos el ejemplo de la *representación teatral*: en la recreación de un personaje, se revivifica un modelo ideal o legendario, sin embargo, esta representación produce efectos en la parte sensible e irritable del alma humana, no en la razón, puesto que tal representación imitativa reproduce un carácter (*ethos*) ajeno al poeta/actor. De ese carácter patético (*pathos*) de la poesía es de lo que desconfía PLATÓN, porque no es un movimiento del poder del *logos* sino del arrebato de la pasión, del *pathos*.

Por todo ello, *los poetas no pueden ser educadores*. La poesía no es un arte educador, no en el Estado ideal, sino más bien *un peligro del alma*. Sin embargo, quedan preservadas en ese sueño algunas creaciones musicales y épicas:

“... pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos” (607a)

Dice GADAMER, al respecto de esta preservación platónica con el exilio de la poesía y el resguardo del alma que se educa, que sólo la poesía sagrada será lo que en el Estado produce comunión, produce unidad con *la verdad celebrada en la levedad del juego de una lengua común que participa a todos celebrativamente*:

“L’*inno di lode, in quanto gioco della poesia, è per sua natura un linguaggio comune, il linguaggio della comune serietà. Esso è il linguaggio poetico dei cittadini dello Stato platonico. Certamente anche tal rappresentazione mimetica rimarrebbe sottoposta all’argomento ontologico. Come ogni poesia è infatti mimesis del creato. Essa, in realtà, non produce il vero ethos, ma piuttosto si limita a rappresentarlo poetando. Nel vero Stato di giustizia però tale rappresentazione nell’inno di lode equivarrebbe a un’adesione allo spirito comune, che celebra la vera serietà con la levità del gioco*”.¹⁹

LA POÍĒSIS COMO SOPHÍA

¿Qué vínculos hay, entonces, entre *poiēsis* y *sabiduría*? Según señalamientos de los primeros diálogos platónicos, encontramos que los poetas son *padres en el camino de la sabiduría* (*Lis.* 214a), pero que la poesía es una práctica de irracionalidad que pone en semejanza a poetas y sofistas, pues no hacen poesía orientados por la sabiduría sino como adivinos e *intérpretes* y en *entusiasmo cegado* (*Apol.* 22c). Igualmente, la interpretación de la poesía es cosa poco seria, admite muchas explicaciones opuestas (*Ion* 536c). Y por ello, el poeta hace sus versos con mitos, no con razones (*Fedón* 61b).

En ese tono, encontramos en *Fedro* toda una asociación de la poesía no a la sabiduría racional sino a un estado de *locura* o *manía*. En el pasaje que va de 244a a 245a y ss., encontramos definida la *manía* en doble sentido: afirmativamente, como un *don divino* que da grandes bienes a la patria y negativamente, como un estado de *entusiasmo y enajenación*. El *entusiasmo* es la participación de las Musas en un alma delicada, un arrebató y exaltación en un delirio báquico, con el entusiasmo el alma ensalza los hechos de los antiguos y los muestra como ejemplo a las generaciones futuras. Sin embargo, *el entusiasmo es un estado irracional del alma*. El fruto de esa posesión es *otra clase de poesía*, una poesía que ensalza los hechos antiguos y, con ello, educa a los que han de venir, siendo así la obra poética mediada por las musas como el prototipo y modelo de sublimación poética, con una misión: *educar las sucesivas generaciones ciudadanas y políticas*. Pero no todos los estados de la *manía* producen este tipo de poesía: sino aquella poesía que expone lo histórico con alabanzas para enseñanzas futuras, o aquella poesía hija de una manía “*identificada con la dialéctica y sometida al verdadero conocimiento*”.²⁰ Sobre los discursos preferentemente inclinados más bien a la *dialéctica* que a la *poesía*, veamos:

“... *no se tomará en serio el escribirlas en agua, negra por cierto, sembrándolas por medio del cálamo, con discursos que no pueden prestarse ayuda a sí mismos, a través de las palabras que los constituyen, e incapaces también de enseñar adecuadamente la verdad*” (*Fedro* 276e).

De este modo, la *poiēsis* es un *hacer* que implica en sí un *kósmos*, un universo, un mundo con orden armónico, estructura y orden y, como la *epísteme*, da el conocimiento claro de un objeto en su totalidad y hace inteligible su composición. Asimismo, la *poiēsis* no tiene objeto exterior y consta no de relaciones objetivas sino de una armonía

¹⁹ Gadamer, H. *Studi Platonici I*, “Platone i poeti”, Génova: Marietti, 1983, p. 210

²⁰ Lledó, ob. cit. p. 114

que concede a las partes de la estructura poética una configuración de *cosmos* (*kósmos*), de universo ordenado según su propio *dictado*²¹ del *logos*.

Pero esta armonía, este *kósmos* de la *poiēsis*, para ser comprendido como *uno de los modos de la sabiduría*, debe cumplir con algunas condiciones que PLATÓN estima fundamentales en su *polis* ideal: debe ser *funcional*, *magistral* y *enciclopédica*, esto es, armonizar con el espíritu general del Estado y su ley, educar a las generaciones futuras en su infancia y primera juventud y promover un ejercicio de la *paideia* en correspondencia con el *ideal ético de prudencia y justicia* transmitido en la lírica, la tragedia y la épica. La *poiēsis* debía ser aquella *sabiduría práctica* (o teoría en carne viva) en la cual ese *kósmos* de la palabra pusiera en juego la memoria, preservando y renovando el *kósmos* del hombre²², su tradición, educación, cultura, la vida misma. ¿De qué modo?

En el tramo que va desde *Fedro* hasta *Leyes*, y aún mediante los “ataques” desde *República*, ese modo de la *poiēsis* sería lo que hizo de los poetas toda una fuente ineludible e inagotable de la *paideia*, aquel modo en que la *palabra poética* era transmisión de modelos de *virtud* en el más amplio sentido de formación cultural y ciudadana de su tiempo. Este modo de *poiēsis* es visto por PLATÓN como una biblioteca referencial, y como una función de contenido formativo y lingüístico, por ello la poesía debía ajustarse a cierta “*regularidad*”, ciertas normas o pautas armónicas al conjunto de la ley de la *polis* que, *en el juego de la poesía*, preservara viva la memoria, celebrando con ella a Mnémosyne. Como vemos, la concepción platónica de la poesía se dirigía a exigir a los poetas el no distraerse de sus ocupaciones antiguas, ni evadirse en estados de inspiración extática o reproducción mimética sino en el producir, crear *ser* (y crear modos de *decir* el *ser*), producir obras de preservación del legado cultural en el juego de la palabra que funda virtud y que da nombres a las cosas en el mundo que hay²³. Camino de la *palabra poética* para permanecer en el tiempo mediante la celebración de acciones y acontecimientos, la *poiēsis* entonces es ya no un delirio arrobador y reproductor de ilusiones, sino un alimento del alma y del pensamiento puro, un camino solidario de la dialéctica y la palabra, en tanto camino de *formación y virtud para un mundo ideal*.

LA MORADA DEL POEMA Y EL GIRO A LA DIALÉCTICA

Entonces, ¿qué nos enseña este apasionamiento platónico aparentemente escindido, a primera vista, entre el filósofo anti-homérico y el poeta pro-republicano? Quizás el guiño platónico ante esta supuesta confrontación con los poetas, no sea otro que el recordarnos la íntima reunión de *poema y diálogo* (poesía y pensamiento) en el alma humana, pues “*en este tema está inscrito inconfundiblemente el destino de Occidente (...) El camino de Occidente y el camino a la ciencia son los que nos han impuesto la separación y la unidad nunca del todo indisoluble de poesía y pensamiento*”.²⁴ Quizás la lección de PLATÓN sea la de señalar, con tantos símbolos poéticos en su obra filosófica, un *destino (dialéctico) del poema*: tal es su propia fuente, es decir, abrir caminos a su propia morada, la morada del *logos*, la morada del pensar, y de un *pensar-en-diálogo, pensar-con-otro*. Porque quizás el poema, esa palabra que nace de la fusión entre *inspiración, construcción, y experiencia recreadora* de lo que hay, sea un atisbo de *sabiduría* para habitar un mundo. HÖLDERLIN, nuevamente:

²¹ El enunciado de la poesía como *dictado* es estudiado por Gadamer en sus escritos sobre la poesía y su ensayo *Platón y los poetas* (aquí según traducción italiana, *Platone i poeti*, en ob. cit.).

²² Gadamer sostiene que la palabra es “*un verdadero kósmos de kosmoi*” (orden de órdenes), en referencia a los universos múltiples que devela, desoculta e inaugura la palabra poética. *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid: Trotta, 2002.

²³ Cfr. Havelock, E. *Prefacio a Platón*, Ob. cit. cap. VII “Fuentes orales del intelecto griego”, pp. 117-131

²⁴ Gadamer, H. *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002, p. 375

*Lleno está de méritos el hombre;
más no por ellos; por la Poesía
ha hecho de esta tierra su morada.*

Quizás de todos los méritos del hombre, el don de la poesía sea hoy el camino para volver al sueño de una *polis* justa. O una *kosmópolis* (una ciudad universal, plural, babélica) justa, y entendiendo por *justa* una condición en la que *dignidad, solidaridad y experiencia del otro* puedan tener lugar y validez. Si PLATÓN soñaba con priorizar un modo de poesía sobre otros, para sostener su inquietud educativa para *otro Estado político de las cosas*, quizás hoy el sueño sea volver a darle lugar a *la palabra del poema*, para que *devele otro mundo*. Y quizás esa apuesta, acaso invirtiendo a PLATÓN, sea también un gesto de inquietud educativa para *otro estado político de las cosas*. Porque, y también pensado con PLATÓN, la palabra del poema es *alétheia*, es *develamiento*, es un traer a la verdad un mundo, traer el ser, *estar ahí con algo*, ese *algo que se juega en la palabra poética*. Y se juega eso mismo que tanto develaba a PLATÓN: *se juega la palabra*. La palabra como casa, la palabra como espacio, como lugar para cultivo, *para pensar*. Porque sino, ¿qué sentido tendría hoy este mundo, sin la mirada contemplativa del poeta? ¿Qué sentido tendría hoy este orden de las cosas, como están, si no pudiésemos abrirlas en sus modos determinados de ser produciendo heridas en lo que hay, mediante la palabra del poema?

Veamos cómo la hermenéutica filosófica moderna nos ayuda a proseguir en camino de esos interrogantes.

LECTURAS HERMENÉUTICAS DE LA *POIĒSIS*

LA POÉTICA EN LA ESTÉTICA DE SCHLEIERMACHER

En el contexto alemán moderno de la tradición romántica de la filosofía idealista, el pensamiento de F. SCHLEIERMACHER (1768-1834) abre un panorama singular acerca de la *poiēsis*, no como un pensamiento canónico como lo será en el idealismo hegeliano o el trascendentalismo kantiano, pero sí de impronta fundamental en el marco general de las ciencias románticas del espíritu, sobre todo con relación a su revalidación (posteriormente, con GADAMER) de la *experiencia del arte*.

De comienzo, SCHLEIERMACHER nos sitúa en lo que define su indagación sobre el arte: *la estética es una teoría de la sensación*, disociada de la lógica y cuyo objeto es “*el placer de lo bello*”²⁵. La pregunta por lo bello se define, así, con relación al concepto de arte como *imitación de la naturaleza*²⁶. Otra señal previa al concepto de *poiesis* en este autor, es la afirmación que enuncia que el interés por *la pregunta acerca del arte* es una búsqueda acerca del “*significado ético del impulso artístico en general*”²⁷, por sobre el significado cósmico. A su vez, este significado ético da espacio a otra cuestión: el arte y la creación son “*correlatos esenciales*”. El elemento objetual (y cósmico) del arte es, precisamente, “*lo que provisionalmente llamamos lo bello*”²⁸.

No podemos detenernos en las categorizaciones puntuales de la Estética de SCHLEIERMACHER, pero enunciaremos aquí sus postulados orientados a la poesía, aún sin que este pensador inaugurador de la tradición romántica de la hermenéutica como *arte de interpretación del diálogo platónico* no haya elaborado precisamente una *poética*, una teoría del *arte de la poesía*. Así, los enunciados de su *teoría estética* serían:

²⁵ Schleiermacher, F. *Estética*, Madrid: Verbum, 2004, p. 25

²⁶ Ob. cit. p. 26

²⁷ Ob. cit. p. 27

²⁸ Ob. cit. p. 29

- a) *Hay una función cognoscitiva en la actividad artística del hombre: en esta función se encuentra “el saber con su correlato, el lenguaje”²⁹. Lugar en el que situamos la poesía, puesto que “es una representación de lo pensado por medio del lenguaje”³⁰;*
- b) Las artes, en general, especialmente las artes figurativas y discursivas, son expresión “del estado de ánimo en el libre juego de las representaciones”³¹;
- c) El arte no se remite sólo al estado de ánimo, sino también a “la libre producción que surge del estado de ánimo”³²;
- d) El lugar del arte es el de ser una “representación pura del espíritu”³³, representación de la religión y del hombre mismo, del mundo común a los hombres;
- e) La *representación artística* se opone al pensamiento objetivo de la ciencia;
- f) *El arte es juego: “el arte es un juego en contraposición a la actividad organizativa, que es un trabajo, y al conocimiento objetivo, que es también una tarea, una ocupación que consiste en percibir el mundo tal y como se da, según la contraposición relativa entre hombre y mundo; por el contrario, el arte, que no depende de esa contraposición, es un entretenimiento del hombre consigo mismo, un juego, y no tiene otro objeto que la propia contraposición”³⁴;*
- g) El arte responde a un principio de *inspiración*: “sólo el devenir continuamente renovado del arte determinado por el impulso universal hacia el arte”³⁵. Esta identidad tiende a un doble movimiento de perfección: una de tipo elemental, otra de tipo orgánica;
- h) La perfección elemental es el modo en el que las representaciones se distinguen del libre juego de la fantasía, y esto supone que el juego de la fantasía “*deriva de lo real y se resuelve en la memoria*”, es decir, en el anhelo y la prefiguración de acciones futuras; supone que el arte comparte con la naturaleza lo bello y lo sublime; y supone la idea representativa con que el hombre construye su imagen del mundo, que idealmente debiera proyectarse hacia el arte y el juego;
- i) *La obra de arte es la representación de un juego*, que se disipa y renueva en sí mismo;
- j) Hay una diferencia entre *dominios auténtico e inauténtico del arte*;
- k) El arte debe reunir tres condiciones: *lo bello*, como expresión de su propia identidad, *lo verdadero*, o la actividad cognoscitiva, y *lo bueno*, la actividad formativa. Sin embargo, pese a que esa fuerza poética platónica, el arte es una “*expresión carente de finalidad*”, dice SCHLEIERMACHER: “*la auténtica esencia del arte es inventarse a sí mismo, en relación con la totalidad, pero sin finalidad alguna*”³⁶;

²⁹ Ob. cit. p. 33

³⁰ Ob. cit. p. 34

³¹ Ob. cit. p. 40

³² Ob. cit. p. 40

³³ Ob. cit. p. 42

³⁴ Ob. cit. p. 47

³⁵ Ob. cit. p. 51

³⁶ Ob. cit. p. 59

- l) La poesía se divide en dos momentos: uno, el que se vuelve hacia el arte con motivos determinados, y otro, el que se vuelve al estado de ánimo, es decir, la poética de cada arte en su dimensión singular;
- m) Hay algunas precisiones en cuanto al juego del arte como *formación y duplicidad*:
- no necesariamente la actividad artística es formativa, puesto que el fundamento de lo formativo es cognoscitivo, y el fundamento del arte es lo bello;
 - la duplicidad de la música y la mímica son sus exteriorizaciones en el aire y la luz;
 - la duplicidad del arte figurativo y la poesía es la duplicidad de *imagen y pensamiento*: “la poesía, en cuanto inagotable, se opone a lo científico en general, pero sólo que lo poético produce pensamiento y sólo quieren ser imágenes, manifestaciones de lo singular con determinadas imágenes”³⁷;
- n) *La poesía tiene ritmo y tono*, por ello es que da inmediata expresión del sentimiento;
- o) El órgano de la poesía es el lenguaje, “el pensamiento que se ha convertido en sonido”³⁸.

Como enunciado conclusivo, SCHLEIERMACHER expresa que en el arte, inclusive en las artes discursivas entre las que se comprende la poesía, la “*diferencia entre la razón y la sensibilidad tiene que desaparecer, para convertirse todo en razón sensible*”. Como vemos, no hay una teoría de la poesía en SCHLEIERMACHER, pero encontramos allí algunos elementos para dar a pensar en lo sucesivo la *experiencia del arte poético* como un modo válido y verdadero de *experiencia de formación*.

DILTHEY: LA VIDA Y LA POÉTICA

Veamos, en líneas generales, qué aportes a la *poética* encontramos en W. DILTHEY (1833-1911), especialmente con relación al concepto de arte como *juego* y de la poesía como *representación*. DILTHEY nos da su lectura en un programa filosófico y epistemológico mayor: tal es el de las ciencias del espíritu y su crítica a la metafísica como fundamento, predominio y decadencia en la historia de Occidente³⁹. Para ello, DILTHEY propone la constitución de una nueva ciencia de la sociedad, cuyo instrumento no sea el de las ciencias naturales (la *explicación*) sino la *comprensión* de nuestras realidades sociales y culturales para una teoría (vital) del conocimiento. En ese programa, analiza el nacimiento de las ciencias desde su relación antigua con las representaciones mítica y religiosa⁴⁰, por ejemplo, y su ensamble al concepto de *vivencia* como saber inmediato de experiencia interna⁴¹. En ese programa filosófico, DILTHEY traza una teoría de las concepciones del mundo: *la vida en el mundo se comprende desde la religión, la poesía y la metafísica*. De estas concepciones, sólo veremos aquí los enunciados elementales de la concepción desde la poesía.

³⁷ Ob. cit. p. 63

³⁸ Ob. cit. p. 68

³⁹ Dilthey, W. *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid: Alianza, 1980.

⁴⁰ “La vida religiosa es una realidad fáctica que está ligada igualmente a la representación mítica que a la metafísica o a la reflexión sobre sí mismo”, ob. cit. p. 216

⁴¹ “Son experiencias de esta índole la libertad del hombre, la conciencia moral y la culpabilidad, y además el antagonismo entre lo imperfecto y lo perfecto, lo pasajero y lo eterno, así como el anhelo humano de esto último. Y sin duda estas experiencias internas son elementos de la vida religiosa. Pero esta comprende al mismo tiempo la conciencia de una dependencia absoluta del sujeto. Schleiermacher ha mostrado el origen de esa conciencia en la vivencia”, ob. cit. p. 217

Los *modos de comprender el mundo*, dice DILTHEY, son concepciones nacidas de la vida misma, de su experiencia, multiplicidad y misterio. En ese sentido, la visión del mundo en la poesía parte de un primer supuesto: siendo el arte algo desarrollado primeramente bajo el influjo de la religión, en el momento que habla DILTHEY, “*la significación de la obra de arte reside en que una cosa singular, dada en los sentidos, se separa del nexo de la producción y la acción y se eleva a expresión ideal de las relaciones vitales, tal como nos hablan por el color y la forma, la simetría y la proporción, las combinaciones de notas y el ritmo, los procesos psíquicos y los acontecimientos*”⁴². Esa significación del arte para dar carácter de cosa a los acontecimientos de vida en la idea del mundo, tiene algunos rasgos específicos dados por su relación esencial con el lenguaje, a saber:

- a) el arte es un medio de *expresión y representación* de la vida misma;
- b) es un *ensanchamiento del ser* y del horizonte de sus experiencias de vida;
- c) *la vida*, las relaciones vitales entre cosas y personas *es el núcleo mismo de la poesía*;
- d) la poesía “*no quiere conocer la realidad, como la ciencia, sino mostrar la significación del acontecimiento de las personas y cosas, que reside en las relaciones vitales*”⁴³;
- e) la poesía, entonces, hace comprensible la vida por sí misma.

Como enunciado conclusivo, DILTHEY expresa que “*la poesía muestra a su vez las ilimitadas posibilidades de ver, valorar y configurar creadoramente la vida. El acontecimiento se convierte así en símbolo, pero no de una idea, sino de un complejo intuido en la vida –intuido desde la experiencia vital del poeta-*.”⁴⁴.

Con estos preliminares, DILTHEY formula una serie de enunciados que, a mi entender, funcionan de *andamios para la construcción de una poética*. Tales enunciados son articulados a partir de un primer motivo del que parten: *la poesía es vivencia y representación*. Motivo del que se deriva una definición del arte: *el arte es una presentación que no es conocimiento de lo real sino satisfacción del interés del contemplador*⁴⁵. Así, la función de la poesía es la de *representar el acontecer de la vida en las vivencias*: “*toda poesía, desde este punto de vista, se compone de vivencias; ellas constituyen sus elementos y sus formas de enlace. En cada visión exterior del poeta obra una disposición de ánimo (stimmung) viva que llena y configura la intuición; posee y disfruta su propia existencia en un fuerte sentimiento de la vida, en las fluctuaciones entre placer y dolor, proyectadas sobre el fondo claro y puro de la situación, de las imágenes de la existencia (...)* La función de la poesía es *despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad*”⁴⁶. En lo que DILTHEY esboza como una “*explicación psicológica de la creación poética*”, define dos leyes:

- 1) las percepciones y representaciones se compenetran y constituyen un contenido ligado a la conciencia de los diferentes actos;
- 2) las percepciones y representaciones reunidas en la unidad de la conciencia, pueden reproducirse recíprocamente bajo determinadas condiciones de interés y atención.

Con ambas leyes de fondo, los procesos anímicos que actúan en la creación poética se conciben, en DILTHEY, como *procesos de formación*, entendiendo por tales aquellos que “*son producidos por el complejo de la vida anímica y no sólo diferencian, reúnen*

⁴² Ob. cit. p. 54

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ob. cit. p. 56

⁴⁵ *Poética*, Buenos Aires: Losada, 1961, p. 55

⁴⁶ Ob. cit. p. 56-57

*y relacionan representaciones fijas y las llevan o desalojan de la conciencia, sino que como consecuencia originan variaciones en estas percepciones o representaciones*⁴⁷. Encontramos así tres formas de los *procesos de formación*: el *pensar*, lo *volitivo*, y el *sentimiento*. A esto último se subordinan, en general, todas las representaciones, pues el estado afectivo da sentido a la relación con la realidad.

Las leyes que regulan la *representación poética* mediante la influencia de la *vida afectiva* se definen según estas proposiciones:

- a) todas las creaciones de la vida anímica (como la poesía) se componen de percepciones;
- b) las imágenes de la realidad que se transforman en la libre creación del poeta semejan al sueño y la demencia;
- c) la superación de la realidad en la creación del poeta, este estado de ensueño, produce la comprensión de la experiencia poética y la experiencia poética misma: *“este modo de creer en imágenes de lo irreal y la ilusión así engendrada puede ser comparado muy bien con lo que ocurre en el niño que juega. La poesía semeja al juego...”*⁴⁸;
- d) en el arte se procede por intensificación y/o supresión de imágenes.

A su vez, estas proposiciones enunciadas se resumen en lo que DILTHEY denomina *“Ley de Schiller”*, y que dice: *“en la poesía deben desarrollarse las relaciones del estado anímico y el complejo de imágenes de la interioridad y la exterioridad mediante la complementación, (...) toda poesía incluye y exhibe gráficamente la vida gozada en el sentimiento. Ella reconstruye constantemente la totalidad de la vivencia”*⁴⁹.

Por tanto, como consecuencia de lo planteado en la educación estética de SCHILLER y como aporte específico de lo que DILTHEY desarrollo bajo el nombre de *Poética*, afirma una premisa: *“Hay que buscar el fundamento de la creación poética en los procesos que se desarrollan en el círculo de nuestras experiencias”*⁵⁰.

Con esa premisa, DILTHEY define los tipos de la poesía según *personajes*, *pasiones*, *nexo acción-destino*, y *representación*. Tipología que hace de la *poesía* una *actividad simbólica*: *“y como en la poesía una vivencia, una interioridad representada en una exterioridad, o una figuración exterior animada por una interioridad, constituyen siempre la materia y el fin de la representación, toda poesía es simbólica. Su forma primitiva es lo figurado; es la poesía que manifiesta un proceso interior en una situación, es la metáfora. En este sentido lo simbólico es la cualidad fundamental propia por su materia a toda poesía”*⁵¹. DILTHEY, y en el mismo tono que SCHLEIERMACHER, define la *Estética* (y la *Poética*) como *placer y producción*: *la obra reúne lo bello, es representación de lo bello, en tanto es placer y producción artística*. Duplicidad que existe en todos los sistemas de la cultura con manifestaciones diferentes, duplicidad que se fusiona en la libertad estética para configurar la obra como *“unidad cerrada”*⁵². La poesía como técnica con la que se construye la *unidad de creación*, responde a estos principios:

- a) *transforma la vida* en un todo que, en el oyente o lector, produce ilusión imaginaria, contenido emocional, significación para el pensamiento y satisfacción duradera;

⁴⁷ Ob. cit. p. 69

⁴⁸ Ob. cit. p. 102. Resaltado del autor.

⁴⁹ Ob. cit. p. 109

⁵⁰ Ob. cit. p. 121

⁵¹ Ob. cit. p. 123. Resaltado del autor.

⁵² Ob. cit. p. 138

- b) el conocimiento de la técnica poética se funda sobre una consideración causal que explica las formas poéticas;
- c) la *vivencia* es la base de la poesía, esto determina sus formas de simbolización (para la cultura);
- d) *toda obra tiene su materia en una vivencia*, más aún, en la vivencia como en algo real;
- e) la *formación poética* hace aparecer las imágenes de la vivencia mediante la *sucesión de palabras en el tiempo*;
- f) el procedimiento por el cual la creación poética engendra obras es la *actuación de la vivencia de los tipos de fantasía*, por ellos el estado subjetivo se materializa en el símbolo de un suceso exterior;
- g) la creación poética responde a “*climas poéticos*”: éstos son efecto de los climas afectivos (*Stimmung*) que sintetizan sentimientos y disposiciones para la obra;
- h) la *relación vital* que se convierte en motivo de la *creación poética* es entonces lo que determina la materia, clima poético, motivo, argumento, caracteres y acción y recursos representativos;
- i) el esquema básico para una composición poética, épica o dramática, es la *fábula*;
- j) todos los procesos ulteriores del poeta son *transposiciones de la experiencia según las bases y leyes de la poética*;
- k) la *acción de la vida misma* es lo que motiva el movimiento de la creación poética tal como aparece en su forma y representación;
- l) los personajes de la creación poética tienen vida propia, en la oscuridad de la vida anímica, como en sueño;
- m) los *medios de la representación poética* se forman según los propósitos de la poética: la energía sensorial, el efecto sentimental y la generalización y orientación de lo que da sentido a lo vivido animando el cuerpo de la poesía y las vibraciones de la palabra.

Una cuestión fundamental en este conjunto de principios para la poética es la idea de “*historicidad de la técnica poética*”: no hay creación poética sin relación intrínseca con las situaciones y contenidos históricos a que pertenece el autor y su concepción del mundo y de la vida. Esta idea de situacionalidad o historicidad de la creación poética dota a la actividad artística de un carácter temporal a partir del cual se erige con cierto *sentido*. Pues la creación poética tiene pasado, presente y un devenir propio: “*el porvenir de la poesía no puede ser calculado por su pasado. Pero la poética nos enseña a captar y valorar con un criterio histórico las fuerzas vivas del presente y el devenir de un arte que descansa sobre él*”.⁵³

HEIDEGGER Y EL *DASEIN* EN LA PALABRA DEL POEMA

A estos desarrollos de la *Estética* de F. SCHLEIERMACHER y la *Poética* de W. DILTHEY hemos procurado arribar a los fines de una *comprensión de la poética como un modo de comprensión de la verdad*. En ese legado, con adscripción al nihilismo nietzscheano y desde la crítica a la metafísica, encontramos en MARTIN HEIDEGGER (1889-1976) la concepción de la poesía como *morada del pensar*, como *develamiento de la verdad por obra de la palabra*. Así, y desde el concepto del *lenguaje* como la condición ontológica del *Dasein*⁵⁴, la *palabra poética* en HEIDEGGER se define como:

- a) Develamiento del ser, a partir del verso de HÖLDERLIN “*lo que permanece, lo fundan los poetas*”: veamos esta relación entre poema y develamiento del ser mediante el nombre, la palabra poética como nombre que pone en visibilidad la esencia del ser: “*en la poesía se desvela el ser de lo nombrado. Pues la poesía,*

⁵³ Ob. cit. p.184

⁵⁴ Tema desarrollado en el capítulo 2, sobre el *lenguaje* como *experiencia hermenéutica*.

*en cuanto que nombra lo esencial, separa la esencia de la no-esencia. Y al separarlas, la poesía decide su lucha*⁵⁵.

- b) Pensar poetizando el futuro: con el poema *Andenken (Recuerdo)*, se manifiesta la proyección de la poesía del pensar poetizador: *“su título dice que aquí está poetizada la esencia del pensar poetizador del poeta futuro”*⁵⁶.
- c) Habitar construyendo cultura: *“todo realizar y obrar, construir y usar no deja de ser “cultura”. Esta es siempre solamente, y siempre ya, la consecuencia de un habitar. Pero éste es poético”*⁵⁷.
- d) Anuncio de porvenir: *“Pero los poetas sólo pueden decir qué es el poema antes de su poetizar, y para ello, cuando dicen lo que va delante de todo lo real: lo que viene”*⁵⁸.
- e) Diálogo pronunciado desde la propia finitud del hombre: *“no porque se dé en el hombre la facultad de hablar, ni aún porque se la ejercite, sobrevendrá sin más ese acontecimiento histórico esencial que pasa a la Palabra: hacerse diálogo. ¿Desde cuándo somos diálogo? (...) Somos un diálogo desde el tiempo en que “El tiempo es”. Desde que surgió el Tiempo, y se lo detuvo, somos nosotros, desde ese momento, históricos. Y ambas cosas: ser un diálogo y ser históricos, son igualmente antiguas, pertenencias la una de la otra, una y la misma. Desde que somos un diálogo, larga es la experiencia del hombre, y ha dado nombre a muchos de los dioses (...) esa palabra-en-diálogo que somos nosotros mismos consiste justamente en dar nombre a los dioses y en que el mundo se haga palabra.”*⁵⁹
- f) Modo del preguntar: *“Este preguntar poético es de otra índole que el preguntar pensante (...) Sólo que el poeta pregunta poéticamente. El brotar desvelante de la pregunta es sin embargo un velar. Lo aparentemente indeterminado de la pregunta es la suspensión de ese velamiento que, sin embargo, deja presentir la pregunta por ella misma”*⁶⁰.
- g) Traer el ser a la presencia en lo bello: *“La belleza es la presencia del ser (...) el pintar tiene su esencia en la proyección del aspecto único en cuya unidad se muestra lo bello”*⁶¹.
- h) Fundación de la memoria y de lo que permanece: *“Poetizar es recordar (andenken). Recordar es fundación. El morar fundante del poeta señala el fundamento y consagra el morar poético de los hijos de la tierra. Algo permanente llega a permanecer. Hay recuerdo”*⁶².

⁵⁵ Heidegger, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 78

⁵⁶ Ob. cit. p.105

⁵⁷ Ob. cit. pp. 109-110. Cfr. con otra cita clave respecto del construir del poetizar como el habitar morada, hacer cultura, cultivar aquello que se devela en el poema: *“Cuidar y abrigar (colere, cultura) es un modo del construir. Pero el hombre labra (cultiva, construye) no sólo aquello que despliega su crecimiento desde sí mismo sino que construye también en el sentido de aedificare, erigiendo aquello que no puede surgir ni mantenerse por el crecimiento”*. En Cap. *“...Poéticamente habita el hombre...”*, en *Conferencias y artículos*, §185, Barcelona: Serbal, p. 142

⁵⁸ Ob. cit. p. 130

⁵⁹ Hölderlin y la esencia de la poesía, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 27-28. Véase también esta otra cita: *“el diálogo poético entrena el lenguaje para la exposición de lo que permanece y otorga así al poeta el libre uso de la capacidad de reposar en lo propio”*, en *Interpretación de la poesía de Hölderlin*, Ob. cit. p. 140-141

⁶⁰ *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ob. cit. pp. 142-143

⁶¹ Ob. cit. p.147

⁶² Ob. cit. p. 161, véase esta otra cita: *“¿Qué es lo fundado?: Lo permanente, pero ¿es que lo permanente puede ser fundado? ¿Que no es lo permanente lo desde siempre presente? No. Lo permanente es, justamente, lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida. Hay que sacar a pública patencia precisamente aquello que sostiene y rige el ente en conjunto. Hay que poner al descubierto el Ser, para que en él aparezca el ente. Pues bien: precisamente lo permanente es lo huidizo”*. En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ob. cit. p. 29

- i) Es obra de y en la Cuaternidad: la Cuaternidad es la reunión, en la obra poética, de *cielo-tierra-hombres-dioses*. Dice: *“El rasgo fundamental del habitar es cuidar (mirar por) (...) La tierra es la que sirviendo sostiene (...) El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el resplandor ambulante de las estrellas, las estaciones del año y el paso de una a otra (...) Los divinos son los mensajeros de la divinidad que nos hacen señas (...) Los mortales son los hombres (...) Esta unidad la llamamos la Cuaternidad. Los mortales están en la Cuaternidad al habitar (...) Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra (...) Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo (...) Los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos (...) Los mortales habitan en la medida en que conducen su esencia propia –ser capaces de la muerte como muerte- al uso de esta capacidad, para que sea una buena muerte. Pero si el habitar cuida la Cuaternidad ¿dónde guarda (en verdad) aquél su propia esencia? ¿cómo llevan a cabo los mortales el habitar como este cuidar? (...) El habitar es más bien siempre un residir cabe las cosas. El habitar como cuidar guarda (en verdad) la Cuaternidad en aquello cabe lo cual los mortales residen: en las cosas. (...) El habitar, en la medida en que guarda (en verdad) a la Cuaternidad en las cosas, es, en tanto que este guardar (en verdad), un construir.”*⁶³
- j) Hablamos de poema según dos conceptos: el “*poema general*”, válido para toda la literatura univesal, y el “*poema excepcional*”, que nos poetiza a nosotros mismos⁶⁴.
- k) Poetizar es “pensar en la desertización”. A propósito de la frase de Nietzsche “*el desierto crece*”, veamos cómo HEIDEGGER aboga por un pensar poético como contrapartida al pensar calculador y técnico que se enseñoa de la tierra, desertificándola: “*la desertización de la tierra puede ir de la mano con la meta de un alto estándar de vida para el hombre, lo mismo que con la organización de un estado uniforme de dicha para todos los hombres. La desertización puede implicar lo mismo en ambos casos y proceder en todas partes de la manera más temible, a saber, ocultándose. La desertización no es un simple cubrir de arena. La desertización es el rápido curso de la expulsión de Mnemosine*”⁶⁵.
- l) Es la presentación de algo en el pensar, y por ende, es re-presentación: “*En tanto que presentación, el pensar aporta lo presente llevándolo a la relación que tiene con nosotros, lo restablece refiriéndolo a nosotros. La presentación es por ello re-presentación*”⁶⁶.
- m) Es el construir asociado al habitar y al cultivar: “*Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar (...) El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo “habitual”. (...) El habitar no es experimentado como el ser del hombre; el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental del ser del hombre (...) El misterio de este proceso es algo que el hombre apenas ha considerado aún. El lenguaje le retira al hombre lo que aquel, en su decir, tiene de simple y grande. Pero si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas: 1) construir es propiamente habitar, 2) el habitar es la manera como los*

⁶³ En *Conferencias y artículos*, §145-146, pp. 111-112

⁶⁴ *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ob. cit. p. 195

⁶⁵ Lección III de *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005.

⁶⁶ *Conferencias y artículos* §135, p. 104

*mortales son en la tierra, 3) el construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento...*⁶⁷.

- n) Es el modo poético de habitar en tanto poetizar: “Cuando Hölderlin habla del habitar, está mirando el rasgo fundamental del estar del hombre. Pero lo `poético` lo ve él desde la relación con este habitar entendido de un modo esencial. (...) El poetizar es propiamente dejar habitar (...) Poetizar, como dejar habitar, es un construir”⁶⁸.
- o) Es el nombrar en el lenguaje: “El campo de acción de la poesía es el lenguaje (...) la Poesía es dar nombres, y no un decir cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saque a la luz pública todo aquello de lo que después, en el lenguaje diario, hablaremos nosotros con redichas y manoseadas palabras (...) es la Poesía misma la que, por sí misma, hace hacedero al lenguaje”⁶⁹.
- p) Es la palabra del pensar y, a su vez, preservar el enigma. Es morar, durar, desocultar: “la palabra del pensar descansa en una actitud que le quita embriaguez y brillo a lo que dice. Sin embargo, el pensar cambia el mundo. Lo cambia llevándolo a la profundidad de pozo, cada vez más oscura, de un enigma, una profundidad que cuanto más oscura es, más alta claridad promete. El enigma, desde hace mucho tiempo, se nos ha dicho en la palabra `ser`. Es por esto que el `ser` sigue siendo sólo la palabra provisional (...) `ser` significa inicialmente `estar presente`: morar y durar saliendo hacia adelante, al estado de desocultamiento”⁷⁰.
- q) Es el develamiento de una verdad: *alétheia*, o “estado de desocultamiento es el rasgo fundamental de aquello que ya ha llegado a manifestarse y ha dejado tras de sí el estado de ocultamiento”⁷¹.

Con este último rasgo enunciado del poema como morada del *dasein*, encontramos la clave heideggeriana para encontrar en el lenguaje un existenciario que, especialmente en la palabra poética, trae y oculta al mismo ser. Esa clave no es otra que el concepto de *alétheia* (y su rasgo indisociable de la noción de *aenigmata*, enigma), tema especialmente desarrollado en aquel discurso preliminar y fundador de M. HEIDEGGER acerca de la comprensión de la *experiencia del arte* como verdad, tal es *El origen de la obra de arte*. Encontramos allí que “en la obra obra el acontecimiento de la verdad”⁷².

El ser creación de la obra, precisamente, consiste en traer delante el ser, traerlo al *ser-ahí* del *ser-creación*, producción en la que acontece la verdad. Pero, y lo preguntamos con HEIDEGGER, “¿qué es la verdad para tener que acontecer en algo creado?” Con claras reminiscencias a la tradición poética griega, y con la lectura de NIETZSCHE acerca del drama y la tragedia antigua, encontramos en HEIDEGGER que la verdad de la obra acaece en un juego de luz y sombra, de develamiento y ocultamiento del ser, en un entreluz de claros entre no-verdad y verdad. La obra es el proceso de creación en el cual, mediante el producir mismo de la obra, el movimiento entre verdad y no-verdad da a aparecer, a presentar esencias de verdad, las que oculta al mismo tiempo en enigmas. En el *ser-creación* de la obra, la verdad desoculta la condición misma del ser ocultándola, a su vez, dice HEIDEGGER: “La verdad es no-verdad, en la medida en que le pertenece al ámbito de procedencia de lo aún-no(des-)desocultado en el sentido del

⁶⁷ Ob. cit. §141-142, pp. 108-109

⁶⁸ Ob. cit. §183, p. 140, y también más adelante: “el poetizar construye la esencia del habitar”, §196, p. 150

⁶⁹ Hölderlin y la esencia de la poesía, Ob. cit. p. 32

⁷⁰ Conferencias y artículos §221, p. 169

⁷¹ Ob. cit. §251, p. 192

⁷² Caminos de bosque, Madrid: Alianza, 1996, p. 49

*encubrimiento. En el des-ocultamiento como verdad está presente al mismo tiempo el otro “des” de una segunda negación o restricción. La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento. La verdad es el combate primigenio en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente (...) La apertura de este espacio abierto, esto es, la verdad, sólo puede ser lo que es, concretamente esta apertura, si ella misma se establece y mientras se mantenga instalada en su espacio abierto”*⁷³. Así, en ese espacio abierto del ser-creación en el que el ser se devela y oculta, cada vez y en cada caso de manera singular y única, allí, en ese espacio abierto acontece el ponerse en obra de la verdad. Dos conclusiones se leen de esta noción del arte como develamiento:

- a) *el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad*, por cuanto emerge y se proyecta desde y en esa apertura que inaugura el espacio de la obra, y
- b) *todo arte es esencialmente poema*, pues es “un dejar acontecer la llegada de la verdad” y porque la esencia del arte “es el ponerse a la obra de la verdad”⁷⁴.

VATTIMO Y LA “ESTÉTICA ONTOLÓGICA” DE LA POESÍA

Con ese *corpus* heideggeriano, y como exponente filosófico de la propuesta gadameriana de *comprensión* de la *experiencia del arte* como *gebilde*, o “*transmutación en forma*”⁷⁵, con ese andamiaje interpretativo GIANNI VATTIMO (1936-) ofrece una interpretación de continuidad con la *filosofía hermenéutica* señalada por HEIDEGGER y construida por GADAMER de la noción de poesía desde la “*estética ontológica*”, o de la ontología (poética) como *interpretación del acontecimiento verdadero del poema*. Quizás, su tesis principal sobre este tema sea la que evidencia su filiación a la noción del arte como *aquello que trae al ahí de la obra el ser*, y de nuestra finitud en la existencia histórica en la que el ser es. Encontramos esta tesis en *Poesía y ontología*:

*“La estética como ontología del arte se convierte en una filosofía de la historia (...) Plantear el problema de la obra de arte significa plantear en general el problema de la posibilidad de la historia misma (...) La única forma de garantizar esa posibilidad es reconocer en las actividades humanas, y en el arte en particular, lo que yo llamaría la “dimensión ontológica” por la cual, en todo cuanto el hombre hace, no se expresa únicamente, manifestándose y reorganizándose en formas siempre distintas, el mundo tal como es, la totalidad de las condiciones internas y externas de esa actividad, sino que se manifiesta, de algún modo todavía por aclarar, el ser mismo en su fuerza originante.”*⁷⁶

Pero veamos entonces, cómo VATTIMO llega a esa tesis central, con una lectura de la crisis de las estéticas modernas con relación a las poéticas del Siglo XX, y para ello, valiéndose de una interpretación del arte como *juego*, y de la *poesía* como *ontología*, realiza su interpretación trazada en el arco hermenéutico comenzado por HEIDEGGER y elaborado por GADAMER. Así, los conceptos hilván que vemos en la lectura de VATTIMO, serían:

⁷³ Ob. cit. p. 52

⁷⁴ Ob. cit. p. 62

⁷⁵ Como veremos a lo largo del desarrollo de esta tesis, esta noción es traducida por G. Vattimo como “*transmutación en forma*” y también “*transmutación de la forma*”. Cfr. *Ética de la Interpretación*, Barcelona: Paidós, 1991.

⁷⁶ Vattimo, G. *Poesía y ontología*, Valencia: Universitat de València, 1993, P. 105

- a) el carácter de *epoché* del ser: según el cual lo propio del ser es *darse y ocultarse* al mismo tiempo en el aparecer de *los entes*, condición de retención o suspensión en sentido espacial y temporal;
- b) el carácter de *verdad* del ser: según el cual lo propio del ser es *darse y ocultarse* de su esencia en el entre de *las cosas*.

Ambos elementos, *epoché* y *alétheia*, epocalidad y verdad, constituyen la “*diferencia ontológica*”, la relación que une el ser y los entes⁷⁷, y según cuyo olvido se ha ido construyendo la metafísica occidental. Con estos dos elementos de punto de partida, encontramos los rasgos con que VATTIMO identifica las tendencias generales conocidas como *estéticas* y según la crítica a las cuales, hoy es posible *pensar el ser en el poema*, sobre la base de esa “*diferencia ontológica*”. Tales tendencias principalmente son:

- a) el idealismo hegeliano y la noción de “*muerte del arte*”,
- b) el *conocimiento* como *justificación y explicación* que domina la cultura, la crítica y el periodismo,
- c) las influencias del neokantismo y la fenomenología en las filosofías de la cultura.

Algo ha pasado con estas teorías estéticas, dice VATTIMO: en primer lugar, que *no todo se agota en el conocimiento del ente*⁷⁸, y en segundo lugar, que *la verdad del ente se da en relación con otro*⁷⁹. Entonces, señala dos características de una *estética ontológica*:

- a) que la esencia sea considerada *acontecimiento*,
- b) que la esencia sea considerada como *acontecimiento del ser*.

Así, el *discurso ontológico sobre el arte* tendrá como contenido propio los *resultados de las estéticas*, los *datos de las poéticas* y los *productos mismos del arte*. De tal modo que la *ontología del arte* tendría por tarea poner en evidencia las grietas por las cuales el acontecimiento del ser se deja ver como tal.

Con esa perspectiva, VATTIMO aborda su interpretación de “*la vocación ontológica de las poéticas del Siglo XX*”⁸⁰, comprendiendo por ellas el período cronológico que va desde fines del Siglo XIX hasta fines de Siglo XX y que encuentra sus presupuestos remotos en los poetas románticos⁸¹. Tales poéticas son *tomas de posiciones filosóficas sobre el arte* que requieren una lectura y una valoración filosófica, lo cual implica dos cosas:

- a) su *significado* como hecho general característico del arte del Siglo XX, y
- b) su *valor filosófico* en cuanto a contenidos y enunciados⁸².

De tal modo, la aproximación a las poéticas merece pensarse en el horizonte hermenéutico de la noción hegeliana de la “*muerte del arte*”: el arte es signo de esa muerte, y a su vez, defensa de la misma. “*A saber, las poéticas no son sólo o sobre todo un signo de la `muerte del arte` teorizada por Hegel, como pueden ser las poéticas románticas de la ironía, sino, por el contrario, un modo a través del cual el arte ha buscado y busca defenderse de esa muerte*”⁸³.

⁷⁷ Ob. cit. p. 26

⁷⁸ “*El carácter epocal del ser, su permanente diferencia del ente, significa que de ninguna manera la filosofía puede pretender llegar al ser profundizando en el conocimiento del ente*”, Ob. cit. p. 37

⁷⁹ “*La ontología no significa sólo, de forma negativa, que el ser no es el ente, sino positivamente, que la verdad del ente se da en su relación con otro, en su apertura hacia lo radicalmente otro de sí*”, Ob. cit. p. 39

⁸⁰ Cap. 2 de Ob. cit. pp. 47-84

⁸¹ Desconozco si ya en 2007, podríamos hablar de “*poéticas del Siglo XXI*”.

⁸² Ob. cit. p. 49

⁸³ Ob. cit. p. 51

Eso como primer punto, el carácter de signo y defensa de la “*muerte del arte*”. En segundo lugar, la relación entre “*lenguajes*” de las artes y *lenguaje-palabra*, siendo ésta última la que tiene una relación fundante respecto de los lenguajes de las artes. Ello se manifiesta plenamente en el fenómeno de las poéticas del siglo XX, en cuyo fenómenos y manifiestos “*estamos ante una nueva relación particular que se establece entre los `lenguaje` de las artes no lingüísticas (en el sentido de lenguaje-palabra) y la palabra*”⁸⁴.

En tercer lugar, encontramos la *estética del juego*: “*la estética europea de la segunda mitad del diecinueve y principios del veinte... aparece dominada por la idea de arte como `juego`. (...) Decir que la estética europea entre el diecinueve y el veinte es, fundamentalmente, una estética del juego, aunque parece literalmente paradójico, tiene sin embargo significado cuando se precisa que, bajo el término de juego, se quiere abarcar toda visión del arte que ponga a éste fuera, por encima o más allá de tod compromiso `serio` (moral, cognoscitivo, etc.) con respecto al mundo o, de forma más general, con respecto al ser.*”⁸⁵

¿De qué modo, entonces, las poéticas del Siglo XX han recuperado y/o reafirmado el *alcance ontológico del arte?*, ¿de qué modo han dado a pensar, en sí, el *modo de ser del arte?*

En zonas de proximidad, algunas poéticas han reivindicado el alcance ontológico del arte por considerarlo *una forma de conocimiento de la realidad*, quizás más adecuado que otras, particularmente, el pensamiento discursivo. Entonces, conciben al arte como “*transcripción de la experiencia*”, especialmente el impresionismo, cubismo, y futurismo. Una nota común a estas poéticas son el concepto de *fundación* (establecimiento, instauración), de la *fruición* como experiencia independiente de lo bello y cierta reivindicación del conocimiento estético frente al intelectual y discursivo. Donde más elementos de ontología estética hay, sin embargo, es en el expresionismo, presencia que VATTIMO identifica con tres caracteres:

- a) la noción de *engagement* revolucionario: la renovación del arte es un aspecto más de la renovación más amplia de la vida y la sociedad (aquí, por ejemplo, se prefiere el tema *poesía* por sobre el de *poíein*, por el carácter productivo y creador de éste último);
- b) la *cosmicidad* de la poesía, o la objetiva construcción de mundos que el poeta emplea para liberarse de sentimientos y emociones;
- c) el *carácter profético* del arte, cuyo mayor exponente sería KANDINSKY. Con este rasgo, las obras de arte representan una realidad que aún no está en acto, “*la realidad que representa la obra de arte abstracta es la de un mundo futuro, todavía no presente ni dado: decidir sobre el valor artístico de una obra –es decir gozar estéticamente una obra de arte- equivale a decir, si es verdaderamente concreta, si tiene o no, en sentido profético, un objeto (...) Pero el arte pone además una cualidad que le es peculiar, la de adivinar, en el `hoy`, el `mañana` -una fuerza creativa y profética*”⁸⁶.

Así, tenemos que el arte es lo que *funda el mundo de la experiencia humana*, “*en la medida en el que el arte permanece fiel a su vocación profética, su compromiso ontológico está orientado al futuro, y éste es ciertamente uno de los datos más*

⁸⁴ Ob. cit. p. 54

⁸⁵ Ob. cit. pp. 59-60

⁸⁶ Ob. cit. p. 75

preciosos que la estética encuentra en la reflexión sobre las poéticas contemporáneas”⁸⁷. Si esquematizamos las poéticas contemporáneas y su función de verdad, tendríamos un cuadro como el siguiente:

- a) *poéticas miméticas*: cuya función es la de representación “sin” mundo,
- b) *poéticas instituyentes y de función cognoscitiva*, o de preparación de la recuperación ontológica del arte,
- c) *poéticas cósmicas*: que resaltan el aspecto de *engagement* y *profecía* del arte.

Variando según las tipologías poéticas, encontraríamos básicamente dos orientaciones generales de las mismas:

- a) *la de producción y obra*: cuyo alcance ontológico es cosmicidad y profeticidad, y
- b) *la de fruición y lectura de la obra de arte*: comprendida como rebelión de las poéticas contra la estética moderna⁸⁸.

El modo *lenguaje-palabra* es lo que nos dona carácter instituyente a la ontología del arte: “establecer si una obra tiene o no un carácter profético no puede ser sino un discurso, más que sobre la obra, con la obra y a partir de la obra. El modo de habitar concretamente una obra no es otro, quizás, que dialogar con ella, esto es, apropiársela y al mismo tiempo entrar en su territorio (...) La obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo, es decir, una *Weltanschauung*; pero puesto que el mundo no existe independientemente como objeto de *Ausschauungen*, sino que se reduce al sistema de significados, existe en su totalidad en él, la obra es tout court un *Welt*, un mundo.”⁸⁹

Entonces, la obra se goza, realiza y vive plenamente en cuanto *un hablar que realizamos con nosotros mismos*, en tanto *significado y representación*. La obra es diálogo, dice VATTIMO, confirmando las tesis de GADAMER, pues la obra la posibilidad de un acto para “*un hablar que realizamos eventualmente sólo con nosotros mismos, acerca de lo que la obra significa, de lo que representa para nosotros. La obra puede ser introducida en nuestra conciencia sólo si llega a ser objeto de discurso, o mejor, sujeto de un diálogo*”⁹⁰.

Ahora bien, antes de abordar las consecuencias que da el elegir una perspectiva hermenéutica para pensar el problema del arte con relación a la estética, veamos cómo VATTIMO lee a HEIDEGGER y GADAMER con relación a este tema. Muy brevemente, es necesario considerar que los elementos para una “*estética ontológica*” que le proporciona HEIDEGGER serían:

- a) la noción de *lingüística poética*, como aquel “*tipo de discurso que no se deja reducir de ese modo a lo ya existente, y que es radicalmente nuevo: el discurso poético o, en general, el lenguaje del arte como puesta-en-obra de la verdad (...) En la auténtica obra de arte nace un lenguaje no hablado antes, y por*

⁸⁷ Ob. cit. p. 77

⁸⁸ Ob. cit. p. 79

⁸⁹ Ob. cit. p. 80

⁹⁰ Ob. cit. p. 81

*consiguiente se anuncia una reorganización general del mundo. (...) En este sentido, en la poesía nace un nuevo lenguaje y, por tanto, un mundo nuevo*⁹¹;

- b) el *discurso*, como aquel medio por el cual se da-a-conocer la afectividad del *ser-en-el-mundo*, del *Dasein*;
- c) la *situación afectiva*, o afectividad, como raíz común y como condición del *Dasein*; y
- d) la comprensión del *ser-ahí* con relación a *las cosas y al mundo*, la comprensión del venir del ser (ocultándose-desocultándose) como *evento*.

A partir de la noción de estos tres existenciarios señalados (*discurso*, *afectividad* y *comprensión del ser-ahí*) es que es posible comprender porqué VATTIMO no escatima esfuerzos en abordar las posibilidades de la *lingüística poética* para considerarla como *experiencia y verdad*, como aquel *poner-en-obra la verdad* en la obra de arte, pues por esa puesta en obra “*el arte realiza esta estructura de evento emotivo en la medida en que es obra, es decir, acontecimiento del ser*”⁹². De esa interpretación, VATTIMO toma para sí la hermenéutica poético-filosófica de GADAMER para señalar en la lingüística poética las posibilidades de *traer el ser al ahí de la obra*, y ello mediante las nociones elaboradas por GADAMER de *gebilde* (“*transmutación en forma*”⁹³, de una verdad), *evento* (temporalidad, epocalidad del ser de la obra), *juego* (movimiento libre y de presentación de lo que la obra representa), *experiencia hermenéutica* (de comprensión del ser y del otro, situada, realizada cultural e históricamente) y de *diálogo* (o la posibilidad de la apertura a la *interpretación* y la *experiencia con otro* en el lenguaje)⁹⁴.

Entonces, ¿de qué modo podemos, mediante la relación entre *estética* y *hermenéutica*, comprender las posibilidades ontológicas de la poesía? La señal de VATTIMO afirma que esto es posible en el retorno a aquello que GADAMER denominó como la “*recuperación del alcance de la verdad del arte*”. Y ello mediante dos nociones claves en la lectura de GADAMER: *erfahrung* y *spiel*, *experiencia* y *juego*. Comprendida la obra como una *experiencia de verdad*, y como un *juego de transformación en forma* en el que el ser devela desde lo otro algo aún no conocido, en ese juego atravesado como verdadero, allí reside precisamente el tono hermenéutico para leer la obra poética como *apertura al ser y desde el ser mismo*. Tono que, para ser comprendido, necesita ineludiblemente una interpretación con relación a la obra como texto, como trama de verdad y representación. Así, VATTIMO infiere algunas conclusiones, considerando que “*el arte se configura hoy como lugar privilegiado de la negación de la identidad, y por tanto del acontecer de la verdad*”⁹⁵, entonces provisionalmente puede decirse que:

- a) hoy la “*crisis de la representatividad*”⁹⁶ que afecta al arte del Siglo XX es una de las formas más palpables de negación de la identidad;
- b) tal crisis es acompañada de “*una capacidad renovada de fantasmagoría*”, como evidencia de una experiencia con la verdad sin otro juego que el ser jugado por lo que viene en la obra⁹⁷;

⁹¹ Ob. cit. p. 163

⁹² Ob. cit. p. 170

⁹³ Emplearemos también –como hemos dicho–, y quizás mas frecuentemente, otra traducción de esta noción, tal es la de “*transformación en construcción*”; otro uso empleado en esta tesis es el señalado por el mismo Vattimo, de “*transmutación de la forma*”.

⁹⁴ No abordaremos aquí las nociones elaboradas por Gadamer puesto que hay un capítulo dedicado específicamente al *arte y verdad de la palabra poética* desde este autor, y por ser esta tesis un trabajo de investigación básicamente interpretado desde su hermenéutica.

⁹⁵ Ob. cit. p. 203

⁹⁶ Ibid.

- c) *el arte es el lugar de la verdad*, en su sentido más libre y también más comprometido, desde el poema eventual hasta el museo y todas las instituciones de tecnología reciente (el cine, el video-arte). Pese a todas las desapariciones padecidas por el ser, en este tiempo, no desaparece aún el arte como “*acontecimiento de discontinuidad, es decir, de verdad*”⁹⁸.

En definitiva, *ni continuidad ni identidad*, ambas nociones modernas no están hoy presentes en la poética contemporánea. Sí, en cambio, la posibilidad a la *experiencia* de ese enigma abierto que es la obra, que trae el ser, le oculta y devela, y *nos lo da a pensar*.

Realizada esa aproximación a la propuesta de diálogo entre poesía y ontología proporcionada por VATTIMO, trataré de esbozar un esquema para luego desarrollar en capítulos específicos acerca de la noción de “*ontología poético-hermenéutica*”. Realizaré esta aproximación por la vía de la metáfora, es decir, realizando una lectura de una obra de BORGES, como símbolo y metáfora de aquello que hemos leído según evento epocal y verdadero, la obra de arte, la palabra del poema. Y ello con el fin de considerar tal ontología del poema como condición de posibilidad para una *experiencia formadora y de transformación por el juego de la palabra poética y el diálogo*.

UNA LECTURA DEL *ALEPH* BORGEANO

Haremos, así, una interpretación del cuento *El Aleph*, de BORGES. Sin embargo, es preciso aclarar que (al menos, en este capítulo) se trata de una interpretación limitada a una primera aproximación a la noción de “*ontología poético-hermenéutica*” como condición de la palabra poética en diálogo, en función de que el fin del capítulo es precisamente aproximarnos a una lectura genealógica de la noción de *poesía*, desde la *poiēsis* platónica hasta la *gebilde* contemporánea, de la poesía como *verdad y experiencia*. Aclaración que amerita otra, también necesaria de comienzo: las lecturas de BORGES en esta tesis no son desde la erudición proveniente de la crítica literaria, de la semiótica, o desde las teorías de la literatura, sino que abordaremos un conjunto específico de la obra de BORGES compuesto por *textos interpretables a partir de otros textos*: las lecturas borgeanas, aquí, son textos a interpretar desde una teoría filosófica del texto, desde una relación de presencia y discontinuidad del universo platónico en BORGES y desde una mirada teórica con raíz en GADAMER para abordar desde la hermenéutica una noción específica e hipotética: *el juego de la palabra poética en diálogo* en discursos (fántásticos) de BORGES y (filosóficos) PLATÓN.

Así, veamos de precisar, en primer lugar, algunos signos desde cuya apoyatura me valgo para indicar *el acontecimiento de verdad* en el lenguaje poético de BORGES. Signos de procedencia filosófica: uno considerando las posibilidades interpretativas desde el umbral entre hermenéutica y semiótica, y el otro abordando las grietas de presencia de la filosofía en la obra borgeana.

Acerca de la lectura que abordo parcialmente en cuanto conjunto de posibilidades interpretativas desde cierto umbral entre hermenéutica y semiótica, remito a la tarea investigativa de JOSÉ M. CUESTA ABAD, *Ficciones de una crisis*. Leemos en CUESTA ABAD varios elementos que nos afirman en nuestra voluntad de leer a BORGES buscando la

⁹⁷ Ob. cit. p. 204. Vattimo define esta *capacidad de fantasmagoría* de las poéticas contemporáneas como “... *el anunciarse de lo que, quizás, constituye originariamente toda experiencia estética como experiencia de verdad, esto es, la alienación, el devenir otro, el juego de la desidentificación: caracteres todos de la experiencia estética que Platón había señalado sin equívocos en las páginas de la República sobre el arte dramático, que sería excluido del estado ideal precisamente por tenerlos en cuenta. El arte es hoy lugar del acontecer de la verdad porque el sujeto está sometido en él, más que en cualquier otro sitio, a una llamada expropiadora, constreñida, se podría decir también, a un `análisis` no guiado por ningún analista-padre que garantice que nada (malo) le sucederá.*”

⁹⁸ Ob. cit. p. 205

palabra poética como símbolo y juego de verdad. En primer lugar, tenemos la consideración del juego lingüístico en BORGES como una “*máquina poética*”: “*En el pensamiento de Borges el lenguaje es concebido como una gran “máquina poética” que produce las más diversas e inverosímiles realidades, que delimita el área ontológica cuya amplitud se corresponde con nuestro ámbito de experiencias, lo cual recuerda la ontología hermenéutica de Heidegger y la frase de Gadamer: el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje.*”⁹⁹

CUESTA ABAD define la literatura borgeana como una *poética de metáforas constructoras de mundo*: “*el texto poético se convierte en una especie de metáfora que hace del lenguaje el medio trascendental de nuestra experiencia del mundo, una autoconciencia del Logos cuyos contenidos se remontan a las antiguas dicotomías profundamente enraizadas en el pensamiento occidental (...) El mundo se manifiesta entonces como resultado de una creación, incluso como poiēsis, y la hermeneusis será la necesaria forma de vida ante un universo que se configura antes que nada con el advenimiento del Sentido (...) interpretar no es otra cosa que la manifestación de un pensamiento ontológico en el que la lectura participa preeminentemente en la reproducción infinita de lo que se puede llamar la escritura metafórica del mundo. Dicho de otra forma, ¿no es la poiēsis una hermeneusis de la realidad como ámbito entendido y aún construido por el lenguaje?*”¹⁰⁰ Con ese interrogante, el autor nos sitúa en algunas hipótesis referidas específicamente a la poética escritural de BORGES¹⁰¹, que dicen:

- a) la escritura muestra “*la paradoja del texto literario que trata de representar verbalmente la enormidad del universo y el caos de la experiencia individual*”¹⁰²;
- b) “*el texto escrito revela la impostura de toda filosofía que instaura un orden de la percepción donde lo accidental e incluso lo anecdótico terminan siendo algo terrible, lleno de un significado trascendental y revestido de interpretaciones y descripciones del infinito universal*”¹⁰³;
- c) “*Lo `aléphico` simboliza la síntesis del cosmos y sobre todo de la ilusión del hombre que en su búsqueda del infinito crea una metáfora teratológica manifestada por la escritura del mito (...) Borges acude, pues, a una tropología de lo inegable que da cuenta de las ironías del pensamiento utilizando la fuerza ambivalente de la metáfora*”¹⁰⁴;
- d) “*El sistema de la escritura experimenta el caos que pretendía someter al orden*”¹⁰⁵;
- e) “*Los datos de la percepción son esencialmente signos polisémicos en el tiempo y en el espacio*”¹⁰⁶.

A partir de esos enunciados, CUESTA ABAD nos da los suyos propios:

⁹⁹ Cuesta Abad, J. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Madrid: Gredos, 1995. p. 60. Cursivas de autor a cita de Gadamer.

¹⁰⁰ Ob. cit. pp. 27-28

¹⁰¹ Las cuales no son exactamente tuyas sino interpretando las tesis que toma de de D. W. Foster, en *Dispositio*, vol. II, num. 5-6 (*40 Inquisiciones sobre Borges*), pp 192-207, citado por Cuesta Abad en Ob. cit. pp. 35-36

¹⁰² Ob. cit. p. 35

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ob. cit. p. 36. Resaltado de Cuesta Abad.

¹⁰⁵ Ob. cit. p. 36

¹⁰⁶ Ob. cit. p. 36

- a) la poética borgeana es de un “*logos intersticial*”: de entrecruzamiento entre la metafísica y la memoria, la alienación y la temporalidad. Concepto del “*logos intersticial*” que el autor apoya en una hipótesis derivada de ese concepto, la que dice: “*la literatura de Borges no produce una apertura poética de la representación y comprensión del mundo, sino que encierra el mundo en el lenguaje como tradición textual promovida por sus interpretaciones*”¹⁰⁷. Enunciado que, obviamente, aquí no compartimos, precisamente por leer en BORGES una literatura cuyo texto es *apertura poética a infinitas representaciones del mundo*; por ejemplo, la *Biblioteca de Babel* no es una representación infinita pero sí una metáfora del infinito del lenguaje, por tanto, de las infinitas representaciones e interpretaciones del mundo.
- b) el término filosófico que “*designa los rasgos de la crisis histórica expresada de manera peculiar por la obra borgeana es el de ‘postmodernismo’*”¹⁰⁸. Tesis que tampoco compartimos puesto que ella pertenece a mediados de los años ’90, hoy a más de una década después, quizás no hablamos ya de postmodernismo y más aún, porque no vemos precisamente en BORGES un exponente de la postmodernidad;
- c) “*La importancia medular del lenguaje en la obra de Borges coincide con... las orientaciones hacia la reflexión lingüística predominantes en el pensamiento teórico y filosófico del siglo XX (...) la relación originaria o ‘genuina’ entre lenguaje y metafísica que ha sido subrayada ad nauseam por Heidegger ha terminado por producir, después de una minuciosa destrucción de las viejas categorías, la ontología trascendental a ontología lingüística que intercambia la metafísica clásica por una crítica intraverbal de la que se sigue una metafísica negativa (...) Para Borges la metafísica es esencialmente una poética de la identidad ficticia del mundo en el lenguaje*”¹⁰⁹;
- d) la poética borgeana es una *poética kitsch*: “*parece que la filosofía como literatura de la poética borgeana representa, en lugar de un modelo de creación que se abre a la comprensión del mundo –o a la comprensión de la incompreensión de éste- por medio de la poiēsis y de la aisthesis lingüística, una Filosofía Kitsch en la que el protagonismo, en sentido etimológico, del ethos metafísico disminuye en relación directa con el crecimiento totalizador de una manipulación estetizante del pensamiento teórico*”¹¹⁰. El desacuerdo con este enunciado será puesto en discurso a lo largo de toda esta investigación.

Así, en esa poética de BORGES, compartiendo parcialmente -o no- las hipótesis de CUESTA ABAD, lo que vemos aparecer es una renovada relación entre *literatura y pensamiento*, entre *poesía y filosofía*, una relación que dialoga en múltiples tiempos y espacios con la *tradición*, la *biblioteca* y la *enciclopedia*.

Desde otro lugar, desde aquel que indaga la presencia de la filosofía en la obra borgeana, acudimos a la obra de JUAN NUÑO, *La filosofía en Borges*. Mencionaremos suscita y esquemáticamente aquí sus postulados principales para esa lectura de BORGES, puesto que acudiremos a la misma con más frecuencia en capítulos posteriores de la tesis. En breve, las premisas de Nuño para leer a BORGES en clave filosófica son:

- a) BORGES es una figura que puede *pensar por imágenes y pensar por abstracciones*: su obra es un movimiento continuo entre *filosofía y poesía*, puesto que BORGES es un “*escritor capaz de imaginar abstracciones, de dar*

¹⁰⁷ Ob. cit. p. 229

¹⁰⁸ Ob. cit. p. 233

¹⁰⁹ Ob. cit. pp. 249-251. Resaltados del autor.

¹¹⁰ Ob. cit. p. 262. Resaltados del autor.

*vida imaginativa a filosofemas, de convertir en ficción prodigiosa sequizos conceptos*¹¹¹;

- b) La condición filosófica de la obra borgeana es la de un “*espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que prima sobre la irrealidad de los individuos y, sobre todo, el tiempo, el abismal problema del tiempo*”¹¹²;
- c) Una filosofía poética construida como “*cosmología*”: “*es el mundo, la negación de lo material, la realidad de las Ideas, la irrealidad de lo pasajero, la posibilidad de las reiteraciones lo que le domina y apasiona*”¹¹³;
- d) *La filosofía es un pretexto para su obra poética*: alimentado de un platonismo visceral, al que ama y al que refuta permanentemente, BORGES aplica en su obra la gran idea platónica de los mundos, inteligible y sensible, eligiendo para morar el primero. De la misma manera, con los grandes conceptos filosóficos universales y las tradiciones filosóficas contrapuestas en Occidente;
- e) *La filosofía en Borges se lee en algunos de los enigmas de su obra*: los tigres, los gatos, las cosas en sí mismas, las palabras.

Y es que si no, si BORGES no cuidara en la palabra la condición del *enigma*, no habría en su obra filosofía, quizás tampoco metáfora. Veamos ahora como juega su poética metafórica en un cuento cuyo nombre es de lo más representativo y simbólico que pudiéramos encontrar en su obra para señalar la *palabra como signo*, como guiño que *da que pensar*, y que da que pensar en la necesidad poética, imaginativa, escritural e interpretativa por develar sus misterios tras lo que enuncian, precisamente, las palabras, esos *signos alèphicos*.

EL ALEPH: SÍMBOLO PARA UNA ONTOLOGÍA POÉTICO-HERMENÉUTICA

Casi veinte elementos interpretativos se leen en *El Aleph*, y comprendo por elementos interpretativos aquellas situaciones o representaciones que dan a leer los ingredientes que hemos señalado a lo largo de este capítulo como las nociones implicadas en la *obra poética* para que ésta sea, en efecto, un *camino del pensar a través de un modo de ser de develamiento del ser, una verdad puesta en obra en la representación de la palabra*.

El Aleph reúne así estos signos:

- a) *La muerte*, la muerte de Beatriz Viterbo, en 1929, uno de los amores platónicos de BORGES: “*La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió (...) el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita*”.
- b) *La memoria*, preservada en la evocación de una mujer soñada y en la experiencia con una palabra enigmática cuya experiencia será inefable: “*cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación*”.

¹¹¹ Nuño, J. *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso, 2005, p. 13

¹¹² Ob. cit. pp. 14-15

¹¹³ Ob. cit. p. 15

- c) *La ambición* desmedida de un poeta pretensioso, Carlos Argentino Daneri, autoritario, vanidoso y presumido: “*Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos*”.
- d) Un *primer acontecimiento de develamiento* del relato: Daneri reivindica la figura del hombre moderno, fundada en la seguridad que da el progresismo y la tecnología del mundo burgués, y con ello, la clausura a la posibilidad de la experiencia: “*el 30 de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno. –Lo evoco –dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines... Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil*”.
- e) *Primera lectura de un poema* escrito por Daneri, para su vanidad y vindicación. Se trata del poema *La Tierra*, y Daneri lee a BORGES su prólogo al poema, un Canto Augural, o Canto Prologal, o Canto-Prólogo. Poema descriptivo y redundante en precisiones técnicas: “*tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca disgresión y el gallardo apóstrofe*”. En todo el momento de lectura y comentario del poema, destaca BORGES la persistencia en la vanidad de Daneri para dar a leer su poema, con elementos de didactismo, erudición, academicismos, helenismos, tecnicismos. Vanidad que el narrador interpreta (no sin ironía) como si se tratara de una escritura de mera aplicación, resignación, azar y torpeza métrica.
- f) *Primera discontinuidad del relato*: Daneri llama por teléfono a BORGES, por primera vez en la vida, para convidarle a una merienda en otro espacio que simboliza la burguesía cómoda en el bienestar, el progresismo y la apariencia: “*... que el progresismo de Zunini y de Zungri –los propietarios de mi casa, recordarás- inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer*”.
- g) Los avances poéticos de Daneri son escasos, ha reemplazado algunas palabras por otras de menor gusto: azulado, por azulino, azuleno, azulillo... lechoso, por lactario, lactinoso, lactescente, lechal. Giros de palabras que llegan a la censura de la prologomanía, dice el narrador: “*... comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologora su pedantesco fárrago*”.
- h) La apelación a los “*méritos inconclusos*” del intérprete: formalidad y rigor, “*para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de esos méritos inconclusos: la perfección formal y el rigor científico, porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad*”.
- i) El estado de *inquietud y adormecimiento por la verdad*: el mismo se advierte en la confusión de BORGES ante dos posibilidades del porvenir, “*nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.*”

- j) Luego de un demorado silencio telefónico, llama nuevamente Daneri con la mala noticia: Zuniri y Zungri demolerían su casa, la casa de Beatriz para el narrador, pero la casa valuada según Daneri, por ser de sus padres y por contener el Aleph: *“dijo que si Zunini y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar (...) dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.”*
- k) *La posesión inajenable del Aleph: “es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez (...) mis tíos tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano (...) Al abrir los ojos, vi el Aleph (...) Código en mano, el doctor Zunni probará que es inajenable mi Aleph”.*
- l) *La búsqueda del Aleph: tras una evocación amorosa ante la imagen de Beatriz, BORGES accede a bajar a las oscuridades para descubrir el secreto de posesión de Daneri: “Una copa del seudocoñac –ordenó- y te zampuzarás en el sótano. (...) A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmos de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el multum in parvo! (...) Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz”.*
- m) *El descenso a la oscuridad: el narrador arriesga a ir por la palabra que pretende poseer Daneri en lo más profundo y oscuro del sótano. Pese a ser encerrado con llave por Daneri, BORGES atisba a seguir por el claustro negro y solitario, desciende diecinueve escaleras y atraviesa varios peligros y miedos: al encierro, al veneno, al asesinato. “Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme.”*
- n) *La contemplación del Aleph: finalmente, presa del temor y el asombro, llega a ver la mentada y anhelada palabra, “Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph”.*
- o) *La ausencia de palabras para decir la experiencia del Aleph es contundente, se encuentra atravesada por la inefabilidad del Aleph para traducirlo en la tradición histórica del lenguaje, el infinito como una experiencia no transmisible, y el conjunto de las palabras y las cosas que se despliegan ante una palabra en una experiencia extraña de simultaneidad y sucesión: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. Con ese aviso, Borges aborda una figura del Aleph como esfera tornasolada que contiene los nombres y las cosas de todo el universo: “Cada cosa (la luna, el espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo”.*
- p) *La reunión en el Aleph de toda la finitud humana con el universo: el amor y la muerte “...vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural; cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”.*

- q) Con la interrupción de la experiencia por la burla y el sarcasmo de Daneri, cierran la trama del cuento el despido, *lo extraño de una experiencia de conocimiento total, y el olvido*. “*Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos. (...) Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido.*”

En sí, en *El Aleph*, no encontramos un *diálogo poético*. Encontramos un diálogo acerca de una palabra que es condición para la palabra poética. Pero en ese diálogo, lo que vemos es abrirse un interrogante específico: *¿qué es el Aleph y por qué es importante comprender su enigma, para poetizar?* Y vemos también *el acontecer de una experiencia*: frente a la ambición calculadora y mercantil de un pretendido escritor de poesía, acontece la experiencia del narrador BORGES: busca el *Aleph*, desciende a las oscuridades, contempla su verdad y permanece vivo su enigma. En un tejido vivo de fusión entre la verdad, el amor, la muerte y la palabra, BORGES nos ha mostrado allí dos modos puntuales de comprensión de la palabra: un modo inauténtico, avaro, pobre; y un modo vivo, abierto a la experiencia de una verdad desconocida y por cuya revelación le serán dadas otras verdades encubiertas, otros enigmas.

HACIA UNA ONTOLOGÍA POÉTICO-HERMENÉUTICA (2)

Quizás, esa palabra bajo el signo del *Aleph* en este cuento de BORGES, está señalando hacia aquello que se orienta la indagación hermenéutica en esta tesis: hacia la pregunta por *otro modo de educar para pensar la formación por la experiencia del poema*, y por la experiencia de una palabra que fluye en el encuentro con la alteridad y la transformación de algo que construimos en tanto nos juega – en el diálogo, en el poema-, por entero, como ese *Aleph*, buscado aún a riesgo de muerte. Quizás, ese *Aleph* señala aquí aquella tensión dialéctica bajo la cual buscamos leer *otra experiencia de formación por la verdad como comprensión del modo de ser del poema en diálogo*, en la dialéctica platónica, tal sería aquella fuente de la sabiduría antigua que se daba a los hombres en ese juego divino y mortal, racional y apasionado, de movimientos de inquietud trazados entre los hombres por sus hechiceros divinos: Apolo y Dionisos, *alétheia y aenigmata*.

Consideremos los elementos constitutivos de esa verdad enigmática, de ese acto total y fragmentario que se impone como tiempo de fusión entre *kairós* y *aión* y que deviene cual experiencia de todo el universo y, a su vez, permanece inasible para el narrador y es motivo de un juego de la memoria llamado olvido.

La palabra del *Aleph* es un símbolo que está marcado desde lo que antecede a su actualidad por la condición humana de la finitud, literalmente, por la muerte. El *Aleph* simboliza la muerte la muerte de Beatriz, la muerte de Beatriz como un hecho inexorable para el cual quien escribe, BORGES, debe cubrir esa ausencia con el peso de convertirse en figura recurrente en la casa de Daneri, la (potencial) muerte de Daneri que busca disfrazar con una vida vacía colmada de inautenticidad, posesividad, avaricia, mediocridad. El *Aleph* simboliza la muerte de todos y cada uno como ese enigmático punto en el que es posible contemplar todas las cosas del universo, entre ellas, la misma muerte, esa condición elemental a la existencia y temporalidad humanas y la materia de sus obras: el tiempo.

El *Aleph* es símbolo de la memoria. Si una experiencia es posible con el *Aleph*, lo es porque algo de Beatriz perdura en la memoria de BORGES: la memoria de su figura, su amor por ella. La recurrencia de la memoria borgeana no consta de ir todos los 30 de abril a la casa de Daneri, Beatriz vive también en los recuerdos permanentes de

BORGES: su altura, sus manos, su mirada, sus perfiles, su manera de vivir. El *Aleph* es la evocación en la memoria de esa imagen de Beatriz pero también es evocación de la memoria universal: el *Aleph* reúne todos los acontecimientos del universo, todos los amores, todas las muertes, todas las ausencias, todos los olvidos. Y el *Aleph* es símbolo de una palabra en la que se reúne toda la memoria sin por ello ser un objeto de posesión, riqueza o poder.

El *Aleph* es símbolo de un modo de la palabra que no se deja capturar y determinar. El *Aleph* no puede ser objeto de posesión porque si lo fuera, sería falso. El *Aleph* es, en apariencia, ese objeto que pretende poseer el pretencioso escritor Daneri para tener así a mano la decibilidad de todas las cosas para plasmar su obra en una escritura de mercado y/o ajustable a convencionalismos que le permitan una poética oficialmente elegible y aceptable por grandilocuente, aún poseyendo una retórica vacía, producto de las imposturas de su autor.

El *Aleph* no tiene mucho que ver, en esa primera experiencia de BORGES, con aquella actitud de Daneri por celebrar el progreso y las comodidades burguesas de la vida moderna. El *Aleph* poco puede representar tal progreso porque, supuestamente, Daneri se nutre de él para su escritura pero le conserva en el sótano de casa, en lo más profundo de una morada que está más cercana a una caverna que a las apariencias de hermosas fachadas cuyo progreso, finalmente, atenta contra la morada del *Aleph*. Ese objeto inspirador, sin embargo, al anunciarse la demolición de la casa y la consecuente desaparición del *Aleph*, es fuente de espanto y pavor de quien escribe como Daneri: seguro de sí mismo, lo suficientemente creído en su arrogancia como para necesitar escribir de tal modo que pueda mantenerse en esa cómoda vida de fachadas y apariencias para seguir en esa cómoda vida de fachadas y apariencias.

El *Aleph* es el objeto de arrogancia de Daneri. Por la posesión de este extraño signo, escribe supuestamente un poema, aspira a un reconocimiento social como un escritor de vida relajada y cómoda en una cultura del progreso, y cultiva así su vanidad empedernida. Sin embargo, el *Aleph* no es la posesión de Daneri, como tampoco su pretendido objeto de exposición, pues permanece en lo oculto, recóndito y oscuro de su morada. Además, si fuera el *Aleph* el motivo real y verdadero de vanidad de este pseudo-escritor, algo le hace ser de otra manera, pues en BORGES no sucede precisamente la vanidad, cuando contempla el *Aleph*. La experiencia del narrador no guarda relación alguna con la pose de Daneri: BORGES contempla, padece, interroga, admira, enmudece, es arrebatado por el instante inmediato y evanescente de esa epifanía enigmática. Experiencia de la que él emerge a la luz artificial con lástima y compasión de Daneri y su espíritu voraz de fama y vanidad.

El *Aleph* es la antítesis de ese mundo de valores que ostenta Daneri, donde todo lo que vale es la apariencia y el rédito que una vida segura, aparente y vacía pueden otorgar al bienestar material. El *Aleph* descubre a BORGES la reunión del conocimiento pleno de todas las cosas del universo, condición tras la cual es impensable construir una vida de apariencias y una obra poética con la única pretensión de hacerse un nombre de prestigio para sostener una vida de conformismos y apariencia.

La palabra del *Aleph*, cual metáfora del poema, no se deja entrapar por la inautenticidad del lenguaje, esos juegos del discurso por los cuales alguien busca el control de dominio o poder sobre otro, esa anulación de la palabra del otro para hacer prevalecer la del más fuerte como única palabra verdadera. El *Aleph* dista por completo de establecer esas condiciones por las cuales la palabra deviene en sentido inauténtico y manipulador.

El *Aleph*, como la palabra poética, no se deja determinar desde las formalidades del discurso poético. No es el dominio de la forma válida (legítima, vendible) y normativa

la que señala el *Aleph*, sino la construcción de esa morada del lenguaje que revitaliza la memoria desde la experiencia actual del amor, el olvido, la finitud, la muerte.

La palabra enigmática y verdadera del poema, procura, como el *Aleph*, la inquietud por la verdad, esa inquietud por amanecer a otros días, otros versos. Según ello, el *Aleph* no sería una experiencia de adormecimiento en alguna verdad habitada como seguridad, pedantería o conformismo sino como motivo de inquietud permanente e interrogadora de quien la vive. Por ello, quizás, las sospechas finales de BORGES: ¿existe realmente el *Aleph*?, ¿era real ese *Aleph* que el narrador vio en el sótano de la casa de Daneri?

El *Aleph* es metáfora de la disolución de un espacio seguro y próspero, como lo es una construcción burguesa cuyo aviso de demolición constituye una amenaza para quien vive en ella una vida de apariencias. Quizás porque el *Aleph*, como símbolo de la palabra, señala hacia esa morada que indica bajo la figura de la caverna de sombras a la que hay que atreverse a descender para que su contemplación sea posible, para que otra experiencia devenga con ella más allá de las moradas aparentemente sólidas y de magníficas fachadas pero interiormente vacías, o colmadas de un lenguaje inauténtico de cálculo y adormecidas en la comodidad del progreso material.

La posibilidad misma del *Aleph*, su modo de ser como un punto de confluencia y manifestación visible de todas las cosas del universo, es quizás la condición misma que simboliza su capacidad de ser un objeto de *verdad, representación y conocimiento para todos quienes deseen buscarle*. Pues así como el *Aleph* no se deja apresar por el lenguaje, sino apenas dar atisbos de interpretación, de la misma manera es un signo de la palabra como un modo de ser no plausible de clausurarse en la posesión exclusiva de alguien o unos pocos. Más bien el *Aleph* se da a pensar como *experiencia universal y singular*, válida para todos y al alcance de cada persona que desee ir en su búsqueda con verdadera inquietud de asombro y transformación.

El conocimiento del *Aleph*, como la palabra del poema, se hace posible a partir de la inquietud del paseante, en este caso, BORGES. Inquietud que se impone como comienzo a un encuentro con el objeto declamado por Daneri como suyo propio, e inquietud que toma las formas del deseo, la curiosidad, la necesidad de comprobar por sí mismo de qué se trata ese extraño objeto-palabra-acontecimiento llamado *Aleph*. Despertada esa inquietud, el proceso de llegada al *Aleph* no es simple: consta de un descenso a las oscuridades de un sótano, un espacio de tinieblas, sombras y un sinfín de objetos incognoscibles. El espacio del *Aleph* asemeja, quizás, a ese laberinto sinuoso y de caminos insospechados que se abre a todo caminante con inquietud por saber algo más, por buscar alguna verdad sobre algo, algo más acerca de sí. Pues tras ese descenso a las oscuridades del sótano, a las tinieblas del lenguaje, el narrador contempla el extraño y maravilloso *Aleph*, cual atisbo de eternidad indescifrable que reúne la totalidad del universo. La experiencia de verdad del *Aleph*, en ese instante extraño de conocimiento que va de las sombras al fulgor indescriptible, representa quizás un tránsito enigmático y verdadero desde la caverna hacia la contemplación.

Pero realizado ese acto de experiencia visual y total con el instante del *Aleph*, sucede que ese acontecimiento con el símbolo del primer signo del alfabeto es indescifrable en el lenguaje, o en todo caso, indescifrable a los mortales en los signos del lenguaje que su comprensión abarca. Ese instante de conocimiento y experiencia con el acto mágico y universal del *Aleph* no puede ser traducido por BORGES al dominio de las palabras: el *Aleph* no es presencia sino ocultación, no es representación sino acontecimiento actual y efímero, no es revelación sino develamiento parcial y enigma. El *Aleph* permanece indescifrado aún después de haber acontecido, de haberse dado a ver por un instante a su contemplación.

Entonces, ¿podríamos caracterizar bajo la metáfora del *Aleph* alguna aproximación a la noción de *ontología poético-hermenéutica*, como condición de posibilidad a una experiencia formadora con la palabra del poema?

Retomando los ejes singulares brindados por VATTIMO para una “estética ontológica” como modo de interpretación de la experiencia del poema como *verdad* y como *evento*, tendríamos que definir la *ontología poético-hermenéutica* como aquella condición por la cual *la palabra es una experiencia del pensar*. Esto supondría considerar, especialmente, que la palabra poética acontece como evento, como aquello que devela una verdad del ser. Este acontecimiento supone eso que el autor definía como “diferencia ontológica” y que radica en distinguir en el acontecimiento del evento (de la palabra poética) un doble rasgo de *epoché y verdad*: por la *epoché*, el ser de los entes se da y oculta; por la verdad, como *alétheia*, el ser se da y oculta entre las cosas. Y eso acontece en la palabra poética, eso vimos en *Aleph*: da y oculta un modo de ser de algo, entre las cosas, es *aletheia y aenigmata*.

Así, como experiencia de evento que se constituye como *epoché* y verdad, el modo de ser de la poética sería una toma de posición filosófica sobre el arte y el mundo. Posición que, según veremos aquí, en los textos de BORGES y PLATÓN, aparece más bien como un modo singular de poéticas cósmicas: en PLATÓN, por las tradiciones filosóficas y artísticas que contiene, y en BORGES, por los juegos metafísicos y oníricos del lenguaje y la metáfora. Poéticas ambas que también están señalando, de maneras singulares y según su propio modo de expresión, a cierta lectura de la obra de arte: una lectura más cerca a dejarse hablar por el acontecimiento de lo que sale al encuentro, en la obra y la palabra, para poder oír aquella manifestación eventual de *epoché y verdad*.

Elementos constitutivos de la palabra poética en este modo de ser singular, en esta *ontología poético-hermenéutica*, serían entonces los siguientes:

- El poema es *gebilde*: o actualidad de transformación constructora de la obra (la palabra poética) y de quien es atravesado por ella;
- El poema es *evento*: se da a ver en esa actualidad que reúne epocalidad y verdad;
- El poema es *juego*: es un movimiento de despliegue de su propio modo de ser al tiempo de cada jugador que de él participa;
- El poema es *experiencia hermenéutica*: como el diálogo, *algo* en el poema se da a *alguien* para su interpretación, y para dejarse hablar por lo otro en un acto de apertura y comprensión;
- El poema es *diálogo*: algo nos interpela, en la palabra del poema, desde la inquietud que nos interroga y demanda desde un tú, un libro, una obra, y que nos pone en otra dirección y mirada de nosotros mismos.

Así, hemos buscado una aproximación general a la noción de *ontología poético-hermenéutica* para luego abordar, capítulos más adelante, un mayor desarrollo de la misma en la noción hermenéutica de *experiencia del arte*. Pues de lo que se trata, dicho con GADAMER, es de la recuperación del alcance de la verdad del arte a través de las nociones de *experiencia* y *juego*. Inquietud por la verdad del arte, y su alcance formativo y transformador, que es solidaria de aquellas inquietudes que hemos visto desplegarse en *El Aleph*, a saber: ¿qué es el *Aleph*?, ¿por qué comprender su enigma (para poetizar)?

Y tentativamente, a esa inquietud por qué sea y para qué buscar el *Aleph*, veíamos respuestas fragmentarias pero que denotan los rasgos del modo de ser de la palabra poética, veíamos algunas especificidades que resumimos como aquellos rasgos que le hacen ser:

- fusión de las dimensiones temporales de Aión y Kairós para contrapesar a Chronos, fusión que es antídoto y fármaco de la finitud;
- reunión de memoria y olvido;
- temporalidad inmediata, actual, evanescente;
- verdad fragmentaria, relativamente indescifrable en el lenguaje;
- vida no determinada por la seguridad del progreso material y las comodidades de la certidumbres;
- objeto de conocimiento verdadero que supone búsqueda vital y apasionada, experiencia, inquietud, padecimientos, pérdida y contemplación;
- conocimiento más allá de las apariencias y fachadas;
- búsqueda de manifestación auténtica de las posibilidades del lenguaje;
- disolución y exceso de las determinaciones formales de la poética;
- motivo de inquietud que permanece como verdad parcialmente develada y preservada en tanto enigma;
- sospecha activa del cómodo espacio de las seguridades y certezas;
- objeto de experiencia plausible de darse a manifestar a todo aquel que esté dispuesto a buscarle;
- desafío a la inquietud que despierta del adormecimiento del progreso material;
- experiencia de descenso a las sombras como condición de su ulterior contemplación.

Ese modo de ser de la palabra poética como *evento, juego, construcción transformadora y experiencia hermenéutica* buscaremos, entonces, en *diálogos* que procuran el pensar y el poetizar desde lo más auténtico del lenguaje como trazado laberíntico de nuestra finitud. De tal suerte que podamos leer entre preguntas y metáforas otros modos de *experiencia y formación*, otros modos de la palabra que, como en la metáfora del *Aleph*, hagan morada al acontecimiento del poema en diálogo como *alétheia y aenigmata*, al ser como verdad y enigma, como un juego de experiencia formadora y transformadora de sí.

EL LENGUAJE COMO EXPERIENCIA HERMENÉUTICA

CRÁTILLO, EL LIBRO DE ARENA Y UNDR

*Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
Nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura...*
J. BORGES¹¹⁴

*... me bastó saber que la poesía de los urnos consta de una sola palabra
para emprender su busca y el derrotero que me conduciría a su tierra.*
J. BORGES, *UNDR*

En este capítulo intentaré indagar alrededor de un problema constitutivo a todo pensamiento sobre *formación y experiencia* desde la filosofía hermenéutica, en particular, desde el enfoque gadameriano. Para ello, buscaré primero una plataforma conceptual acerca de la noción del *lenguaje como modo de comprender el mundo*. Desde esta plataforma hermenéutica del lenguaje como condición de posibilidad para una *experiencia de la comprensión*, abordaremos su lectura en tres textos. El primero de ellos es un tratado clásico sobre la palabra en tanto nombre, el diálogo *Crátilo*, de PLATÓN. El segundo texto es un cuento borgeano de los más conocidos del autor, *El libro de arena*. *UNDR*, un cuento de BORGES acerca de una experiencia con una palabra extraña. Y el tercero es *UNDR*, un cuento de BORGES acerca de una experiencia con una palabra extraña.

EL LENGUAJE: UN HORIZONTE HERMENÉUTICO

Veremos aquí de qué modo el lenguaje constituye el horizonte hermenéutico, o de comprensión, del *ser-en-el-mundo*. Para ello, buscaremos de precisar el lenguaje como (a) *experiencia del mundo*, el lenguaje como (b) *finitud*, y la posibilidad universal del lenguaje como (c) *horizonte de comprensión*.

A. En primer lugar, tenemos que *el lenguaje es experiencia del mundo*. Según GADAMER, y tomando conceptos de W. VON HUMBOLDT (1767-1835), el creador de la moderna filosofía del lenguaje, aún sin entrar éste en el problema de la *verdad de la palabra*, tenemos en su pensamiento de propuesta educativa (y para una reforma de la educación alemana) algunos principios a considerar en tanto fundamentales para una teoría de la comprensión. Entre tales principios, tenemos que:

- *Las lenguas son obra de la fuerza del espíritu humano; por ello, las lenguas son diferentes y responden a estructuras diferentes. Cada lengua es una acepción del mundo, en la que acontece el fenómeno originario de la formación del lenguaje.*

¹¹⁴ *El gaucho*, musicalizado por Pedro Aznar, véase www.pedroaznar.com.ar Acerca del nombre como signo de alguien, véase el poema/milonga *Jacinto Chiclana*, musicalizado por Astor Piazzolla: www.todotango.com

- *Hay un nexo universal entre lenguaje y pensamiento, una fuerza que, aunque en el planteo de HUMBOLDT se limita al formalismo, por ella el mundo es conocido como representación: “el poder hacer usos infinitos de medios finitos es la verdadera esencia de la fuerza que es consciente de sí misma. Esta fuerza abarca todo aquello en lo que pueda ejercitarse. En este sentido, la fuerza lingüística es superior a todas sus aplicaciones de contenido”¹¹⁵.*
- *La fuerza del lenguaje consta de hacer uso infinito de medios finitos. El lenguaje es una fuerza con forma interior, con movilidad histórica en la vida del hombre, lo que le da la posibilidad de realizar infinitas combinaciones y modos de expresión, tantas como hombres transiten ésta su forma interior en su devenir histórico.*
- *La forma lingüística y el contenido son, en sí, una experiencia hermenéutica: por la experiencia del lenguaje, asistimos a un acto de comprensión en virtud de lo que se habla y transmite en ella. Por ejemplo, un motivo vívido del lenguaje como fuerza con forma interna es lo que sucede en la experiencia de aprendizaje de una lengua extraña, pues lo que nos hace comprenderla en sí, esto es, uno al comprender lo que allí se nos dice en otra lengua, se deja captar por lo dicho.*

Entonces, *la acepción del lenguaje es acepción del mundo*. El ser del lenguaje tiene su realización viva en el hablar, en la *enérgeia* lingüística. El lenguaje constituye al hombre en el mundo, y por él, por su representación y función, los hombres tienen mundo. *El lenguaje representa el mundo*, por eso el mundo existe verdaderamente, como *experiencia de verdad* para quien pueda enunciarlo en el lenguaje: “... *el lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan mundo (...) el lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él. No sólo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo. La humanidad originaria del lenguaje significa, pues, al mismo tiempo la lingüisticidad originaria del estar-en-el-mundo del hombre*”¹¹⁶. Por ello, *tener mundo y tener lenguaje* implican la capacidad de tener libertad frente al entorno, por esta constitución lingüística del mundo pues, por ejemplo, un modo de libertad supone la posibilidad de elevarse por encima de las coerciones de las que a uno desde el mundo le salen al encuentro, como también es libertad para nombrar las cosas, como veremos en *Crátilo*.

En este sentido, a la relación general de índole lingüística del hombre con el mundo se le opone una multiplicidad de lenguas diversas. Así, el sentido humano lingüístico da al hombre la capacidad de elevarse por encima del entorno, esto es, “*elevarse al mundo*”¹¹⁷. El lenguaje es una posibilidad variable, no sólo en cuanto multiplicidad de lenguas, sino que el lenguaje también es variable en sí mismo, en cuanto ofrece distintas posibilidades de expresar una misma cosa. De esto consta, precisamente, su objetividad. Así, *el mundo es lo que se enuncia, lo que el lenguaje enuncia del mundo en el hombre*, de este modo, *el lenguaje gana su verdad, en su manifestarse del mundo en el pensamiento humano*. Por ello, el lenguaje “*sólo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio del mutuo entendimiento*”¹¹⁸.

¹¹⁵ Gadamer, H.G. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 2003, p. 528

¹¹⁶ Ob. cit, p. 531. Cursivas del autor.

¹¹⁷ Ob. cit. p. 533

¹¹⁸ Ob. cit. p. 535

El lenguaje, entonces, es *un proceso vital particular y único*, pues en el entendimiento lingüístico el mundo se pone de manifiesto, por ello *el lenguaje crea comunidad: “todas las formas de comunidad de la vida humana son formas de comunidad lingüística, más aún, hacen lenguaje. Pues el lenguaje es por su esencia el lenguaje de la conversación”*¹¹⁹. Entonces, el mundo lingüístico propio en el que se vive, abarca por suyo propio todo aquello hacia lo cual puede expandirse y elevarse nuestra percepción. Así, en tanto constituido lingüísticamente, *el mundo está abierto a toda percepción*. Eso es lo que hace a nuestra acepción del mundo. Por ello *el mundo es lo que de él se ofrece en las diferentes acepciones del lenguaje*. Como cada lengua tiene su propio modo de ser para decir el mundo y nombrar las cosas, GADAMER le llama a ello *matización*. La matización de cada una de las acepciones lingüísticas del mundo contiene potencialmente a las demás, es decir, cada una está capacitada para ampliarse hacia las otras. Cada lengua comprende y abarca la acepción del mundo que se le ofrece en cada lengua. Por tanto, por esta condición de *matización* del lenguaje, la vinculación lingüística de nuestra *experiencia del mundo* es, como él le denomina, de un *“perspectivismo incluyente”*.

A su vez, la constitución lingüística de nuestra experiencia del mundo abarca las relaciones vitales más diversas. Es el modo de nuestro *ser-ahí*, propiamente, es el modo con que podemos comprender el mundo y nuestra morada en él. Esto se vincula estrechamente a nuestro modo de conocer el mundo. Entonces, *el lenguaje nos da una relación de conocimiento del mundo*, que implica tanto la mirada científica como la de la opinión o el criterio. Y ello porque el lenguaje guarda y mantiene en nosotros la inmediatez de nuestra contemplación, según este marco filosófico, por ello es que el acontecer lingüístico nos da cambio y permanencia de las cosas. El lenguaje dice el *ser-en-el-mundo*, y con él la palabra poética, que contribuye a realizar nuestro modo de estar en el mundo, *interpretándolo*.

Entonces, *en el lenguaje el mundo se representa a sí mismo*. La relación fundamental de *lenguaje y mundo* precede, así, a la interpretación. De lo que podemos concluir que (a) el mundo que se manifiesta se hace lenguaje; (b) quien tiene lenguaje, tiene mundo; (c) una forma de conocimiento del mundo en la experiencia del lenguaje, es la teoría; y (d) en la acepción lingüística de la experiencia humana del mundo, *algo se deja hablar* (como ente, como significante).

B. En segundo lugar, tenemos la imagen del *lenguaje como espejo de la finitud humana*. Esta condición del lenguaje como *espejo* proviene de dos cuestiones fundamentales en la tradición occidental:

- a) el pensamiento del *noûs*, como pensamiento que se piensa a sí mismo (concepción fundante en la historia de la filosofía occidental);
- b) la *finitud* de nuestra experiencia histórica (concepción elaborada desde HEIDEGGER con sus preliminares a la hermenéutica filosófica como crítica a la metafísica).

El lenguaje es *huella de la finitud*, porque cada lengua se forma según va trayendo al lenguaje su propia *experiencia del mundo*. Allí, en el centro del lenguaje, está presente la temporalidad histórico-finita del hombre, propiamente.

En el enigma platónico de *lo uno y lo múltiple*, o el uno y el dos, siempre se trata de una palabra (*logos*) que se despliega en el hablar articulado (*discurso*). A este desplegarse, los griegos le llamaron *dialéctica*, el movimiento de la cosa misma que aquel percibe. Hay aquí un sentido de pertenencia que vincula *tradición e intérprete*, y en el que *“aquí*

¹¹⁹ Ibid.

*acontece algo*¹²⁰: *tal acontecer es verdadero* en tanto la palabra que llega a nosotros desde la tradición *nos alcanza de verdad*, como si nos hablase a nosotros mismos y como si se refiriese a nosotros mismos. “*Ese acontecer significa que el contenido de la tradición entra en juego y se despliega en posibilidades de sentido y resonancia siempre nuevas y siempre ampliadas por su nuevo receptor. Cuando la tradición vuelve a hablar, emerge algo que es desde entonces, y que antes no era*”¹²¹, y para que la tradición nos hable, para que este acontecimiento sea posible, es necesario *oír*, aprender esa dialéctica específica y peculiar que es el *oír*. Y el *oír* es un camino para escuchar al *logos*. La riqueza de la experiencia hermenéutica del lenguaje es que, por el *oír*, se descubre una dimensión nueva desde la que la tradición alcanza a los que viven en el presente, pues por el *oír*, el oyente puede comprender el mito, la leyenda, el poema, y las verdades que históricamente nos conforman.

Al ser alcanzados por la tradición, en este *oír* se es “*perteneciente*”: uno se sabe allí perteneciente a una cultura, a una historia, cuando comprende auténticamente *algo* por lo que es interpelado y que le atraviesan en una fusión de *presente y tradición*. De ello consta el verdadero acontecer hermenéutico del lenguaje: que *da palabra a lo dicho en la tradición*. Pero entonces, hay cierta *dialéctica* en la experiencia hermenéutica, que no se trata de un modo de pensamiento conceptual sino, más aún, de un padecer, comprender, y acontecer de aquello que nos habla en el lenguaje.

En el movimiento dialéctico de la interpretación, la palabra que da sentido al texto (y por la que que el texto alcanza sentido) trae al lenguaje el conjunto de este sentido, pone “*en una representación finita una infinitud de sentido*”¹²². Esto es lo que se determina como el *carácter especulativo* del lenguaje: “*especulativo significa aquí mismo lo que ocurre con el reflejo en un espejo (...) algo se refleja en otra cosa (...) la imagen reflejada está unida esencialmente al aspecto del original a través del centro que es el observador. No tiene un ser para sí, es como una ‘aparición’ que no es ella misma y que sin embargo permite que aparezca espejada la imagen original misma*”¹²³.

Entonces, *el lenguaje es como un espejo de la finitud de quien habla*, pues en el lenguaje se advierte una relación reflejada de nuestra temporalidad y en la cual, lo que se refleja es apariencia de lo reflejado, lo uno como lo uno de lo otro, y al revés.

Enunciación: el lenguaje, por ser condición de posibilidad de la experiencia hermenéutica, no se limita a hacer enunciados formales pues tiene propiedades de *enunciación*, no sólo porque el lenguaje prefigura las relaciones lógicas de la reflexión sino porque *es condición para la realización del sentido, como acontecer del hablar, entenderse, comprenderse*. Es en la poesía, por ejemplo, donde más claramente vemos este *carácter enunciativo del lenguaje*: por la poesía, el concepto de *enunciado* se realiza plenamente. Pues en la poesía, lo dicho dialoga con lo no dicho a oídos del lector/oyente. Es decir, en el lenguaje poético reaparece todo lo que es el hablar cotidiano, pero reaparece de modo misterioso. *La poesía misma es una enunciación*. El enunciado poético es especulativo, pues “*el acontecer lingüístico de la palabra expresa una relación propia con el ser*”¹²⁴. Entonces, *la enunciación poética representa un nuevo aspecto del mundo*. Así, cada poema es espíritu reanimado desde la vida infinita de las cosas en las palabras.

C. En tercer lugar, tenemos un supuesto básico para esta escuela hermenéutica: *el ser que puede ser comprendido es lenguaje*. Este supuesto es aquí, en la filosofía de

¹²⁰ Ob. cit. p. 552

¹²¹ Ob. cit. p. 553

¹²² Ob. cit. p. 528

¹²³ Ob. cit. pp. 557-558

¹²⁴ Ob. cit. p. 562

GADAMER, la piedra angular de su propuesta teórica. El lenguaje, en sus formas enunciativas del *diálogo*, la *poesía* y la *interpretación*, hace que *algo se enuncie* en un todo de sentido (*scopus*). Este todo constituye la unidad del lenguaje que es *ser-en-el-mundo (dasein)* y *representación*. *Algo accede al lenguaje*, a través de la palabra. Por el lenguaje, acontece la comprensión, por él accedemos a *la experiencia de finitud por la cual (nos) comprendemos*. Como en la experiencia de la finitud, y de la historia, *la experiencia del lenguaje es una forma de la experiencia hermenéutica*.

Pero ¿de qué modo *algo*, por la palabra, *nos alcanza* en el lenguaje? ¿En virtud de qué acontece la experiencia hermenéutica de la comprensión? Para responder a ello, GADAMER nos retrotrae a un concepto metafísico antiguo, tal es el concepto de *lo bello*. Clásicamente, en la tradición griega, “*se llama kalón todo lo que no forma parte de las necesidades de la vida sino del modo de vivir, esto es, todo lo que los griegos comprendían bajo el término de παιδεία. Son cosas bellas aquellas cuyo valor es evidente por sí mismo (...) son excelentes por sí mismas (δί αὐτῶ ἀίρετόν)*”¹²⁵. Así, “*es bello, entonces, lo admirable*”¹²⁶.

De suyo, *lo bello*, en tanto independiente de todo medio y utilidad, tiene estrecha relación con *lo bueno*, en tanto cosa que se elige por sí misma, como *valiosa en sí*. Y en este sentido, GADAMER hace énfasis en el concepto de *lo bello* tal como es tratado en la filosofía platónica. Recordemos, sino, *Banquete*: lo bello en sí sale al encuentro del alma que se ama, en un camino que atraviesa bellezas múltiples. En *República*, *lo bueno*, como *lo bello*, es lo que está por encima de todo lo que está condicionado, de todo cuanto *es*. Así, para PLATÓN, *lo bello* se determina con los conceptos de *medida, adecuación, proporcionalidad*. A la vez que para ARISTÓTELES, los momentos de *lo bello* son *orden, proporcionalidad, determinación*, representados en la matemática.

Sobre *lo bello*, encontramos otros desarrollos en la filosofía medieval, en los que no podemos detenernos aquí por el coto de esta investigación. Pero esas determinaciones conceptuales de *lo bello*, a lo largo de la historia de la filosofía occidental, han sido pensadas en tanto que universales y ontológicas. Por ejemplo, así la hemos concebido históricamente en una relación singular, tal es la relación entre *arte y naturaleza*, por ejemplo. Si retomamos el concepto platónico, así y todo en su carácter de semejanza con *lo bueno*, tenemos que *lo bello* adquiere predominio (*Filebo* 64e). *Lo bello* se apresura más fácilmente que *lo bueno*, según este diálogo y esto por varios motivos. Ontológicamente, *lo bello* tiene una función *anagógica*: es lo más patente del ser, lo que tiene luz propia, y más aún, es mediación entre *idea* y *fenómeno*, entre *eidos* y *apariencia* (a esto GADAMER le llama la “*cruz metafísica del platonismo*”¹²⁷). Allí, en *lo bello*, sucede la participación entre *fenómeno* e *idea*, y entre ideas entre sí. En *lo bello* se manifiesta, entonces, la *parusía* del *eidos*: “*La ‘presencia’ pertenece al ser de lo bello de una manera plenamente convincente. Por mucho que la belleza se experimente como reflejo de algo supraterráneo, ella está en lo visible. Es en el modo de su aparecer como se muestra que ella es algo distinto, una esencia de otro orden. Aparece de pronto, e igual de pronto y sin transición, igual de inmediatamente se ha esfumado de nuevo. Si tiene algún sentido hablar con Platón de un hiato entre lo sensible y lo ideal, éste se da aquí y se cierra también aquí*”¹²⁸.

Entonces, por obra de *lo bello*, *algo* no sólo aparece sino que *es*, en sí, realidad: *el modo de aparecerse de algo es lo que constituye la verdadera esencia de lo bello*, por ello es que atrae el deseo del alma, desde la capacidad de *lo bello* en que se funda su propio modo de ser. Platónicamente, esto sería lo que en *Filebo* se nos enseña como la

¹²⁵ Ob. cit. p. 571

¹²⁶ “*Lo admirable en el sentido más amplio de la palabra*”, ob. cit. p. 571

¹²⁷ Ob. cit. p. 575

¹²⁸ Ob. cit. p. 575

patencia que forma parte de *lo bello*¹²⁹. Así, *lo bello* se da a ver en esa unidad de *ser y aparecer*, de ahí que la belleza tenga el modo de ser de la luz. Sin la luz, nada puede ser bello, ni brillar en su propia manifestación. A su vez, la luz tiene papel de facilitador de una función reflexiva: por esta constitución reflexiva de sí mismo, la luz reúne en su ser el *ver y lo visible*.

Pero entonces, *lo bello* no es sólo manifestación en lo visible sino también el *modo de aparecer de lo bueno*. Desde las tradiciones platónica, neoplatónicas y cristianas, GADAMER concibe el concepto de la *luz* como la articulación de *lo bueno y lo bello en lo visible*, y en el *noûs*. Así, la luz sería la posibilidad de que las cosas aparezcan por el través de la palabra, como *bellas y comprensibles*.

En definitiva, ontológicamente, la *experiencia hermenéutica* del mundo (aquí manifiesta en el lenguaje) tiene su modo de ser en la luz (y en lo bello que mora en la palabra) y por la relación, en ésta, entre dos cosas: la *patencia de lo bello* y la *evidencia de lo comprensible*. Esto, a su vez, tiene dos derivados: por un lado, la manifestación de lo bello (como el modo de ser de la comprensión) tiene carácter de *evento* (se hace un acontecimiento *evidente*), y por otro, la experiencia hermenéutica participa de la *inmediatez* que caracteriza la experiencia de lo bello y toda evidencia de la verdad.

Ambas cosas, el *evento de lo bello* y el *acontecer hermenéutico*, presuponen la experiencia hermenéutica fundamental: *la finitud de la existencia humana*. De la misma manera que lo verdadero es su manifestación, puesto que *lo bello* pone en movimiento la *capacidad de conocer*.

Si *lo bello* es, entonces, el modo de aparición de lo bueno, el ser bello se representa, se hace patente a sí mismo. Así, *lo bello se representa verdaderamente en su propio movimiento de presencia de sí*: a ella GADAMER le da la imagen del *juego (spiel)*. Esto se hace claramente manifiesto en las experiencias oraculares, por ejemplo, en las que la palabra mítica es expresión de *algo* que se manifiesta en su discurso, con movimiento de vaivén entre lo que aparece como dicho y lo que oculta en lo no dicho. Algo así sucede con la *palabra poética*: *la palabra poética nos da su propia verdad*, hace visible (y evidente) lo que dice en sí misma, su propia verdad allí presente y dicente en su enunciación.

Este *hablar de la palabra poética*, hace entonces posible una *experiencia* auténtica por la cual algo comprendemos, algo nos alcanza como *verdadero* en una realización lingüística *bella* y de *interpretación*. A esta condición del *fenómeno del lenguaje* como acontecimiento bello y verdadero de *comprensión*, GADAMER le concibe como *modelo universal del ser y de la experiencia*. Este *juego del lenguaje* es una *experiencia bella y verdadera*, en el que la experiencia del mundo es un movimiento entre *algo* que se enuncia en preguntas y que se cumple provisoriamente, en respuestas, pero donde el juego consta de ir de camino, en el lenguaje, en deseo de alguna verdad.

CRÁTILLO: UN DIÁLOGO SOBRE EL LENGUAJE

En primer lugar, vamos a oír, en lo posible, alguna nota sobre el *lenguaje* como *experiencia del mundo* en el diálogo platónico *Crátilo*. Tal vez, este diálogo no proporciona la visibilidad del *lenguaje* como *experiencia de sí*, como juego de una verdad de reflexividad, o como espejo. Pero quizás sí que posibilita una lectura de su texto como de un *juego verdadero del lenguaje como experiencia del mundo*.

Acerca de este diálogo platónico, hay lecturas confrontadas en cuanto a las interpretaciones sobre la sabiduría de transmisión oral, en PLATÓN, y las teorías

¹²⁹ *Filebo* 51d

educativas que ven una contraposición entre la técnica retórica de la sofística y la dialéctica socrática mayéutica, y platónica. Así, tenemos distintas lecturas del *Crátilo*. J. MONSERRAT MOLAS encuentra en el *Crátilo* un diálogo erístico: un diálogo fundado en la discusión por la palabra para dar a ver que antes de hablar de la virtud, hay que conocerla, *saber qué es*¹³⁰. Por otra parte, BEATRIZ BOSSI en una lectura del *Crátilo*, y de la herencia heracliteana con relación al *logos*, sugiere la imagen del río como la sugerida por este diálogo, para acentuar la continuidad del cambio o el fluir eterno, y tomar ese fluir como metáfora de la *absoluta imposibilidad del conocimiento*¹³¹.

Acerca del *Crátilo* como un diálogo sobre la imposibilidad del conocimiento, la interpretación de PATRICIO PEÑALVER GÓMEZ aborda la problemática del texto con relación a la *mímesis* y la figura de la *caverna*. En efecto, la *onomástica* o ciencia de los nombres tiene una función filosófica muy evidente en el texto del diálogo, tal es, mostrar las condiciones de imposibilidad del lenguaje como *mímesis* (428b y ss.)¹³². Por ello, en el hilo de la argumentación crítica sobre el lenguaje, el autor instala la refutación de la *mímesis* como imagen del “despertar”, y dice: “*toda la filosofía de Platón es eso: despertar, desde el uso lúcido de la razón, esto es, disponible a la extrañeza y a la admiración, a quienes sumen a aquella en la somnolencia, propia de –según la gran metafísica de la caverna- estar habituados a las sombras de las sombras*”¹³³.

Esta crítica al lenguaje como *mímesis* para dirigir la mirada a un necesario despertar de la razón es asociada también al sueño: al sueño por el devenir de sí mismo, sueño evidente en SÓCRATES, que está haciendo aquí en *Crátilo* un ejercicio mayéutico de crítica a su propia formación y de orientación de la *paideia* hacia el reconocimiento de los límites del lenguaje para enunciar el mundo, y para enunciarlo incluso poéticamente:

*“Lo que Platón abandona en su paso no-simple a la filosofía (no simple y sobre todo no simplemente irreversible) no es el empirismo o el sensismo sino la poesía: es eso lo que pierde y por ello nunca la pierda (no la pierde de vista); la deja, pero mirando hacia ella, como en un ámbito de sueño, cuya clave está en otro sueño, el de lo que es en sí (439 c-d) (...) El oficio mayéutico socrático lo pone Platón a trabajar `contra` sí mismo, contra su `formación`, para que su cratilismo se pierda en el aire, al no resistir la prueba del examen dialéctico. A partir de esa liberación, puede llegar a ser eficaz la confrontación que va a cobrar ahora la forma de una confrontación de la dialéctica socrático-platónica y la mímesis cratílana (o la confrontación del sueño de la idea y la simple ensoñación)”*¹³⁴.

En definitiva, la lección de *Crátilo* será mostrarnos la imposibilidad de la *mímesis* para agotar el lenguaje, y las posibilidades (infinitas) del lenguaje para pensar otros horizontes de formación por la palabra, y cito a PEÑALVER GÓMEZ: “*lo que pretende Platón, en el diálogo entre Sócrates y Crátilo es salvar el lenguaje de lo que sería una red paralizadora, un encadenamiento del lenguaje a la figuración empírica pictórica*”¹³⁵. De este modo, y con una indeterminación ontológica de tres niveles (la actividad misma de conocer, el desconocimiento de sí de quien ha de conocer, y lo que debe ser conocido), la crítica al lenguaje del *Crátilo* juega con la posibilidad de

¹³⁰ J. Monserrat Molas, Cap. 4 “La vía falsa”, en *Platón: de la perplejidad al sistema*, Barcelona: Ariel, 1995.

¹³¹ Bossi, B. “L’heràclit del Logos: origen d’algunes prioritats platòniques”, p. 117-131, en J. Monserrat Molas (et. al), *Hermeneutic i platonism*, Barcelona: Barcelonesa d’Edicions, 2002.

¹³² Peñalver Gómez, M. *Márgenes de Platón. La estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad*, Murcia: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986, p. 154

¹³³ Ob. cit. p. 153

¹³⁴ Ob. cit. pp. 166-167

¹³⁵ Ob. cit. p. 167

identificar, en el mismo lenguaje “*natural*”, cierta voluntad de engaño, mediante el conocimiento mimético, voluntad que aquí es asociada en clave directa a la sofística.

EL CRÁTILLO

Introduutoriamente, sabemos que este diálogo trata acerca del *origen y modo de ser de los nombres*, y ha sido objeto de controversias acerca de su cronología, puesto que por ya anunciar la teoría de las formas, se lo ha ubicado tradicionalmente como anterior al *Fedón*. Sin embargo, el consenso actual indica que lo mejor para esta obra filosófica es que su datación se deje insegura, sobre todo porque el *Crátilo*, en sí, “*es un todo único y autosuficiente*”. Por la datación dramática, sin embargo, suele ubicarse este diálogo en el último año de vida de SÓCRATES.

Los personajes del diálogo son tres: SÓCRATES, CRÁTILLO y HERMÓGENES. Si hubiese que definirlos por sus discursos, sabemos que de todos, CRÁTILLO es quien tiene aquí formación heracliteana, y de posiciones muy radicales. De esta manera, CRÁTILLO es quien sostiene que los nombres poseen una *afinidad natural* con sus objetos (posición ya mantenida por ANTÍSTENES); afirma la *imposibilidad de hablar de modo falso*, y le da al lenguaje una importancia fundamental: como por ejemplo, la base de la educación en el estudio de los nombres. HERMÓGENES, por su parte, es hijo de HIPÓNICO, y hermano de CALIAS, el mecenas de los sofistas. Quizás no posea la autoconfianza y tenacidad de CRÁTILLO pero ambos interlocutores son menores que SÓCRATES, y será HERMÓGENES quien hará aquí el contradiscurso a CRÁTILLO: la concepción del lenguaje como *convención*, no como natural correspondencia entre las palabras y las cosas.

Este diálogo platónico, a diferencia de *Banquete* y *Protágoras*, está escrito en forma dramática directa. No hay ningún narrador que relate un diálogo previo al momento de acontecer este diálogo. *Crátilo* nos pone en situación de búsqueda de *un acuerdo acerca de algo* que motiva a los hablantes: HERMÓGENES y CRÁTILLO han estado debatiendo sobre la *situación de los nombres* y van a SÓCRATES, con este tema. Las posturas de ambos son opuestas: el primero sostiene que los *nombres son marcas convencionales*; el segundo argumenta que *todo nombre corresponde a la naturaleza del objeto*.

A los fines de organizar nuestra lectura, abordaré el *Crátilo* en función de tres grandes bloques que identifiqué en el texto, tales serían:

- Introducción (383a-385a)
- Discurso de teoría *convencionalista*: HERMÓGENES-SÓCRATES (385a-428b)
- Discurso de teoría *naturalista*: CRÁTILLO-SÓCRATES (428b-440e)¹³⁶.

Antes de hacer mi lectura de *Crátilo* con ayuda de ambas paráfrasis¹³⁷, es preciso anotar tres ejes previos de lectura:

- a) El diálogo *Crátilo* busca el *onoma*, esto es, el nombre, pero el tal es también una *palabra* (desde ahora *palabra/nombre*), y como tal, tiene distintas funciones: la *palabra/nombre* denomina y nombra los objetos (*onomazein*); la *palabra/nombre* es una creación, un signo hecho por alguien para algún ente (*onoma poiein*); la *palabra/nombre* da una denominación o nombre propio (*onoma keisthai*); la *palabra/nombre* establece o da una denominación como *poiein*, como algo creado y ya existente (*onoma tithesthai*).

¹³⁶ Hasta allí siguiendo un primer esquema proporcionado por JOSÉ L. CALVO En Introducción al *Crátilo*, de la traducción de *Diálogos*, Madrid: Editorial Gredos.

¹³⁷ Sin embargo, me apropiaré de el esquema de lectura de CALVO y de la paráfrasis interpretativa en varios argumentos realizada por U. Schmidt Osmonczik en *Estudios introductorios al Crátilo*, Platón, *Crátilo*, México: UNAM, 1988.

- b) los *enunciados* (*logoi*) en el *Crátilo* son una combinación (*xynthesis*) del verbo (*rhema*, predicado) y sujeto (*onoma*, sustantivo).
- c) El término *logos*, más que una palabra específica o singular, en *Crátilo* tiene dos sentidos: por un lado, es *discurso* en un sentido *no específico*: como *enunciado de pensamientos*; a su vez, es *discurso* en sentido *específico*, sea como *oración, enunciado o proposición*.

Entonces, el *logos*, como discurso, es la *expresión de dos o más palabras*: sea como por ejemplo, el nombre de *Zeus*, que tiene dos partes (*Zéna* y *Día*, 396 a-b); o sea, como *nombre* (410 d-e). Dicho esto, podemos decir que el *Crátilo* busca *la palabra como nombre*, la palabra como determinada relación entre cosa (*pragma*) y denominación (*onoma*). Entonces, comencemos la lectura del diálogo.

I. INTRODUCCIÓN (383a-385a)

En este trayecto, PLATÓN nos aproxima a una idea general de lo que trata el diálogo. Así, HERMÓGENES y CRÁTILLO acuden a SÓCRATES para buscar alguna luz sobre un problema que discuten entre ambos. Y discuten *acerca del ser de los nombres*. Identifico en esta Introducción dos secciones: la primera de exposición general de ambas hipótesis, y la segunda, de exposición de las razones de ambos, ejemplificados etimológicamente y en sentido general.

Entonces, tenemos:

- acerca de *las hipótesis*: existe una rectitud de denominación para cada una de las cosas, sea *por naturaleza* (CRÁTILLO), o sea *por convenio/uso/costumbre* (HERMÓGENES).

- acerca de *los argumentos*: CRÁTILLO argumenta que las cosas tienen *naturalmente* un *onoma*, y que los nombres se corresponden con las características del objeto o persona que lo porte. CRÁTILLO toma por ejemplo su propio nombre y el de SÓCRATES, que se vinculan en el sustantivo *krátos* (dominio). Sin embargo, debilita su argumento el ejemplo del nombre de su interlocutor, pues HERMÓGENES deriva de la raza de *Hermes*, e indica características que distan mucho de su portador, puesto que HERMÓGENES no es hombre de comercio ni tiene riquezas, tal como haría suponer el derivado de su nombre. Por su parte, HERMÓGENES sostiene que los nombres son establecidos por *convención y acuerdo* (*xyntheke kai homologia*, y luego *nomos*). Apoya su teoría en estas ejemplificaciones: primero, en el campo de los *nombres propios*: alguien puede ser llamado de modos diferentes, según situación o elección; segundo, en el campo de las *denominaciones*: las denominaciones son asunto de acuerdo, sea de un individuo o de una ciudad. Entonces, denominar según HERMÓGENES, dar nombre a algo/alguien, es *atribuir una palabra por convención o acuerdo*, dándole a este *nomos* validez universal. Los dialogantes han dejado así establecidas y enunciadas sus propias posiciones y pensamientos en lo que hace a los *nombres*, a aquellas palabras que corresponden a algo/alguien, que son su *denominación*.

El diálogo abre, ahora, dos momentos: cada uno para desarrollar ambas teorías con más precisión y detenimiento en los argumentos que las sostienen textualmente.

II. TEORÍA CONVENCIONALISTA: HERMÓGENES-SÓCRATES (385a-428b)

Varios momentos, a su vez, reúne el examen de la teoría de HERMÓGENES. Ellos son:

1. Buscan la consistencia de una teoría como la de CRÁTILLO (385b-385e). Tal búsqueda comienza con una interrogación acerca de la verdad, más propiamente, “*hablar con verdad*”, y “*hablar con falsedad*”. Así, el discurso toma tono de interrogación acerca de su carácter de *verdadero y falso*, primero enunciando la pregunta sobre la verdad, luego poniendo en cuestión una simplificación de la teoría convencionalista, y por último, enunciando HERMÓGENES que *los nombres son una disposición de alguien en una ciudad*, lo cual relativiza la denominación de nombres. De ser así, habría discípulos falsos con nombres verdaderos o al revés.
2. Se toma por modelo el principio protagórico del *homo mensura* (396a-387b). Aquí la pregunta de SÓCRATES a HERMÓGENES establece una analogía entre el concepto del nombre como *convención*, con el postulado de PROTÁGORAS: *el hombre es la medida de todas las cosas*. Los nombres como arbitrio, o medida entre las medidas del hombre, a de si los seres son lo que son, o si tienen consistencia en sí, si esto les da el nombre. De ser verdad el principio protagórico, las cosas son lo que a cada uno le parecen y según el nombre que cada quien les da, su propia medida, asignada por quien mide la cosa. De ser ello verdadero, sería imposible distinguir entre hombres buenos y malos, o entre virtud y vicio, pues todo sería igual para todos, pero ambos interlocutores refutan esta posibilidad y concluyen:

“Si no todo es para todos igual al mismo tiempo y en todo momento, ni tampoco cada uno de los seres es diferente para cada individuo, es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforma a su naturaleza” (386e)

Por tanto, si las cosas existen en sí, el hombre *no* es la medida de todas las denominaciones.

3. El *hablar (legein)* es una acción que determina *modos del nombrar* (387c-391c). La acción de *nombrar* tiene estrecha vinculación con el *hablar*: es el nombrar una parte del hablar y entonces, no puede hacerse arbitrariamente. Si el hombre no es la medida de todos los nombres, entonces no puede hablar nombrando arbitrariamente. Así, el nombre es un instrumento fabricado según el arte específico de un denominador (*onomatourgos*). Aquí, llegamos a un punto central de la exposición platónica: el nombre es objeto de discusión como origen de denominaciones y según la doctrina de las formas. De tal manera, el *nombre* imita el *eidos* (389b), “*el nombre es un cierto instrumento para enseñar y distinguir la esencia*”. Así, tenemos que el arte de nombrar se define en una pregunta: “*¿tiene que saber aplicar a los sonidos y a las sílabas, el nombre naturalmente adecuado para cada objeto?*” (389d). El *onomatourgos* mira aquella idea del objeto, para darle forma en una palabra. De este modo, aplica “*la forma de nombre que conviene a cada uno*” (390a). Pero entonces, *los nombres son instrumentos de un mundo de cosas* contempladas en su *eidos* y puesto en nombre bajo *forma de palabra*. Para asegurar que cada forma corresponde a cada idea del objeto, el *onomatourgos* necesita de la ayuda del dialéctico, del filósofo, que es quien sabe preguntar y responder sobre el ser de las cosas y las palabras que las nombran.
4. *Análisis de los nombres* (391d-421c). Luego de esta presentación de la teoría de HERMÓGENES, comienza un recorrido por nombres de todo tipo e índole, los que son analizados etimológicamente. Para ello, primero se hace una crítica a los modos de *buscar la verdad* en la sofística, y entonces, acuerdan buscar *palabras verdaderas* para los nombres en la tradición poética. Antes de ello, dejan establecido algo de común acuerdo: “*que el nombre tiene por naturaleza una cierta*

exactitud y que no es obra de cualquier hombre el saber imponerlo bien a cualquier cosa” (391a). Hecho este primer acuerdo, y suponiendo la *correspondencia natural entre nombre y cosa*, comienza el análisis etimológico de los nombres, en un orden que identifiqué así:

- a) *nombres de héroes y dioses*: para comenzar el análisis de los nombres, acuden primero a HOMERO, pues los pasajes homéricos más bellos son aquellos en los que se distinguen los nombres, dados por hombres y dioses, para cosas y objetos. Es también la pregunta con la que abren su indagación: “¿Es que no crees que dice algo magnífico y maravilloso en estos pasajes sobre la exactitud de los nombres?” (391d). Los nombres que se analizan en esta sección los transcribo, en su nombre y significado, tratando de ser lo más fiel posible a la traducción citada¹³⁸:
- río: es Janto – *xānthos*, pero también *skāmandros* – Escamandro-
 - ave: se dice *chalkís*, *kýmindis*, *batíea*, *myríne*, asociada al búho
 - hijo de Héctor: *Skamāndrios* (así le llaman las mujeres), y *Astyánax* (así le llaman los troyanos y los hombres), ambos son nombres de rey (Ánax es “señor de algo”, Héctor es “dueño”)
 - *Archépolis*: el que gobierna una ciudad, vinculado también a *Ágis*, *polémarchos*, y *Eupólemos*, que dicen “general”
 - *Iatroklés*, famoso curador, y como akesímbrotos, es curador de los mortales
 - *Theóphilos*: protegido de los dioses.... y asociado a *Mnésitheos*: el que piensa en los dioses
 - *Oréstés*: ¿quizás vinculado a *oreinōs*, que es carácter salvaje y “mentaraz”?
 - *Agamémnōn*: admirable (*agastōs*) y de perseverancia (*epimoné*)
 - *Atréús* (de *atéra*: funesto), asociado a *ateirés*: implacable, audaz: *átreston*, y *atérōn*: funesto
 - *Pélops*: quien ve de cerca (*pélas*)
 - *Tántalos*: que gravita (*talanteía*)
 - *Zeus*: rey, combinación de *Zena* y *Día*
 - *Krónos*: tiempo
 - *Ántrhōpos*: animal que examina y razona sobre lo que ve, es *anathrōn ha ópōpe*, que “examina lo que ha visto”
 - *Déméter*: quien nos da (*dodoûsa*) el alimento como madre (*méter*)
 - *Héra*: de *eraté* (deseable)
 - *Perréphatta*: transformado en *Phersephóné*, y *Pherépapha*

¹³⁸ La traducción de Editorial Gredos.

- *Apollón*: quien lava, derivados de *Apoloúon*, *Aplóun* y *Aéi bállōn*

b) *nombres de partes del cuerpo*:

- *Psyché* (alma)

- *Sōma* (cuerpo, o tumba del alma, y también es *sóizétai*, o recinto para resguardarse)

- *Hestía*: relacionado a *ousía* (ser, esencia), *éssia*, y *ōsía* (los seres que se mueven), y significa en general, el ser o esencia de las cosas

c) *nombres comunes de fenómenos naturales o no*:

- *Rhea*, como *Krónos*, indica el tiempo, como río

- *Kátoptron*: espejo

- *Méchané*: cumplir un largo recorrido, y también, artificio

- *Areté*: virtud

- *Kakía*: vicio

- *Kakôs ión*: como *kakía*, es todo lo que se mueve mal

- *Deilía*: cobardía, una traba poderosa del alma; asociada a *desmós lían*: traba del alma

- *Aporía*: escasez de recursos

- *Poreúesthai*: caminar

- *Aei rhéon*: lo que fluye

- *Aeireítén*: siempre fluyente

- *Hairetén*: deseable

- *Kalón*: bello, “es el pensamiento que produce las cosas que saludamos con el nombre de bellas”, y “lo más difícil de comprender”. A su vez, *kalón* está vinculado a *sympherón* (conveniente), *lysitelôun* (rentable), *ôplhelimon* (provechoso) y *kerdáleon* (lucrativo). De todos ellos, el nombre de *provechoso* (*ôplhelimon*) se vincula a *ophéllin* (engordar), *aúxein* (acrecentar) y *poiéîn* (hacer)

- *Aischrón*: feo

- *Boulapteroûn*: lo que quiere sujetar el flujo

- *Zemiôdes*: ruidoso

- *Día*: de *himerán*, *hemeran* y *héméran*... “El día civiliza” es *hémera poiéî*

- *Deón*: lo obligatorio

- *Diión*: lo que atraviesa

- *Deón*: lo que ordena, igual que *ôplhelimo*, *lysitelôun*, *kerdáleon*, *agathón* y *sympherón*

Nombres comunes de nociones intelectuales y morales:

- *Hédoné*: placer
- *Ónesis*: provecho
- *Lýpe*: dolor
- *Diálysis*: disolución del cuerpo
- *Aniás*: sufrimiento (lo que estorba el movimiento)
- *Algedón*: pena
- *Tò algeinón*: lo penoso
- *Achthédon*: pesar
- *Odýné*: aflicción, asociado a *éndysis*: penetración del dolor
- *Euphrosýne*: bienestar, vinculado a *eu symphéresthai*: el alma se mueve bien acorde con la cosas
- *Chará*: alegría
- *Rhoé*: flujo del alma
- *Diáchysis*: efusión
- *Térpsis*: goce, combinado con *terpnón*: gozoso, y *herpsis*: deslizamiento a través del alma, a su vez relacionado a *pnoé* (soplo) y *herpnoun*
- *Epithymía*: apetito
- *Thymós*: principio irascible del alma (ardor / ebullición)
- *Hímeros*: deseo, de *hiémeros rheî*: el alma “*fluye tendiendo*”, o con la tendencia de la corriente (*hésis tés rhoes*)
- *Póthos*: añoranza, porque es deseo de “*lo alejado*” (*állothi pou óntos*)
- *Érós*: que se insinúa desde afuera (*eisrheî éxothern*)
- *Dóxa*: asociado a *díōxis* (persecución del alma por saber) y *tórou* (disparo del arco), y también a *otésis*: creencia (y caminar del alma hacia toda cosa)
- *Bolé*: disparo, asociado a *boulé*: decisión, *boulesthai*: tender a, y *bouleúesthai*: decidir
- *Anánké*: necesidad

- *Hekoúision*: voluntario, pero también puede usarse *boulé*: voluntad (*tò eíkon tòi iónti*: lo que cede al movimiento)
- *Anankáin*: lo que ofrece resistencia
- *Alétheia*: verdad
- *Pseúdos*: falsedad
- *Tò ón*: ser
- *Ónoma*: nombre
- *Matesthei*: investigar
- *Zeteîn*: buscar

5. *Stoicheia y mimesis (421c-428b)*, o acerca de las *palabras primeras*. A partir de esa primera y extensa indagación etimológica, SÓCRATES y HERMÓGENES entran a lo que los críticos consideran la parte más filosófica del diálogo. Buscan entonces las palabras raíces (*prota onomata*) o *primeras palabras*, según la siguiente vía:

- a) *Se busca una definición para las primeras palabras*: pero tal definición comienza con una sospecha del lenguaje. Y es que quizás los hombres sean extraños al lenguaje. Pero entonces, a veces olvidan que la exactitud de los nombres consiste en “*revelar cómo es cada uno de los seres*” (422d). Así, los nombres primarios son los que indican la esencia de algo, y los secundarios también, puesto que consiguen indicar algo por mediación de los nombres primarios.
- b) *Los nombres son imitación*: hay artes que sugieren las cosas en sí, por ejemplo, las artes que imitan lo más perfecto posible los seres de la naturaleza. Ellos son el arte de la música y la pintura. Pero el arte de nombrar imita la esencia de las cosas captando su ser mediante sílabas y letras combinadas.
- c) *Las palabras primitivas son una realidad correspondiente a un eídos*: la imitación de la esencia se hace por sílabas y letras, y por las combinaciones entre ellas, sean con los diferentes géneros entre sí y/o con procedimientos de similitud y combinación. Pero lo fundamental es que no se sabe, ciertamente, a qué responde esta exactitud que da la palabra con el nombre. Así, las palabras son imitaciones que corresponden a un *eídos*. Participan de esta correspondencia como formas, para ese *eídos*, formas realizadas en esas combinaciones de letras con las que dan sentido a la palabra dicha como nombre.
- d) *El carácter fonosimbólico del nombre*: aquí se sintetizan los enunciados anteriores y se concluye la primera parte crítica del diálogo que comenzara con la teoría de HERMÓGENES. La misma se ha contrastado con estas opciones ya enunciadas:
 - los nombres son denominaciones exactas,
 - los nombres señalan la esencia de las cosas,
 - los nombres son combinaciones de sonidos y letras, así construyen palabras,
 - los nombres son palabras que imitan un *eídos*.

El ejemplo gráfico sobre el juego combinatorio de la palabra, ese juego armado entre sonidos y señales de algo, es la palabra *kinéseōs*, esto es *movimiento*: está construida

con *hésis* (impulso) y *kiein* (marchar); su opuesto es *stásis*: reposo, y análogamente, señala como *rheîn* y *rhoé* (río, fluir).

Comienza aquí un interludio, antes de dialogar con CRÁTILLO, y lo que sucede es que, puesta bajo sospecha la posición de HERMÓGENES, ahora se hace un paréntesis para considerar la teoría de CRÁTILLO. El pedido de HERMÓGENES a CRÁTILLO es, justamente, que aporte algo más a los argumentos anteriores acerca de la exactitud de los nombres. También se apela aquí a la formación de CRÁTILLO, y a sus posibilidades para dar y transmitir esos conocimientos:

“... no me extrañaría que pudieras decir algo mejor que esto, pues tengo la impresión de que lo has entendido personalmente y que has aprendido de otros. Por consiguiente, si dices algo mejor, ya puedes inscribirme también a mí como uno de tus discípulos sobre la exactitud de los nombres” (428b)

III. DISCURSO DE TEORÍA NATURALISTA: CRÁTILLO-SÓCRATES (428b-440e)

La crítica a la teoría de CRÁTILLO hará un rodeo: el argumento de CRÁTILLO ahora es puesto en duda, pero retomando los enunciados anteriores y buscando volver al mismo argumento pero ya con una nueva inquietud, tal es, la *inquietud* acerca de *qué es el conocimiento*.

En cuanto a revisar los enunciados anteriores, se deja establecido con más evidencia las siguientes afirmaciones:

a) lo que hay en el lenguaje de *arte imitativo*, es lo que *revela la esencia de la cosa*, en cierto modo y forma:

“¿es posible atribuir y asignar ambas clases de imitaciones –tanto las pinturas como los nombres aludidos– a las cosas de las que son imitaciones?” (430b);

b) el lenguaje, en tanto *arte imitativo*, es *un retrato* mejor o peor: *el nombre es una cosa que dice algo acerca de alguien o cosa*,

“esta atribución, amigo mío, es lo que yo llamo correcta en ambas imitaciones –la pintura y los nombres–, y en el caso de los nombres, además de correcta, verdadera” (430d);

c) *el lenguaje a veces dice verdaderamente, a veces no* (431c): la prueba de ello es que hay nombres que no se corresponden con las cosas. Por ejemplo, si hubiese dos CRÁTILLOS, ¿habría un sólo nombre para una imagen duplicada por dos? Es decir, los nombres pueden asignarse con falsedad o verdad. Un nombre no señalaría al mismo hombre en todos los casos, ni tampoco como único ejemplar bajo esas condiciones que su nombre dice. Por tanto, el nombre a veces representa lo contrario (el mejor ejemplo a la vista es el mismo HERMÓGENES);

d) *los nombres son costumbres*. La pregunta fundamental para develar la condición del nombre como costumbre será interrogar si *costumbre* es lo mismo que *convención*. Esta pregunta se relaciona con otra:

“¿Cuál es, para nosotros, la función que tienen los nombres y cuál decimos que es su hermoso resultado?” (435d)

Tras estas afirmaciones, se revisan algunas palabras que se dan a equívocos, tales son:

- *epistéme*: detiene nuestra alma
- *bé baoin*: reposo, imitación
- *historia*: que detiene el flujo
- *pistón*: lo que detiene (como *histán*)
- *mnémé*: recuerdo, y también “que hay reposo en el alma” (*moné en téi psychéi*)
- *hamartía*: yerro
- *symphorá*: accidente
- *sýnesis*: comprensión
- *amathía*: ignorancia
- *akolasía*: intemperancia, y también seguimiento de las cosas (o *poreía toû hâma theôi iôntos*: el movimiento de lo que marcha en compañía del dios)

Entonces, si bien *convención* y *costumbre* manifiestan lo que pensamos cuando hablamos, se concluye que la *convención* es un *acuerdo de saber*, no así la *costumbre*, puesto que *no siempre sabemos lo que decimos al nombrar algo*. Y esto porque los nombres son obra de *convenciones*, pero también, son usos de *costumbres*.

No se resuelve del todo, entonces, si los nombres son obra única de un dios denominador (*onomatourgos*), tampoco se acepta que todos los nombres sean *imitación, convención o costumbre*. Pero algo da a pensar ese movimiento de la palabra que enuncia algo bajo forma de *ónoma, nombre*. Así, CRÁTILLO y SÓCRATES llevan su indagación a un norte platónico fundamental: el conocimiento, y más aún, *el bello conocimiento*. Entonces, preguntan:

“¿Cuál será el más bello y claro conocimiento: conocer a partir de la imagen si ella misma tiene un cierto parecido con la realidad de la que sería imagen, o partiendo de la realidad, conocer la realidad misma y si su imagen está convenientemente lograda?” (439 a-b)

CRÁTILLO responde a esta pregunta argumentando que el *conocimiento bello* que da la *palabra* como *nombre* es el que parte de la realidad. Sin embargo, es refutado nuevamente:

“... habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres” (439b)

Para afirmar esta necesidad de *conocer bellamente la esencia de las cosas*, SÓCRATES apela a otro lugar que no es el *noûs*, apela a sus sueños, y dice:

“Considera, admirable Crátilo, lo que yo sueño a veces: ¿diremos que hay algo bello y bueno en sí, y lo mismo con cada uno de los seres, o no?” (439c)

No sabemos, entonces, si las cosas se mueven o no, y si moviéndose cambian de forma, por tanto, de modos de nombrarse. No sabemos tampoco qué clase de conocimiento es éste que nos hace *ver y decir* el objeto de tal o cual manera, sea por *convención*, por *costumbre*, o por *correspondencia mimética*, si la hubiere. Entonces, *no sabemos cómo cambia el conocimiento*. Si eso sucediera, si el conocimiento cambiara, sucedería que:

“... si siempre está cambiando, no podría haber siempre conocimiento y, conforme a este razonamiento, no habría ni sujeto ni objeto de conocimiento. En cambio, si hay siempre sujeto, sí hay objeto de conocimiento; si existe lo bello, lo bueno y cada de los

seres, es evidente para mí, que lo que ahora decimos nosotros no se parece en absoluto al flujo ni al movimiento” (440b)

Dicho esto, SÓCRATES vuelve a dudar de las certezas de CRÁTILLO. Quizás su teoría sea como un pensamiento de las cosas por catarro, concluye SÓCRATES, mudable a distintos modos de ser según su nombre. CRÁTILLO argumenta que necesariamente seguirá buscando, más allá de su fuente de verdad, que es HERÁCLITO. Como sea, es el mismo CRÁTILLO quien invita a SÓCRATES a seguir reflexionando sobre este problema de relación entre las *palabras que nombran* y las cosas que nombran.

DOS EXPERIENCIAS DE LENGUAJE EN BORGES: LA ARENA Y LA MARAVILLA

El lenguaje es experiencia del mundo, tal como leíamos en GADAMER. Sobre este supuesto hermenéutico, buscaré en dos textos de BORGES las posibilidades de confirmación de tal supuesto. Así, veré de leer el lenguaje como *experiencia finita e infinita*, en *El libro de arena*, y el lenguaje como *acontecimiento de la palabra*, en el cuento *UNDR*. Si en PLATÓN leímos el diálogo sobre el *lenguaje* como la inquietud acerca de la determinación epocal y convencional de la relación entre los nombres y las cosas, y ello como acceso a una *experiencia del mundo* para su comprensión, veamos ahora en BORGES cómo esa *experiencia del mundo* en el lenguaje es *un juego de la palabra* entre finitud e infinitud, un movimiento enigmático de las posibilidades del mundo del lenguaje.

Ahora bien, como podremos leer en estos textos de BORGES, el enunciado hermenéutico que afirma que *la palabra del poema es espejo de la finitud y modo de experiencia de la verdad y del mundo*, esa afirmación no será confirmada del todo en los textos borgeanos. Y ello porque en *El Libro de Arena*, precisamente si algo no aparece con claridad y sentido en su relato, es *la palabra*. Allí la palabra, como protagonista ausente, perdura en su enigmático acontecer y deviene siempre otra. El extraño libro está compuesto de series infinitas de símbolos de sentidos infinitos, por tanto, toda *experiencia con el libro de arena* permanece abierta a las posibilidades infinitas de la comprensión del hombre que la padece, y que incluso ni siquiera atisbe a comprenderla puesto que, como veremos aquí, la experiencia infinita con el libro infinito permanece indecible y no revelada al lector. Algo parecido sucede con el cuento *UNDR*, cuento de travesía en el que se confirman quizás algunas premisas del lenguaje señaladas en el *Crátilo*, tales como la palabra en tanto *símbolo, nombre, verdad, sonido, comprensión, movimiento, belleza*. Pero en *UNDR* podremos ver, quizás, que estas notas hermenéuticas sobre el lenguaje no alcanzan para develar el sentido de esa extraña, inagotable e intraducida palabra, *UNDR*, como tampoco comprender del todo *qué modo de experiencia con el lenguaje* tiene este viajero que enuncia y entona palabras de misterio (al menos, para el lector) en una *experiencia con una palabra extraña* que tampoco se devela ni traduce, permanece inaccesible a los ojos del lector.

Una última palabra de observación previa a la lectura de ambos textos: ni el libro de series infinitas de símbolos infinitos, ni la palabra intraducida y transmutada en un canto nuevo son, aquí, objetos de intercambio, utilidad o mercancía. El libro es intercambiado por otro libro, un conjunto de textos sagrados de una traducción específica, y la palabra es pronunciada como don al oído de quien debe salvar su vida con la música.

UN LIBRO INFINITO

Habíamos dicho con GADAMER que *el lenguaje es una experiencia del mundo*. Como tal, leíamos en *Crátilo* toda una puesta en escena del lenguaje como modo de conocimiento por medio del cual el mundo se comprende. Y allí, en el diálogo, *el mundo se comprende en el juego de la palabra con que se nombran las cosas que son*.

A este juego infinito de los sonidos que construyen *símbolos* para las cosas, GADAMER le llama lo que hemos enunciado como *sentido finito de posibilidades infinitas*, o más precisamente, el lenguaje pone “*en una representación finita una infinitud de sentido*”¹³⁹.

Buscaré, en primer lugar, este juego dialéctico entre *experiencia finita* y *sentido infinito* en *El libro de arena*. Este cuento pertenece al libro homónimo de BORGES (1975), y necesariamente debo fragmentarle a los fines de leerlo según los propósitos de esta investigación. Así, tendríamos en el cuento veinte cuadros o situaciones que comprendo según el siguiente esquema interpretativo:

1. *Algo es el infinito*. BORGES comienza enumerando denominaciones convencionales del *infinito* para luego, como estila, dar poéticamente la suya propia, así, dice:

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

Enumeradas y negadas las definiciones del infinito por convención, BORGES da la valencia de su relato: es *un relato verdadero*. Ya de comienzo tenemos así el vínculo fundamental entre verdad e infinito.

2. “*Oí un golpe en la puerta*”. *Algo llama a la morada del narrador*. Lo bello es que a ese llamado a la puerta, el narrador responde con apertura y curiosidad:

“... abrí y entró un desconocido”.

El hombre extraño llevaba una maleta, vendía libros, más específicamente Biblias. Los primeros signos confunden: parece viejo, pero no lo es tanto; parece escandinavo, pero viene de las Orcadas. El punto aquí es que éste es el primer suceso que debemos atender: un viajero llama a la morada del narrador (desde ahora, lector/narrador), y la puerta se abre.

3. *Ambos desconocidos comienzan su diálogo por lo que hacen con tejidos del lenguaje*: el viajero vende Biblias, el lector/narrador lee. Me detengo en la lentitud del viajero:

“... el hombre tardó un rato en hablar”.

Y me detengo allí porque ya de comienzo se percibe que no habrá entre ellos un interés máximo en comprar y/o vender Biblia alguna. Entre ambos hablantes se aproxima, así, *algo más* de esto que se vende y aquello que hay.

4. Segundo suceso: *un libro sagrado*. No habrá trato convencional entre ambos hablantes y este suceso así lo anticipa, llamando al interés del lector en un libro extraordinario y único:

“Quiero mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese”.

¹³⁹ Cfr. Gadamer, H. *Verdad y método*, ob. cit. p. 528

No sabemos si el libro era grande o no, pero BORGES dice que su *“inusitado peso me sorprendió”*. Pero era un texto sagrado con aparente procedencia de Bombay. No se sabe su datación histórica, sólo su extrañeza en forma y sentido.

5. *Características del libro*. El libro está compuesto por caracteres extraños, páginas impresas a dos columnas en texto apretado y ordenado en versículos, pero con cifras arábigas para numerar páginas, las que sin embargo, no tienen orden (40.514, y después 999, etc). *Las características del libro le hacían un libro singularmente extraño*.

6. Confirma lo extraño del libro lo que sucede a los ojos del narrador. Tal es un dibujo hecho a pluma: *un ancla dibujada por la mano de un niño*. La contemplación del ancla dura un instante que no puede repetirse. Reproduzco fielmente la descripción del acontecimiento con este dibujo:

Fue entonces que el desconocido me dijo:

-Mírela bien. Ya no la verá nunca más.

Había una amenaza en la afirmación, pero no en la voz. Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí.

En vano busqué la figura del ancla, hoja tras hoja.

7. En vano, lector/narrador y viajero cruzan palabras sobre la historia del libro: no es una versión indostánica de la Biblia, y este extraño libro era de alguien muy pobre, tanto que no sabía leer, al menos, no conoce el sistema alfabetizador al que pertenece el narrador. El instante del ancla a pluma es imposible de recuperar y toda palabra anecdótica del libro será nada con relación a ese instante allí vivido en el mágico suceso de un desorden inaudito y enigmático.

8. *El extraño ser del libro*. El viajero le da un nombre al extraño objeto de incontables desordenadas y dibujos de instantes:

“... me dijo que su libro se llamaba El libro de arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin”.

Así, el libro tiene un nombre que explica algo de su enigmática forma, y que señala lo que es, en sí, *un mundo infinito*.

9. *El libro infinito es un enigma*. No sabemos si con ánimos de comprobación o de suscitar admiración, pero el viajero está invitando al lector a una experiencia extraña: buscar la primera hoja del libro, tarea imposible. Buscar la última hoja, otro imposible. Las páginas desbordaban interponiéndose unas a otras,

“... como si brotaran del libro”.

El extraño modo de ser del libro de arena no puede contenerse en una forma específica de determinación como no sea la de *ser un verdadero infinito*, una unidad de sentido inacabable.

10. Ante la incredulidad del lector/narrador por la prueba imposible de encontrar páginas específicas, el libro de arena encuentra ahora una definición que es la que anticipábamos:

“... no puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito”.

El ser del libro, entonces, se define por su nombre. *Es un infinito*. Es como la arena. Pero este modo de ser quizás tiene un sentido:

“... dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número”.

Un sentido que ambos hablantes trasladan, quizás, a *algo más* que sus experiencias con el extraño libro, inasible como la arena del mar.

11. Una lección del libro para sus lectores:

“... si el espacio es infinito, estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito, estamos en cualquier punto del tiempo”.

El hombre, como el libro, puede hacer sentidos infinitos desde su *experiencia de finitud*, desde su tiempo y espacio y más allá de ambos, el hombre es y está en momentos insondables y finitos, pero en una serie infinita, en este caso, representado en un objeto del lenguaje: un libro, de arena.

12. Como entre paréntesis, hecha esa definición del libro como de una *experiencia infinita* para *simbolizar nuestra condición finita*, BORGES nos relata el tránsito del viajero: fue religioso, es honesto, y ahora es un caminante que va de regreso a su patria en las islas de Escocia, la tierra de HUME, STEVENSON y ROBBIE BURNS.

13. *El destino del libro en la experiencia del lector*: el viajero no lleva el extraño libro para sí, tampoco a los escaparates de un museo. El destino del libro es este lector a quien alguien ha llamado a su puerta:

“... se lo ofrezco a usted”.

Lo curioso es que, tras este ofrecimiento, le pide una suma aparente de dinero. BORGES no dice cuánto pide, sólo habla de “*una suma elevada*”. Digo que es curioso porque, como hemos visto, el orden de lo material obtenido por dinero no es el mundo que más interese a BORGES, precisamente, ni tampoco en el que construye sentidos de experiencias (develadas) con la palabra. Sin embargo, aquí hay un ofrecimiento puntual y específico: un libro extraño, para un devoto lector.

14. Se acuerda un trato: el lector/narrador no puede dar una suma tan alta como la pedida, por tanto, propone canjear una Biblia de Wiclif en letra gótica y algunas monedas de su magro ingreso jubilatorio. El viajero es presbiteriano: acepta la Biblia de Wiclif como un tesoro.

15. El nombre del viajero es como la noche en que se despiden: un misterio. Dice BORGES:

“Era de noche cuando el hombre se fue. No he vuelto a verlo ni sé su nombre”.

16. El lector/narrador busca con inquietud un lugar para el libro en su biblioteca: sería el espacio vacío ahora dejado por la Biblia, pero en cambio, esconde el libro de arena detrás de *Las mil y una noches*.

17. Desde ese momento, comienza la *experiencia del lector/narrador con su extraño libro infinito*: cifras, máscaras, objetos, todo aparece en el extraño libro, todo por una sola vez a la mirada. El lector fue haciéndose *cautivo del libro infinito*: con mirada solitaria, comenzó su

“(...) recelo de que no fuera verdaderamente infinito”,

y una gran soledad que se acompañaba sólo de la presencia del cuerpo misterioso del libro de arena.

18. La más bella metáfora del estado de un lector solitario que hace una *experiencia con un libro*:

“Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle.”

El lector/narrador se encuentra *cautivo de esa experiencia con un libro infinito*. No lo comprende, no puede tampoco explicarse cómo es de inusual la forma de un libro de procedencia sagrada y conforma de formas infinitas. Quizás la lección mayor de esta metáfora sea la de ese estado de éxtasis que se apodera de un lector abierto a una unidad de sentidos infinitos y desplegada, cada vez y en forma de libro, de infinitas maneras diferentes.

19. Pero el lector/narrador necesita *comprender de qué consta esa unidad de sentido desplegada ante sus ojos bajo forma de libro*. De alguna manera, tenía que abordar el conocimiento del libro. Así es que lo mira con lupa, lo palpa, lo examina detalle por detalle buscando algún artificio visible a sus ojos. Tomó nota de las ilustraciones y sus páginas correspondientes, pero ellas eran infinitas y era imposible volver a verlas. En su afán por conocer el libro, el lector/narrador pierde hasta el sueño, y si acaso soñaba, soñaba con el libro.

20. *Un modo de comprensión*: con el paso del tiempo (declinando el verano, dice BORGES), el lector/narrador asume la experiencia del libro extraño como de una declarada *monstruosidad*: el libro era monstruoso, una pesadilla, él mismo era monstruoso. *La experiencia con el libro infinito era ahora una verdadera deformación de la realidad*. A tal punto la transformación de ese primer momento de éxtasis, y el siguiente proceso de conocimiento (¿imposible?) del libro, que ahora el lector/narrador se encontraba totalmente desbordado con el libro, le excedía hasta el horror esta *experiencia infinita*. A tal punto la experiencia de horror con el libro inexplicable que pensó quemarlo, idea que abandona ante una suposición de espanto: quizás el fuego de un libro infinito fuese también un fuego infinito...

“... temí que la combustión de un libro infinito fuera parejamente infinita y sofocara de humo al planeta.”

21. *¿Fin de la experiencia?* El lector/narrador recuerda

“... haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque”.

Así, decide “perder” en lo más oscuro y profundo de la Biblioteca Nacional el libro. Allí lo arrojó, sin nadie viera su arrojamiento. Sin embargo, quizás se libera sólo de la forma material del libro de arena. *La experiencia de un cuerpo de palabras al infinito sigue en él*, camina con él, pues como él mismo dice:

“Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México”.

EL ENTUSIASMO, EN UNA PALABRA, Y LA MARAVILLA

En un cuento llamado *UNDR*, también de *El libro de arena*, se pueden apreciar algunas notas sobre el lenguaje ya señaladas por PLATÓN, en el *Crátilo*, ellas son:

- a) *la palabra es símbolo,*
- b) *la palabra nombra*
- c) *la palabra/nombre es representación*
- d) *la palabra/nombre es sonido*
- e) *la palabra/nombre es una síntesis extraña por medio de la cual nos valemos para conocer el modo de ser de las cosas*
- f) *la palabra/nombre es un instrumento para comprender el ser según la forma en que se determine, en su enunciación*
- g) *la palabra/nombre es un movimiento de la verdad*
- h) *la palabra/nombre es un acontecer bello, para un conocer bello.*

Estas notas son, prácticamente, el recorrido en cierto modo de la verdad de la experiencia que relata el cuento *UNDR*. El nombre del cuento es ése: *UNDR*, una palabra extraña, de sonido singular y cuyo significado sólo se devela (muy fragmentariamente, como sugerencia) hacia el significado final, luego de contarnos BORGES la travesía de un viajero por caminos de secuencia circular: veremos que tal recorrido, tal experiencia, comienza precisamente con *la búsqueda de una palabra extraña*. El viaje del relato termina cuando se produce, tras un largo recorrido, el acontecimiento en el cual *quien viaja, espera encontrar el sentido de esa palabra, develar su enigma*.

Veamos, entonces, como BORGES nos permite comprender su texto como un *acontecimiento bello y verdadero* con el relato de *una experiencia del lenguaje por el través de una palabra*:

A. *Situación general del relato*: como siempre, BORGES no da demasiadas pistas al comenzar su relato, como no sean pistas falsas. El relato es del siglo XVII, del *Libellus* de ADÁN DE BREMEN (siglo XI), publicado tardíamente en la *Analecta Germania* del siglo XIX. Como sucede con su *libro de arena*, BORGES nos da en sus cuentos la posibilidad de interpretar que tales historias y experiencias pueden ocurrir en cualquier punto y lugar del universo, en cualquier momento del tiempo y a cualquier hombre que, como el lector/narrador del libro de arena, se atreva al riesgo de perderse en el laberinto infinito de su palabra.

B. *Situación específica del relato*: BORGES nos ubica en un más allá, más allá de estas tierras, en otro lado. Sería el país de los urnos. Antes de su relato fantástico, el narrador nos describe los modos de vida de los urnos, apenas conocidos por las historias que cuentan los viajeros. Los urnos son de modesto vivir, creen en Jesucristo,

“... son pastores, barqueros, hechiceros, forjadores de espada y trezadores”.

Hábiles para la guerra, el caballo y el arco. No escriben como nosotros, a juzgar por lo que escribe BORGES:

“Desconocen, como es de suponer, el uso de la pluma, del cuerno de tinta y del pergamino. Graban sus caracteres como nuestros mayores las ruinas que Odín les reveló, después de haber pendido del fresno, Odín sacrificado a Odín, durante nueve noches.”

Hasta allí las notas generales que tenemos antes de seguir camino.

C. BORGES abre la historia con un diálogo: el diálogo ocurre entre quien narra (desde ahora, el viajero) y un hombre islandés, *Ulf Sigurdarson*, quien desde este momento será el otro viajero/narrador del cuento, y que es dibujado como “*hombre de graves y medidas palabras*”. El cuento sucedió en Upsala, un amanecer frío, y los detalles se narran *a posteriori* de lo que se nos indica como este encuentro entre el primer viajero/narrador (quien escribe) y el islandés *Ulf Sigurdarson*.

D. El habla del diálogo comienza en latín, pero continúa después en lengua nórdica.

E. El islandés comienza el relato de su experiencia sin darnos su nombre. Hemos sabido su nombre por BORGES, pero al comenzar el relato de su experiencia (dialogada), el islandés dice quién es pero sin decir su nombre. Y es un viajero de la progenie de los *skalds*, que ha viajado el mundo buscando una palabra:

“... me bastó saber que la poesía de los urnos consta de una sola palabra para emprender su busca y el derrotero que me conduciría a su tierra. No sin fatigas y trabajos llegué al cabo de un año. Era de noche; advertí que los hombres que se cruzaban en mi camino me miraban curiosamente y una que otra pedrada me alcanzó”.

Así, *Ulf Sigurdarson* cuenta que en uno de sus viajes llegó a un reino extraño, donde le hospedó un herrero (*Orm*), y cuyo rey se llamaba *Gunnlaug*, que acostumbraba a crucificar forasteros.

F. Para no ir directamente a la muerte, *Ulf* compuso una *drápa*: eso es una composición laudatoria para celebrar victorias o dádivas del rey. Nótese la rehabilitación de la poesía como *arte de la memoria* y, a su vez, como *riesgo para la segura estabilidad del reino*:

“... Apenas la aprendí de memoria vinieron a buscarme dos hombres. No quise entregarles mi espada, pero me dejé conducir”.

G. En el recorrido bajo custodia real, *Ulf* se encuentra con signos e imágenes que representan la Palabra: primero, un poste de madera amarilla en una plaza, y en su punta un pez. Luego, en otra plaza, un poste rojo con un disco. Luego de ambas figuras, cada vez, *Orm* le explicaba la imagen diciendo que eso era la Palabra. Palabra que *Ulf* pide saber, pero que *Orm* dice no saberla. Por último, la tercera plaza tenía un poste pintado de negro. Tras él, BORGES describe una pared circular, con techo de barro y sin puertas, que rodeaba a toda la ciudad. A ese lugar, *Ulf* entró, no así el herrero.

H. La situación del interior de la corte es, como los signos en el camino, *extraña*: hombres armados y de pie, un rey doliente o moribundo, muy extraño y a la vez, muy marcado por el paso del tiempo. Y con esa entrada al interior de la extraña corte, sucede el primer acontecimiento de la canción: alguien trae un arpa a *Ulf* y éste, hincado, *canta su drápa*. Por ella, el rey le da un anillo de plata.

I. *Ahora no quiere decir nada*. Esa frase misteriosa suena cuando, tras la *drápa* de *Ulf*, alguien le arrebató el arpa y, de pie, pulsa las cuerdas entonando la palabra que *Ulf* tanto deseaba para sí. Veamos cuán bello es ese instante del segundo acontecimiento de la música:

“Pulsó las cuerdas como templándolas y repitió en voz baja la palabra que yo hubiera querido penetrar y no penetré”.

Tras ese hecho que sintetiza *enigma y música*, alguien revela con reverencia: *Ahora no quiere decir nada*. Sucede entonces una música infinita:

“Vi alguna lágrima. El hombre alzaba o alejaba la voz y los acordes casi iguales eran monótonos o, mejor aún, infinitos. Yo hubiera querido que el canto siguiera para siempre y fuera mi vida...”.

Pero la entonación fue interrumpida bruscamente: el cantor, ahora exhausto, arroja el arpa al piso y todos huyen en desorden. Anochece.

J. En esa fuga, un hombre alcanza a *Ulf*, se trata de un poeta, su nombre es *Bjarni Thorkelsson*, y le toma con desesperación por salvarle, diciéndole:

“En tu ditirambo apodaste agua de la espada a la sangre y batalla de hombres a la batalla. Recuerdo haber oído esas figuras al padre de mi padre. Tú y yo somos poetas; te salvaré. Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra”.

Entonces, aquí tenemos un primer momento de *manifestación sensible* sobre la *verdad de esa buscada palabra*. Pese a que *Bjarni* afirma que *Ulf* ha oído la palabra, éste dice que no, que nada ha oído y pide saber cuál es, pide conocer *qué dice esa palabra*. *Bjarni* enuncia aquí algo así como un procedimiento de apertura a un misterio, de iniciación:

“He jurado no revelarla. Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo. Apresurémonos, que tu vida corre peligro”.

Tras ello, *Bjarni* hace refugio a *Ulf* en su casa para luego ponerle en camino hacia el Sur.

K. *El peregrinar*. Aquí comienza el viaje de *Ulf*, en una aventura de mucho tiempo de duración y en la que recorre lugares insospechados. Fue todo, hizo todo, fue cautivo, se enamoró, mató, fue a duelo, combatió en la guerra, lo conoció todo. Es muy bella la forma en que se describe a sí mismo, como perdido en un sueño, *perdido como en un sueño errante, por una palabra*:

“En el curso del tiempo he sido muchos, pero ese torbellino fue un largo sueño. Lo esencial era la Palabra. Alguna vez descreí de ella. Me repetí que renunciar al hermoso juego de combinar palabras hermosas era insensato y que no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria”.

L. *El regreso*. No sin dificultades, *Ulf* regresa a la morada del poeta que le salvó la vida en el país de los urnos. *Thorkelsson* había envejecido de tiempo. El rey ya era otro. Al reencontrarse, el poeta urno le pide a *Ulf* la historia de sus viajes. Como poeta revelador, y habiendo refugiado a *Ulf* develándole el secreto de su propia canción, *Thorkelsson* pregunta a *Ulf* si en sus viajes acaso ha cantado. Y no: *Ulf* cantó para sobrevivir por algunas monedas un tiempo, luego ya no cantó más. *Ulf* sigue su relato y, finalmente, se hace entre ellos un largo silencio.

M. Anticipando su muerte, *Thorkelsson* le enseña a *Ulf* que

“... a todos la vida les da todo, pero los más lo ignoran”.

Tras ello, última revelación del relato, *le dice al oído una palabra*:

“Dijo la palabra UNDR, que quiere decir maravilla”.

N. Hecha esta última revelación, nuestro viajero siente el *arrebato inspirador del canto* en aquella voz que va camino de su muerte. *Algo acontece* en el habla y en la sonoridad de *Ulf*:

“Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.

LECTURAS DEL MUNDO EN EL LENGUAJE

Si pudieran establecerse puntos o ejes de contacto entre la lectura de los tres textos abordados con relación a los supuestos filosóficos bajo los cuales asumimos el *lenguaje* como *experiencia hermenéutica*, tales puntos serían los siguientes:

- si se acepta la noción de *lenguaje* como *acepción y representación del mundo*, de alguna manera el texto platónico responde a esa óptica, no así los textos borgeanos. El *Crátilo*, en tanto se enuncia como búsqueda acerca del *sentido del lenguaje en la significación de los nombres y el papel de la palabra*, sí puede leerse quizás como el diálogo en que se contraponen dos modos distintos de comprender el lenguaje y el mundo. Tales modos serían el *convencionalismo* y el *naturalismo*, el gobierno de las costumbres o el esencialismo explican los nombres de las cosas, su conformación en el nombrar. Sin embargo, no sucede lo mismo con los textos de BORGES: especialmente, el acontecimiento del viajero que por encontrar el sentido de una palabra, realiza un periplo del que destaco dos situaciones que, tal vez, *disuelven la noción de lenguaje como acepción del mundo o como representación*. Ambas situaciones son: primero, cuando alguien arrebató el arpa al cantor y entona una melodía extraña, esa melodía que “*no quiere decir nada*” y que es puro presente con la palabra que se quería conocer y, sin embargo, no se revela en una palabra específica del lenguaje articulado; y segundo, cuando hacia el final de su viaje, al intérprete le es revelada en el oído una señal: y entonces cantó con una palabra distinta que BORGES prefiere dejar en el enigma de cómo suena o de qué palabra se trate, no se sabe.

- El *anunciarse del mundo en el lenguaje* se percibe en tanto que, hasta cierto punto, en ambos autores la palabra se manifiesta con el alcance pleno de su significación. Así, tenemos que hablar, en *Crátilo*, y los modos del nombrar, son acciones humanas que dan cuenta de cómo el mundo y las cosas pueden decirse, mediante sus nombres, en el lenguaje. En *UNDR*, también el mundo se anuncia en el lenguaje: cuando el viajero recorre con sus ojos los distintos signos del pueblo buscando una palabra, allí, en cuanto toma un arpa, compone una drápa. BORGES no nos da el contenido de la drápa, no sabemos qué dice esa canción, pero se advierte que es una melodía acaso improvisada pero evidentemente pronunciada desde la interpretación que del mundo tiene el viajero, y que enuncia a ese mundo que declara allí, con la música, en la drápa. Pero el mundo no se anuncia, pues no hay lenguaje articulado, en estas dos figuras borgeanas: una es la del *libro de arena*, propiamente, puesto que allí los símbolos son indescribidos, intraducidos y además, una serie infinita de absoluta consternación para el narrador; otra imagen

es, en sí, la de la palabra *UNDR*, que no se nos da sino un atisbo de “traducción”, tal es, que quiere decir “maravilla”, pero por cuyo don el viajero puede entonar un nuevo canto y salvarse por un instante de la muerte, en memoria del instante de muerte de quien le ha dado la palabra. En esas dos imágenes, entonces, no veo hasta el momento un modo específico de anunciarse del mundo en el lenguaje, por el contrario, todo indica que otro mundo se anuncia, y de otra manera al lenguaje conocido por el narrador.

- Que el mundo es interpretación, e *interpretación trazada en el lenguaje*, está evidenciado en todos los textos: tanto los contraargumentos de *Crátilo*, en tanto distintas lecturas del sentido y origen de los nombres para las cosas, como las distintas maneras de la palabra según leemos en *UNDR*. Queda, sin embargo, abierta la inquietud con respecto al *libro de arena*, puesto que siendo de sentidos infinitos, pondría bajo sospecha la tesis del *lenguaje como interpretación del mundo*, especialmente porque el objeto-motivo del cuento es un libro de sentidos infinitos, sin principio ni fin, un mundo que excede y desborda todo marco interpretativo o, en todo caso, lo multiplica incesantemente: si el texto es infinito, es objeto entonces de infinitas interpretaciones, por tanto, inasibles a toda medida humana de comprensión y desciframiento.

- El lenguaje y su *enunciación de lo bello* se hacen patentes en los textos leídos pero de maneras diferentes y con ciertos límites: las contraargumentaciones de *Crátilo* se dirimen acerca de *lo bello*, y lo suponen como categoría elemental a esa cosmovisión configurada según teoría de las ideas platónicas. Sin embargo, no es *lo bello* el objeto principal de los discursos como tampoco lo es su forma enunciativa y retórica. Por otra parte, en los cuentos borgeanos, aún siendo un tejido enunciativo bello en sí mismo, tampoco es *lo bello* el motivo de la trama sino el carácter inagotable del lenguaje y todo lo que excede al mismo: sea una palabra indescifrada como un libro infinito. Así, *lo bello* aparece en estos textos, pero en tanto artilugio retórico o componente elemental de lo que sostiene los discursos. Pero no encontramos aquí el modo de ser mismo del lenguaje como *representación o presencia de lo bello*, ni tampoco la noción de bello conocimiento que la hermenéutica quisiera encontrar. Hay belleza en ambos entramados discursivos, lo que no implica que aquí *lo bello* remita a esa función ontológica a que aspira la hermenéutica, sino más bien se presenta como un componente del sentido inagotable de tramas infinitas que se hilvanan con o desde lo bello para mostrar *el carácter finito del hombre con relación al lenguaje, y la experiencia*.

- Si comprendemos que el lenguaje es la condición de posibilidad del *despliegue (dialéctico) de algo verdadero*, de alguna verdad, veremos distintos modos de la *aletheia* en los textos, distintos modos por los cuales no necesariamente esa verdad se despliega hasta develarse por completo sino más bien en que algo de ella se muestra y mucho aún queda resonando de su enigma. Las argumentaciones de CRÁTILLO y HERMÓGENES despliegan verdades de conocimientos que circulaban entre los hombres de su tiempo: el *naturalismo* y el *heracliteísmo*, que son modos de concepción del sentido del lenguaje con relación a las cosas del mundo de los hombres. Pero se pone de manifiesto que ni la *mimesis* ni la *convención* son las verdades definitivas del lenguaje sino, más aún, la inquietud con que el hombre pueda interrogar la vida de las cosas en el enigma de las palabras, como modos de conocer y comprender el mundo. Los textos borgeanos, a su vez, confirman la noción de verdad como *develamiento* pero, simultáneamente, la dejan abierta en tanto indescifrada e inconmensurable: se despliega una verdad sobre una palabra extraña pero, develada sólo al personaje, la palabra permanece enigmática al lector. O también, se despliega una verdad sobre un libro extraño pero, haciendo una experiencia en el personaje que narra, el libro es un acontecimiento verdadero de extrañamiento y de inacabamiento de su sentido, por tanto, el libro se pierde, se

arroja a alguna biblioteca ante el aparecerse crítico de sus cifrados indecibles e inagotables.

- Acerca del lenguaje como *manifestación de la finitud de la experiencia humana*, quizás sí pueda leerse así en el *Crátilo* donde, o por algunos de los argumentos o por la vía de la sospecha socrática y su *docta* ignorancia, tenemos que allí el lenguaje es *espejo y huella de la finitud*, de la impronta de esos hombres que dan su medida al mundo en el uso del lenguaje. No pasa esto, sin embargo, en los textos borgeanos. El libro infinito quizás sea símbolo del contrapeso a la condición finita del lector pero, en sí, el extraño libro quiebra y diluye toda medida del lenguaje y la experiencia humana en el lenguaje: pues el libro no es definible ni conceptualizable, mucho menos asible, es la arena, la materia infinita. Algo así pasa con el lenguaje y la irrupción de esa palabra extraña a los oídos del viajero que canta. Pues, si bien el músico viajero atraviesa la experiencia del tiempo y la muerte, lo enunciado en el develamiento de esa palabra extraña es un revelarse que queda sin traducción en el lenguaje cotidiano de la finitud, sólo *resuena en el decirse silencioso de lo que se (nos) dice en el texto*.

- Que el lenguaje sea el devenir de *un juego por el que interpretamos el mundo*, está totalmente evidenciado en el devenir de los discursos platónicos y, con ese mismo juego teórico, también en las metáforas borgeanas para dar vida al relato: el libro como enigma infinito que juega y se apodera de alguien, y la palabra *UNDR* en la que habita un misterio que también juega y se apodera del viajero hasta poseerlo por completo.

- La apertura de la percepción por la *matización del lenguaje* se confirma en todos los textos: sea por los distintos nombres y sus distintas maneras de significación según su interpretación, o sea por los distintos modos de ser de las lenguas de ese libro infinito que contiene todas las lenguas (todas las lecturas del mundo), y sea también por la posibilidad de perderse en lo más terrible por encontrar una palabra. De hecho, *UNDR* no es sino el relato de un aventurero que se arriesgó a una experiencia con lo extraño para buscar precisamente eso, una palabra.

- El lenguaje como *relación de conocimiento del mundo* también se nos hace evidente en ambos autores, pero con muchas limitaciones: las perspectivas del *Crátilo* son distintas concepciones de conocimiento del mundo, reflejadas en los nombres y en el sentido de la función humana del nombrar las cosas del mundo; de la misma manera, las experiencias del viajero borgeano como del lector del libro de arena son traducidas por ambos, en sus relatos, desde sus relaciones singulares con el mundo mediante el conocimiento, cifrado en el lenguaje. Ahora bien, tal vez, no hay en los textos borgeanos ni platónicos un modo de comprender el lenguaje como *conocimiento y/o representación*: hay allí relaciones verdaderas con el lenguaje, como construcción simbólica de verdad, pero lo que vemos aparecer, en todos los casos, es *otra relación con el lenguaje*: una relación de experiencia, pues los personajes platónicos dan cuenta, en el modo de comprender el lenguaje, de sus experiencias de formación (uno en el heracliteísmo, otro en el convencionalismo sofisticado); los personajes borgeanos demuestran algo parecido: narran sus experiencias, por un lado con un objeto extraño e indescifrado, por otro lado, con una palabra cuyo sentido sólo se susurra a oídos del protagonista, como un don, para que nazca en él una nueva música.

Se advierten, entonces, algunas consonancias y divergencias entre ambas tramas textuales aquí abordadas. Estimo prudente confirmar, provisionalmente, que al menos en lo que a la noción del *lenguaje como interpretación del mundo* se refiere, del lenguaje como *experiencia hermenéutica* por la cual somos jugados por la verdad y habitamos el mundo, no sería algo de advertir tan claramente, al menos en los textos de

BORGES. Hemos visto, así, cómo los textos borgeanos dejan traslucir *juegos con la palabra* que no se agotan en el lenguaje como *interpretación*. Ni el libro infinito es interpretable ni la palabra enigmática, aún cuando sea *UNDR* y aún cuando signifique *maravilla*, pueden ser codificadas del todo por los signos de la *comprensión en la experiencia del lenguaje*. Al menos, del lenguaje articulado fonéticamente. Tampoco PLATÓN señala un destino último de la palabra como *enunciado hecho nombre* para la cosa, el *Crátilo* deja sobre el nombre y la palabra la condición abierta: *¿son los nombres la condición de posibilidad de conocimiento verdadero de lo que es?*

Quizás estamos viendo aquí, en la perspectiva con las que comprendimos el *lenguaje* como *experiencia hermenéutica* aplicándola a la lectura de los textos, uno de los límites de esta perspectiva: el mismo GADAMER se ocupa de decirnos que su hermenéutica es objeto de críticas desde la filosofía de la deconstrucción por cierto estado de entrapamiento en la metafísica occidental, en el *logocentrismo* de la historia de la filosofía occidental¹⁴⁰. Logocentrismo que GADAMER no discute pero que, sin embargo, deja señalar advirtiendo dos posibles rupturas con el mismo: una sería la noción de “*emplazamiento*” de la *palabra poética*, propuesta por PAUL CELAN¹⁴¹, y la otra sería la reivindicación de la *forma poético-dialógica* de PLATÓN¹⁴². Sin embargo, GADAMER sitúa las mismas al servicio de la continuidad del pensamiento (logocéntrico).

Así, ni el aparato teórico de la hermenéutica nos alcanza para comprender ambos textos como *juegos del lenguaje* y posibilidad de una *experiencia (verdadera) del mundo y de sí mismo*, ni los textos filosófico-poéticos de ambos autores abordados nos liberan de la necesidad de manifestar la inquietud que da el ejercicio de mirar y leer comprendiendo los alcances relativos de una noción del *lenguaje* que, en estos textos, se supera, excediendo los límites del logocentrismo y señalando a la palabra también como un acontecimiento plausible de permanecer en el enigma y en tanto experiencia intraducible en el lenguaje del *logos*. Una experiencia con una *palabra extraña* que, hacia el final, se devela como aquello que es *maravilla...* una experiencia con un *libro infinito* que se da a ver bajo la metáfora del *libro de arena...* y una experiencia con un camino de *búsqueda por la verdad de la palabra hecha nombre*. Todas ellas convergen en un punto de aparición del *tejido del lenguaje*, y que no es otro que el de posibilidad de constituirnos en hablantes/nombradores que *hacemos mundo en el lenguaje*, comprendiéndolo, construyendo *sentidos* a los caminos transitados y refugiándonos en la *experiencia bella* del conocimiento y nuestra comprensión para abrazar, con sentidos infinitos, las huellas finitas de nuestros viajes por múltiples senderos de bosque, *por el sueño de alguna palabra*, quizás enigmática, quizás indescifrada.

Porque *el lenguaje*, como la música, quizás sea *esa experiencia extraña* por cuyo devenir y hacerse cuerpo en quien vive, le dona esa posibilidad *de un acontecimiento bello, enigmático, representativo*, para habitar un universo de sentidos infinitos en la

¹⁴⁰ Gadamer, H. *El giro hermenéutico*, Madrid: Cátedra, 1995.

¹⁴¹ Leemos en Gadamer: “Basta con pensar a dónde nos pueden llevar las huellas del camino, las huellas de la escritura, los oráculos, los juegos de la fantasía o la inspiración poética. Paul Celan dice del lenguaje poético que es “*multiemplazado*”, que deja muchos caminos abiertos. Con todo, exige del lector de sus poemas la comprensión “*acertada*”, y recomienda para llegar a ella: “*¡Leer una y otra vez!*” Cuando los oráculos se mantienen ambiguos, el dios está jugando con los hombres. Cuando los poetas escriben sus intrincados versos herméticos confían en la intangibilidad de su textora hecha de sonido y sentido, y que aquellos se desvelen por medio de su misma realización, que viene impuesta”. Ob. cit. p. 97

¹⁴² “La forma poético-dialógica de Platón se esfuerza mucho en evitar definiciones fijas, mostrándose, por el contrario, al servicio de la continuidad de pensamiento (...) La manera en que discurre el pensamiento platónico guarda algo del misterio del lenguaje y de la comunicación humana a través del lenguaje que practicamos a diario. (...) La dialéctica tiene que convertirse una y otra vez en diálogo, y el pensamiento tiene que mostrar su validez a través del acto conjunto de la conversación. Aunque es cierto que hay muchas huellas claras en Platón que llevan a la lógica y a las matemáticas de su tiempo, no me resulta posible ver en ello forma alguna de logocentrismo. Más dispuesto estaría yo a que la metafísica, que se hizo canónica desde Aristóteles recibiera, bajo las condiciones de la cultura de la modernidad, el nombre de “logocentrismo”. Ob. cit. pp. 112-113. Los mismos señalamientos del autor confirman nuestra inquietud acerca de su “entrapamiento” conceptual en la tradición metafísica: remitir al lenguaje como experiencia hermenéutica en clave del “logocentrismo”, cuando tanto los textos de Platón como Borges, le exceden.

morada frágil en la que guardamos nuestra finitud para desde allí renovar, cada vez, esa *experiencia de palabra extraña en experiencias bellas y verdaderas por las cuales podamos llegar a hablar con otra voz, con otra palabra, con otra música*, como el poeta tras desangrarse y luego revivir con el encantamiento de *UNDR*, o como este otro aedo de BORGES, que canta:

*Música del Japón. Avaramente
De la clepsidra se desprenden gotas
De lenta miel o de invisible oro
Que en el tiempo repiten una trama
Eterna y frágil, misteriosa y clara.
Temo que cada una sea la última.
Son un ayer que vuelve. ¿De qué templo,
De qué leve jardín en la montaña,
De qué vigiliás ante un mar que ignoro,
De qué pudor de la melancolía,
De qué pérdida y rescatada tarde,
Llegan a mí, su porvenir remoto?
No lo sabré. No importa. En esa música
Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro¹⁴³.*

¹⁴³ *Caja de música*, poema perteneciente a *Historia de la noche* (1977), musicalizado por Pedro Aznar, disco-homenaje a Borges (2000), disponible en www.pedroaznar.com.ar

JUEGOS CIRCULARES DE PALABRA POÉTICA
BANQUETE Y LAS RUINAS CIRCULARES

*alma al aras alas que pasan
del ave que en vuelo anda
ama el alma en mantra*

*alma del lugar noche y fogata
hazte luz y el fuego en llama
llama al alma y canta*

*canta - canta y ama vive en cuerpo y alma
canta - sol de la naturaleza llama*

*alma que al tramar tramas en mantras
haz que el luz aves alas as
salve al cuerpo y alma*

*alma nombre a Dios o al que es amigo
fiel en sí y a uno mismo
voz del cuerpo y alma*

*canta - pensamiento y ama el alma en mantra
canta - que en el cuerpo un templo guarda al alma
canta... canta.*

EDUARDO MATEO¹⁴⁴

Algo juega con belleza y verdad: la palabra.

A partir de esa premisa, voy a buscar el trazo de una pregunta, tal es: *¿puede la palabra poética ser una experiencia bella y verdadera?*

Tras esa pregunta, buscaré otra: *¿puede la experiencia de la palabra poética darnos algo a pensar?*

Trataré de responder ambos interrogantes en el mismo tono de la premisa: comprendiendo la palabra poética como un *juego bello y verdadero por el cual una experiencia del mundo y de sí puede acontecer, puede hacerse verdad*. Juego que se despliega en su formación y acontecer que *pone en obra la verdad*, por obra del lenguaje. Si vamos a la filosofía de H. GADAMER, vemos que este *poner en obra algo con la palabra* es una tarea esencial a nuestro *ser-ahí*, es una tarea temporal y abierta, pues se trata de *“un juego del lenguaje mismo que nos habla, que propone y se retira, que pregunta y que se cumple a sí mismo en la respuesta”*¹⁴⁵.

Este juego del lenguaje, esta experiencia con la palabra, buscaré en dos textos sobre *poesía y formación por la belleza* en el enigmático devenir del tiempo. Uno de los

¹⁴⁴ *Cuerpo y alma*, canción de Eduardo Mateo (Uruguay, 1940-1990). Grabada por Pedro Aznar, en CD *Cuerpo y Alma* (1998). Reproducir aquí: www.pedroaznar.com.ar

¹⁴⁵ Gadamer, H-G. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 2003, p. 584.

textos es *Banquete*, de PLATÓN. El otro es el cuento borgeano *Las ruinas circulares*. Para abordar *el juego de la palabra* en ambos textos, será preciso detenernos en ver qué comprendemos por la *palabra poética* como *experiencia hermenéutica*, y como *acontecimiento bello y verdadero*. Luego leeremos ambos textos bajo esa lupa hermenéutica, buscando en el texto platónico ese *juego de la palabra* como *poiēsis* y *procreación en lo bello*, y en el texto borgeano, como *sucedido poético que se devela como sueños y apariencias*.

EL HORIZONTE HERMENÉUTICO DE LA PALABRA POÉTICA

La palabra es *signo y representación*, pero fundamentalmente es *un juego con el que habitamos el mundo con nuestra morada en el lenguaje*. Esto es, por el lenguaje tenemos *experiencia del mundo*, por el lenguaje el mundo es *representación*, y por el lenguaje conocemos el mundo y damos sentido a nuestros modos de *habitarlo*, de transitar el mundo en el través del tiempo. Por el lenguaje nos comprendemos como mortales que estamos en el mundo, haciéndolo, construyéndolo, e interpretándolo. Si el mundo está constituido lingüísticamente en estos textos, *el mundo se constituye en función del juego de la palabra poética*: en un caso, *con palabras acerca del amor y lo bello* como deseo de *creación y poiēsis*; en otro caso, como velo de sueño para descubrir en el lenguaje poético un *juego de apariencias*. En ambos casos, como trazado de un hilván interpretativo de *la palabra poética que se nos da a ver y oír como acontecimiento bello y verdadero*. O como enunciación filosófica y poética por cuyo través podemos pensar el juego de la palabra como formación y comprensión del mundo. Para GADAMER, el lenguaje poético es “*enunciación*”: es constitución de una realidad que es propia en sí misma, en cuanto tal, lo que ella misma dice ahí en su hablar poético, en su *ser-ahí*. Esto hace de la *enunciación poética* que quizás sea también *especulativa*, porque ella “*representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética*”¹⁴⁶. Más aún, la *experiencia poética* es el caso especial de un sentido introducido y encarnado por completo en su *enunciación*¹⁴⁷.

Establecemos así, con GADAMER, dos supuestos básicos. Los mismos, como vimos en el capítulo anterior, y fueron señalados ya por HEIDEGGER en el horizonte vinculante entre el *Dasein* y la morada del lenguaje, como *ser-ahí* de la palabra poética: el *ser-ahí*, nuestra existencia, se encuentra en el lenguaje *como en casa*; y en la casa del lenguaje, “*el ser es(tá) ahí*”¹⁴⁸. Pero, con esos enunciados del lenguaje como morada del ser en el mundo, debemos ahora preguntarnos acerca de ese modo específico del lenguaje, de esa interpretación del mundo y de sí mismo que es la palabra del poema. Entonces, *¿qué es la palabra poética?*

Quizás primero debamos precisar qué es la *palabra*. Precisión que aquí realizamos en un esquema general, puesto que nuestro horizonte es el de una filosofía para pensar la experiencia de formación por la palabra poética. En el marco hermenéutico, *la palabra es signo, es representación y es promesa*. La palabra se sostiene en tanto lo dicho está “*ahí*”. Y *la palabra se sostiene en el tiempo*: no sólo que sucede sino que sucede (está siendo) como *evento*, como inmediatez temporal de un acontecimiento que señala eso mismo que dice la palabra. Ello da a la palabra su carácter temporal de ser *evento único*, que sucede una sola vez, y de ser *acontecimiento*. Pero la palabra, amén de ser acontecimiento que señala, *es el elemento vivo del lenguaje*: la palabra dice el ente, es existencial y determinación del *ser-ahí*. Y más aún, para alcanzar su sentido en cuanto tal, la palabra es *auténtica*. Esto es, la *palabra auténtica*, está “*determinada a partir del ser, como la palabra en que acontece la verdad*”¹⁴⁹. La palabra, entonces, es

¹⁴⁶ Ob. cit. p. 562

¹⁴⁷ Ob. cit. p. 584

¹⁴⁸ *Arte y verdad de la palabra* (AVP), p. 20, Barcelona: Paidós, 1993.

¹⁴⁹ Ob. cit. p. 20

un *ser-ahí* inmediato, es evento, acontecimiento y elemento vivo del lenguaje en su autenticidad.

La *palabra auténtica*, para ser tal, reúne algunas características:

1. es *diciente*: tiene *validez y permanencia*, se sostiene, uno está por ella. El que se sostenga es porque la palabra está en el material de que estamos hechos los hombres: *la palabra está en el tiempo*.
2. es *texto*: *la palabra tiene su realización viva en el modo en que se da a ver para su comprensión* y, como tal, es una realización que dona en el texto un potencial en su ser propio yendo al encuentro del lector, es en el texto donde la palabra *dice algo*, a alguien: “*¿Qué es un texto poético? Un texto se puede definir como una serie de signos que fija el sentido unitario de algo hablado, aunque sólo sea lo que se dice a sí mismo quien escribe*”.¹⁵⁰
3. es un *enunciado*: la palabra tiene su propia validez, trata de lo que dice en cuanto tal, *se hace visible en ese todo con el que se da a interpretar*.

Entonces, la palabra (y con ella, la palabra poética) es *diciente*, es *texto* y es *enunciado*. Estas tres condiciones la constituyen en *palabra auténtica*. Pero ¿qué la constituye en una *palabra verdadera*? Quizás, su propia condición de darse auténticamente, como *enunciado diciente*, como *texto a comprender*. Veamos, para comprender qué es la *palabra diciente*, qué puede enseñarnos específicamente *la palabra poética*.

Antes, una precisión: GADAMER identifica tres formas fundamentales de texto: el texto religioso, el texto jurídico y el texto literario. Esos modos fundamentales del texto, más allá de su modo de ser y darse, comprenden tres formas básicas de la palabra: la *promesa*, el *anuncio* y el *enunciado*. A su vez, entre los *textos literarios* como textos de *enunciados*, GADAMER distingue tres *formas enunciativas* diferentes, según sea el carácter de su palabra: la *palabra poética*, la *frase especulativa* de la filosofía y la unidad lógica fundamental del *juicio predicativo*. A la tercera forma de texto nos dedicaremos aquí, al *texto literario*, pero en su primera modalidad enunciativa, el *enunciado de la palabra poética*, buscando el modo de ser de la palabra poética y aquello que le da la posibilidad de ser *diciente*. Caracteriza al texto literario que está escrito en forma originaria, y que tiene un sentido (*scopus*) con el que se da a comprender y del cual deriva su posibilidad de ser *promesa*. Encontramos, entonces, la *palabra poética* entre las formas enunciativas discursivas del texto literario, como *enunciado diciente* en el que vamos a identificar las siguientes características:

- a) *tiene valencia*
- b) *es movimiento*
- c) *es eminente*
- d) *es bella*
- e) *es hablada por el lector*
- f) *es verdad*
- g) *es construcción*
- h) *es el mantenimiento de la proximidad*
- i) *es la consumación de la palabra y el pensar*.

Primeramente, antes de desarrollar estas características de la *palabra poética*, consideremos un punto fundamental: *la palabra poética es diciente*. Tiene un sentido de unidad nunca del todo formada, un sentido de tantos sentidos como palabras tenga su enunciado. Esto es, la palabra *dice algo*, hace una *presencia*, tanto como auto-

¹⁵⁰ Ob. cit. p. 97

presencia como también ser del “ahí”, es decir, como *representación poética de los objetos*. El enunciado de la *palabra poética* es *diciente*, entonces, en tanto *representación de los entes*, o modos de estar de los entes y las cosas en el lenguaje. Ese carácter le da la máxima coherencia al todo de un texto, en este caso, poético, o más aún, *poético-filosófico*.

Singularidades de la *palabra poética*:

a. Tiene VALENCIA: cada palabra es ella misma, es un elemento de orden nuevo y es ese orden mismo. *La valencia del ser de la palabra poética consta de lo que es en sí, aquello en lo que la palabra hace cercanía y presencia*. La palabra retiene algo de lo que señala, y lo hace fijando en el *ahí*, la cercanía al ser¹⁵¹. Esta posibilidad de fijar y retener el ser en el *ahí* de la palabra, es lo que la habilita para *mantener la proximidad*, esto es, para *autorrealizar su sentido* haciendo cercano y presente el ser de lo que indica.

b. Es MOVIMIENTO: en tanto verdad y tiempo, la *palabra poética* es un movimiento en tanto que *ella misma es lo que sucede en su decibilidad*. La palabra es el movimiento dual de la *alétheia* como desocultamiento y ocultación, tal que por ese movimiento surge, en la palabra, lo que está en el ente. Ese *desplegarse de la palabra* es su propio movimiento, *su aparecerse en el acontecimiento de su enunciado*. A su vez, la palabra tiene un ritmo, *un equilibrio sensorial entre sonido y sentido*. El sentido es, como luego veremos, el todo en el que la *palabra poética* se nos da como *unidad*, su *scopus* (sentido), por el cual *su verdad se despliega*. El sonido de la palabra es lo que mantiene unida esa unidad, esa *construcción*. El sonido hace consistente la unidad de tal construcción, y lo que une los elementos del discurso¹⁵². Ese *movimiento de despliegue y sonoridad* es el aparecerse mismo de la palabra, el que hace que por ese acontecimiento *algo se haga presente*, haciendo así una “*elevación*”¹⁵³.

c. Es EMINENTE: como tal, la *palabra poética* es una “*configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendida*”¹⁵⁴. El texto poético es *eminente* por dos rasgos básicos: posee una *unidad de sentido* en su discurso, y es un todo que va *más allá del uso corriente del lenguaje*. Más aún, la *palabra poética* es un *texto eminente* si la vemos como sigue: como TEXTO, *la palabra reclama validez propia, interpretable por lector, con belleza y verdad*. Como texto, *la palabra es interpretable*, está *ahí* para ser leída y comprendida en su propio decir. Tal condición *textual*, convierte a la palabra en *texto eminente*, por tanto erige su pretensión de *validez*, independientemente de su contenido informativo. Y la *palabra poética* es *eminente* porque *su configuración es según se construya su interpretación*, lo cual implica que tal interpretar no se agota en conceptos y va más allá en su comprensión, busca ser/dar *algo más* de lo que, en sí misma, señala o dice.

d. Es un ACONTECIMIENTO BELLO: sobre todo, el enunciado poético es *eminente* por ser una *construcción de sentido de lo bello*. Así, lo bello de la *palabra poética* es deseable por sí mismo, en virtud de su propia manifestación y en tanto que solicita, del oyente/lector, una aceptación. De tal modo que *el arte de la palabra* se ha situado tradicionalmente entre la retórica y la estética. Sin embargo, la filosofía hermenéutica se ocupa de este carácter de ser *bello* del acontecimiento de la palabra por cuanto *la palabra poética pone en obra una verdad sensible e inteligible*, y a la

¹⁵¹ Cfr. *Arte y verdad de la palabra*, ob. cit. p. 44

¹⁵² Ob. cit. p. 40

¹⁵³ Cfr. ob. cit. p. 104

¹⁵⁴ Ob. cit. p. 101

vez, una verdad acerca de lo bello de la representación por la palabra, una verdad acerca de algo bello que, por obra de la palabra, nos es dado a ver, oír y leer. Aquí nos ocuparemos no sólo del acontecimiento bello de la *palabra poética*, sino de cómo la *palabra filosófica* piensa lo poético señalando hacia lo bello.

e. Es HABLADA POR EL LECTOR: como texto literario y enunciado diciente, y como promesa o sentido de lo que “ahí” está dicho, la *palabra poética* se da a *alguien*. Tal es el lector. La *presencia de algo* que viene en la *palabra poética* es lo que la hace *diciente*: construye una unidad que no es del todo conformada hasta la interpretación del lector. Pues el lector realiza de la *palabra poética* una lectura propia, realiza una interpretación autónoma, pues la lectura no es mera reproducción sino una *comprensión de lo que allí se dice*. Así, la *palabra poética habla mejor por sus oyentes*, por cuanto allí se cumple, en cada lectura, la promesa originaria, en el oído (interno) del lector u oyente. Esto hace de la *palabra poética* la *culminación del lenguaje*, como texto interpretable, y su modo de ser *enunciado diciente*: *algo se presenta, en la palabra, y se da a leer*.

f. Es VERDAD: la realización de la palabra en su enunciación e interpretación por la lectura, *es una transfiguración de la palabra en su verdad*, sostiene GADAMER. A su vez, como palabra determinada por el ser, es que en ella acontece la verdad¹⁵⁵. *La palabra poética es un ponerse en obra de la verdad*: lo que se da en ella, se da en tanto construcción en el lenguaje del *ser-ahí*. El texto de la *palabra poética* es un *enunciado verdadero* que, como tal, *se (nos) da en sí*, independientemente a los intereses ajenos y contenidos extra-poéticos. A su vez, *la verdad de la palabra poética es temporal, e histórica*: *acontece en su carácter de evento o acontecimiento*, pero en un modo de aparecerse verdadero, y ello implica un movimiento de no-distinción entre lo dicho y el ser-dicho, de esto va su condición de verdadera, de ser una verdad constituida de *enigma, ocultación y desocultación*.

g. Es CONSTRUCCION: la construcción de la *palabra poética* viene dada por su condición dual de *unidad y musicalidad*. El tiempo, que hace de la palabra ese equilibrio sensorial entre *sonido y sentido*, es un movimiento que deviene en trama de una *unidad consistente que siempre es construida a partir de su enunciado diciente, en la construcción del lector, en la experiencia verdadera con que el lector comprende lo que se da en la palabra*. Efectivamente, el texto poético es una configuración de sonido y sentido en la forma singular de la palabra, y que se da a ver, oír, interpretar a partir de esa trama que es, propiamente, su construcción. Una construcción inacabada que se renueva en el texto leído y, aún más, no se agota en esa interpretación sino que crea sonido y sentido en el oído del oyente, transformándolo. Este rasgo de la *palabra poética* es lo que nos permitirá comprenderla, más adelante, como *gebilde* o “*transformación en construcción*”, “*transmutación en forma*”¹⁵⁶.

h. Es el MANTENIMIENTO DE LA PROXIMIDAD: como venimos diciendo, la *palabra poética* es su propia autorrealización. *La palabra mantiene la proximidad en tanto mantiene una relación diciente con el ente*, lo enuncia, lo da “ahí” en la palabra. Ese *estar-en-la-palabra* es lo que mantiene esa proximidad, es lo que señala hacia aquello que le sale al encuentro. Este mantenimiento, esta distancia con la que la palabra media entre lector y ente, es ese *juego de la verdad*, un juego de la ocultación en la construcción del arte. En ese *estar-en-la-palabra*, el ente hace del lenguaje una morada. Con la *palabra poética* habitamos un todo, en su cercanía y presencia *en ese texto que se construye construyéndonos*, que se forma

¹⁵⁵ Cfr. ob. cit. p. 20

¹⁵⁶ Reiteramos el uso que aquí damos a las distintas expresiones del concepto: “transmutación en forma”, o “transformación de la forma”.

transformándonos, que nos dona *algo* para comprenderlo en el juego temporal mismo del fluir de la palabra.

i. Es la CONSUMACION DE LA PALABRA Y EL PENSAR: el texto diciente de la palabra poética no es sólo la culminación del lenguaje. Como movimiento verdadero, como *unidad en construcción*, el discurso de la *palabra poética* no es sólo el hilván de una fuerza poética del lenguaje. *Por ese mantenerse-en-sí de la proximidad del ente, la palabra es pensamiento y es consumación del lenguaje*. En su condición de texto eminente, la *palabra poética* es esa configuración consistente y autónoma que nos pide ser leída y releída, que viene al oído y pide comprensión. Esa condición es el *emerger del pensar por la palabra*. En el tiempo de su duración y representación, *la palabra poética señala al pensar: “el proyecto de la obra de arte está vinculado a algo”*¹⁵⁷. En ese tiempo de señalar hacia el pensar, la evocación de la *palabra poética* juega, (nos) *juega con belleza y verdad*. Se da a oír construyendo en quien oye una *experiencia bella y verdadera*, en camino del pensar.

Entonces, recapitulando lo antedicho, podemos aproximarnos a una concepción de la *palabra poética* en estos términos: *es un enunciado diciente, construido como texto dado a su interpretación, caracterizado por tener (en su auténtico modo de ser eminente) valencia, movimiento, belleza, habla abierta, construcción y proximidad*. Con esos rasgos, la *palabra poética* es un signo para el pensar, un *darse al pensar* en quien la oye o lee en y desde una experiencia verdadera con ella, con *el juego de la palabra poética*.

DISCURSOS PLATÓNICOS DE AMOR Y POÏSIS

Habiendo trazado los hilos hermenéuticos desde los cuales leeremos estos *textos de enunciación poética*, veremos en primer lugar el *juego de belleza y verdad* que hace la palabra con un entramado filosófico acerca del hacer y saber de la *poïsis* y el amor. Esta tarea trataremos de hacer leyendo *Banquete* de PLATÓN. Y abordaremos *Banquete* como lo que venimos diciendo: como un *texto filosófico de enunciación poética en el cual se nos da a comprender el poner en obra de la verdad en bellas palabras de y sobre el amor*. Es decir, leeremos el texto de *Banquete* como un *texto filosófico de enunciación poética con belleza y verdad acerca del amor*. Antes que todo, algunas precisiones acerca del texto y su autor:

- *Banquete es un discurso plural donde juega la palabra*. Si vamos al diálogo *Fedro*, hay allí una imagen de la escritura como de “*jardines de letras*”, como siembra para despertar y como entretenimiento de la memoria: “*los jardines de las letras, según parece, los sembrará y escribirá como por entretenimiento; y al escribirlas, atesora recordatorios, para cuando llegue la edad del olvido, que le servirán a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas*” (276d). Así, la escritura filosófica como memoria y *paidía*, es comprendida como un *juego, pasatiempo y recreación*. Como el juego del niño, *paîs*, la escritura es el movimiento de *algo que juega como un niño y que funda huellas contra el olvido, es un juego para la memoria*. El hombre sabio, como PLATÓN nos muestra en *Protágoras*, *Fedro* y otros diálogos, es quien escribe como *paidía*, quien juega con logos, para preservar la memoria.

- *Comprenderemos la situación escenográfica del Banquete como un verdadero paradigma de una forma platónica*: pues el *Banquete* no es una mera reunión de comensales festivos, sino el *ponerse en obra de una verdad filosófica a través de bellos discursos sobre el amor como principio de la poesía*, enunciados por amigos

¹⁵⁷ Gadamer, H. *Caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002, p. 108

inspirados en un tema de aspectos particulares pero *que conducen a una forma eterna: la Belleza, como el ideal supremo de virtud*.¹⁵⁸

- *Banquete muestra el proceso de generación del conocimiento: el conocimiento, en esta vida, está expuesto a pérdida y finitud, y el conocimiento perfecto del alma es aquel que pueda recorrer el camino que va de lo mortal a lo inmortal. A este modo de conocimiento desean llegar los jugadores de Banquete, a un modo de conocimiento donde cada quien, como seguidor filosófico de Eros, pueda recobrar la visión del alma por la contemplación de la Belleza en sí*.¹⁵⁹

- *Banquete pertenece al período platónico medio. Según la agrupación de Diálogos realizada por CORNFORD, Banquete (400 a. C.) se sitúa en el período medio de PLATÓN, junto a Menón, Fedón, República, Fedro, Eutidemo, Menéxeno y Crátilo. Este es el período que otros autores como LEISEGANG ubican la producción de PLATÓN como de la Academia, en los 20 años siguientes a su primer viaje a Sicilia, entre éste y el segundo viaje. Y filosóficamente, suelen leerse los diálogos platónicos de este período como obras del período filosófico de mayor interés metafísico del autor*.¹⁶⁰

- *Banquete es un texto de discurso filosófico en el que, por el juego de la palabra, se pone en obra la verdad, una verdad de experiencia y formación. Este supuesto implica algunas premisas:*

a) Para PLATÓN, *el juego es una cosa seria. El juego, en la obra platónica, es diversión, conocimiento y seriedad. Así lo vemos, por ejemplo, en República, donde las lecciones para educar a los niños debían tener forma de juegos (536a). También en Leyes se da mayor importancia a la enseñanza de la aritmética mediante juegos (819). Y en Político, PLATÓN habla de la verdad y valor de los relatos de los niños (268 d-e)*¹⁶¹.

b) *Los diálogos platónicos son textos literarios de discurso filosófico. Según W. GUTHRIE, “los diálogos de PLATÓN constituyen una forma única de literatura”*¹⁶². Por ello abordamos *Banquete* bajo estas consideraciones hermenéuticas. El diálogo

¹⁵⁸ W. Jaeger, con respecto a esta situación escenográfica poético-filosófica de *Banquete*, sostiene que “Platón es el creador de la nueva forma filosófica del simposio. El relato literario y la nueva interpretación filosófica de la antigua práctica social se asocian en él a la organización de la vida espiritual en su escuela”. Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México: FCE, p. 568. G. Reale, por su parte, afirma que “en ningún otro diálogo Platón combinó su arte poético con su pensamiento filosófico de manera tan perfecta”, en *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Barcelona: Herder, 2004, p. 17

¹⁵⁹ Sobre este camino de conocimiento hacia la Belleza como paradigma del Bien, W. Guthrie se refiere diciendo: “La Belleza, en el Banquete (...) es el verdadero paradigma de una Forma platónica, prefigurado en el *Hipias Mayor* y ampliado en la *República* es aquella en la que participan todos los particulares bellos, a pesar de que exista también por sí misma, sin que le afecte cualquier cosa que a los particulares les pudiera acontecer. El razonamiento filosófico tiene que preceder a su aprehensión, la cual, no obstante, es un acto instantáneo de visión mental que trasciende al pensamiento, del mismo modo que ella no es en sí un pensamiento o un conocimiento (211a). El proceso que conduce a ella es lo que la *República* (por ejemplo 532a) llama “dialéctica”: en él la razón toma conciencia por primera vez de que las series de objetos particulares participan de las Formas; a continuación, rechazando los sentidos, asciende “por sí misma” hasta aferrar las Formas elevadas (más universales) y alcanzar, por último, la visión de la Forma Suprema del Bien, representada aquí, en su aspecto, como Belleza, como es apropiado a un banquete sobre el amor”. Guthrie, W. *Historia de la filosofía griega*. Tomo IV, Madrid: Gredos, 1990, p. 378.

¹⁶⁰ Entre otros autores, ésta es la clave hermenéutica elegida y sugerida por W. Guthrie, ob. cit.

¹⁶¹ Comentando esta apropiación platónica del juego como vía válida y verdadera de conocimiento, y la suya propia en tanto discurso del *logos* que juega con el mito y la poesía, I. Grombie señala: “la única cosa importante de la humanidad es que somos los juguetes de los dioses, y por lo tanto lo único que realmente importa es que debemos jugar correctamente para que ellos nos vean”. Grombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platón*. Tomo I. Madrid: Revista de Occidente, 1962, p. 208

¹⁶² Guthrie, W. ob. cit. p. 52. También G. Reale señala en la misma dirección cuando expresa que Platón “demostró de varias maneras ser precisamente él el gran poeta del momento, capaz de dar nueva forma de manera espléndida tanto a la comedia como a la tragedia”. Y más aún, la tesis central de Reale en una de sus obras sobre Platón es ésta: “Platón no ha sido solamente el creador de la nueva poesía filosófica, sino que ha sido también consciente de ello: tal poesía absorbía en sí la comedia y la tragedia y la dinámica de ambas, transformando el diálogo mimético-doxástico en diálogo dialéctico, filosófico y poético al mismo tiempo”. Reale, G. *Platón, en búsqueda de la sabiduría perfecta*, Barcelona: Herder, 2001, p. 173

platónico es, entonces, un *texto eminente de forma literaria y con discurso filosófico, cuya enunciación pone en obra una verdad de formación por el través de una palabra poética que señala en dirección al pensar.*

c) *Cada diálogo es una experiencia única.* Esto deriva de lo dicho anteriormente, pues “*cada uno de sus diálogos es una obra de arte independiente*”¹⁶³. Tal es así que *Banquete* aquí es leído como obra en sí, como un *ponerse en obra de la verdad en un texto dicente sobre la verdad de la poesía, la belleza y el amor.*

d) Este diálogo es una *metáfora de la filosofía como erótica*: tomo esta tesis de T. SZLEZÁK, para quien *Banquete* es una *metáfora de la dialéctica*, bajo el signo de la *erótica* como *formación en el amor para la virtud*, pero en un arte del amor que difiere del que se conocía hasta PLATÓN como la *pederastia*: se trata ahora de un amor cuya figura representativa es SÓCRATES, paradigma del “*dialéctico*”, y de sus tres rasgos esenciales: es un hombre *inspirado en soledad*, enseña doctrinas para *iniciar en los misterios* del amor a sus oyentes (no a todos), y *enseña la virtud de la erótica* cual amante, un amante de la sabiduría y del arte dialéctico para conocerla¹⁶⁴.

Hechas estas consideraciones veamos cómo puede comprenderse *Banquete* en tanto *discurso filosófico de formación por el camino de la poíēsis y hacia el horizonte del pensar.* *Banquete* es un texto en el que *la palabra da a ver una forma paradigmática de puesta en obra de una verdad sobre lo bello, y sobre lo bello como acontecimiento verdadero.* En el mismo, vemos desplegarse distintos momentos de un proceso de desocultación de una verdad sobre Eros. En esta trama, uno de los hilvanes es el problema de *la virtud*, como tema de ocupación primera, o del amor como condición de posibilidad de la formación para la virtud. Otro hilván sería el del *conocimiento de la Belleza*. Entre ambos, el juego de la palabra traza un horizonte para pensar la actividad creadora y despertar un saber de inquietud acerca de sí mismo. Tras el juego de la palabra, la pregunta por la *paideia* es la que resuena desde el corazón de estos discursos sobre el amor. Veamos el texto platónico en las secuencias establecidas desde el mismo PLATÓN:

1. INTRODUCCIÓN (172a-178a)

El amigo de APOLODORO pone en escena el deseo fundante del diálogo, el *deseo de oír la palabra*:

“Hace poco te andaba buscando porque quiero informarme con detalle de la reunión mantenida por Agatón, Sócrates, Alcibíades y los otros que entonces estuvieron presentes en el banquete, y oír cuáles fueron sus discursos sobre el amor” (172 b).

Tal enunciado nos sitúa en el motivo fundante del texto: *alguien busca oír lo acontecido en un banquete, y los discursos allí pronunciados acerca del amor.* Con este motivo hacen su aparición un acontecimiento: la celebración de AGATÓN, y un personaje: SÓCRATES.

Efectivamente, este banquete es la *celebración* en honor al premio obtenido por AGATÓN y su primera tragedia (416 a. C.). Propio de la época, el *banquete* era una reunión de abundante comida, bebida y discursos de sabiduría, del que participaban personajes de renombre en la ciudad. Así, *Banquete* ya se prefigura como un

¹⁶³ Ob. cit. p. 53

¹⁶⁴ Remito al capítulo sobre *Banquete* de este autor: Cap. XVII “Simposio” *Chi è l’amante e chi è l’amato?* En Szlezák, T. *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Milán: Vita e Pensiero, 1989, pp. 334-353.

acontecimiento de celebración en torno a un acontecimiento poético: la obra teatral premiada de AGATÓN. *Banquete* celebra lo bello de un premio a una obra poética, una tragedia. Pero, tal como indica W. JAEGER, este banquete no se agota en ser una celebración del premio poético de AGATÓN, pues si “*PLATÓN es el creador de la nueva forma del simposio*”¹⁶⁵, lo es porque pone en escena la celebración de personajes que buscarán palabras de sabiduría para pensar la formación de la *paideia*, y lo harán en un círculo que gira por la palabra poética hasta llegar a la cima de una verdad de inquietud, a la verdad para una pregunta filosófica sobre la virtud. *Banquete* celebra la poesía interrogando la *paideia*, y la celebra con vino, discursos y amor, creando así un enlace entre *eros* y *paideia*, proponiendo un lazo de acción entre Dyonisos y Eros para una *educación hacia una cultura íntegra, verdadera, bella* en su mayor alcance y plenitud. Los discursos filosóficos para celebrar al amor, en este texto, son formas de una tradición espiritual. Pero en *Banquete*, más allá de lo retórico y más allá de la forma convencional del diálogo, PLATÓN hace de cada discurso un modelo de *paideia* presentado como alabanza *poética y filosófica* a Eros. Y éste sería el segundo aspecto de un mismo motivo: *se busca oír los discursos filosóficos sobre el amor en un acontecimiento celebrativo, y se busca oírlos como alabanzas a Eros, como encomios para celebrar, pensar y atesorar con palabra y verdad la divinidad del amor*.¹⁶⁶

Por otra parte, tenemos la figura de SÓCRATES. Según el relato del texto, aparece por un encuentro casual con el narrador, y es SÓCRATES quien invita a ARISTODEMO al banquete de AGATÓN, realizando una demora de meditación en el camino (174d). Es SÓCRATES, también, quien comienza la velada evocando a Dyonisos y Afrodita, y quien termina siendo alabado como *maestro del amor*. Con SÓCRATES y AGATÓN, las palabras a Eros serán entonces pronunciadas por FEDRO, PAUSANIAS, ERÍXÍMACO, ARISTÓFANES, AGATÓN, SÓCRATES y ALCIBÍADES.

2. DISCURSO DE FEDRO (178a-180b)

Siendo FEDRO el “*padre de la idea*” (177d), ERÍXÍMACO le insta a dar comienzo a los discursos acerca del amor, precisamente, por haber puesto en el centro de la búsqueda la ausencia epocal de encomios al dios del amor. Por descuido, olvido u abandono, incluso los poetas no tienen a bien recordar, mucho menos elogiar, a Eros. Por eso FEDRO dará sus palabras en un discurso donde resalta *los dones de Eros*. Tales serían *virtud y felicidad*. Eros es

“El más antiguo, el más venerable y el más eficaz para asistir a los hombres, vivos y muertos, en la adquisición de virtud y felicidad”
(180b).

FEDRO, con su inquietud y entusiasmo jovial, FEDRO resalta así cinco ideas fundamentales sobre Eros: es el dios más antiguo, y por lo mismo es el padre o causa de los mayores bienes; por ello, Eros es de importancia sociopolítica indiscutible en tanto que divinidad que dona a los hombres las condiciones (los bienes) para la virtud. A su vez, Eros es quien da al hombre la posibilidad de morir por amor de otro (como AQUILES), y es quien establece la superioridad del amante respecto del amado, pues quien ama bien es un hombre inspirado. Y termina sus palabras con el mismo sentido con que abrió su discurso: *“de la misma manera que es el más antiguo, (Eros) es causa para nosotros de los mayores bienes”*.

Si pudiéramos buscar un sentido a este hermoso discurso de apertura a este banquete, tal sería *el don de eros*. FEDRO identifica el don de eros en aquel amor que se arriesga

¹⁶⁵ Jaeger, W. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, ob. cit. p. 568.

¹⁶⁶ Sobre la *poesía filosófica* de Platón, dice G. Reale: “*los `diálogos` platónicos son, precisamente, la comedia y la tragedia áticas transformadas en diálogos dialécticos, cuyos toques poéticos de la comedia y la tragedia están puestos al servicio de la búsqueda de la verdad*”. En *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta*, ob. cit. p. 152

por entero, hasta la muerte, ese amor apasionado del amante por el amado. Es el *amor inspirado que produce la virtud y la felicidad*. La virtud del amor es aquí ya un signo hacia la *areté*: el amor es el deseo de vivir noblemente por amor a quien se ama. Así, el amor es quien engendra en quien ama las más bellas acciones, el valor, el bien y la entrega apasionada al motivo de los desvelos de amor. De ahí la comparación de FEDRO entre ORFEO y AQUILES: ORFEO se ingenió su descenso al Hades y, en cambio, AQUILES vengó con su propia vida la muerte de Patroclo.

En el discurso de FEDRO, *la palabra busca primero un modo de ser en los relatos míticos*: Eros es el dios más antiguo, generado por Tierra y Caos. Y también *el mito se da aquí con la palabra poética*: FEDRO recurre a HOMERO, HESÍODO y EURÍPIDES para atestiguar no sólo la antigüedad de Eros sino también el don del dios para *inspirar valor, virtud y felicidad* en los enamorados. Como en la acción poética, el don divino es aquí la *inspiración*, el motivo que promueve entre los hombres el mayor bien¹⁶⁷. En palabra de JAEGER, en el discurso de FEDRO, Eros es “*sugridor del afán de honor y engendrador de la areté, sin la cual no podrían existir la amistad, la comunidad y el Estado*”¹⁶⁸. Tal es la verdad con la que FEDRO ha hecho su alabanza al dios del amor. Discurso de alabanza que reúne *virtud y formación en esa forma de felicidad que, como la inspiración poética, es el amor*.

3. DISCURSO DE PAUSANIAS (180c-185c)

Las palabras de PAUSANIAS como encomios a Eros también se dirigen a la *formación de la virtud*. Pero el fin de este discurso ya no es la *inspiración* de Eros como don, puesto que PAUSANIAS considera insuficiente el alabarle sólo como un *don de virtud y felicidad*. El discurso de PAUSANIAS se orienta a *la virtud para la formación de una cultura de amor*.¹⁶⁹

El texto de PAUSANIAS parte de establecer la diferencia entre dos Afroditas y, consecuentemente, dos Eros. Afrodita Urania es madre de un Eros que “*nos induce a amar bellamente*” (181a). Este es el *Eros digno de elogios*: si acaso se hace bien y rectamente, de tal modo que resulte hermoso (191a). Es un amor celestial, únicamente de varón, fuerte, inspirador y de más inteligencia. Es el amor de la *pederastia*: un hombre mayor elige amar a un joven procurando su mayor bien y virtud. Es un amor duradero, justo, bello, y que si está social y legalmente aceptado, es más hermoso en su condición de enamoramiento público. El otro amor es hijo de Afrodita Pandemo. Trátase de un amor egoísta, vulgar, que se acota al placer corporal, no medita los medios para la prosecución de sus fines y no recorta engaños e injusticia.

Entre ambos mundos creados por los dos tipos de amor, PAUSANIAS introduce un elemento formativo: *los pedagogos*. Estas figuras educativas serían, en cierto modo, un obstáculo al verdadero y celestial amor, puesto que sus tareas de restricción, prohibición, corrección y control estarían anulando toda posibilidad de encuentro con hombres inspirados por el bello amor celestial. Por tanto, PAUSANIAS ve necesaria la constitución de *una ciudad que cultive este tipo de amor*. Para lo que insta a buscar la virtud bajo dos principios: el de la pederastia, y el amor a la sabiduría. Ambos principios serían necesarios para *una cultura formada por hombres inspirados en el bello y celestial amor*: pues, dice, “*complacer en todo por obtener la virtud es, en efecto, absolutamente hermoso*”.

¹⁶⁷ Remito aquí a la teoría platónica de la *inspiración poética*, trazada en *Ion* y luego abordada de otro modo en *Fedro* y *República*. A sus diversos tratamientos nos hemos abocado en distintos capítulos de esta investigación.

¹⁶⁸ Jaeger *Paideia*, ob. cit. p. 571

¹⁶⁹ Es interesante la interpretación que G. Reale hace del discurso de Pausanias, en tanto lo lee como un “*juego de máscaras*” de Platón en el que Platón se vale de la figura de Pausanias como representante del *racionalismo sofista* y la *práctica social de la pederastia*, ambas cuestiones que Platón aborda para contraponer su filosofía. Reale, G. *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Barcelona: Herder: 2004.

El giro del discurso de PAUSANIAS traza un recorrido que va del mito a la ley, del deseo a la virtud. Este movimiento del *logos* nos muestra su valencia en esa manifestación donde *mito y ley dan cuerpo a la palabra*: le dan el sentido hacia un modo de comprender la virtud. Como en el discurso de FEDRO, el de PAUSANIAS ratifica el valor de la *palabra del mito* haciéndolo oír como *enunciado diciente*. Pues la palabra del mito, puesta en voz escrita, consiste en el enunciado mismo que el mito es, y que se fija en la escritura y en el devenir temporal de su enunciado siempre *interpretable*¹⁷⁰. Si el mundo platónico de los entes es *imitación (mimesis)* del mundo del *eidos*, aquí el mito es, como una palabra poética, *imitación de la imitación*: la palabra mitológica que interpreta PAUSANIAS es un signo que, desde la figura y acción de la divinidad dual del amor realiza en el mundo, en camino de aquello que es pensado bajo el nombre de *virtud*. Esa proximidad a la idea de *un amor que ama bellamente para la más bella formación* es uno de los modos en que la valencia del discurso pausánico nos deja leer. Pues otro giro del mito de Eros será puesto en habla por el sucesor de PAUSANIAS, ERIXÍMACO, y también como un enunciado del amor como *formación en la virtud* pero, más aún, como *kosmos y acción* que incluso va más allá del poder de la palabra.

4. DISCURSO DE ERIXÍMACO (185e-188e)

Bien podría este discurso resumirse en una pregunta gadameriana: “¿y qué ocurre con la música del lenguaje?”¹⁷¹. Quizás la respuesta está en el mismo GADAMER: a veces con el lenguaje sucede lo que en una canción, en la que *música y lenguaje hacen un mundo nuevo*, actúan como “*un juego entre dos mundos*”¹⁷². Ese *juego entre dos mundos*, aquí en el discurso de ERIXÍMACO se da no en una canción sino en esa música extraña que las palabras entretienen para alabar a eros, el dios de la armonía que se refleja en la medicina, la gimnasia, la agricultura... y la música. Pues aquí, en este discurso, es alabado como principio cósmico: Eros es una *fuerza cósmica universal*, aquí representado en el discurso naturalista de ERIXÍMACO.

La doble naturaleza de Eros es puesta en acción en el amor como *juego de opuestos*, como *movimiento de contrarios*, es decir, como *armonía*. El universo, tesis heracliteana, es *el kósmos unido por una operación simultánea de fuerzas contrarias*. De la misma manera que ambos Eros interactúan para dar vida y movimiento a todo lo que tiene existencia.

La armonía, dice ERIXÍMACO, es obra del amor, y lo es fundamentalmente de cuerpo y alma, es *conocimiento*: la medicina es “*el conocimiento de las operaciones amorosas que hay en el cuerpo en cuanto a repleción y vacuidad y el que distinga en ellas el amor bello y el vergonzoso será el médico más experto*” (186c); a su vez, la música es “*un conocimiento de las operaciones amorosas en relación con la armonía y el ritmo*” (187c). Entonces, la armonía es una consonancia, un acuerdo de cosas discordantes que van de la disonancia a la consonancia, de la enfermedad a la salud. *Cuerpo y alma poseen este doble movimiento del eros, el movimiento que genera el deseo de armonía*, el movimiento que juega entre lo frío y lo caliente, lo seco y lo húmedo, lo grave y lo agudo.

ERIXÍMACO, con su discurso, no sólo realiza un giro más al de PAUSANIAS, tal como éste hizo con la alabanza de FEDRO, sino que hace aparecer nuevamente el problema de la *areté*: *la constitución de una verdadera formación íntegra sólo es posible mediante el cultivo del arte de la armonía desde niño*. De ahí lo esencial de la enseñanza de la música, la poesía y la gimnasia. Esta formación íntegra del hombre virtuoso es una

¹⁷⁰ Gadamer, G. *Arte y Verdad de la palabra*, p. 26

¹⁷¹ Ob. cit. p. 152

¹⁷² Ibid.

obra de Eros: “a los hombres ordenados y a los que aún no lo son, para que lleguen a serlo, hay que complacerles y preservar su amor. Y éste es el Eros hermoso, el celeste, el de la Afrodita Urania” (187d). Eros, ambos Eros, gobiernan así el orden del mundo: las estaciones, los elementos, la vida humana y la de todas las especies.

Un último detalle: en ERIXÍMACO aparece el elemento de la *adivinación*¹⁷³. Si bien no se desarrolla, aquí la adivinación aparece ya como “*artífice de la amistad entre los dioses y los hombres gracias a su conocimiento de las operaciones amorosas entre los hombres que conciernen a la ley divina y a la piedad*” (188d). Así, ERIXÍMACO pone en situación algo nuevo en el texto: su discurso indica hacia ese carácter diciente del texto religioso y/o adivinatorio, y a ese modo de ser de la palabra como *promesa de algo* que aparece ante los hombres y *da a ver algo en un tiempo singular*.

Como FEDRO y PAUSANIAS, ERIXÍMACO ha alabado a Eros como divinidad que *inspira en el mundo de los hombres el mayor poder y los dones más preciados: virtud y felicidad*, reunidos bajo el nombre poético de *armonía*. “*La llamamos, con buen acuerdo, juego*”¹⁷⁴. A este juego de la palabra en el discurso de ERIXÍMACO, ha correspondido entonces *un juego de dos mundos*: la palabra y la música, el eros y la armonía, la armonía y la formación por una experiencia del amor, por una experiencia amorosa de la armonía como saber verdadero capaz de fundar una *paideia* de consonancia armónica en correspondencia al orden del universo. Identificando los opuestos como partes disonantes de un todo que debe resolverse en consonancia, ERIXÍMACO anticipa la teoría del discurso siguiente: somos seres de amor porque somos fragmentos.

5. DISCURSO DE ARISTÓFANES (189a-193d)

Con ARISTÓFANES, el tono del texto platónico retoma el señalamiento hacia el amor desde la palabra del mito. En efecto, el enunciado de ARISTÓFANES será una construcción que mantiene la inquietud por el amor, lo lleva hacia un clímax de belleza y encanto, desde el relato de un mito: *el andrógino*. El discurso de ARISTÓFANES enuncia el papel del mito desde dos costados: el amor como *símbolo*, y el amor como *deseo*. Veré estos dos problemas tratando de distinguir en cuatro capas el discurso aristofánico de enunciación mitológica:

a) *el amor es símbolo* (189e-191a). Identificamos tres sexos en el mundo de los hombres: el sexo masculino que desciende del Sol, el femenino de la Tierra, y el andrógino de la Luna. Los cuerpos eran primigeniamente esféricos e íntegros, completos y orgullosos, al punto de conspirar contra los dioses. Ello valió el castigo divino de ser cortados por dos mitades. Desde allí, *los hombres somos un símbolo, un fragmento de otra mitad a la que se busca: “amor es, entonces, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad”* (192e). Así, honrar al dios del amor es favorable a los hombres puesto que así les sería mas permitido encontrar cada quien su otra mitad. Amor, entonces, es buscar la otra mitad, alabando a Eros, para encontrar esa perdida mitad, *ese otro fragmento de ser uno*.¹⁷⁵

b) *el amor es la tensión entre la muerte y la vida* (191a-191d). Los seres esféricos fueron condenados a muerte: “*morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros*” (191a-b). Y cada vez que moría una de las dos mitades y quedaba la otra, la que quedaba buscaba otra y se enlazaba

¹⁷³ Tendremos ocasión de ver el concepto de *adivinación* como mántica, inspiración, delirio y arrebató, cuando veamos los cuatro modos de manía en el diálogo *Fedro*, de manía como estado de inspiración para la poesía.

¹⁷⁴ Gadamer, G. *Arte y Verdad de la palabra*, p. 156

¹⁷⁵ G. Reale interpreta el encomio de Aristófanes como exposición platónica de la “*nostalgia del Uno*”. En *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, ob. cit. p. 127

con ella, ya se tropezara con la mitad de una mujer entera, lo que ahora precisamente llamamos mujer, ya con la de un hombre, y así seguían muriendo. *El hecho de morir es el que hace posible un atributo de inspiración divina: la procreación, “para que si en el abrazo se encontraba hombre con mujer, engendraran y siguiera existiendo la especie humana”* (191c). De la misma manera, el trabajo y el disfrute del tiempo: *“si se encontraba varón con mujer hubiera, al menos, satisfacción de su contacto, descansarían, volverían a sus trabajos y se preocuparían de las demás cosas de la vida”* (191c). Así, el amor es completud del símbolo, y curación.

c) *El amor es deseo* (191d-193c). Entonces, por esta incompletud, los hombres buscan su otra mitad en correspondencia a su sexo: hombre-hombre, mujer-mujer, hombre-mujer. *“Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo”* (191d). Reunidas las dos mitades, *“quedan maravillosamente impresionados por afecto, afinidad y amor, sin querer, por así decirlo, separarse unos de otros ni siquiera por un momento”* (191b-c). Así, el alma de cada uno desea su otro, y cuando lo logra, no lo puede expresar, *apenas adivinarlo e insinuarlo enigmáticamente, para “llegar a ser uno sólo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado”* (192d).

d) *El amor es futuro* (193d). Así como el amor es deseo de encontrar cada símbolo su otra mitad, *el amor es conjuro contra la muerte y finitud, y es deseo de futuro*. Celebrar a Eros, hacerle justicia, es la condición para una esperanza en el tiempo: la de reestablecer nuestra integridad, curación y virtud en un tiempo futuro.

ARISTÓFANES sigue el motivo ya dibujado por sus interlocutores previamente: *la formación de la virtud*. Pues la relación educativa aquí también puede ser objeto de un amor simbólico, de un amor que desea la integridad y la culminación de una incompletud. *El amor puede reestablecernos también en nuestros vínculos de formación, procurando la amistad y el cuidado del eros para una cultura de hombres íntegros, e idealmente curados*.

6. DISCURSO DE SÓCRATES-AGATÓN (194e-197e)

SÓCRATES y AGATÓN hacen un cruce de palabras previo al discurso de AGATÓN. SÓCRATES hace uso de su *eironeia* con relación a la capacidad de AGATÓN para dar un bello discurso. Como es usual en su estilo, SÓCRATES convence a AGATÓN sobre su inteligencia y talento como hombre de buenas y bellas palabras. Pero le insta a dudar de su sabiduría, aún y en ocasión del premio por saber dar, precisamente, buenas y bellas palabras poéticas. Pero FEDRO propone seguir el encomio a Eros, que AGATÓN y SÓCRATES dialoguen después.

7. DISCURSO DE AGATÓN (194e-197e)

Las palabras de AGATÓN, retóricamente convincentes y enunciadas con toda la belleza de una pasión moderada, retratan a Eros ya no por sus virtudes sino en su misma esencia, por lo que Eros es como divinidad misma.

AGATÓN distingue los *atributos de Eros* respecto de tres cosas: *su belleza, su virtud, y su sabiduría*. Identifica, en su belleza, que Eros es el dios de mayor juventud, delicadeza y flexibilidad. La belleza de Eros es la que debe morar en un corazón humano, en el alma del hombre que desee la mejor formación de su *ethos*, su carácter. Acerca de sus virtudes, AGATÓN menciona la justicia, la templanza y la valentía. Y lo dice con palabras poéticas:

*La paz entre los hombres,
La calma tranquila en altamar,
El reposo de los vientos
y el sueño en las inquietudes.*

Cita poética con la que AGATÓN eleva a su máxima expresión su encomio al dios. Pues con ese lazo poético, AGATÓN exalta la sabiduría que se refleja en tres ámbitos:

- a) *la poesía*: “*todo aquel a quien toque Eros se convierte en poeta, aunque antes fuera extraño a las musas*” (196e), citando a EURÍPIDES;
- b) *la procreación*: Eros es el dios que impulsa los nacimientos y crecimientos de todos los seres, tesis que prologa el discurso SÓCRATES-DIOTIMA;
- c) *todas las artes*: Eros es quien inspira las artes en las otras divinidades del Olimpo, como también las artes que éstas inspiran en todos los hombres.

Así, AGATÓN vuelve a retomar el tono mitológico tras el encomio poético: Eros nació entre los dioses organizándole así sus actividades tras el reinado de la Necesidad, inspirando el amor a las cosas bellas y los mayores bienes para los dioses y los hombres.

AGATÓN culmina su enunciado eminente con un párrafo, que en tanto “*eminente*”, vale la pena citar:

“Él es quien nos vacía de extrañamiento y nos llena de intimidad, el que hace que se celebren en mutua compañía todas las reuniones como la presente, y en las fiestas, en los coros y en los sacrificios resulta nuestro guía; nos otorga mansedumbre y nos quita aspereza; dispuesto a dar cordialidad, nunca a dar hostilidad; es propicio y amable; contemplado por los sabios, admirado por los dioses; codiciado por los que no lo poseen, digna adquisición de los que lo poseen mucho; padre de la molicie, de la delicadeza, de la voluptuosidad, de las gracias, del deseo y de la nostalgia; cuidadoso de los buenos, despreocupado de los malos; en la fatiga, en el miedo, en la nostalgia, en la palabra es el mejor piloto, defensor, camarada y salvador; gloria de todos, dioses y hombres; el más hermoso y mejor guía, al que debe seguir en su cortejo todo hombre, cantando bellamente en su honor y participando en la oda que Eros entona y con la que encanta la mente de todos los dioses y de todos los hombres” (197d-e).

8. DISCURSO DE SÓCRATES-AGATÓN (198b-201c)

Las palabras de alabanza a Eros ahora regresan al intervalo anterior al discurso poético de AGATÓN, retorna aquí el diálogo entre SÓCRATES y AGATÓN. Pero SÓCRATES hace un giro fundamental en el texto platónico, un giro que lleva a su culminación un modo de *valencia del discurso*: la de los elogios a Eros que, desde FEDRO hasta AGATÓN, fueron contruidos con bellas palabras en honor al dios. El giro socrático va ahora a proponer *un camino de búsqueda de la verdad sobre una experiencia de eros*. Pero que abordará como *acontecimiento verdadero*, aún implicando las palabras poéticas, mitológicas y retóricas de los discursos previos. Así, en este intervalo dialogal, SÓCRATES deja establecida retórica y públicamente su ignorancia en materia de amor, y para prologar su bello discurso verdadero sobre Eros, SÓCRATES propone a AGATÓN una serie de preguntas:

- a) *Por naturaleza, ¿Eros es amor de algo o de nada?*

- b) *¿Eros es amor de lo que se desea?*
- c) *¿Eros es deseo de tener en el futuro lo que en el presente no se tiene?*
- d) *¿Eros es deseo de lo bello por la carencia de lo bello?*
- e) *¿Eros es deseo del bien por la falta de lo bueno?*
- f) *¿Eros es deseo de lo bueno y lo bello, que es una sola cosa?*

Hechas estas preguntas, SÓCRATES afirma que *dará a oír palabras verdaderas sobre una experiencia de eros*, ya que no podría elaborar encomio alguno al dios (199a-b).

9. DISCURSO DE SÓCRATES (201d-212c)

La invitación de SÓCRATES a sus interlocutores es a buscar un conocimiento verdadero acerca de lo que convoca con la palabra para el dios: el amor.

El discurso de SÓCRATES se orienta a hallar *una sabiduría del amor* desde un trazado de palabras mitológicas pronunciadas por su maestra en el tema, su iniciadora en la filosofía del amor, DIOTIMA de Mantinea, hacia *una teoría de la belleza, la poesía y el amor*.

Tomaremos el discurso socrático como al de SÓCRATES como un texto compuesto por capas, y como *texto eminente* cuya comprensión trasciende lo conceptual, señala a algo más de lo que allí se habla, y su construcción deviene en *verdadera* en una doble dirección: acerca de lo que se habla, *el amor*, y acerca de lo que da a oír al lector, *la experiencia bella de conocimiento por obra del amor*. Distingo, entonces, cuatro tejidos de lo que enuncia el discurso de SÓCRATES:

- a) *Eros es daimon* (201d-204c). La enseñanza de SÓCRATES va de relatar una experiencia iniciática: alguna vez, en algún viaje, se encontró con una adivina, DIOTIMA de Mantinea. Es esta extranjera quien iniciará a SÓCRATES en los misterios del amor. Pero distingamos las enseñanzas de DIOTIMA. Primera lección de la extranjera: Eros no es un hombre, tampoco es un dios. *Eros es un demon (daimon, daemon)*, una figura intermedia entre lo mortal y lo inmortal. La naturaleza de Eros se corresponde con esa necesidad humana de buscar lo bello, lo bueno, lo abundante, por carecer de estos atributos. Así, Eros es una divinidad extraña cuyas características DIOTIMA explica en virtud de un relato mítico: el relato del nacimiento de Eros. En efecto, Eros ha nacido por obra de un engaño: Abundancia (Recurso, Poros) dormía y Carencia (Penía) entró en su jardín, y concibió un hijo suyo. Así nació Eros, ese *daemon* feo, descalzo, vagabundo, ávido de recursos, como así también valiente, activo, cazador, mago y sofista. “*No es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Más lo que consigue siempre se le escapa se le escapa, de suerte que Eros nunca ni está falto de recursos ni es rico y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia*” (203d-e). Así, la primera lección de Diotima establece dos principios fundamentales: (a) el *daemon* Eros es *intérprete* (como mediador entre los dioses y los hombres), es quien produce el diálogo entre dioses y hombres “*tanto si están despiertos como si están durmiendo*” (203a); y (b) Eros es quien *infunde amor a la sabiduría*: por su naturaleza intermedia es Eros el impulso entre opuestos, tal es así que es quien infunde el deseo de procurar la sabiduría. *Eros es el agujijón del filosofar*: “*la sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante. Y la causa de esto es también su nacimiento, ya que es hijo de un padre sabio y rico en recursos y de una madre no sabia e indigente. Ésta es, pues, querido Sócrates, la naturaleza de este demon*” (204b).

b) *Eros es el deseo de poseer permanentemente el bien* (204d-206b). El amor “*es deseo de poseer siempre el bien*” (206b). Quien ama lo bello, desea poseerlo para sí. Quien ama lo bueno, desea poseerlo también para sí, o sólo así encontraría la felicidad. Pero tal deseo no es común a todos los hombres, segunda lección de DIOTIMA, sino a quienes cultivan “*una especie particular de amor*” (205b). En esta segunda lección, DIOTIMA define el amor ya no sólo como deseo verdadero de felicidad, belleza y sabiduría, sino también como *lo que impulsa a poseer tales virtudes durante la vida*. Algo es la manifestación de ese deseo de posesión permanente del bien: lo devela en la tercera enseñanza.

c) *Eros es el deseo de procreación en la belleza* (206c-209e). Así como el amor es deseo de lo que no se tiene, en una de sus búsquedas de lo bello, el amor es quien infunde el deseo y la acción de poetizar. *Creación* se llama este proceso (*poiēsis*) y es *un proceso múltiple compuesto de música y palabras*. Poesía es su arte, poetas sus creadores. De la misma manera, el amor es quien infunde a los hombres el deseo total de *procreación*: los hombres son inspirados a amar por esa carencia de lo bueno y lo bello, lo más virtuoso. Los hombres son inspirados a crear, por ese impulso creador que anima Eros en sus almas, de la misma manera que los hombres buscan procrear por el deseo que en ellos inspira el impulso de trascender la vida finita y mortal. Así, esa inspiración que infunde Eros para lo procreación de lo bello, se da al mundo bajo forma de obras. *La procreación de lo bello es de índole corporal*, a través de la reproducción de la especie humana, por obra de quienes fecundan y reproducen así la especie. Pero aún más, *la procreación de lo bello es una obra del alma*. A este modo de fecundación corresponde el conocimiento: “*el conocimiento y cualquier otra virtud, de la que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores*” (209a). Entonces, el deseo de plenitud se hace *uno con otro*, le inspira lo mejor y más virtuoso posible y produce fecundidad en el encuentro con lo bello y el anhelo de que eso permanezca. El deseo que inspira Eros es semilla para *creación de lo bello, en cuerpo y alma*, elemento fecundo para generar y alumbrar conocimiento en el mundo. Y así *la procreación en Eros construye modos de vencer el tiempo*, de llevar lo mortal camino de la inmortalidad, “*de esta manera, en efecto, se conserva todo lo mortal, no por ser siempre completamente lo mismo, como lo divino, sino porque lo que se marcha y está ya envejecido deja en su lugar otra cosa nueva semejante a lo que era. Por este procedimiento, Sócrates –dijo–, lo mortal participa de inmortalidad, tanto en cuerpo como todo lo demás*” (208a-b).

d) *Eros y la contemplación de la Belleza* (209e-212b). El giro socrático se ha ampliado: desde los discursos de alabanza a Eros, hasta un discurso de verdad sobre la belleza y el conocimiento que Eros infunde. Y desde la naturaleza de Eros al mayor conocimiento verdadero del que un hombre es capaz, esto es, la contemplación de la Belleza. El discurso de esta cuarta lección de DIOTIMA construye una espiral para representar el conocimiento de la belleza, culminación de la vida y modo absoluto del conocimiento del que un hombre es capaz: “*en este período de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea–, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la Belleza en sí*” (211d). Para llegar a ese instante de máxima contemplación y conocimiento, el hombre debe transitar un camino de experiencia progresivo en el conocimiento bello:

1. admirar los cuerpos bellos,
2. enamorarse de un cuerpo bello,
3. apreciar los cuerpos bellos como algo más valioso que un sólo cuerpo bello,
4. valorar la belleza de las almas, y sus frutos (leyes, normas, ciencias, etc.),
5. descubrir la belleza de un alma, para que así, “*vuelta hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría*” (210d),

6. el conocimiento de la belleza en sí: “... *Si alguna vez llegas a verla, te parecerá que no es comparable ni con el oro ni con los vestidos ni con los jóvenes y adolescentes bellos, ante cuya presencia ahora te quedas extasiado y estás dispuesto, tanto tú como otros muchos, con tal de poder ver al amado y estar siempre con él, a no comer ni beber, si fuera posible, sino únicamente a contemplarlo y estar en su compañía.*” (211c)

Al conocimiento de lo bello se accede por el acontecimiento de la *contemplación*: puede ver la Belleza en toda su plenitud y quedar extasiado en cuerpo y alma, al punto de ya no poder abandonar ese momento. La Belleza, en sí, no es perecedera, no decrece, no crece, no tiene forma humana, no tiene comparación con el saber humano u otros mortales, “*es siempre consigo misma específicamente única*” (211b). Así, la belleza es el momento cumbre del conocimiento en la vida de un hombre. SÓCRATES termina su rodeo con esta pregunta: “*¿O no crees – dijo – que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad?*” (212a).

Así, *belleza y conocimiento se funden en una experiencia de amor*. La experiencia que DIOTIMA ha guiado en SÓCRATES. La enseñanza que SÓCRATES deja a sus interlocutores: una enseñanza de *paideia*, de cómo hacer del amor un motivo de conocimiento en la virtud, para una vida buena y bella, acorde a la ley de la ciudad y el orden del mundo¹⁷⁶.

Eros es, entonces, un *daemon* intérprete, a quien debemos encomios y palabras de elogio por inspirar en los hombres el deseo de posesión permanente del bien, la procreación en y desde lo bello, y la contemplación y conocimiento verdadero de la Belleza. A esto le llamamos *amor*.

10. ENTRADA DE ALCIBÍADES (212c-215a)

Es importante, me parece, detenernos en el final del discurso socrático. SÓCRATES ha puesto a jugar tres modos de la palabra: el mito, la poesía y el *logos* filosófico. Con su discurso, ha roto la secuencia que venía haciendo la palabra sobre el amor: desde los encomios a Eros, ahora el centro socrático fue una palabra verdadera (con efecto y acción de verdad) acerca del poder de Eros para inspirar un mundo duradero y un conocimiento verdadero en el mundo de las cosas mortales y perecederas.

El discurso de SÓCRATES finaliza bellamente con una condición propia de la palabra en sí: *la palabra se da al oyente o lector*. Tal es el sentido de un texto. Tal es la búsqueda de comprensión con que una palabra devela *algo* del ente. Y tal es el bello acto de interpretar: *tomar la palabra para sí*. Eso es lo propuesto por SÓCRATES: “*considera, pues, Fedro, este discurso; si quieres, como un encomio dicho en honor de Eros o, si prefieres, dale el nombre que te guste y como te guste*” (212c). Esa entrega de la palabra abre las puertas a un acontecimiento de discontinuidad temporal del hilván de palabras para Eros. Cuando el discurso sobre el conocimiento verdadero de la contemplación y la procreación ha llegado a su cumbre, a proponer el acceso pleno a la Belleza, irrumpe ALCIBÍADES en el banquete.

En un cuadro muy descriptivo, PLATÓN nos dibuja la escena de *Banquete*: todos han quedado meditando en las sabias palabras de SÓCRATES, y elogiando tan bellas palabras

¹⁷⁶ Al respecto Jaeger sostiene que tanto *Lisis* como *Banquete*, las dos obras sobre *eros*, señalan hacia el “*establecimiento de toda comunidad sobre la idea de que lo que une a los seres humanos unos con otros es la norma y la ley de un bien supremo impreso en el alma, bien supremo que mantiene unido al mundo de los hombres y al cosmos entero*”. De la misma manera que “*la eficacia del principio primordial amado por todos trasciende el mundo de los hombres: es el bien aspirado y apetecido no sólo por nosotros, sino por todos los seres y que aparece en cada uno de ellos como su perfección*”, Jaeger, *Paideia*, ob. cit. pp. 566-567

de amor. Pero entonces, *“de pronto la puerta del patio fue golpeada y se produjo un gran ruido como de participantes en una fiesta, y se oyó el sonido de una flautista”* (212c). Ha llegado ALCIBÍADES y su compañía festiva, poseídos por Dyonisos con música y bebida. Este destacado personaje de Atenas llega al banquete para coronar a AGATÓN: una corona de hiedra y violetas y cintas en la cabeza, para el hombre más sabio y más bello. ALCIBÍADES es admitido, entonces, en el banquete y, efectivamente, corona a AGATÓN. Ya en círculo, descubre a SÓCRATES. Establecen entre ellos una disputa por lo sabio y astuto del filósofo y la locura y pasión del joven estadista.

Pero ALCIBÍADES corona también a SÓCRATES¹⁷⁷. Tras lo cual, el mismo ALCIBÍADES ordena beber y es convocado, por todos los comensales, a alabar a Eros. ALCIBÍADES expresa su temor, puesto que no es justo comparar discursos de hombres serenos con discursos de hombres ebrios. Pero más aún, allí está SÓCRATES, vencedor en todo discurso, el mayor temor de ALCIBÍADES. Pero ALCIBÍADES accede a participar de los discursos, pero no lo hará en honor a Eros, sino como *elogio a SÓCRATES*. Con ello, ALCIBÍADES vuelve a hacer un quiebro en el tejido discursivo tal como lo encontrábamos, hasta SÓCRATES: ALCIBÍADES no elogia a Eros, sino a un hombre, pero toda palabra que diga será verdad, *una verdad de la fuerza educadora del logos filosófico y su encarnación erótica en SÓCRATES*. ALCIBÍADES dirá un discurso sobre el amor, pero acerca de un hombre, y con palabras de verdad, de *verdades acerca de sí* y de la experiencia de encantamiento con Sócrates como maestro de virtud.

11. DISCURSO DE ALCIBÍADES (215b-222b)

Las palabras de ALCIBÍADES son muy elocuentes: intentará hacer un discurso de elogios a SÓCRATES, con imágenes. Cautivo de amor por esta figura, ALCIBÍADES dibuja retratos de la belleza de SÓCRATES: es un encantador con las palabras, es hábil para engañar a sus enamorados, inventa melodías inspiradoras con discursos sabios, es *un enigma de belleza*, como los silenos *“existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior”* (215b).

Pero más aún, SÓCRATES es para ALCIBÍADES un maestro que *le inspira la necesidad de ocuparse de sí mismo*: *“incluso todavía ahora soy plenamente consciente de que si quisiera prestarle oído no resistiría, sino que me pasaría lo mismo, pues me obliga a reconocer que, a pesar de estar falto de muchas cosas, aún me descuido de mí mismo y me ocupo de los asuntos de los atenienses. A la fuerza, pues, me tapo los oídos y salgo huyendo de él como de las sirenas, para no envejecer sentado aquí a su lado”* (2161-b). Ante la multitud, ALCIBÍADES siente honor. Pero ante SÓCRATES, ALCIBÍADES siente vergüenza por no ocuparse de sí, por no hacer de sí un hombre bello y de buenas acciones.

Aún más, la música encantadora de SÓCRATES radica en esa misteriosa experiencia de amor que ALCIBÍADES narra: en estado de enamoramiento, ALCIBÍADES ha buscado el amor de SÓCRATES y éste no correspondió, no al menos con el amor físico. Tras varios intentos de cortejo, ALCIBÍADES ha acudido a varios recursos para lograr el amor de SÓCRATES: los banquetes, los paseos, el gimnasio, los diálogos. Pero SÓCRATES no le amó, no le amó con su cuerpo, sino con el alma. SÓCRATES hirió a ALCIBÍADES con *discursos filosóficos de amor verdadero*: fue *“mordido por algo más doloroso y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido –pues es en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos”* (218a).

¹⁷⁷ Sobre este hecho, G. Reale interpreta la coronación de Alcibiades a Sócrates, preanunciada a Agatón, como una *“declaración de la victoria de la nueva poesía filosófica”*, que armoniza comedia y tragedia y se instituye como obra dialéctica del pensar (Bqte. 213e). En *Platón, en búsqueda de la sabiduría perfecta*, ob. cit. p. 169

ALCIBÍADES pide entonces a SÓCRATES su única ayuda: *“nada es más importante que el que yo llegue a ser lo mejor posible y creo que en esto ninguno puede serme colaborador más eficaz que tú”* (218d). Pero SÓCRATES entona allí su más bella melodía de amor, su signo hacia la verdad, *hacia una verdad de sí mismo*, una verdad de ALCIBÍADES:

“... parece que realmente no eres un tonto, si efectivamente es verdad lo que dices de mí y hay en mí un poder por el cual tú podrías llegar a ser mejor. En tal caso, debes estar viendo en mí, supongo, una belleza irresistible y muy diferente a tu buen aspecto físico. Ahora bien, si intentas al verla, compartirla conmigo y cambiar belleza por belleza, no en poco piensas aventajarme, pues pretendes adquirir lo que es verdaderamente bello a cambio de lo que lo es sólo en apariencia, y de hecho te propones intercambiar ‘oro por bronce’. Pero, mi feliz amigo, examínalo mejor, no sea que te pase desapercibido que no soy nada. La vista del entendimiento, ten por cierto, empieza a ver agudamente cuando la de los ojos comienza a perder su fuerza, y tú todavía estás lejos de eso” (218e-219a).

ALCIBÍADES aún no sabe ver: ve la ciudad, los hombres, el honor. Pero no sabe ver la belleza más allá de este espectro de apariencias cotidianas. SÓCRATES, este *“ser verdaderamente divino y maravilloso”* ha dado a ALCIBÍADES la lección de DIOTIMA: no todo hombre está siempre en condiciones de contemplar la Belleza y alcanzar sabiduría. No todos aprenden a ver lo bueno, lo bello, lo verdadero, con los ojos del alma.

SÓCRATES, el encantador, el hechicero, el hombre valiente, templado, prudente y perseguidor de la filosofía, es el mismo que se cubre en abrazos de sueños con ALCIBÍADES. Este maestro, poseedor de instantes de ternura y meditación, es digno de encomios en las palabras de ALCIBÍADES, porque no es como un hombre, sino como esos seres intermedios a los que pertenece la figura de Eros. SÓCRATES es la *representación encarnada de Eros*.

Así es alabado este maestro de virtud, por ser el paradigma de amor y sabiduría, y por tanto, modelo de *formación amorosa en camino a la sabiduría*. Y ALCIBÍADES pronuncia sus palabras más bellas del discurso: *“es cierto que en otras muchas y admirables cosas podría uno elogiar a Sócrates. Sin embargo, si bien a propósito de sus otras actividades tal vez podría decirse lo mismo de otra persona, el no ser semejante a ningún hombre, ni de los antiguos, ni de los actuales, en cambio, es digno de total admiración. Como fue Aquiles, en efecto, se podría comparar a Brásidas y a otros, y, a su vez, como Pericles a Néstor y a Antenor –y hay también otros–; y de la misma manera se podría comparar también a los demás. Pero como es este hombre, aquí presente, en originalidad, tanto él personalmente como sus discursos, ni siquiera remotamente se encontrará alguno, por más que se le busque, ni entre lo de ahora, ni entre los antiguos, a menos tal vez que se le compare, a él y a sus discursos, con los que he dicho: no con ningún hombre, sino con los silenos y sátiros. Porque, efectivamente, y esto lo omití al principio, también sus discursos son muy semejantes a los silenos que se abren”* (221d).

Pero el trazado discursivo de ALCIBÍADES, aún cuando culmina en la alabanza a un maestro de virtud y amor, busca trazar otro horizonte, tal es el de *la palabra viva, educadora y verdadera*. Porque SÓCRATES, en sí, es esta figura maravillosa, pero la experiencia de encuentro con la verdad va más allá de su figura, es el *legado vivo de palabra de amor y verdad*. Porque SÓCRATES insta a buscar la verdad, la verdad de sí, y *su palabra abre*: la palabra de SÓCRATES tiene belleza y verdad, despertando así la sed

de sabiduría en sus amigos oyentes. La palabra de SÓCRATES es la fuerza educadora para encontrar *areté* y bondad, la *kalokagathia*¹⁷⁸, para crecer en el conocimiento de la sabiduría. La metáfora platónica aquí es, nuevamente, la del sileno: figurativamente, SÓCRATES es como un sileno; y la palabra de SÓCRATES es como un sileno abriéndose: “Pues si uno se decidiera a oír los discursos de Sócrates, al principio podrían parecer totalmente ridículos (...) pero si uno los ve cuando están abiertos y penetra en ellos, encontrará en primer lugar, que son los únicos discursos que tienen sentido por dentro: en segundo lugar, que son los más divinos, que tienen en sí mismos el mayor número de imágenes de virtud y que abarcan la mayor cantidad de temas, o más bien, todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno” (221e – 222a).

12. ESCENA FINAL: ¿APOLO VENCE A DYONISOS? (222c-223d)

Irrumpió la risa en el banquete. ALCIBÍADES había pronunciado *un discurso verdadero para un maestro de la mayor virtud*. El juego de las palabras de amor parece querer seguir su flujo, pues ALCIBÍADES insta a AGATÓN a sentarse a su lado, entre él y SÓCRATES, haciendo así la ocasión para ser alabado con bellas palabras de SÓCRATES. Pero, otra vez, la discontinuidad aparece en el texto: la música y la bebida cunden, tras el celebrativo encomio de ALCIBÍADES a una *amorosa experiencia de verdad acerca de sí*. La embriaguez se enseorea de la escena final: el espíritu dionisiaco ha poseído el alma de los participantes de los discursos con las más bellas palabras, ahora posee ese espacio humano y desbordante en risas, excesos y sueños que es un banquete en honor de eso que les ha jugado todo el tiempo con belleza y verdad: *la palabra poética*¹⁷⁹.

Una imagen curiosa, y que nos da pie para la interpretación del cuento borgeano, es la parte última de la escena final de *Banquete*, el telón: “Al abrir los ojos vio que de los demás, unos seguían durmiendo y otros se habían ido, mientras que Agatón, Aristófanes y Sócrates eran los únicos que todavía seguían despiertos y bebían de una gran copa de izquierda a derecha (...) Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien es autor de tragedias lo es también de comedias. Obligados, en efecto, a admitir esto y sin seguirle muy bien, daban cabezadas. Primero se durmió Aristófanes y, luego, cuando ya era de día, Agatón. Entonces Sócrates, tras haberlos dormido, se levantó y se fue”. (223b-d).

CÍRCULOS BORGEANOS DE SUEÑOS Y POÍĒSIS

Veamos ahora el *juego de la palabra poética*, pero ya en un texto específicamente literario. *Las ruinas circulares*¹⁸⁰, de J. BORGES (1899-1986), pone de manifiesto ya no las virtudes de la palabra poética, ni un saber sobre el amor, sino la *poiēsis* misma como *creación por la palabra*. Creación que a su vez, habla de otra creación humana, demasiado humana: *el sueño de crear un hombre*.

¹⁷⁸ *Kalo kaga thos*, hombre que sigue el ideal educativo clásico en el que se reúne *el bien, la belleza y la bondad* como metas supremos de un hombre virtuoso.

¹⁷⁹ G. Reale considera esta escena final de otro modo, que aquí traigo precisamente por su validez: sostiene que siendo todo el texto celebrativo de *Banquete* una obra de Dyonisos, siempre presente desde el comienzo en que es invocado para beber, sin embargo, en la escena final, Dyonisos cede lugar a Apolo, en tanto la *poiēsis* trágico y cómica se superan en un modo mayor de conocimiento que, a su vez, las reúne. Tal conocimiento es el del *dialéctico*, el saber de la filosofía: pues la escena final trae a representación la victoria del *pensar filosófico por medio de imágenes poéticas*, sobre el poetizar sin más de los poetas. Así, el final que da la victoria a Apolo sobre Dyonisos “significa que el verdadero poeta es el filósofo, y que el auténtico arte es el arte de la verdad, que, en cuanto tal, engloba lo trágico y lo cómico, y los sabe expresar de manera adecuada”. En *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, ob. cit., p. 266

¹⁸⁰ Cuento de *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941, incluido en *Ficciones*, 1944.

Ante todo, y abordado el texto borgeano como un *texto poético de enunciación filosófica indirecta, mediante verdades fantásticas y bellas acerca de un sueño creador*, veamos algunas *contrafiguras* del texto borgeano al texto platónico:

- a) Día-Noche: si en *Banquete* la figura estelar que simboliza el conocimiento de lo bello es el sol, en *Las Ruinas Circulares* la figura que todo lo gobierna es la luna. La noche es el tiempo de este cuento: la noche como llegada y como tránsito en el que ocurre el soñar, y la luna como el elemento inspirador del sueño y de los acontecimientos que en él se suceden.
- b) Atenas-Mundo: *Banquete* retrata un lugar específico en un momento preciso: final de siglo de la Atenas de Pericles. El cuento de BORGES nos da a leer una situación que puede suceder cualquier noche y en cualquier lugar del universo, de hecho, “*una aldea infinita*” es la morada del soñador.
- c) Zend-Griego: el soñador borgeano ignora la lengua del *Banquete* platónico. Este soñador habita la lengua *zend*, lengua presente pero también desconocida en el contexto del relato.
- d) Sueño-Realidad: los oradores de *Banquete*, amén de ser personajes reales, son personajes de renombre en la ciudad y les reúne un hecho real es común: la tragedia premiada de AGATÓN. El soñador borgeano es, de suyo, totalmente ficticio (ignorado y desapercibido), gris, camina entre el fango y el fuego. Su don y misión constan de la maravillosa posibilidad de poder soñar.

Sí, en cambio, tenemos otros *elementos comunes* a ambos textos:

- *La presencia de la divinidad*: si en *Banquete* encontramos que un dios es objeto de elogios de amor, conocimiento y creación, en el cuento borgeano la divinidad no recibe honores, pero hay un dios que también es inspirador de creación, de la creación de un sueño en el que se sueña un hombre, en el que se crea un hombre soñado. Vale decir, el texto borgeano también apela al recurso mitológico, como *Banquete*, para dar cuenta de una palabra que se dice desde la voluntad de creación de un hombre que se siente inspirado (en sueños) por algún dios.
- *El obrar de un proyecto del alma*: en *Banquete*, la palabra se da a oír y se realiza en discursos al Eros; en BORGES, *el sueño se pone en obra poética en la figura de un hombre creado por el sueño*, que llega a nosotros por *palabra de BORGES*.
- *La manifestación de una “inteligencia creciente”*: *Banquete* es un juego circular ampliado, y creciente cada vez, de un *leitmotiv* llamado *amor*, sobre el que se dicen palabras de *poesía, ciencia, mito, sabiduría*. BORGES explicita una “*inteligencia creciente*” en dos planos: por un lado, *el sueño progresivo hacia la creación del hombre soñado*; por otro lado, *el sueño de una pedagogía sin oídos*, en la que, sin embargo, aparece progresivamente una “*inteligencia creciente*”.
- *La obra y palabra del extranjero*: en el texto platónico, la mayor lección sobre las virtudes del amor es palabra de DIOTIMA, una adivina extranjera. El soñador borgeano es también mago, y *es extranjero*, un extraño al lugar donde sueña, y quizás extranjero de su propia realidad, en tanto busca un modo de ser en su propio sueño. Por alguna razón, llaman la atención la procedencias de la palabra en ambos textos desde las fuentes de *lo extraño y lo mágico*, como motivo de inspiración.
- “*No todos los alumnos*”: así como no todos los hombres llegan, según *Banquete*, a contemplar la Belleza, *no todos los alumnos del mago pueden comprender su sueño* participando de él. Quizás, en el platonismo borgeano, sus textos dan cuenta

de esa necesidad humana por alcanzar el conocimiento verdadero más allá del mundo de las apariencias y con referencia al *eidos*, del cual las cosas participan. Pero, como en los “*misterios de iniciación*” transmitidos por SÓCRATES-DIOTIMA-PLATÓN, *no todos pueden hacerlo*.

- *Purificación en cuerpo y alma*: los comensales de AGATÓN se purifican antes de los encomios a Eros, como el soñador borgeano se purifica antes del alumbramiento de su sueño.

- *Los arquetipos*: PLATÓN pone en palabra el paradigma mayor, la idea de Belleza; y BORGES trae a la presencia en el texto los arquetipos de ella derivados: el tigre, el caballo, el toro, la rosa, la tempestad. Arquetipos que aquí, en BORGES, funcionan como *objeto de contemplación* y también como bisagras de articulación entre *palabra y cosa*, como signos desde y hacia los cuales toma sentido su palabra.

- *Multiplidad*: así como Eros es un dios multívoco, el dios del templo circular, el dios del Fuego, es un dios múltiple.

Amén de estos aspectos consonantes y disonantes, quizás haya más de ellos en el relato borgeano. De momento, traigo los mencionados a los fines de interpretar estos textos según como hemos caracterizado las condiciones de posibilidad de la *palabra poética*: tratando de ver, en los textos, cómo ambos ponen en escena *el juego de la palabra poética como acontecimiento bello y verdadero*. Sin embargo, quisiera mencionar dos puntos que son acaso los que más me asombran de ambos relatos:

1. *la forma del círculo*: es un círculo el espacio del habla, en *Banquete*. Es un círculo el espacio sagrado del fuego, en *Las Ruinas Circulares*.
2. *el alma en el kósmos*: *Banquete* persigue el mayor bien del alma en el mundo por obra de la contemplación de la Belleza, como sabiduría cósmica primero y como sabiduría ética (y erótica) después, para la formación íntegra del hombre. *Las Ruinas Circulares* pone en obra el sueño de un mago que persigue un alma en su sueño de *soñar un hombre*: “*buscaba un alma que mereciera participar en el universo*”.

Para comprender el *juego de la palabra poética* en el texto literario de BORGES, voy a descomponer su trama en fragmentos, como al texto filosófico de PLATÓN, no porque el texto literario esté así compuesto sino porque, para interpretar las propiedades del texto en cuanto *texto diciente*, necesariamente debo descomponerlo en secuencias buscando ver diferentes momentos del *juego de la palabra*.

A. LA SITUACIÓN

En el primer párrafo, BORGES describe prácticamente todas las piezas que pondrá en visibilidad a lo largo del relato:

A.1. Se nos dice del *espacio* que es otro lugar para quien viene del sur, quizás un norte, que tiene orillas y superficie de fango. Tierra adentro, el espacio contiene un templo circular ya incendiado, su altar es una estatua con forma de caballo o tigre, un dios olvidado.

A.2. Se nos dice del *tiempo* que el relato sucedió una noche, con el correr de unos días, y quizás meses y años... no sabemos qué medida del tiempo es la verdadera duración de lo que pasa en *Las Ruinas Circulares*. Pero sí sabemos que el tiempo fluye, y en ese discurrir, *fluye el sueño de un hombre* que llega de

noche, decide dormir y desde entonces, giran los días y las noches. Lo lleva el tiempo del sueño en el mismo acto de soñar¹⁸¹.

A.3. ¿Quién es el protagonista de *Las Ruinas Circulares*? Un hombre dedicado a la magia y al sueño. *Un hombre que desea soñar*. Un viajero gris y taciturno, que viene del Sur y camina entre el fuego. Un hombre que, por su sueño, desea saciar una inquietud aunque esto le valga mareos, malestar, heridas, agotamiento, y todo. Su fin: llegar al templo circular, a éste y otro, río abajo, también de ruinas incendiadas y dioses olvidados. Su norte: soñar (“*sabía que su inmediata obligación era el sueño*”).

A.4. Los *otros*: hay habitantes en esta tierra a la que llega el viajero. No tienen protagonismo activo en el cuento, pero son los testigos vivos del devenir de los acontecimientos. Llegarán a saber de dónde viene el extranjero, tienen por él curiosidad y le rodean con solicitud y miedo. En cierto momento, son el sustento del mago, y los mensajeros de las novedades y signos que anuncian el fin.

A.5. Un hecho singular y enigmáticamente asombroso: *un pájaro grita a medianoche* (“*hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro*”).

A.6. El hilo que teje: en las ruinas circulares de un templo para un dios olvidado por los hombres, un hombre se entrega a dormir. Entre el miedo y el frío, tras llegar besando la tierra, *el hombre se entrega a su único deseo de soñar*.

A.7. Otro hecho singular, y que gradualmente develará el tejido del cuento: al comienzo del relato, *el hombre caminó entre el fuego*, sus heridas cicatrizaron.

B. MOTIVO DE LA TRAMA

Advierto, así, que los motivos directrices que hilvanan el cuento son tres:

B. 1. *el sueño*: el hombre gris quería soñar un hombre. BORGES habla de un proyecto mágico que ocupa todo el deseo del alma del mago, al punto de olvidar todo de sí, su nombre, su historia, su vida. En ese olvido, y con todo el deseo apasionado de soñar, el hombre elige un fragmento del mundo visible: el templo. *Desde el olvido, soñará en las ruinas de un templo circular*.

B. 2. *el deseo de procreación*: el mago quería soñar un hombre, necesitaba engendrar y dar forma a una vida humana hecha a la medida de sus sueños. “*Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad*”. Deseaba soñar un hombre, y entrega su vida a este proyecto. Proyecto que anhela engendrar un alma viva en ese fragmento de mundo visible: “*buscaba un alma que mereciera participar en el universo*”.

B. 3. *inquietud pedagógica*: el hombre gris se soñaba enseñando ciencias y magia en el templo de cenizas. Sus incontables alumnos se ven en dos momentos. Primero, como seres ávidos de sabiduría y deseo por redimirse del mundo de las apariencias y ser real; segundo, la distinción emergente entre los alumnos pasivos y receptivos, y los que lograban “*contradicciones razonables*”. Pero todos en clase eran una ilusión: “*los primeros, aunque dignos de amor y*

¹⁸¹ En el soneto *Spinoza*, BORGES emplea la misma metáfora del tiempo como *fluir*, ya no del sueño sino de la palabra:

“... lo lleva el tiempo como lleva el río
una hoja en el agua que declina...”

de buen afecto, no podían ascender a individuos; los últimos preexistían un poco más”.

Deseo de *soñar*, deseo de *engendrar*, deseo de *enseñar* amorosamente son la síntesis del motivo que teje la trama del relato.

C. PRIMER SUCESO: UN ALUMNO.

Desde la puesta en acto de un sueño voluntario, y atravesando esa primera figura escénica que el hombre sueña, la figura de la clase colmada en alumnos, ahora tenemos el primer suceso de discontinuidad del relato borgeano. Ese primer suceso consta de un hecho formativo: *el hombre que sueña elige un alumno*. Abandona la escuela multitudinaria, y una tarde elige -en su sueño- a un sólo alumno. Sus rasgos, dice BORGES, asemejan al hombre de sus sueños, y en algún momento hasta llega a *“maravillar al maestro”*. Deseo y encanto, en una relación de formación, ilusoria y casi perfecta, aunque soñada.

D. SEGUNDO SUCESO: UN DESPERTAR.

Curiosamente, el relato borgeano nos cuenta que una tarde el hombre despierta del sueño, contempla el caer de la tarde y *“comprendió que no había soñado”*. Vuelve la imagen del colegio pero ahora para borrarse. La consecuencia de este despertar es un acto de comprensión o conocimiento: más aún que contemplar los misterios mayores del universo, *la tarea más dura que le es reservada a un hombre es, precisamente, el deseo obstinado de tejer un sueño*. Dice BORGES: *“Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que pueda acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara”*. Meditó nuevamente su afanoso deseo, su frustración futura, y *decidió dormir sin soñar*.

E. TERCER SUCESO: PURIFICACIÓN Y SUEÑO

Luego de ese primer mes sin sueño, tiempo de *epokhé* o despertar, el mago reincide en el deseo del soñar. Tres hechos se hilvanan en esta renovación del deseo de soñar un hombre:

- a) un hecho cósmico: el mago *espera la perfección de la luna*;
- b) un hecho espiritual: *purificación en el río*, adoración a los dioses, y un nombre indescifrado en el cuento;
- c) un hecho psíquico: *duerme y sueña*, eso es la duración de sus noches.

En este soñar, aparece una forma humana: primero el corazón, luego la forma, pero sin rostro ni sexo. Pero el mago ama su sueño: *“... con minucioso amor lo soñó”*. Primer acontecimiento amoroso del relato: *el soñador sueña amorosamente al hombre soñado*. Y lo sueña cual *kósmos*.

F. CUARTO SUCESO: NO SOÑAR

El mago nuevamente decide no soñar, elige no hacerlo durante una noche. El alivio que le da el ver la obra casi con forma humana, le produce *el deseo temporal de dormir sin soñar*.

G. QUINTO SUCESO: SOÑAR UN HOMBRE

Otra vez regresa el sueño: sueña el corazón del hombre y, mediante una palabra desconocida que es nombre de planeta, *el soñador comienza a dar forma completa al hombre de sus sueños*. Se trataba de un joven, pero un joven *dormido, sin visión ni habla*. Como en los relatos fantásticos, un deseo prometeico anima el sueño de nuestro hombre gris: un Golem, un Frankenstein, cualquier figura que tomara forma humana a la medida de los sueños de su creador. Como en todas ellas, al joven soñado por el mago le sucede lo mismo: *algo le falta*. Una carencia profunda y elemental le hace aparecer como figura incompleta, como fragmento sin vida del sueño de un demiurgo, “*tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían fabricado*”. El joven soñado sólo tenía un modo de estar en el tiempo del sueño de su soñador: como durmiente, durmiente e impávido como una estatua¹⁸². Como su demiurgo.

H. SEXTO SUCESO: ESPANTO, PLEGARIA, REVELACIÓN

El espanto se apodera del mago. Quisiera destruir esa figura inerte, ciega y muda, pero no lo hace. Desesperado, *implora al dios* con forma de tigre/caballo. No sabemos *qué hay en su plegaria*, BORGES sólo menciona que “*imploró su desconocido socorro*”. Tras la plegaria, el sueño retorna. Y en el retorno, ya es una imagen viva que tiene formas arquetípicas: *tigre, caballo, toro, rosa, tempestad*.

El dios múltiple ahora revela su nombre: Fuego. También le revela el secreto del templo circular: allí y en otros templos, el dios Fuego fue objeto de culto. Ahora, el dios promete que animará al joven soñado por el mago para que todos los mortales puedan verle como hombre mortal, de carne y hueso. Sólo el mago y el dios Fuego sabrían su verdadero modo de ser: *sólo un sueño*. Animado el joven, Fuego le enviaría a otro templo lejano para que alguien allí le diera culto.

I. SÉPTIMO SUCESO: OTRO DESPERTAR, Y APRENDIZAJE

Terminada la revelación y promesa divina, el joven soñado se despertó, en el sueño de su soñador. Nacido a la vida, el soñador se impone la tarea de *educar a su criatura*: le enseña los enigmas del universo y el culto del fuego, durante un lapso de dos años. Le enseña los enigmas del mundo y, en el afán de soñarlo íntegro, rehace algunas formas de la figura soñada, pero prolongando la duración del sueño por mor de su necesidad pedagógica: *quería enseñarle todo*. Se sentía feliz, pero también se sentía una presencia imprescindible en la nueva vida de ese joven procreado en sus sueños. Lo soñaba como a un hijo incapaz de vivir sin la presencia de su demiurgo: *la medida del tiempo del soñador es ahora la medida del tiempo de quien es soñado*. El deseo del mago fue así de la *procreación* a la más absoluta *necesidad de erigirse en la medida de toda la vida de la obra de sus manos*. Así, pretendía imponerse al futuro:

“... *ahora estaré con mi hijo*”,

como pretendía también ser el tiempo vital del joven:

“... *el hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy*”.

¹⁸² La metáfora del hombre como *sueño de polvo y de planeta* se encuentra repetidas veces en la obra de BORGES, remito al poema *El tango*, que dice:

“... *sueño de polvo y de planeta
el hombre dura menos que la liviana melodía
que sólo es tiempo*”.

De tal suerte que, ahora, *su proyecto en el mundo es el proyecto para su criatura*. Proyecto y molde, tiempo y existencia del joven soñado son ahora la entera ocupación del hombre que sueña. Así, el soñador le dona al joven soñado una realidad a la medida de su proyecto, a la medida de sus sueños.

J. OCTAVO SUCESO: NACIMIENTO A LA REALIDAD

Un nuevo acto de comprensión tiene el hombre que sueña: si el primer acto de comprensión constaba de comprender que era imposible moldear la materia de los sueños, el segundo consta ahora de *comprender, a su pesar, que su joven soñado ya tenía los conocimientos necesarios para nacer, efectivamente a la realidad*. Logradas las misiones de soñarlo entero, darle figura humana y dotarlo de todos los conocimientos para existir en el mundo, aparece ahora el segundo acontecimiento de amor del relato: *el soñador besa al soñado*. Con el beso, le envía a un templo lejano en algún lugar inescrutable. Al ponerle en camino, le dona su último aliento: el olvido total (para que no supiera que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros), *“le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje”*.

Nacimiento, amor, camino y olvido. Tal ha sido el trabajo de parto con el que un hombre que sueña entrega al mundo real la amada procreación de sus sueños.

K. EPOKHÉ DE PROYECCIÓN: HASTÍO Y ÉXTASIS

“Su victoria y su paz quedaron empañadas de hastío”. Un doble suceso de *hastío-éxtasis* es lo que deviene del parto por el que alguien soñado nace a alguna realidad y sigue camino.

Con cada puesta y salida del sol, seguía el soñador con los rituales debidos al dios fuego. Pero los tales iban en la consumación de su proyecto: su hijo soñado haría lo mismo, en el mismo momento, en otro lugar. A tal punto su sueño proyectado: *el hombre soñado sería una copia que realiza idénticas y movimientos a las del hombre que sueña*. Cuando sus sueños se debilitaban, *“... el hijo ausente se nutría de esas disminuciones de su alma”*. Así, nuestro soñador vivía la consumación del proyecto de sus sueños, entonces *“el hombre persistió en una suerte de éxtasis”*.

Un hilo tensado en proyecciones discurre entre hastío y éxtasis. Quien sueña, se siente agotado por su mayor realización. *Quien es soñado permanece como enigma*: el texto sólo alude a sus posibilidades de ser, en tanto ocupación proyectual de quien lo sueña, en tanto sueño, en tanto *sueño de otro*.

L. NOVENO SUCESO: OTRO DESPERTAR

No se sabe en qué duración de tiempo, pero sí que al cabo de un tiempo, *el soñador vuelve a despertar*. Le despiertan dos hombres en la noche con la noticia de un hombre mágico en un templo, al norte, que cruza el fuego sin quemarse. Este despertar, con tal noticia, le hace caer en la evocación de la memoria: *“el mago recordó... en mil y una noches secretas”*.

La memoria le trae el espanto de su proyecto soñado: la intuición de que su sueño fuera, ni menos, ni más, que *la proyección de un hombre creado a imagen de su puro soñar*.

M. DÉCIMO SUCESO: EL INCENDIO CONCÉNTRICO

Las meditaciones temerosas del despertar del mago fueron interrumpidas. Otra vez la discontinuidad es el hilván del texto. El soñador contempla signos del fin: *nubes*

livianas, cielo rosado, humaredas, fuga animal. Los signos prologan un retorno: *el retorno del fuego*.

El santuario del dios múltiple arde, el fuego consume en el alba el templo circular.

N. ILUSIÓN DE FIN DE CAMINO: FINITUD Y SUEÑO

Ante el incendio concéntrico, el hombre vive un nuevo acto de comprensión. Quizás se refugie del fuego en el agua, pero se sabe ya muerto. La vejez viene a muerte, y allí *acabaría el sentido de su trabajo, el ocuparse de la enigmática y apasionada tarea del soñar*.

Entre las llamas, el viajero camina entre caricias de Fuego, pero sin ser quemado. Se supo la proyección de otro. Comprende ahora que, como su hombre soñado, *él también es un sueño*, es la entelequia del sueño de alguien, *“una apariencia, que otro estaba soñándolo”*. No hay fin en su sueño de amor. Pero un acto de comprensión viene a coronar su camino y ocupación vital: en el umbral del morir, se reconoce como una vana apariencia, *un sueño de otro*. En un instante, se sabe *tiempo, finitud, proyección, imagen*. Sólo una ilusión.

JUEGOS DE LA PALABRA

Hemos leído, así, dos textos de *enunciación poético-filosófica*: uno de carácter filosófico y el otro de carácter literario. Hemos buscado interpretar ambos textos como *discursos de palabra poética*, sea como signo o enunciación directa, que se dan a leer con belleza y verdad. También buscamos comprender en ambos textos *alguna señal para pensar*, a inicio de camino, *el problema de la formación y la experiencia de la palabra poética*. Y así y todo, ambos textos nos han puesto a pensar la posibilidad de ser comprendidos, como signos, y de ser comprendidos en tanto *discursos extraños*. En este sentido, vale aquí explicitar un supuesto fundamental en esta línea de trabajo interpretativo de la filosofía hermenéutica:

*“Muchas, incluso tal vez la mayoría de las actividades que componen la vida humana, admiten una triple división en la manera como son realizadas: una manera casi sin espíritu y completamente mecánica, una (otra) que se apoya en una riqueza de experiencias y observaciones y, finalmente, una artística en el sentido propio de la palabra. A esta última me parece que pertenece también la interpretación en la medida en que con esa expresión resumo toda comprensión de un discurso extraño”*¹⁸³.

Ambos textos, el de PLATÓN y el de BORGES, como *textos de discurso extraño*, nos dan a meditar, aquí, acerca de las *posibilidades de la palabra poética* en tanto *textos dicientes de enunciados poéticos*.

Así, ambos textos han reunido, a nuestro entender, algunas características que se corresponden con las propiedades hermenéuticas de discursos de palabra poética, según caracterizábamos al comienzo de capítulo. Entonces, tales propiedades constituyen *el modo de ser* de ambos textos según estos indicadores: *son construcciones con valencia, movimiento, belleza, verdad, mantienen la proximidad de lo que señalan, y señalan al pensar, desde la palabra poética como morada del ser que existe en el mundo, buscando con inquietud vencer el tiempo*.

¹⁸³ F. Schleiermacher *Los discursos sobre Hermenéutica*. Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Nro. 83, 1999. Conferencia A: “Sobre el concepto de hermenéutica en relación a las observaciones de F. A. Wolf y al manual de Ast”, pp. 49-51

¿Qué identifica a ambos textos en su carácter de *palabra*, o discurso, con *belleza y verdad*?

Precisamente, todas esas propiedades mencionadas. En *Banquete* encontramos un texto filosófico que señala hacia el *pensar* como *camino de formación por obra de la belleza*. Así, el texto desborda en palabras poéticas y mitológicas que, con el logos filosófico, señalan a un fin: *el conocimiento o la experiencia de lo bello* para soñar y/o hacer inmortalidad o trascendencia del ente en el tiempo a través de dos procesos fundamentales: *la procreación en la belleza* como fecundación y generación biológica, y *la creación poética* como obra del alma en camino de la muerte. La valencia del texto platónico opera por cortes de un discurso verdadero, *el de la poesía como inspiración y formación*, que recorre distintos momentos de un *juego de develamiento de una verdad* sobre poesía y amor: son los momentos de relato mítico, de encomios al dios, de embriaguez poética y filosófica, de lecciones de adivinos y poetas, y de relatos de experiencias verdaderas con un mito del amor, con un *daemon* de aquella virtud que consta de invitar a *pensar una obra, la obra de sí mismo*.

Así, el sentido filosófico del texto platónico realiza un recorrido circular sobre un acontecimiento: *pensar la belleza como obra del amor y como puesta en obra de una verdad de sí, en el mundo y con otros, en el decirse de la palabra poética*.

Por otra parte, tenemos en el cuento *Las Ruinas Circulares* un discurso específicamente poético: un texto narrativo y de ficción, un texto de literatura fantástica. La valencia del mismo estriba, quizás, en las condiciones con que BORGES nos da a pensar allí las *posibilidades del hacer poético*, en cuanto tal. Así, el sentido del texto borgeano también dibuja un recorrido circular en cuyo través su palabra poética nos juega con algunos signos en camino del pensar. El discurso borgeano, con su valencia construida desde su belleza y enigma, nos da a pensar el problema de la *formación como un juego de la verdad, y como la verdad de una ilusión*. Con un discurso desbordante de platonismo, BORGES trama un discurso fantástico que señala hacia los problemas planteados por PLATÓN en *Banquete*: *la procreación, la poíesis y la verdad*.

Ahora bien, quizás podamos precisar algunos puntos en disonancia y concordancia entre ambos textos como *entramados poético-filosóficos que develan verdades circulares sobre el amor, la creación y los sueños*. Arriesgo, sin embargo a leer esos puntos disonantes/consonantes entre ambos tejidos discursivos bajo la lupa de *Banquete*, y ello porque amén de texto filosófico paradigmático del tema que se aborda, es PLATÓN precisamente el inspirador metafísico de BORGES, aún cuando su literatura rompa los moldes de la metafísica, poética y fantásticamente. Con *Banquete*, entonces, como paradigma de texto de *palabra poética en juego de develamiento bello y verdadero*, encontraríamos los siguientes ejes de lectura:

a) *el deseo de procreación (poética) del mundo*: en BORGES, el deseo del mago por soñar un hombre en la morada del dios evoca, en cierto modo, el signo con que el AGATÓN platónico encomia a Eros, ese *daemon* joven, delicado y flexible: la divinidad del amor es la fuente viva de todo deseo humano de crear, y de todo sueño, así se lee en AGATÓN el amor, como *“el sueño en las inquietudes”*. En sus palabras también encontramos esta pregunta sobre el deseo amoroso de crear y soñar: *“Eros es, en general, un buen poeta en toda clase de creación artística (...) Por otra parte, respecto a la procreación de todos los seres vivos, ¿quién negará que es por habilidad de Eros por la que nacen y crecen todos los seres?”* (196e-197a);

b) “*quería soñar un hombre*”: tal como leo el *deseo de procreación* en el soñador borgeano como uno de los motivos de este texto, remito a la lección diótima-socrática acerca de la *belleza* como deseo e inquietud de *preñez de creación*: sin este deseo de preñez no habría *poiēsis*, no habría obra, pues “*impulso creador, Sócrates, tienen, en efecto, todos los hombres, no sólo según el cuerpo, sino también según el alma*” (206c);

c) *el deseo por saber*: como en *Banquete*, en *Las Ruinas* borgeanas, encontramos cierto deseo humano por saber y crecer en el camino del conocimiento, pero no todos los que aspiran a ello pueden efectivamente alcanzarlo: precisamente, por la naturaleza intermedia del deseo (amoroso) de saber, “*la sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de lo sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante*” (204b).

Hasta allí vemos con ambos autores, en tramos discursivos poético-filosóficos en los que se enuncian como motivos hilvanadores, los deseos de *soñar, crear y saber*. Deseos que hilvanan ambos textos como *impulsos poéticos* nacidos de *impulsos de amor*. Pero también podríamos ver otros puntos de contraposición entre ambos textos:

d) *la “elección pedagógica”*: si en *Las Ruinas Circulares*, la “*elección pedagógica*” consiste en el hecho del mago soñador que elige quedarse con un alumno, en *Banquete* vemos suceder lo opuesto: el guía y encantador SÓCRATES no elige un alumno sino una comunidad de amigos con deseo de virtud. En efecto, ALCIBÍADES da testimonio de ser él quien elige a SÓCRATES y, a la vez, ser rechazado en el plano erótico y *mordido con los discursos filosóficos* en el alma, “*pues si uno los ve cuando están abiertos y penetra en ellos, encontrará, en primer lugar, que son los únicos discursos que tienen sentido por dentro; en segundo lugar, que son los más divinos, que tienen en sí mismos el mayor número de imágenes de virtud y que abarcan la mayor cantidad de temas, o más bien, todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno*” (222a);

e) *los sueños de finitud*: en el doble sentido estado de *fatiga y sueño (sin sueño)* del hechicero borgeano, advierto ecos de alguna resonancia del encomio de AGATÓN sobre Eros como el *origen del poetizar*. Pues, aún sin definir a Eros como *lo que es*¹⁸⁴, aún así, el poeta da signos muy claros sobre el obrar de Eros en el alma humana que desea poetizar. Así, para este mago cansado del cuento, Eros como impulso creador es, en palabras de AGATÓN, “*la calma tranquila en altamar, el reposo de los vientos*”; y también este dios flexible le dona al hombre la posibilidad de poetizar desde la calma que sigue a la fatiga: “*en la fatiga, en el miedo, en la nostalgia, en la palabra es el mejor piloto, defensor, camarada y salvador*” (197d);

f) “*con amor... lo soñó*”: y el hechicero de BORGES lo sueña cual *kósmos*, en el deseo poético de un *kósmos* creado a la medida del *deseo de soñar*. En cierto modo, es de ERIXÍMACO de quien aprendemos el don de Eros para generar deseo de *kósmos* en el alma del hombre: y es que el sueño cósmico (esperar “*la perfección de la luna*”), espiritual (purificarse en el río ante los dioses) y psíquico (dormir y soñar) del mago son reflejos de esa “*fuerza cósmica universal*”¹⁸⁵ con la que el discurso naturalista del texto platónico funde amor con medicina, astronomía, música, gimnasia, agricultura y mántica. Quizás en el platonismo borgeano aquí se halla ese paso (poético) que lleva al soñador/creador desde la dimensión antropológica a la dimensión cósmica de su acción creadora en el mundo, pues Eros

¹⁸⁴ Hipótesis de G. Reale: los discursos de *Banquete* hablan en dos sentidos: algunos encomian a Eros por *lo que hace* (Fedro, Erixímaco, Pausanias, Agatón), no por *lo que es*; por el contrario, los otros discursos descubren el ser de Eros (Aristófanes, Diótima, Sócrates, Alcibiades). En *Eros, demonio mediador*, ob. cit. pp. 34-35

¹⁸⁵ Reale, G. ob. cit. p. 95

“no sólo existe en las almas de los hombres como impulso hacia los bellos sino también en los demás objetos como inclinación hacia muchas otras cosas (...) en todo lo que tiene existencia” (186a);

g) *sueño-vigilia*: en su ir y venir entre sueño y vigilia, el hechicero del cuento contempla su figura humana casi completa. Sin embargo, y con todas las limitaciones humanas puesto que no somos demiurgos ni artífices magos, percibo en esta figura la fatiga del sueño por crear un hombre y, por tanto, el deseo de crearlo tal como DIOTIMA enseña el *deseo poético*, aquel que permite fragmentariamente al mortal saborear algo de inmortalidad: “*la generación es algo eterno e inmortal en la medida que pueda existir en algo mortal (...) el amor es también amor de la inmortalidad*” (206e-207a). Así, el mago muestra lo que la adivina: no somos demiurgos, sino hombres necesitados de crear, para contrapesar la finitud y mortalidad;

h) *los Adanes*: ¿Qué ha creado, en ese “*Adán de polvo*”, este Adán de sueño borgeano? Quizás el Adán de polvo no sea otra cosa que una *apariencia representacional* de lo que ARISTÓFANES enuncia del Eros como *naturaleza partida del hombre*: somos *fragmento* de alguna otra mitad, somos *símbolo* de esa otra mitad, somos la *nostalgia* de aquello que nuestra condición fragmentaria nos impulsa a buscar en sueños y deseos de amor: “*el alma de cada uno desea otra cosa que no puede expresar, si bien adivina y lo insinúa enigmáticamente*” (192c); y también, “*amor es, en consecuencia, el nombre para ese deseo y persecución de esta integridad*” (192e);

i) *poiēsis y formación*: de alguna manera, hay en el texto de BORGES cierta rehabilitación del vínculo entre *poiēsis* y *formación*, no en la lectura de FEDRO, por ejemplo, que considera a Eros como *padre o causa de todas las virtudes de formación en el hombre*, ni tampoco en la dirección diotima-socrática, según la cual la *educación para la belleza* es un camino de conocimiento verdadero para la formación del *kalo kaga thos*. El sueño demiúrgico del mago del cuento, por el contrario, aplica su fuerza creadora a la imposición educativa de la propia medida de sus sueños (“*quería enseñarle todo*”), cual mensaje de PAUSANIAS en cuanto a la educación como obra de amor, pero una educación regulada a la medida (demiúrgica) de quien enseña, esa educación sofística que PLATÓN irónicamente critica en el discurso de PAUSANIAS sobre Eros;

j) *el sueño de otro*: el personaje borgeano se reconoce mortal, apariencia, llega a saber que es el sueño de otro. Y se sabe *tiempo, finitud, proyección e imagen*. En alguna medida, esto evoca la experiencia de ALCIBÍADES: herido por los discursos filosóficos, pero incapaz de transformación ética y verdadera: “*Y ¿qué debo decir? Pues que no logré nada (...) también a mí me sucede lo que le pasa a quien ha sufrido una mordedura de víbora, pues dicen que el que ha experimentado esto alguna vez no quiere decir cómo fue a nadie (...) Yo, pues, mordido por algo más dolorosa y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido –pues es en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos ...*” (217c-218a). Mordedura que quizás no alcanza al hechicero borgeano, pero que sabemos, al final, que descubre su condición de apariencia en la realidad de ser una ilusión, un sueño de alguien que, quizás con amor, lo soñó.

El juego verdadero del relato borgeano consta, así, de entramparnos en enigmas y situaciones propias de la caverna platónica. El juego que en *Banquete* discurre hacia el *horizonte de la contemplación*, en *Las Ruinas Circulares* lo hace hacia el *horizonte de la comprensión*. Las experiencias poéticas y oníricas aquí, en *Ruinas Circulares*, son también experiencias de amor pero que van en camino de indicarnos *otro destino del*

pensar, más allá del arte poética: tal es el carácter demiúrgico de los deseos de vencer el tiempo, y tal es el riesgo inevitable de comprender nuestra finitud y existencia terrena a conciencia del deseo de suplir esta carencia, esta escisión, bajo el cielo de los sueños.

Porque los sueños, como la poesía, son *acontecimientos de belleza*, y como los discursos filosóficos en *Banquete*, son *artificios de la palabra para trazar algún sendero del pensar nuestra experiencia de formación en el lenguaje (poético) y a través del deseo de curar nuestra condición fragmentaria*. Aquí la palabra es tiempo, un tiempo de memoria y olvido, y de verdades que *juegan y arden con belleza y develamientos en círculos concéntricos*, entre ruinas incendiadas y dioses olvidados, como la palabra de EDUARDO MATEO:

*... alma del lugar noche y fogata
hazte luz y el fuego en llama
llama al alma y canta...*

*... alma nombre a Dios o al que es amigo
fiel en sí y a uno mismo
voz del cuerpo y alma*

*canta – pensamiento y ama el alma en mantra
canta – que en el cuerpo un templo guarda al alma
canta... canta.*

LA FORMACION COMO EXPERIENCIA

PROTÁGORAS, MENÓN, LA MEMORIA DE SHAKESPEARE Y OTROS TEXTOS

*Ah, cuanto tiempo perdido en pensar
que la vida se puede explicar
Con veneno intenté curación
¿por qué confié en mi razón?*

*Ya en un mar de palabras me ahogué
y fue en vano quererlas creer
Pero al fin el castillo cayó
y adentro sólo estoy yo*

*Vos ya sabías que todo es parcial
que no hay mapa que enseñe a viajar
que es el alma quien debe cantar
Que sólo un tonto se pone a correr
cuando la lluvia le besa los pies ...*
PEDRO AZNAR¹⁸⁶

Y, sin embargo, como dijimos hace poco, antes no sabía.
PLATÓN, *Menón* 85b.

Trataré de indagar en este capítulo las posibles líneas de conexión entre dos diálogos platónicos y algunos textos borgeanos en torno al problema de la *formación*. Ambos textos platónicos elegidos tratan, precisamente, de este problema educativo: buscaremos, entonces, en los diálogos *Protágoras* y *Menón* algunas líneas para pensar el problema de la *formación*. En sí, ambos diálogos abordan específicamente del problema de la *virtud*, es decir, *dan a pensar la formación* en textos culturalmente situados en un momento histórico clave para el programa educativo antiguo de la *paideia*. También indagaremos esta pregunta por la *formación*, sus posibles visibilidades y fisuras del concepto, en algunos cuentos y poemas de BORGES. Los textos borgeanos, justamente por ser textos de literatura fantástica, no realizan ningún esquema sobre la idea de *formación*. Nada más alejado de BORGES. Pero sí tal vez *dan a pensar*, fragmentaria y estéticamente, el problema. Para comprender ambos registros de enunciados (el platónico, el borgeano) como entramados de signos para *pensar la formación*, para comprenderlos como *juegos por el través de la palabra* para *pensar la formación*, veremos de buscar el problema desde la disciplina que específicamente se ha ocupado de pensarlo como a uno de los conceptos claves del humanismo, tal es la filosofía hermenéutica.

LA NOCIÓN DE *FORMACIÓN* EN LA FILOSOFÍA HERMENÉUTICA

Si algo nos define, aún, como hijos de la modernidad, eso quizás sea el concepto de *formación*, concepto insuficiente para leer aquí *Protágoras* y *Menón*, y mucho más los cuentos de BORGES, pero en el caso de los diálogos platónicos, podemos ya anticipar

¹⁸⁶ *Si no oigo a mi corazón*, incluida en el CD *David y Goliath*, y fin de títulos del fim de Eliseo Subiela *No te mueras sin decirme dónde vas*, también en CD. Para oír la canción, abrir www.pedroaznar.com.ar

que ambos diálogos son *discursos eminentes* del ideal clásico de *paideia*, de la *areté* concebida como *kalokagathia* y de cuyo ideal la noción moderna de *Bildung* difiere, según veremos más adelante. Pero este concepto –*Bildung*–, en su concepción moderna y de raíz ilustrada, es abordado por H-G. GADAMER para su lectura de PLATÓN, concepto que aquí trabajamos parcialmente puesto que dedicamos otro capítulo al puente conceptual entre *paideia* y *Bildung*. Acerca de la *Bildung*, esa noción moderna de *formación*, podemos decir entonces que es uno de los *conceptos básicos del humanismo*, y así es abordado en la interpretación de GADAMER, quien dice: “*en el concepto de formación es donde más claramente se hace perceptible lo profundo que es el cambio espiritual que nos permite sentirnos todavía en cierto modo contemporáneos del siglo de Goethe*”¹⁸⁷.

¿Qué es la *formación*?

Desde su concepción místico medieval como *formatio*, o de hombre a *imago Dei*, hasta las determinaciones que toma con HERDER en la Ilustración, la *Bildung* es el conjunto de *imágenes de sí*, la *forma de y para sí de un individuo*, y la *cultura* que alguien posee en función de su constitución en la tradición de su entorno vital. Los elementos que históricamente han conformado el moderno concepto de la *formación*, en tanto modos específicamente humanos de *dar forma e imagen a las disposiciones y capacidades naturales del hombre*, son:

a) es un modo de *formación natural*:

La *formación* es un modo específicamente humano de *dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre*, cuya configuración se realiza en tanto manifestación externa de la constitución y posibilidades de alguien para ser quien es, para ser lo que su disposición natural le hace posible ser.

b) Es un modo de *formación cultural*:

A esa noción de *formación natural*, en el contexto de la Ilustración, KANT la reformula tras la herencia de HERDER, quien comprende la *Bildung* como *despliegue y repliegue autoformativo del individuo con relación al mundo y desde la unidad de la razón*, pero refiriéndose a la formación como la facultad de síntesis por la cual el hombre se apropia de la *cultura*, y como aquella capacidad que es fruto de los actos de libertad del obrar humano. HEGEL ya define, más precisamente, este concepto de *formación* como acto de “*formarse*”, como aquella *actividad humana de asumir, para sí, imágenes de sí en un diálogo vivo con la tradición, la historia, la cultura y el pensamiento*. Paralelamente, W. VON HUMBOLDT, el reformador de la educación superior en la Alemania romántica, da otro giro a esta relación entre *cultura* y *formación*. Así, rehabilita la idea de *formación* desde la tradición mística: *el hombre se forma conforme a la imagen de Dios en su alma*, como reconstrucción desde lo que fue (o por quien fue) creado: para HUMBOLDT la formación es el *desarrollo de la fuerza* del hombre por ser formado con relación a sí mismo y a otros hombres, y con relación al conocimiento del mundo que le da el uso del lenguaje.

c) Es *Bildung*:

En el concepto de *Bildung* (intraducible, pero aceptado en general –desde HUMBOLDT – como fusión de *imagen* y *forma*) se sintetizan aquella idea de *imagen imitada* según modelo para imitar, pero ya no con el acento puesto no tanto en la *forma* sino en la *imagen (bild)*, como el *resultado de un devenir en el que alguien asume su forma e imagen de sí mismo* (como la *physis* antigua, pues la *formación* no tiene objetivos

¹⁸⁷ Gadamer, H. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, p. 38. Cursivas del autor.

exteriores a sí misma). Así, la *formación* en tanto *Bildung* es más que un cultivo o formación cultural, y más que una constitución propia a todo lo que conforma al individuo: es el modo de llegar a conquistar *imágenes de sí*, como *ejercicio reflexivo de la conciencia hacia sí misma*: “la victoria de la palabra *Bildung* sobre la de *Forma* no es casual, pues en *Bildung* está contenido “imagen” (*Bild*). El concepto de “forma” retrocede frente a la misteriosa duplicidad con la que *Bild* acoge simultáneamente “imagen imitada” y “modelo por imitar” ... en la formación uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función. En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la “conservación” es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu”¹⁸⁸.

d) Es un trabajo espiritual:

La *formación* tiene estrecha relación con la filosofía: la filosofía, y las ciencias del espíritu, existen en tanto su condición de ser, como tales, por el concepto de *formación*. En *Fenomenología del Espíritu*, HEGEL deja sentado este problema de la *formación* como condición esencial para el *cultivo del espíritu*: para convertirse en un ser espiritual, el hombre debe romper con lo inmediato y natural, para alcanzar una *generalidad*, mediante un proceso que “acoge la determinación esencial de la racionalidad humana en su totalidad. La esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general”¹⁸⁹. Entonces, como ascenso a la generalidad, la *formación* es esencialmente una tarea humana cuyo trabajo consta, fundamentalmente, de *poder darse sentido de y para sí mismo*. Así, conciente de este poder para darse *forma e imágenes de sí* mediante su acción, *el hombre gana un sentido de sí mismo*. Hace de sí su propia *formación*.

e) Es una tarea práctica:

Realizándose en su propio hacerse, y según esta concepción moderna, *la conciencia se encuentra a sí misma en un sentido propio*. A esto GADAMER le llama “*formación práctica*”: ello es un proceso de distanciamiento respecto de la inmediatez del deseo, de la necesidad personal y de los intereses privados, en virtud de *procurar una generalidad*. Por ejemplo, hacer de la profesión una cosa propia sería un producto de este procurar una generalidad. Más aún, la *formación práctica* procura la determinación fundamental del espíritu, *en el reconocimiento de sí en el otro, para la reconciliación con uno mismo*.

f) Es una tarea teórica:

Reconciliarse con uno mismo en el reconocimiento de sí en lo otro, tal sería la tarea de la *formación* en cuanto *tarea teórica*, por ocuparse ésta de un no-inmediato, de lo extraño, de algo que nos ocupa en tanto *recuerdo, memoria y pensamiento*. De esto consta el aprender a aceptar otros puntos de vista, el otorgar validez a otras cosas sin anteponer el interés o provecho propio. Es el punto de encuentro con cosas que nos son extrañas, y que por esa extrañeza *nos ponen en camino de nosotros mismos*. Lo cual es visible, por ejemplo, en el estudio de lenguas y culturas antiguas: “*reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro. En esta medida toda formación teórica, incluida la elaboración de las lenguas y los mundos de ideas extraños, es*

¹⁸⁸ Ob. cit. p. 40

¹⁸⁹ Ob. cit. p. 41

*mera continuación de un proceso formativo que empieza mucho antes*¹⁹⁰. Así, la *formación* como proceso teórico es ese *reencontrarse con lo propio desde lo extraño*: en el idioma, las tradiciones, costumbres e instituciones de un pueblo. *Algo se hace propio, desde lo otro, al punto de constituirse (constituírnos) como en el lenguaje*. Por lo cual, la *formación* es un proceso en cuyo devenir estamos siempre en camino, pues *“el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación de su naturalidad, ya que el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres”*¹⁹¹. Entonces, este camino de retorno a sí sería la esencia de la *formación*, en cuanto tal y como concepto ilustrado e idealista moderno, en cuanto *proceso y movimiento de constitución hacia lo general* y más aún, en tanto *elemento esencial en el que se mueve (camina) quien se ha formado* de este modo.

e) Es una formación de *tacto y sensibilidad*:

Así y todo, el énfasis hegeliano acerca del proceso de *formación* está ligado estrechamente a la idea de *substancia*, y a la derivada de ella en su sistema filosófico, tal es, que *todo proceso de formación espiritual tiene por fin su consumación en el saber absoluto de la filosofía*. Pero, más allá de HEGEL, la idea de *formación* como proceso espiritual no se agota en la noción del devenir filosófico del espíritu. Así, para HELMHOLTZ, por ejemplo, la *formación* presupone cierto modo de aprendizaje y/o cultivo del *tacto*, de cierta *sensibilidad artística*¹⁹². Su posibilidad no es el logro de un trabajo de la memoria, ni mucho menos de cierto aprendizaje mecánico vinculado al conocimiento científico. Así como la memoria es esa actividad que entrelaza *recuerdo y olvido*, el *tacto* es tanto una *determinada sensibilidad y capacidad para percibir situaciones* como el *aprendizaje de cierto comportamiento en ellas, aún no poseyendo cierto saber preciso acerca de las mismas*. El *tacto* y cierta *mesura*, cierta medida de la distancia entre lo inexpresado e inexpresable. El *tacto* es una manera de conocer y una manera de ser, esto implica un modo de *formación estética e histórica*: *“si se quiere poder confiar en el propio tacto para el trabajo espiritual-científico hay que tener o haber formado un sentido tanto de lo estético como de lo histórico (...) el que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado momento, y tiene sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente”*¹⁹³. De todo ello, en cuanto implica *formación*, consta propiamente el *“ser devenido”* hacia un sentido general, esto es, *“mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos y más generales. La formación comprende un sentido general de la medida y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta misma medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad (...) Los puntos de vista generales hacia los cuales se mantiene abierta la persona formada no representan un baremo fijo que tenga validez, sino que le son actuales como posibles puntos de vista de otros.”*¹⁹⁴

Llegamos así a lo que GADAMER entiende como la formulación de la noción de *formación*, con la resonancia de un amplio contexto histórico, tal es, un *“sentido general y comunitario”*, esto es, *“la conciencia formada supera sin embargo a todo sentido natural en cuanto que éstos están siempre limitados a una determinada esfera. La conciencia opera en todas las direcciones y es así un sentido general.”*¹⁹⁵

LA FORMACIÓN Y LA NOVELA

¹⁹⁰ Ob. cit. p. 43

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² Ob. cit. p. 47

¹⁹³ Ob. cit. p. 46

¹⁹⁴ Ob. cit. pp. 46-47

¹⁹⁵ Ob. cit. p. 47. *Cursivas del autor.*

Aún no siendo esta tesis un análisis de la noción pedagógica de *novela de formación*, o de la idea de *formación* tal como se despliega en el *bildungsroman*, sin embargo es preciso hacer un comentario con respecto a la *novela de formación* como ese género literario donde aparece la noción de *formación* en primera escena, y como el *desplegarse de un proceso formativo del personaje principal de la historia*. Y aquí es necesario hacer un comentario al respecto puesto que nuestro autor fuente aborda como concepto fundamental para la tarea hermenéutica y de la comprensión, esa noción de *formación*. Esa noción moderna e ilustrada de la *bildung*. Y en uno de nuestros autores de análisis, BORGES, no tenemos *bildung*, pero tampoco hay una relación con la literatura en el tono de *textos de formación*, al menos no en el sentido de la *bildung* ilustrada.

Veamos entonces algunas de las notas características de la idea de *novela de formación*. Tales serían¹⁹⁶:

- a) su historia tiene por *principio poético* la *historia de formación del protagonista*;
- b) es una forma (la del protagonista) que se busca a sí mismo, equilibrándose *entre la instrucción y la peripecia*;
- c) tiene un final *fragmentario o utópico*;
- d) en la novela de formación aparecen algunas *figuras recurrentes*: un protagonista, su maestro, un antagonista, un viaje, una mujer, alguna institución.

Uno de sus principales exponentes fue CHRISTIAN F. VON BLANCKBURG, autor de *Ensayo sobre la novela* (1774), para quien la *novela de formación* no sólo provocaba esparcimiento sino que debía influir en el gusto, las costumbres, y guiar a la verdad. Por ello, concebía la novela como “*representación de un carácter*”¹⁹⁷, por lo que la novela era obra de una “*poética de la causalidad*”, producida por la omnisciencia del narrador y el carácter central de un personaje sobre los demás.

Otro exponente ilustrado de la novela de formación fue KARL MORGENSTERN, que se dedicó especialmente a indagar en la vida de los autores literarios como “*uno de los lugares en los que con más interés se refleja la lucha yo-mundo*”¹⁹⁸. Y MORGENSTERN hace una distinción entre *epopeya* y *novela*: la primera se compone de lo prodigioso y lo heroico como elemento esencial; la segunda, tiene predominancia del lenguaje sereno de la historia y del destino singular del personaje modificado por el mundo, no al revés. Así, la novela de formación “*presenta la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección*”¹⁹⁹.

Otros claros exponentes del análisis del género fueron HEGEL y ROSENKRANZ. Para HEGEL, la novela era la *mayor expresión de la forma romántica del arte*, la epopeya moderna y burguesa donde se representa el conflicto de las relaciones sociales y la poesía interior. También aquí la novela es una historia de la relación *yo-mundo*, que se ubica específicamente en los “*años de aprendizaje*” del personaje principal. ROSENKRANZ, a su vez y hegelianamente, comprendió la novela como “*testimonio de la superación de la individualidad de la conciencia subjetiva y como proceso de instauración de la totalidad de la conciencia*”²⁰⁰. Entonces, la *novela de formación* se concibe como *relato en el que cual alguien procura conquistar el mundo en un distanciamiento de sí que permite la construcción del mundo como idea y, a la vez, la realización y reencuentro de sí en ese mundo*.

¹⁹⁶ Salmerón, F. *La novela de formación y peripecia*, Madrid: Visor, 2002, pp. 58-60

¹⁹⁷ Ob. cit. p. 44

¹⁹⁸ Ob. cit. p. 45

¹⁹⁹ Ob. cit. p. 46

²⁰⁰ Ob. cit. p.48

La *novela de formación*, sin embargo, tuvo sus politizaciones, según el criterio de F. SALMERÓN. Una de ellas fue la lectura de W. DILTHEY, que tomó la figura de F. SCHLEIERMACHER como modelo paradigmático de un género de escritura de “*formación interior*”, formación que él comprende como representativa de un proceso social de historia colectiva (alemana, particularmente) que llega a su realización con la expresión literaria de la interioridad. Otra politización del género se da con LUKÁCS, para quien la novela es un género de desencanto, pues el héroe novelesco es el personaje de una *historia de extrañamiento del mundo*, su historia es su misma vida problemática y el tema de la novela es la historia de ese individuo que parte para conocerse, para aventurarse al riesgo y ser probado. Otra noción de novela, en este sentido, fue la de CLEMENS LUWOSKI, que la conceptualiza como categoría de “*analogía mítica*”, de reunión de qué significa el personaje para sí mismo y para esa cultura simbólica a la que pertenece.

HORIZONTE DE PAIDEIA: ¿PUEDE ENSEÑARSE LA FORMACIÓN DE LA VIRTUD?

Acerca de esta posibilidad de lograr un proceso de *formación* que culmine en un *sentido general y comunitario*, veremos cómo se pone bajo signo de interrogación en los diálogos platónicos, en el tono de la *formación* para el *hombre virtuoso*, el hombre íntegro de la *polis*. Veremos de abordar esta pregunta platónica por la *formación* en *Protágoras* y *Menón*. Según observa W. GUTHRIE, respecto de la pregunta por la *formación de la virtud*, tendríamos que en el primero de estos diálogos se plantea la pregunta por la *formación*, pero la misma permanece en tensión irresuelta. En el segundo diálogo a interpretar se nos da una mirada específica de la *formación*, y desde una respuesta concreta: *conocer es recordar*, y la *formación de la virtud* es un proceso doble de *reminiscencia* y *dialéctica mayéutica*.

Para situarnos en ambos diálogos platónicos que nos ocupan, podemos entonces resumir su motivo en una pregunta filosófica: “*¿se puede enseñar la virtud?*”. Esta pregunta se descompone, en ambos textos, en otras inquietudes: “*¿qué es la virtud?, ¿es posible enseñarla?*” Ambos diálogos harán, así, sendos círculos discursivos de bucle inverso: de lo primero a lo segundo, para develar nuevamente en el final el primer interrogante. Así, el camino que la palabra transita irá desde la pregunta que no será develada, que permanecerá abierta en su inquietud, pero que mientras haga su juego verdadero, provocará caminos posibles (y abiertos en su propio interrogar) para un horizonte de precisión sobre ese motivo fundante: *la formación de la virtud*.

LA SOFÍSTICA

Una palabra necesaria sobre la actividad de los sofistas aquí se hace menester. En primer lugar, la Sofística se trata de un “*movimiento espiritual que constituye la continuación y el complemento de la filosofía jónica por el lado de la problemática humana*”²⁰¹. Con la Sofística, el hombre como individuo y como ser social pasa a ser el centro de reflexión, tanto por su racionalidad como por sus construcciones poéticas y culturales. Así, la práctica educadora de los sofistas se dio desde una estructura de “*eficacia práctica*”, cuyo principal objetivo era la formación del *hombre político instruido en todas las artes y capaz de convencer en la asamblea*. Así, la Sofística aspiraba a la “*modernización del antiguo ideal de formación humana*” (*Prot.* 318e)²⁰², para promover la capacidad de *pensar, hablar y obrar correctamente*. Los saberes cultivados por los sofistas eran los comentarios críticos a la *poesía*, la *retórica* y la *formación lingüística*. Así, la *areté* enseñada por los sofistas era una “*areté práctica*”: un modo de “*arte y dominio de la vida*” (o adquisición de las capacidades para dirigir

²⁰¹ Nestle, W. *Historia del espíritu griego*, Barcelona: Ariel, 1987. Cap. IX, p. 113

²⁰² Ob. cit. p. 114

los asuntos públicos y privados). Podemos caracterizar la *educación sofística* del Siglo V con las siguientes notas:

- Procura ser una educación integral de la juventud;
- Versa sobre la elaboración de discursos (*epideixis*) espirituales y racionales sobre temas varios de la vida ciudadana (éticos, políticos, científicos, médicos y cuestiones filosóficas);
- Trabaja con el método racional inductivo diferente al filosófico (deductivo), que consta de una actitud escéptica frente a toda metafísica y parte de la experiencia individual sin aspirar a conclusiones universalmente válidas;
- Funciona según cobro de honorarios, el cual resulta de una mediación con los alumnos o sus familiares (*Prot.* 328b);
- Promueve la difusión de sus ideas en la actividad literaria (PROTÁGORAS y la *Verdad*; *Sinagogé* y *Diálogo Troyano*, de PRÓDICO; GORGIAS y *Acerca de la naturaleza o del no-ente*, entre otros escritos de los principales sofistas).

Con relación al primer sofista que aquí nos ocupa, PROTÁGORAS, es preciso hacer algunas consideraciones previas a la lectura del diálogo platónico que lleva su nombre. Pues PROTÁGORAS DE ABDERA (apr. 485-415 a. C.) reunió en sí las singularidades suficientes como para haber sido considerado en su momento *el mayor sofista*. Vivió en una ciudad muy avanzada en la cultura griega, muy próspera en suelos y viñedos, con altos pagos de impuestos a la liga marítima ática y que contribuyó a la vida espiritual clásica con el atomismo. PROTÁGORAS estuvo pocas veces en Atenas, pero fue amigo de PERICLES, quien le confió la educación de sus hijos y la elaboración de una constitución para la colonia panhelénica de Turios, creada por PERICLES al sur de Italia. El sofista construyó el texto de esa constitución, la que implantaba la educación escolar obligatoria para los hijos de los ciudadanos, y asumiendo el Estado el pago de honorarios para los maestros. En otro orden, PROTÁGORAS fue amigo de CALIAS, EURÍPIDES, SÓFOCLES, se relacionó estrechamente con la escuela retórica de CÓRAX y TISIAS y conoció a HIPIAS, otro gran exponente de la Sofística. De su producción educadora y literaria, destacan:

a) su obra *Verdad* trata de los “discursos derribadores”, de aquellas configuraciones de razones y *logoi*, obra que NESTLE define como “un importante paso hacia delante por el camino del conocimiento”²⁰³;

b) su enunciado principal (“*El hombre es la medida de todas las cosas –chrémata-, de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto que no son*”) fue el punto de partida de varios momentos de la dialéctica platónica, pues convertido ese enunciado en pregunta filosófica (*¿qué son las cosas?, y ¿qué es el hombre?*), fue problematizado en *Teeteto*, donde se nos dice: “*cada uno de nosotros es, en efecto, medida de lo que es y de lo que no es. Pero entre unas y otras personas, hay una enorme diferencia precisamente en esto, en que para unos, son y aparecen unas cosas, y para otros, otras diferentes*” (*Teet.* 166d);

c) el enunciado protagórico, sin embargo, no aspira a teorizar sobre *juicios existenciales* sino sobre *juicios de valor*, puesto que todas las valoraciones humanas (éticas, políticas, morales) son impresiones (*aisthésis*), y son *impresiones verdaderas pero no del mismo valor*²⁰⁴;

d) consecuentemente, las tareas del educador y estadista son *transformar las representaciones del alma*, para que pasen de los peores a los mejores ánimos, y

²⁰³ Ob. cit. p. 117

²⁰⁴ De allí la paráfrasis de Nestle, que analizando este enunciado sofístico, le traduce así: “*el hombre es la medida de toda validez (cualidad); de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto que no son*”. Ob. cit. p. 118

ello por una relación del hombre con la ley: pues la concepción ciudadana del *nómos* de la *polis*, es justo y bueno si se lo tiene por tal;

e) las cualidades de las cosas, las instituciones y las ordenaciones sociales tienen así un fundamento en la *relación del hombre con la ley*, por tanto la práctica educadora tiene significación colectiva puesto que el hombre vive y actúa con relación a las *significaciones reguladoras de la ley*, limitadas espacial y temporalmente, pero reguladoras de la vida humana en general;

f) componen la *cultura humana* aquellos elementos que debe enseñar y promover la Sofística: el *lenguaje articulado*, las *representaciones religiosas*, las *invenciones técnicas*, el desarrollo de la *capacidad moral*, y la comprensión de la vida social y el principio de *autolimitación*, sin todo ello es imposible la fundación de la vida pública en la ciudad.

Entre los principios pedagógicos de PROTÁGORAS, y que son el punto de discusión central del diálogo que lleva su nombre, encontramos²⁰⁵:

- a) la instrucción presupone talento y ejercicio;
- b) el talento natural y el ejercicio deben cultivarse desde temprano;
- c) la educación teórica y el ejercicio práctico deben realizarse paralelamente;
- d) la virtud puede enseñarse y es tarea de la educación ayudar al desarrollo de los elementos formativos presentes en el alumno;
- e) la comprensión racional puede reforzar la voluntad del bien y la energía para superar el placer de lo sensible;
- f) el castigo puede ser una vía de mejora para instruir en la conducta moral (*Prot.* 325a);
- g) la *gramática* y la *orthoepia* (corrección lingüística) son saberes fundamentales para la buena formación.

EL PROTÁGORAS

Según cronología establecida por TAYLOR, en cuanto a la fecha dramática en la que el texto platónico se sitúa, sería alrededor de 433 a. C., época de pleno esplendor de la Atenas de PERICLES. Se nos describen allí otros datos no menos importantes: ALCIBÍADES es adolescente (309a) y AGATÓN aún es un muchacho desconocido (315d-e), en tanto quienes van de oyentes y como seguidores de PROTÁGORAS, aún son jóvenes prometedores para la vida política de la ciudad.

Los personajes que PLATÓN trae a escena son *sofistas*, propiamente, a quienes PLATÓN retrata con singular belleza y dotados de mucho conocimiento. Ellos son el mismo PROTÁGORAS, PRÓDICO, HIPIAS, CRITIAS y la figura interpelativa de SÓCRATES. PLATÓN muestra así dos fuertes posiciones en debate acerca de la *formación de la virtud* y, más aún, pone en visibilidad la fuerza educadora y filosófica del *diálogo vivo* como *juego de la verdad* y como *camino de inquietud respecto a la verdadera formación del hombre*. W. GUTHRIE observa que en este diálogo, el héroe es PROTÁGORAS, en tanto *figura*

²⁰⁵ Sigo aquí la lectura de W. Nestlé sobre la obra del sofista, según interpretación de fragmentos de los escritos de Protágoras.

paradigmática de todo un movimiento educador: la Sofística como arte de enseñanza para la formación de la virtud.

El estilo del diálogo es indirecto, narrado por SÓCRATES, acerca de los acontecimientos de la *palabra en diálogo* por el través del *mito, el poema y la pregunta*, en un camino de búsqueda de *un saber sobre la virtud*. El estilo indirecto va de la enseñanza de PROTÁGORAS sobre *lo que es el oficio de enseñar*, y que se muestra aquí mediante *epideixis*, o exhibición sofística de gran elocuencia, que juega entre preguntas y respuestas provisionarias y abiertas, y que abordan la poesía desde la moral y la filosofía para indagar un problema esencialmente humano: *la formación de la virtud*.

Veamos, entonces, los momentos que atraviesa la palabra de búsqueda dialogal por la *formación de la virtud*²⁰⁶. Tales serían:

1. DE CAMINO AL SOFISTA (309a-310a)

SÓCRATES, narrador, se encuentra con un amigo, yendo de paseo. La primera impresión del amigo es que SÓCRATES viene de disfrutar de la bella compañía de ALCIBÍADES. Sin embargo, SÓCRATES pone al descubierto el haber encontrado una belleza mayor que la de aquel: *viene de encontrarse con un sabio extranjero*, PROTÁGORAS de Abdera. Destaca de este fragmento la presencia de dos cuestiones:

- a) *la identificación entre belleza y sabiduría*: con esta pregunta socrática “¿cómo no va a parecer más bello lo que es más sabio, querido amigo?” (309c)
- b) *el don de la palabra, y su oír*: SÓCRATES está ansioso y entusiasmado por compartir con su amigo su diálogo con PROTÁGORAS. Desea darle a conocer las palabras bellas y sabias, y para ello y en primer lugar, *le pide oídos*.

2. HIPÓCRATES BUSCA LA SABIDURÍA (310a-314b)

El comienzo del diálogo ya plantea los problemas fundamentales que abordará el desarrollo del mismo:

- *La búsqueda del saber*: HIPÓCRATES desea encontrarse con el hombre más sabio de ese momento histórico y cultural, PROTÁGORAS, “*todos elogian a ese hombre y dicen que es sapientísimo*” (310e). A este hombre sabio desea encontrar el joven amigo de SÓCRATES, y desea ir por él con energía y apasionamiento. Ya en el comienzo del diálogo, tenemos un primer motivo de *formación: se busca el saber procurando encontrarlo en alguien más sabio*.
- *La inquietud de sí, en HIPÓCRATES*: el joven amigo de SÓCRATES no busca saber por saber. El problema del saber aquí es puesto en interrogación por SÓCRATES, tratando de ayudar a comprender a HIPÓCRATES qué busca, cuando busca el saber de PROTÁGORAS: “¿*qué idea tienes de a quién vas a ir, o de quién vas a hacerte?*” (311b).
- *Los conocimientos del sofista*: primera sospecha socrática, “¿*qué otro nombre hemos oído que se diga de Protágoras?*” (313c) “*Sofista, desde luego*” (311e). Pero SÓCRATES va más allá de aquella palabra en lo que le denominan con lo que se conoce el nombre de PROTÁGORAS, SÓCRATES lleva a plano de interrogación aquello

²⁰⁶ Para ello, recurro a la lectura de C. García Gual, por ajustarse más, quizás, a una comprensión hermenéutica del texto como si se tratara de un *juego en diálogo* entre dos maestros *de la palabra* y bajo la *inquietud por la formación de la virtud*. Edición en castellano de *Diálogos*, Madrid: Gredos, varias edic.

de lo que se ocupa el sofista, *la materia de saber que puede enseñar*. Entonces, la pregunta fundamental será “¿qué es un sofista?”, pero el signo de ese interrogante es acerca de *aquello que puede enseñar un sofista*: “nuestra respuesta reclama aún una pregunta acerca de sobre qué el sofista...” (312e)

- *El conocimiento como alimento del alma*: pero el sofista, enseñe lo que enseñe, es alguien que entrega conocimientos a cambio de cierto pago. El problema ahora será de si el conocimiento es equiparable a un pago o retribución material, o si acaso no será más bien un *alimento del alma*. SÓCRATES insiste en señalarle a su interlocutor acerca del riesgo que supone no sólo no saber precisamente *qué es y qué enseña* un sofista, sino más aún, *entregar el alma al cuidado de quien no sabemos quién es y qué da, qué hará con el alma*. Los primeros signos de SÓCRATES son:

a) “... vas a ofrecer tu alma, para que la cuide, a un hombre que es, según afirmas, un sofista” (312c);

b) “¿Sabes a qué clase de peligro vas a exponer tu alma?” (313a);

c) “... cuidemos de que no nos engañe el sofista con sus elogios de lo que vende, como el traficante y el tendero con respecto al alimento del cuerpo” (313c).

Entonces, *las enseñanzas son el elemento nutritivo del alma*, primer motivo para desconfiar de la entrega del alma por dinero a cambio de enseñanzas. Pero, mayor motivo aún, por el riesgo de todas las posibilidades, o no, en cuanto a poder transmitir los conocimientos de un alma a otra, para luego examinarse a sí mismo y ver cuán bien se ha alcanzado, o no.

3. ENTRE SOFISTAS (314b-316a)

PLATÓN detalla aquí lo difícil que era el poder acceder a casa de CALIAS: estaba colmada en sofistas, y casi SÓCRATES e HIPÓCRATES no son admitidos, por falta de lugar. Sin embargo, consiguen entrar y una vez allí, se describen las figuras más representativas del siglo cumbre de la *paideia*: CALIAS, CÁRMIDES, JÁNTIPO, FILÍPIDES, ANTIMERO, ERIXÍMACO, FEDRO, PAUSANIAS, HIPIAS, AGATÓN, CRITIAS, ALCIBÍADES. Junto a ellos, había innumerables extranjeros y jóvenes aspirantes a discípulos de la Sofística. Son significativas aquí dos cosas:

a) *tiene la palabra PROTÁGORAS*: en una voz grave pero encantadora, pues habla como ORFEO y *hechiza con su palabra* (315a) a sus oyentes, efecto que SÓCRATES también padecerá;

b) *los oyentes hacen círculos alrededor de PROTÁGORAS*: se sitúan como si estuvieran en un coro. La palabra de PROTÁGORAS se despliega en círculos crecientes, resonando en un círculo que se mueve con él, a su paso y con su palabra.

4. PRESENTACIÓN DE PROTÁGORAS: OFICIO Y ENSEÑANZA (316b-318 e)

Se traen aquí a debate los prolegómenos para la pregunta sobre si es posible, o no, *enseñar la virtud*. Cuando SÓCRATES e HIPÓCRATES llegan a PROTÁGORAS, SÓCRATES explicita el motivo que les trae, pero que puede leerse bajo dos enunciados básicos:

a) *el deseo de una virtud para vivir en la ciudad*: HIPÓCRATES desea “llegar a ser ilustre en la ciudad, y cree que lo lograría mejor, si tratara contigo” (316c);

b) *la inquietud por saber qué enseña un sofista*: HIPÓCRATES “*estaba muy deseoso de tu compañía. Qué es lo que sacaré de provecho, si trata contigo, dice que le gustaría saber*” (318a).

Ante ambos pedidos reunidos en un solo motivo, tal sería “*¿qué puedes enseñar, Protágoras?*”, el sofista argumenta las primeras razones a su favor:

a) *la sofística es un arte antiguo, y es un arte de la palabra*: según PROTÁGORAS, este arte ha sufrido disfraces y ropajes bajo otros modos de la palabra: la poesía, la palabra mítica (profética, oracular), la música y la gimnasia.

b) *Su oficio*: PROTÁGORAS se reconoce como un *sofista-educador*, auténticamente “*reconozco que soy un sofista y que educo a los hombres*” (317b).

c) *Su enseñanza*: PROTÁGORAS enseña la *virtud política*, la *areté* ciudadana, la *excelencia para la vida en la ciudad*. PROTÁGORAS se reconoce como un *sofista-educador* cuya enseñanza es la *buena administración familiar y política*, traducida en el mejor decir y hacer de los ciudadanos para la vida de la *polis*.

Ante estos argumentos, SÓCRATES contradice a PROTÁGORAS a favor de una mayor definición del oficio y enseñanza del sofista: “*¿en qué dices que será mejor?*”

5. CONTRAARGUMENTOS DE SÓCRATES (319a-320b)

PROTÁGORAS ha dejado sentado su oficio de *sofista-educador*, su valor como tal, y la enseñanza de un saber específico: *la buena administración de la vida íntegra del ciudadano*. SÓCRATES intuye que la materia de conocimiento que enseña PROTÁGORAS es la *virtud política*.

Confirmadas ambas posiciones, SÓCRATES opone algunos contraargumentos al discurso de PROTÁGORAS por medio de preguntas, fundamentalmente ésta:

¿Por qué la excelencia es transmitible en todos los saberes, para la ciudad, excepto en el terreno de la política?

Según esa pregunta planteada, *no es entonces posible la enseñanza de la virtud*, de PROTÁGORAS, “*creo que no es enseñable la virtud*” (320b). Enunciados esta pregunta y la sospecha socrática acerca de la posibilidad de enseñar la virtud, SÓCRATES reta a duelo al sofista: si se sostienen posiciones contrarias respecto de la *formación de la virtud*, pues entonces que PROTÁGORAS de razones demostrable y fundadas acerca de su posición, “*si puedes demostrarnos de modo más claro que la virtud es enseñable, no nos prives de ello, sino danos una demostración*” (320b).

6. LA PALABRA DEL MITO: PROMETEO (320c-323a)

La *palabra mitológica* ahora hace su presencia en el texto, con toda la fuerza de su sentido verdadero y con la valencia que le da su carácter de *enunciado eminente*²⁰⁷, puesto en discurso a modo de *promesa*. PROTÁGORAS ha dado a sus oyentes un discurso verdadero acerca de su oficio y saber, desde el *logos* de las razones. PROTÁGORAS ha enunciado argumentos racionales para dar a conocer sus motivos y modos de *hacer de su tarea educadora un camino de formación para la virtud*, específicamente para la *areté* política. Ahora responderá a los contraargumentos de SÓCRATES, a sus

²⁰⁷ Merece la pena recordar lo que comprendiéramos como *texto eminente*: “*configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendido*”, Gadamer, H. *Arte y Verdad de la Palabra*, p. 101

interrogantes punzantes, con otro modo de enunciación de la palabra: *el mito*. Aparece así, en la visibilidad discursiva, el *mito de Prometeo*: desde la lectura sofisticada de PROTÁGORAS, como enseñanza de algo, como lección ética acerca de los recursos humanos y su necesaria administración para la vida política del hombre. El mito prometeico, en el relato de PROTÁGORAS, reúne todos los elementos metafóricos y simbólicos que le dan el carácter de lección de *formación en la virtud*; ellos son:

- a) los hombres son obra de los dioses;
- b) los hombres son obra de una fusión primordial de la tierra y el fuego;
- c) los hombres fueron olvidados en el reparto de los dones de Epimeteo;
- d) los hombres son el objeto de cuidado de Prometeo, que al ver la carencia de recursos, roba el fuego y la “*sabiduría profesional*” (de las artes?) a Hefesto y Atenea y los dona al hombre, “*se lo ofrece como regalo al hombre*” (321c);
- e) el hombre, con el *don prometeico del fuego y la sabiduría*, consiguió un “*saber para la vida*”, una “*posibilidad para la vida*”;
- f) el hombre no poseía la *virtud o sabiduría política*: ha recibido de Prometeo todos los recursos para vivir (la creencia religiosa, el lenguaje, el conocimiento, los nombres, los recursos naturales de supervivencia y trabajo), pero habita en la dispersión, con el riesgo de aniquilarse si busca hacer comunidad, motivo por el que retorna a la desolada dispersión y, consecuentemente, a la muerte;
- g) el hombre necesita, entonces, *el conocimiento de la virtud política*: por orden divino, Hermes dona así al hombre el sentido moral y la justicia;
- h) el hombre, por el hecho de tener que aprender la *virtud política*, puede así establecer cierto orden en la ciudad mediante vínculos sociales y de amistad. Todos los hombres deben participar de esta *sabiduría política*, siendo desterrado quien así no lo haga, quien no adquiera virtud para vivir en la ciudad;
- i) la conclusión de PROTÁGORAS es contundente: todos los hombres participan de algún saber específico, pero todos deben participar de la *virtud o excelencia política*, “*de lo contrario, no existirían ciudades*” (323a), pues ésta virtud es la que otorga al hombre justicia y sensatez.

7. ARGUMENTACIONES A FAVOR DE LA VIRTUD POLÍTICA (323b–328d)

PROTÁGORAS infiere una conclusión asertiva del mito de Prometeo: *el hombre necesita aprender la virtud política*. La palabra del mito ha develado una primera verdad sobre el oficio del sofista y su saber: *procurar el cultivo de la virtud política para que los hombres puedan vivir en comunidad*. PROTÁGORAS ahora buscará la fuerza de la palabra a través de “*razonamientos*”²⁰⁸, o “*discursos razonados*”²⁰⁹. Primer supuesto, previo a su discurso razonado: en general, *todos los hombres participan de la justicia y de la virtud política* (323a), en consecuencia, el discurso de PROTÁGORAS afirma que:

- a) la *virtud* es “*enseñable y se obtiene del ejercicio*” (323c);
- b) son opuestos a la *virtud política* la injusticia y la impiedad (324a);

²⁰⁸ Según la traducción de C. García Gual, Editorial Gredos, Madrid.

²⁰⁹ Según la traducción de Álvaro Vallejo Campos.

c) una pregunta fundamental para pensar la *formación de la virtud*: “¿acaso existe, o no, algo de lo que es necesario que participen todos los ciudadanos, como condición para que exista una ciudad?” (324e);

d) esa condición para que exista una ciudad es la acción conjunta de *justicia, sensatez y obediencia a la ley divina*, “esto como unidad es lo que proclamamos que es la virtud del hombre” (325a);

e) por ser la *virtud* algo *enseñable*, esa unidad se logra por el *trabajo educador*: desde la infancia, padres, nodrizas y maestros enseñan modos de obrar y decir, indican lo justo e injusto y procuran los conocimientos que van desde las letras en gramática y poesía, hasta la música y la gimnasia, cultivando así lo más valioso en cuerpo y alma. Ya formados por estos guías, comienza la *formación de la ciudad a través de la ley*: “una vez que han abandonado la escuela, de nuevo la ciudad les obliga a aprender las leyes y a vivir conforme a ellas como confirma a un paradigma” (326d)²¹⁰. Otra traducción dice “la ciudad escribe los trazos de sus leyes... y obliga a gobernar y ser gobernados de acuerdo a ellas”²¹¹;

f) El *cuidado de la virtud* es su *enseñanza*: “... si tan grande es el cuidado por la virtud, ¿te extraña Sócrates, y desconfías de que sea enseñable la virtud?” (326e);

g) La *enseñanza de la virtud* se corresponde con un *valor en recursos*, por dignidad del maestro, y según el reconocimiento que el discípulo haga respecto a lo que ha cultivado para sí como virtud.

El discurso razonado de PROTÁGORAS produce lo que PLATÓN ya ha puesto en escena al comienzo de todo: *es palabra de encantamiento*. Dice SÓCRATES:

“... después de tan larga y notable disertación, Protágoras dejó de hablar. Y yo, fascinado todavía, durante mucho tiempo lo miraba como si fuera a decir algo más, deseoso de escucharle” (329d).

Así como SÓCRATES es el hechizador de *Banquete*, aquí PROTÁGORAS alcanza la enunciación mayor de la palabra: *la da a oír con belleza, sabiduría y encantamiento*. La palabra de PROTÁGORAS, aún en el silencio de su pausa en el habla, ha despertado en sus oyentes una fascinación con la mirada y el oído, con toda la fuerza de un agujijón con sed por *algo más*.

8. CONTRAARGUMENTACIONES SOCRÁTICAS (328e–334d)

Aún conmovido por el discurso de PROTÁGORAS, SÓCRATES interpela con mayor insistencia acerca de *lo que es*, en sí, la *virtud*. Si la *virtud política* es enseñable, entonces PROTÁGORAS tiene que dar cuenta de *qué es eso* que enseña cuando dice *enseñar la virtud política*. La pregunta socrática se ramifica en problemas de una misma índole:

a) *¿la virtud política es una unidad de justicia, sensatez y piedad?*

b) *¿cómo llega a ser, todo ello, una unidad?*

c) *¿acaso justicia, sensatez y piedad son ya, no virtud en sí, sino partes de un todo, de una sola virtud?*

²¹⁰ Traducción de Vallejo Campos.

²¹¹ Traducción de García Gual.

d) *¿qué son, respecto de la virtud política, otras virtudes tales como la valentía, la sabiduría y el valor?*

e) *¿esas partes de la virtud política, son idénticas entre sí?*

f) *¿de qué modo esas partes de la virtud política se relacionan entre sí?*

g) *¿por qué algunos hombres, poseyendo parte de la virtud, obran contrariamente a ella? Por ejemplo, el hombre justo a veces suele obrar con insensatez.*

h) *¿Las cosas son lo que son, en sí, y también su contrario (justicia/injusticia)?*

i) *¿por qué, si la virtud política es enseñable y es condición para la vida ciudadana, por qué los hombres cometen tantas injusticias en la ciudad, si ya conocen la virtud política?*

Un último interrogante plantea SÓCRATES, y es en el que se sintetizan las cuestiones enunciadas: *¿puede la virtud política educar para que el hombre logre “el buen sentido”?* (333d) “Buen sentido”, aquí, viene a decir también “pensar bien, y obtener buen éxito”. Con esta pregunta, SÓCRATES desafía a PROTÁGORAS a quebrar el esquema sofístico de las largas argumentaciones, por dos motivos: por un lado, puede enunciar razones de modo más breve, y por otro lado, SÓCRATES aduce tener frágil memoria, y los largos discursos le producen olvido del tema que les da sentido.

9. OTRAS VOCES (334e–338e)

El debate por la *formación de la virtud* entre SÓCRATES y PROTÁGORAS hace ahora un paréntesis de ambos discursos, para hacer lugar a las voces de los oyentes del duelo de palabras. Ante el argumento socrático de que PROTÁGORAS debe argumentar con más brevedad, las voces del coro se pronuncian de distintas maneras:

- SÓCRATES no debe retirarse, pues nada más bello que SÓCRATES y PROTÁGORAS dialogando (CALIAS),
- Los discursos de PROTÁGORAS son maratónicos, y SÓCRATES objeta que él no puede seguirle a tiempo, en carrera (SÓCRATES),
- Es imposible que SÓCRATES olvide cosas o pierda en los discursos, aunque demanda en ellos diálogo y razón (ALCIBÍADES),
- SÓCRATES y PROTÁGORAS deben continuar el diálogo comenzado (CRITIAS),
- Oír dialogar a ambos sabios es el mayor gozo, sin que disputen, porque *el alma de los oyentes participa así de la sabiduría*, con sólo oírles (PRÓDICO),
- Ambos contendientes deben procurar lo mejor para el diálogo: SÓCRATES, soltando la rienda a los discursos, y PROTÁGORAS, con un despliegue discursivo que no deje atrás el motivo fundante del diálogo. La mejor solución es buscar un árbitro o moderador de las palabras de cada uno (HIPIAS).

Todos corean y aplauden lo propuesto HIPIAS, pero SÓCRATES ofrece una contrapropuesta: hasta allí, SÓCRATES preguntaba y PROTÁGORAS respondía. Ahora SÓCRATES propone invertir el juego: que PROTÁGORAS pregunte y él responderá, según como él crea que PROTÁGORAS debe responder. De esta manera, no se haría injusticia al

elegir un árbitro, a riesgo de que sea inferior en sabiduría que PROTÁGORAS, y se impondría al conjunto de los oyentes como juez del *diálogo por la virtud*.

10. SÓCRATES Y UN POEMA (338d–347a)

Establecidas las nuevas condiciones del diálogo por la *virtud política*, PROTÁGORAS trae un poema. Pide a SÓCRATES la interpretación de un poema de SIMÓNIDES de Ceos (S. VI a. C.). Antes que nada, PROTÁGORAS deja establecido el valor de la poesía para la *verdadera educación*: “*para un hombre, parte importante de su educación es ser entendido en poesía*” (338e). Desde esa convicción, cita el poema:

Difícil es, por cierto, llegar a ser de verdad un hombre de bien (339b).

La cita poética agrada a ambos interlocutores, pero PROTÁGORAS cita ahora los versos, en principio y según él, contradictorios a este ya citado:

*Ni siquiera me parece ajustada la sentencia de Pítaco...
'Difícil, dice, es ser un hombre digno'.*

Ante ambos versos, PROTÁGORAS plantea la pregunta: ¿no es contradictorio decir *llegar a ser un hombre bueno*, y luego decir que no es correcto *ser un hombre digno*? SÓCRATES debe responder ahora a esa pregunta, en visibilidad de esta contradicción. Contradicción que PROTÁGORAS ha enunciado a modo de *epideixis*, en una exhibición sofística de elocuencia en la que realiza una exégesis (moral) de la poesía, práctica común de la sofística. Realizada su exégesis, PROTÁGORAS da la palabra a SÓCRATES, quien se narra, en esa situación, como confundido y admirado del poder discursivo de PROTÁGORAS (“*me quedé entre tinieblas y me dio todo vueltas, mientras él lo decía y los demás aplaudían*” -339e-). Entonces, SÓCRATES postula su lectura del poema:

- a) no es lo mismo *ser* y *llegar a ser*, por tanto, no hay contradicción en el poema de SIMÓNIDES porque, como ya enseñaron los poetas, el camino de *llegar a ser* es durísimo, “*porque delante de la virtud colocaron los dioses el sudor. Pero cuando uno llega a la cumbre de ésta, después es más fácil guardarla, por difícil que sea*” (fragmento de HESÍODO, en 340d);
- b) la sentencia “*difícil es ser... digno*”, hace evidente que los hombres buscan la sabiduría, aman el saber, *necesitan filosofar* (342b);
- c) los hombres buscan la sabiduría para llegar a ser mejores, buscan así “*conocerse a sí*”, para *llegar a ser dignos hombres de bien* (342b-343b);
- d) más allá de la dignidad a que aspira el hombre, según la sentencia de PÍTACO, SIMÓNIDES añade que lo difícil es *llegar a ser bueno, de verdad* (343e);
- e) hay hombres que son buenos pero no obran bien, por tanto, la sabiduría no está en ser o no ser bueno sino en *llegar a ser lo mejor posible, verdaderamente* (344a);
- f) *a la virtud se llega por el camino del conocimiento y la sabiduría*, más allá de las vicisitudes y accidentes: “*así también el hombre de bien puede hacerse malo, o por el tiempo, o por la fatiga, o por enfermedad, o por algún otro accidente. Pues ésta es la única acción mala: carecer de ciencia*” (345b);
- g) quien conoce la virtud, puede entonces llegar a ser un hombre bueno y actuar, así, de buena voluntad.

Hasta allí la interpretación de SÓCRATES del poema de SIMÓNIDES, interpretación que él nutre de otros poemas y de un supuesto ir y venir entre SIMÓNIDES y PÍTACO, sobre el *camino de formación de la virtud*, en el que no siempre se es sino que consta, más precisamente del *trabajo arduo de llegar a ser un hombre de bien*. Una lectura racional de un poema, cuya interpretación SÓCRATES aún no agota del todo.

11. DIÁLOGO PROTÁGORAS-SÓCRATES (347b–349d)

Tras el comentario socrático al poema, el *diálogo por la virtud* hace un pequeño giro hacia temas relacionados con la virtud, en sí misma, y con la circunstancia en la que estos protagonistas se encuentran hablando. Pues ambos (y sus oyentes) *están siendo jugados por los discursos acerca de las posibilidades o no de enseñar la formación de la virtud*. Entre HIPIAS y ALCIBÍADES discuten entonces propuestas, sobre si los oyentes pueden *dar palabra* al acontecimiento discursivo entre PROTÁGORAS y SÓCRATES, pero se decide continuar con el diálogo magisterial de ambos sabios. Así las cosas, SÓCRATES justifica ahora su lectura racional del poema de SIMÓNIDES argumentando que debe continuarse el tema *sin oír a los poetas*, “*hagamos nuestros razonamientos uno con otro, poniendo a prueba la verdad y a nosotros mismos*” (348a). PROTÁGORAS ya no tiene ánimos en continuar con el diálogo, acaso por el modo de trato socrático con el poema por él propuesto. Es el mismo SÓCRATES quien le persuade a continuar con el argumento *a favor del diálogo mismo*, pues –argumenta– toda obra conjunta es mejor que una solitaria, nadie mejor que PROTÁGORAS para dialogar, con sabiduría, acerca de *la virtud*, y el mismo PROTÁGORAS se define a sí mismo como *maestro de la virtud*. Dichas estas razones, SÓCRATES reanuda la pregunta acerca del *qué es*, propiamente, la *virtud*, tal era:

“¿... la sabiduría, la sensatez, el valor, la justicia y la piedad, qué son, cinco nombres para una sola cosa, o a cada uno de los nombres subyace una esencia particular y cada objeto tiene su propia facultad, que no es igual la una a la otra?” (349b).

PROTÁGORAS responde asertivamente, otra vez: todas ellas “*son partes de la virtud*” (349d), cuatro muy cercanas entre sí, y la del valor, algo diferente.

12. REANUDACIÓN DEL MOTIVO VIRTUD-CONOCIMIENTO (349c–549e)

Nuevamente, PLATÓN trae a escena principal la primera protagonista de este “*drama filosófico*”²¹². Ella es *la inquietud por la formación de la virtud*, desdoblada en dos interrogantes coimplicativos:

- *¿de qué consta esa unidad de la virtud?*
- *¿puede enseñarse, tal unidad?*

Retomando los hilos ya tensados hasta aquí, ambos interlocutores se debaten acerca de los elementos que constituyen, quizás, *la virtud*: hermosura, conocimiento, intrepidez, valentía, fortaleza, poder. No hay total acuerdo sobre si estos elementos componen la virtud, puesto que, por ejemplo “*la intrepidez les viene a los hombres tanto de su ciencia como de su coraje y su locura, al igual que la potencia; pero la valentía viene de la naturaleza y de la buena crianza del alma*” (351b).

Como discontinuidad, aparece aquí otra pregunta, en el centro de la anterior, tal es: *¿qué es vivir bien?*, o *¿qué es llevar una buena vida?* Aún sin responder a esta pregunta, el diálogo conduce a otra: *¿todo lo bueno es placentero, y todo lo malo es*

²¹² Definición de G. Bueno Sánchez, en Platón, *Protágoras*, Traducción del griego de J. Velarde Lombraña, introducción y notas de G. Bueno Sánchez, Oviedo: Pentalfa, 1980.

desagradable? Esta pregunta suscitará otras, ya específicamente vinculadas a la pregunta inicial:

- ¿por qué a veces se obra mal y con placer?
- ¿por qué no siempre hacer lo bueno es procurar placer?
- ¿por qué el obrar no siempre se corresponde con las posibilidad de la sabiduría de lo bueno?

En este punto, SÓCRATES y PROTÁGORAS se encuentran en el núcleo de una cuestión fundamental: *conocer* es la condición para *obrar*. Así, oímos a SÓCRATES interpellando: “¿... o te parece que el conocimiento es algo hermoso y capaz de gobernar al hombre, y que si uno conoce las cosas buenas y las malas no se deja dominar por nada para hacer otras cosas que las que su conocimiento le ordena sino que la sensatez es suficiente para socorrer a una persona?” (352c).

Ambos interlocutores vuelven a cuestionar la configuración del valor como parte, o no, de la *virtud*, pero recayendo en el motivo de si es idéntico, o no, el par *bueno/malo* con relación a *placer/dolor*. Se infiere, de esa pregunta, que evidentemente hay hombres que son *subyugados a los placeres*, y que no significa que por eso procuren el bien, sino mayores dolores *a posteriori*. Aparece, entonces, un modo de saber que ayudará al hombre a procurar lo bueno logrando vivir con el mayor placer, tal modo de saber sería el *arte de la métrica*, un modo de medida acerca de qué consecuencias tendría una elección para la felicidad en el presente y en el futuro:

“La métrica haría que se desvaneciera tal ilusoria apariencia y, mostrando lo auténtico, lograría que el alma se mantuviera serena, permaneciendo en la verdad, y pondría a salvo nuestra existencia” (356e).

Una conclusión tentativa se deduce de este debate: *se elige mal por falta de conocimiento, y por falta de medir los alcances del obrar por placer y dolor*. Conclusión provisoria que se sintetiza en esta sentencia: “la acción que yerra por falta de conocimiento sabéis vosotros, sin duda, que se lleva a cabo por ignorancia. De modo que eso es el ‘someterse al placer’: la mayor ignorancia” (357e).

SÓCRATES y PROTÁGORAS retoman la discusión por la valentía, pero no logran tampoco develar de qué consta ni de si es, o no, parte de esa unidad llamada *virtud*.

13. INCONCLUSIÓN (360e–362a)

Ambos *maestros de la palabra* no logran llegar a una conclusión taxativa y concluyente acerca de la *formación de la virtud*. En primer lugar queda sin definirse si la *virtud* es una *ciencia*, o no, y en segundo lugar, sigue en pie la pregunta acerca de si (ciencia o no) la virtud sea enseñable. La pregunta fundante del diálogo, entonces, *queda abierta* bajo esta afirmación: “*pues si la virtud fuera algo diferente de una ciencia, como ahora intenta decir Protágoras, claro que no podría enseñarse. Ahora, en cambio, si se muestra que es en su conjunto una ciencia, sería extraño que no pudiera enseñarse*” (361b). Bajo la evocación de las figuras míticas de Prometeo y Epimeteo, ambos sabios se dan reconocimiento mutuo, a la sabiduría y dedicación de cada uno, con un elogio explícito del sofista hacia el arte socrático de conducir el diálogo, pero despidiéndose ambos sin establecer ni definir qué era aquello que les ocupaba: la formación de la virtud. Dichas sus palabras finales, cada quien siguió su camino, dice PLATÓN.

LA NOCIÓN DE *PAIDEIA* DESDE PROTÁGORAS AL MENÓN

W. JAEGER sostiene que la formulación filosófica de la *paideia* se encuentra en su culminación en el período platónico de producción de los diálogos *Protágoras*, *Gorgias* y *Menón*. Allí la noción de *paideia* tiene una base con fisonomía definida, en tanto PLATÓN procura establecer otro modo de enseñar en contraposición a los sofistas. Contraposición que se establece desde la práctica filosófica y educadora de SÓCRATES, quien realiza ejercicios para responder a la pregunta por la *paideia*, o *¿qué es la areté, en sí?*, y que se manifiestan fundamentalmente en *Protágoras* y *Menón*, como hemos visto. Sin embargo, en *Menón*, encontramos un abordaje que no sólo pregunta sobre *qué sea la areté*, sino sobre *qué clase de saber es ése que se considera fundamental bajo el nombre de areté*.

En este tono, *Menón* no tiende a develar su concepto lógico universal sino más bien su *ousía*, su esencia y verdadero ser, su idea o concepto ontológico. Por ello, el diálogo establece un diálogo que da movimiento a la palabra entre matemáticas y *areté*, entre el saber fundamental para la *areté* y la naturaleza de la misma para que sea susceptible de enseñanza. Así, la *experiencia de conocimiento* con el esclavo es una fuente puramente espiritual de certeza científica (*anámnesis*, 86b) y, a la vez, es una *aporía*, un modo de comprensión de algo que se conoce y para lo que no se encuentra (aparentemente) solución. Según JAEGER, *Menón* establece otro modo de aprender diferente al de la Sofística, un modo de participación espontánea, de eficacia moral, de fortaleza del carácter y de aspiración científica. Por ello, y evaluada la *phrónesis* y el saber como capacidad de procurarse todos los bienes, el efecto de los diálogos sobre la *areté*²¹³ sería que “*la nueva paideia no es susceptible de `enseñanza` al modo como entendían ésta los sofistas*”²¹⁴. La *paideia*, entonces, es eso que sin saber qué es, se despierta en el alma, por *naturaleza* o como *recuerdo*.

EL MENÓN

En general, se acepta que *Menón* (como *Gorgias* y *Fedón*) fueron compuestos antes del primer viaje a Italia de PLATÓN. Por tanto PLATÓN ya ha tomado contacto con las comunidades pitagóricas dispersadas en toda Grecia. Los temas pitagóricos del texto reflejan este contacto del autor: inmortalidad, reencarnación, familiaridad con la naturaleza, las matemáticas. Todo ello fue estimulado, según W. GUTHRIE, por ese primer viaje de PLATÓN a Sicilia, en 387 a. C., motivo por el que ubica el *Menón* como un diálogo compuesto entre 386 y 382 a. C., como texto de entrada a los diálogos platónicos medios. La fecha dramática del *Menón* es el año 403 a. C., o principios de 402, luego de la restauración democrática en tiempos en que Ánito es dirigente. Por ello la escena del diálogo y sus personajes encuentra a *Menón*, joven aristócrata de Tesalia y discípulo de Gorgias, que está como huésped en casa de Ánito; Ánito, exponente de la casta política dirigente; Sócrates; un esclavo.

Los tópicos del diálogo serán los que ya hemos anticipado con la discusión educadora entre la *paideia* sofística y la ruptura platónica de la misma. Así, esquemáticamente, los ejes de lectura que abordaremos en *Menón* son los mismos tópicos que PLATÓN enuncia a través del diálogo, a saber:

- ¿qué es la *virtud*?
- ¿es plausible de *ser enseñada*, la virtud?
- ¿cómo es posible *saber que no se sabe*?
- ¿qué es el *conocimiento*?
- ¿qué papel tienen las “*opiniones verdaderas*” (*eudóxai*) en el conocimiento?
- ¿qué se entiende por “*conocer es recordar*”?

²¹³ Tales son *Protágoras*, *Gorgias* y *Menón*.

²¹⁴ Jaeger, W. *Paideia*, p. 562.

Enunciados esos tópicos, vamos al diálogo *Menón* para su lectura hermenéutica a los fines de comprender una *pregunta sobre la virtud*²¹⁵. Los momentos del diálogo, entonces, serían:

1. ¿ES ENSEÑABLE LA VIRTUD?

El comienzo del diálogo es lo que ya hemos definido como una apertura a la situación hermenéutica, apertura enunciada en una pregunta que pone de camino hacia algo que se busca saber. Tal pregunta en MENÓN es: “*¿es enseñable la virtud?*” (70a). Pregunta que se enuncia literalmente así, y que a su vez se despliega en otras: “*¿o no es enseñable sino que sólo se alcanza con la práctica?, ¿o ni se alcanza con la práctica ni puede aprenderse, sino que se da en los hombres naturalmente o de algún otro modo?*” (70a). La pregunta ya nos pone en dirección de la inquietud que moviliza la palabra de ambos personajes principales, SÓCRATES y MENÓN, situación de búsqueda a la que se sumarán posteriormente un esclavo y uno de los principales exponentes de la clase política en ese momento, futuro acusador de SÓCRATES: ÁNITO.

2. HACIA LA CONCIENCIA DE NO SABER (70a-80d)

MENÓN y SÓCRATES comienzan su interlocución sobre esa pregunta fundante al diálogo realizando intentos sucesivos de definir qué es algo, en este caso, el *qué* de la *virtud*. Básicamente, los intentos por definir ese *qué* de la virtud serían:

a) SÓCRATES *se reconoce ignorante*, no sabe qué es ni como es la virtud, así lo manifiesta a comienzo del diálogo: “*También yo, Menón, me encuentro en ese caso: comparto la pobreza de mis conciudadanos en este asunto y me reprocho el no tener por completo ningún conocimiento sobre la virtud*” (71b).

b) Una primera definición de virtud la vincula a *cómo formarse lo mejor posible para la buena administración del Estado*: “*En primer lugar, si quieres la virtud del hombre, es fácil decir que ésta consiste en ser capaz de manejar los asuntos del Estado, y manejándolos, hacer bien por un lado a los amigos, y mal, por el otro, a los enemigos, cuidándose uno mismo de que no le suceda nada de esto último* (71e), según las enseñanzas de GORGIAS, y apelando deductivamente a los ejemplos de *figura y color*: “*... que lo que sirve para un caso, sirve para todos. Si alguien te preguntase lo que, hace un momento, decía ‘¿Qué es la figura, Menón?’ , y si tú le contestaras qué es la redondez, y si él te volviera a preguntar, como yo: ‘¿Es la redondez la figura o bien una figura?’ , dirías, sin duda, que es una figura*” (74b).

c) El desafío a MENÓN, o la relación entre *belleza y poder*, desde un poema de SIMÓNIDES: “*Soc. –Pero, en fin, trata también tú de cumplir la promesa diciéndome, en general, qué es la virtud, y deja de hacer una multiplicidad de lo que es uno, como afirman los que hacen bromas de quienes siempre rompen algo, sino que, manteniéndola entera e intacta, dime qué es la virtud. Los ejemplos de cómo debes proceder, tómalos de los que ya te he dado. Men. –Pues me parece, entonces, Sócrates, que la virtud consiste, como dice el poeta, en ‘gustar de lo bello y tener poder’. Y así llamo yo virtud a esto: desear las cosas bellas y ser capaz de procurárselas.*” (77a-b)

d) Una interpretación interrogativa del bien: quien conoce el bien, ¿obra mal?, quien conoce el mal ¿obra mal necesariamente?, quien conoce el bien y no lo hace, ¿lo hace por ignorancia, o voluntad? Algo de estas preguntas trae SÓCRATES a MENÓN, especialmente en estos términos: “*¿Como si hubiera entonces algunos que desean cosas malas y otros, en cambio, que desean cosas buenas? (...) Y creyendo*

²¹⁵ Sigo la interpretación y guía de análisis de F. J. Olivieri, para edición de *Menón* de Gredos, 1993.

que las malas son buenas –dices- ¿o conociendo también que son malas, sin embargo las desean? (...) ¿Qué entiendes por desear? (...) ¿Considerando que las cosas malas son útiles a quien las hace suyas o sabiendo que los males dañan a quien se le presentan? (...) ¿Y te parece también que saben que las cosas malas son malas quienes consideran que ellas son útiles?” (77 c-d)

e) Aporía y búsqueda de la idea de JUSTICIA: la *justicia* sería, entonces, lo que completa en sí todos los demás atributos de la virtud, atributos primero comprendidos como “*virtudes*”, pero es precisamente la *justicia* (y la falta de justicia) lo que adolece la *formación de la virtud* a la que pretende arribar MENÓN, en los términos de la Sofística, a una virtud para el ejercicio del poder y el gobierno de los ciudadanos: “Soc. – Es necesario, pues, según parece, que a esa adquisición se añada justicia, sensatez, santidad, o alguna otra parte de virtud; si no, no será virtud, aunque proporcione cosas buenas. Men. - ¿Cómo podría llegar a ser virtud sin ellas? Sóc. – El no buscar oro y plata, cuando no se ajusto, ni para sí ni para los demás, ¿no es acaso ésta una virtud, la no-adquisición?” (78e)

3. MÁS MOMENTOS DE INDAGACIÓN SOBRE MATEMÁTICA Y FORMACIÓN (80d-100c)

La indagación en el *logos* entre MENÓN y SóCRATES ha continuado buscando definir y precisar *qué cosa sea eso que se llama virtud*, que parece tan necesario a la *formación del hombre político* y, sin embargo, siguen sin saberlo. Por tanto, en nuevos intentos por develar *qué es la virtud y cómo es posible de ser enseñada*, si lo fuera, vemos aparecer nuevos momentos de tensión:

a) *Deducción socrática de la reminiscencia*: la que consta de varias definiciones o aproximaciones a un mismo motivo, la relación entre recuerdo y virtud, “Men. - ¿Y de qué manera buscarás, Sócrates, aquello que ignoras totalmente que es? ¿Cuál de las cosas que ignoras vas a proponerte como objeto de tu búsqueda? Porque si dieras efectiva y ciertamente con ella, ¿cómo advertirás, en efecto, que es ésa que buscas, desde el momento que no la conocías? Sóc. – Comprendo lo que quieres decir, Menón. ¿Te das cuenta del argumento erístico que empiezas a entretener: que no le es posible a nadie buscar ni lo que sabe ni lo que no sabe?” (80d-e). Tales momentos de búsqueda de aquello que se sabe, o no, son:

a. A. la relación con algo bello y verdadero: “Sóc. – Lo he oído, en efecto, de hombres y mujeres sabios en asuntos divinos... Men. - ¿Y qué es lo que dicen? Sóc. – Algo verdadero, me parece, y también bello.” (81a)

a. B. primera aproximación a la reminiscencia: “... afirman, en efecto, que el alma del hombre es inmortal, y que a veces termina de vivir –lo que llaman morir-, a veces vuelve a renacer, pero no perece jamás” (81b)

a. C. Definición de *reminiscencia*: “Estando, pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma, y habiendo el alma aprendido todo, nada impide que quien recuerde una sola cosa –eso que los hombres llaman aprender-, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia.” (81d)

a. D. Desconfianza de MENÓN respecto de esa deducción mítica: “... pero, ¿cómo es que dices eso de que no aprendemos, sino que lo que denominamos aprender es reminiscencia? ¿Podrías enseñarme que es así? (...) Pero, si de algún modo puedes mostrarme que en efecto es así como dices, muéstramelo” (81e-82a)

a. E. La *demostración efectiva* (82b-85b): la misma se da con la situación de tratar de hacer recordar a un esclavo la solución de un problema geométrico, la figura del cuadrado descompuesto en otros cuadrados y triángulos. En efecto, el esclavo demuestra saber de qué se trata el problema, y con ayuda de SÓCRATES, resuelven el mismo para asombro de MENÓN. El esclavo ha demostrado tener opiniones propias, y verdaderas, acerca de eso que se le preguntaba y sobre lo cual, aparentemente, no sabía nada, “Y, sin embargo, como dijimos hace poco, antes no sabía” (85b).

a. F. *Recapitulación* (85c-86c). Se retoman los temas y las preguntas realizadas: *¿es posible enseñar la virtud?, ¿es posible saber sin saber?, ¿es posible saber que no sabe y, sin embargo, saber verdaderamente?, ¿de qué modo la memoria hace al conocimiento?* En primer lugar, una confirmación en esta recapitulación es descubrir que cierta sabiduría que hay en las opiniones verdaderas (o “*creencias verdaderas*”, y “*fragmentos de conocimientos*”), “*el que no sabe, por lo tanto, acerca de las cosas que no sabe, ¿tiene opiniones verdaderas sobre eso que efectivamente no sabe?*” (85c). En segundo lugar, destaca el papel de la pregunta para ayudar a recordar, por tanto, a saber: “*Sóc. - ¿Llegará a conocer sin que nadie le enseñe, sino sólo preguntándole, recuperando él mismo de sí mismo el conocimiento? Men. - Sí. Sóc. - ¿Y este recuperar uno el conocimiento de sí mismo, no es recordar?*” (85d). En tercer lugar, tenemos la aparición de la inmortalidad del alma, como morada perdurable del saber, y por tanto, del recordar: “*... si siempre la verdad de las cosas está en nuestra alma, ella habrá de ser inmortal. De modo que es necesario que lo que ahora no conozcas –es decir, no recuerdes- te pongas valerosamente a buscarlo y a recordarlo.*” (86b) Y con ese desafío, ambos interlocutores retoman las inquietudes de comienzo del diálogo, qué es la virtud y cómo saber si es enseñable.

b) *La virtud es enseñable*, por conocimiento de *hipótesis* (86d-98e). Esta afirmación provisoria -“*... si hay que considerar la virtud como algo que es enseñable, o bien como algo que se da a los hombres naturalmente o de algún otro modo. (...) Por lo tanto, que hay que investigar cómo es algo que todavía no sabemos qué es*” (86d)- se descompone en otras afirmaciones:

b. A. si es conocimiento, o no: “*... entonces, tenemos que investigar, por lo que parece, si la virtud es un conocimiento o es algo distinto de un conocimiento (...) ¿No decimos que la virtud es un bien, y no es ésta una hipótesis firme para nosotros? (...) Pero si hay, además, algún otro bien, separado del conocimiento, quizás la virtud no sería un conocimiento...*” (87c-d);

b. B. es *discernimiento*: y esta hipótesis, de la virtud como discernimiento, se expresa como pregunta, “*... pues, ¿todo lo que el alma emprende y en lo que persevera, cuando el discernimiento lo guía, acaba con felicidad; si lo hace el no-discernimiento, acaba en lo contrario?*” (88c); pero el que sea discernimiento quizás se vincule a cierta “*utilidad*” para el bien del alma: “*Por lo tanto, si la virtud es algo que está en el alma y que necesariamente ha de ser útil, tiene que ser discernimiento, puesto que todo lo concerniente al alma no es, en sí mismo, ni útil ni dañino, sino que, conforme vaya acompañado de discernimiento o no, resultará útil o dañino.*” (88c)

b. C. tiene relación con lo *útil*: “*Entonces, puede decirse así, en general: todo para el hombre depende del alma, mientras que lo que es relativo a la misma depende del discernimiento para ser bueno; y, por lo tanto, según este razonamiento, lo útil sería discernimiento. ¿No afirmamos acaso que la virtud es útil?*” (88e-89a);

b. D. es el lazo entre *maestros y discípulos*: “Dime, en efecto, si cualquier asunto fuera enseñable, y no sólo la virtud, ¿no sería necesario que de él hubiera también maestros y discípulos?” (89d)

c) *¿Quiénes son los verdaderos maestros?* (98e-95a). Esta inquietud es abordada desde dos sentencias específicas, tales son:

c. A. *no hay maestros*: “Men. – Así es; pero, ¿no te parece que hay maestros de virtud? Sóc. – A menudo, por cierto, he buscado si habría tales maestros, pero, no obstante todos mis esfuerzos, no logro encontrarlos.” (89e), y

c. B. *la crítica a los sofistas*, por analogía con otras artes y conocimientos: “Si los que reparan zapatos viejos y los que remiendan mantos devolvieran en peor estado del que los recibieron tanto los zapatos como los mantos, no pasarían inadvertidos más de treinta días, sino que, si hiciesen eso, bien pronto se morirían de hambre. Pero he aquí que Protágoras, en cambio, sin que toda la Grecia lo advirtiera, ha arruinado a quienes lo frecuentaban y los ha devuelto en peor estado que cuando los había recibido, y lo ha hecho por más de cuarenta años –ya que creo, en efecto, que murió cerca de los setenta, después de haber consagrado cuarenta al ejercicio de su arte-, y en todo ese tiempo y hasta el día de hoy no ha cesado de gozar de renombre. Y no sólo Protágoras, sino muchísimos más, algunos anteriores a él y otros todavía en vida.” (91e-92a)

d) *¿De qué manera hay virtud en los políticos?* (95a-100c). Se presentan aquí nuevamente, ya hacia el final del diálogo sobre la *definición y (posible) enseñanza de la virtud*, la necesidad de los *eudoxai*, las opiniones verdaderas o juicios rectos, como elementos indispensables para toda educación, pues la opinión verdadera es buena guía para el obrar: “... la opinión verdadera, en relación con la rectitud del obrar, no será peor guía que el discernimiento; y es esto, precisamente, lo que antes omitíamos al investigar acerca de cómo era la virtud, cuando afirmábamos que solamente el discernimiento guiaba correctamente el obrar. En efecto, también puede hacerlo una opinión que es verdadera” (97b-c). A su vez, de la opinión verdadera puede decirse que *algo se sabe*, pues quien obra con ella sabe o conjetura *qué es*: “Pero yo también, sin embargo, no hablo sabiendo, sino conjeturando. Que son cosas distintas la recta opinión y el conocimiento, no me parece que lo diga ciertamente sólo por conjetura, pero si alguna otra cosa puedo afirmar que sé –y pocas serían las que afirme-, ésta es precisamente una de las que pondría entre ellas” (98b).

4. CONCLUSIÓN (100a)

MENÓN y SÓCRATES concluyen su indagación sobre qué sea la virtud y si es posible de ser enseñada, con una definición de la virtud como *don*, y como un *don del que no se sabe si es tal y si se lo posee, actúa en el ejercicio de la memoria*:

“... si en todo nuestro razonamiento hemos indagado y hablado bien, la virtud no se daría ni por naturaleza ni sería enseñable, sino que resultaría de un don divino, sin que aquellos que la reciban lo sepan, a menos que, entre los hombres políticos, haya uno capaz de hacer políticos también a los demás” (99e-100a).

UN HILO TENSADO ENTRE PLATÓN Y BORGES

De este modo, vemos en el diálogo platónico que PROTÁGORAS y SÓCRATES han recorrido un camino del *logos* tratando de indagar las *posibilidades del camino de la formación*. No han llegado a respuesta alguna de modo concluyente, no deja PLATÓN

aquí determinado el problema de la *formación de la virtud*. En otros diálogos, PLATÓN tendrá ocasión de elaborar sistemáticamente su proyecto educador, especialmente en *Leyes* y *República*. Pero en *Protágoras* y *Menón* tenemos, en cambio, una caja de resonancia de lo que *la pregunta por la formación señala algo*, en tanto abierta, y lo que señala es, precisamente, que *no hay trazos definidos para lograr la formación de la virtud*, que no sabemos bien de qué consta este modo específico de sabiduría que llamamos *virtud* pero que, en todo caso, la riqueza de esta inquietud está en poder interrogarlo y darlo a pensar tal como PLATÓN nos lo da a comienzo de ambos diálogos: como un *encuentro de inquietud en la palabra*, en la inquietud por *llegar a ser*, y en un encuentro en el que aparecen estos elementos: (a) la acción conjunta de *belleza y sabiduría*, (b) el *juego de la palabra*, su demanda de escucha y su efecto inspirador, cual palabra poética, y (c) la vinculación esencial entre memoria y conocimiento.

Dicho esto, veremos ahora si BORGES nos deja ver algún atisbo de pregunta acerca de la *formación* en algunos de sus textos de enunciación poética, pero lo indagaremos, más exactamente, estableciendo un hilo de tensión entre ambos tejidos discursivos. Tal hilo de tensión sería, como mencionábamos anteriormente, ese movimiento dual con que PLATÓN ha entramado estos diálogos, en *Protágoras*, de un lado, vemos que la pregunta por la *formación* aparece envuelta entre *belleza y sabiduría*; de otro lado, la pregunta por la *formación* es atravesada por el enigma recurrente de lo que nos da a pensar, *por la palabra*, así se refleja claramente en *Menón*, donde la *palabra de la alteridad* tiene lugar en la acción del esclavo. Así, con ese hilo tensado entre *belleza, sabiduría y palabra*, buscaremos en varios textos de BORGES (cuentos breves y poemas) algún sendero sobre la *formación*, no para responder lo que el *Protágoras* platónico deja sin responder, sino para transitar un camino de palabra poética *en la inquietud de llegar a ser* y para, a su vez, ser atravesados por ese acontecimiento extraño con que la palabra señala infinitos horizontes: los de ese extraño laberinto así llamado *formación*.

EXPERIENCIAS DELUSORIAS DE FORMACIÓN

Veré de detenerme en algunas imágenes de *formación* presentes en textos borgeanos. Vuelvo a señalar que, no por esto, comprendo que en BORGES haya una idea de *formación*. En absoluto. Sólo estoy indicando que en *textos específicos de discurso literario* podemos llegar a visualizar algunos elementos constitutivos del proceso de *formación*. Algunos elementos se dan, propiamente, tal como hemos definido en la idea de *formación*. Así aparecerán, en cierto modo, en los discursos borgeanos de cuentos como *La memoria de Shakespeare* y *El disco*, y algunos poemas, como líneas que configuran *eventuales y potenciales trazos para procesos formativos*. Otros elementos, por el contrario, se muestran desde la ausencia de sí mismos, como tales, aquello de lo cual alguien está hecho, aquello que le forma, desde su carencia.

Antes, esquemáticamente, considero necesario enunciar los elementos o rasgos fundamentales de ese proceso educativo conocido como *formación*. Así, veíamos que ese entramado llamado *formación* era un conjunto de imágenes de sí y para sí que alguien adopta en relación con su cultura y tradiciones históricas. La *formación* es algo más que un desarrollo natural y cultural de alguien, es un devenir del crecimiento del espíritu, en el que *imagen y forma* son los dos movimientos esenciales que definen a alguien como *formado*. Aún más, este proceso es el modo, el camino en el que por medio de ejercicios reflexivos, alguien llega a cultivar y lograr *imágenes de sí*. Imágenes que se constituyen de manera práctica y teórica, en el hacer y el pensar, y que procuran que ese alguien llegue a ser lo mejor posible, a comprenderse a sí mismo logrando la conformación de cierto tacto y sensibilidad y aspirando a apropiarse de un sentido comunitario, o de generalidad. Y ello, en su concepción moderna. Sin embargo, como hemos anticipado, la concepción clásica que aquí vemos es la noción de *paideia*: aquella *formación íntegra y consciente para la vida en la cultura*.

Hemos visto hasta aquí la pregunta por este proceso formativo en su desplegarse, en un diálogo platónico, en términos de *virtud política*. No habiendo quedado definida en el texto platónico la *formación de la virtud*, el *Protágoras* nos da una lección de pensamiento acerca de lo difícil y fundamental que es ese camino de *llegar a ser* alguien, íntegro, conciente de sí, sabio y preparado para la vida en la ciudad. Como tales elementos resuenan desde el programa general de la *paideia* del Siglo IV, veamos ahora cómo son dados a pensar algunos elementos del proceso de *formación*, desde enunciados poéticos de literatura fantástica.

1. FORMACIÓN Y MEMORIA: *LA MEMORIA DE SHAKESPEARE*

En el cuento que da su nombre a un libro de 1973, *La memoria de Shakespeare*, BORGES narra la perplejidad, extrañeza e inquietud que un hombre padece por haberse apropiado de la memoria de SHAKESPEARE. El relato comienza con dos signos claves de un proceso de *llegar a ser* alguien:

- a) *Shakespeare ha sido mi destino* –el otro–,
- b) *Soy Herman Soergel* –el sí mismo–.

Entre ambos signos de *formación*, aparece un enigma: “*hay otro cuya cara no he visto nunca*”. Desde allí, el narrador se presenta a sí mismo como un hombre dedicado al estudio de SHAKESPEARE, hace traducción y trabajos eruditos sobre la obra de SHAKESPEARE. Antes nos ha dicho que SHAKESPEARE ha sido su destino, cosa únicamente presentida por el otro protagonista del relato, Daniel Thorpe.

Cierta vez, Soergel se encuentra con Thorpe, en ocasión de un congreso shakespeariano. Antes de narrar ese encuentro, BORGES introduce una bella metáfora de ese elemento que luego tomará figura principal en el texto: y es la metáfora de cierta sortija del rey Salomón, que “*le permitía entender la lengua de los pájaros*”. Metáfora que quizás sea una parábola, dicho por BORGES. La señal en el camino, con la imagen de la sortija de valor inapreciable, es la siguiente:

“Hay cosas de valor tan inapreciable que no pueden venderse”.

Enunciada la metáfora y el signo, Thorpe ofrece algo a Soergel: “*le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los de principio de abril de 1616*”.

Enmudecido y anonadado, Soergel se dispone a oír la propuesta, y la propuesta de Thorpe consta de *aceptar un don*: tal es *la memoria de Shakespeare*. La memoria de SHAKESPEARE, como la palabra, como la sortija del rey, es aquí un don que debe ofrecerse en voz alta y el otro debe aceptarlo. Quien da la memoria, la pierde para siempre. Quien ofrece el don, enuncia un elemento clave en la *formación*: la relación entre *un yo y un otro*. Así como en el proceso de *formación* esa relación es de *reconocimiento y reflexividad*, aquí este doble elemento es ficticio: se compone de *un yo y un otro*, pero en el hecho extraño y ficcional de dos memorias yuxtapuestas en un sólo hombre: “*tengo dos memorias... mejor dicho, dos memorias me tienen*”.

Ahora Soergel se debate en una pregunta formativa propia, quizás auténticamente formativa:

“¿No había consagrado ya mi vida, no menos incolora que extraña, a la búsqueda de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?”.

Hecha esta pregunta, Soergel *acepta el don*: la memoria de SHAKESPEARE le invade con un creciente estado de fatiga, y se apodera lentamente de su conciencia. La conciencia de Soergel irá tomando progresivamente las formas que le impone la memoria recibida, *la memoria de Shakespeare*.

Nuevamente, aparece *el acontecimiento del otro*, pero esta vez ya no con extrañeza sino con satisfacción por identificación y por sentirse, literalmente, *el otro*:

“Shakespeare sería mío... de algún modo yo sería Shakespeare”.

Esta identificación entre Soergel y SHAKESPEARE empieza a confundirse con imágenes visuales y auditivas:

“... pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañaron”.

Aún más, Soergel se funde a esa memoria en la lectura misma de SHAKESPEARE: desde los sonetos hasta las formas lingüísticas del inglés del siglo XVI, se hace uno con la palabra de SHAKESPEARE, así habita en él tal memoria. Desbordante de memoria, de memoria de SHAKESPEARE, *el otro se hace así más fuerte aún en Soergel*:

“... adivino la transformación gradual de mis sueños”.

Soergel *es atravesado por la infinita posibilidad de no recordar ya ni siquiera quién es*:

“... a nadie le está dado abarcar en un sólo instante la plenitud de su pasado”.

Así, sin ningún trazo sobre alguna idea de *formación*, BORGES da quizás aquí en el corazón del proceso formativo: que no es otro que el de *llegar a ser ... “un desorden de posibilidades indefinidas”*. Soergel, como alguien en camino, entra a la morada oscura de la caverna, de la caverna de una memoria en la que se funden *su yo y el otro*, SHAKESPEARE. Cada vez más, Soergel sentía lo más profundo de la oscuridad de la caverna, pero SHAKESPEARE le animaba, al punto de que hasta creyó ser SHAKESPEARE. Le desbordó por entero la memoria de SHAKESPEARE, abarcando todas las facultades del alma, no sólo la memoria sino también el entendimiento y la voluntad. La música verbal del genio de SHAKESPEARE consumó esa extraña mezcla de felicidad y asombro, hasta creyó llegar a los umbrales de la locura, se sentía en el infierno.

Pero la *conciencia de sí* volvió a Soergel con el deseo de reencontrarse consigo mismo:

“... a medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobiaban, confundiendo a veces: la mía y la del otro, incomunicable... yo quería volver a ser Hermann Soergel”.

Decidió entregar a otro tan grave don, incluso explicando las condiciones del mismo. Con nostalgia y temor, Soergel entregó el don con estas palabras:

Symply the thing I am shall make me live.

Necesitó transitar arduos caminos intentando borrar esa otra memoria. No podía. El narrador concluye con una fecha específica en el tiempo: 1924. Allí consta que de día es el erudito profesor Hermmman Soergel, en el alba sabe a veces que “*el que sueña es otro*”. Memorias quizás auténticas se apoderan de Soergel por las tardes.

Entonces, ¿quién es Soergel? ¿Qué modo de conciencia de sí le ha procurado la memoria de otro? ¿Qué modo de habitar la caverna tiene ahora, como Soergel, o como SHAKESPEARE? ¿De qué consta, entonces, ese don de la sortija que hace audible el lenguaje de los pájaros? ¿De qué consta, aquí, ese proceso de llegar a ser Soergel, exorcizando de sí a la memoria de SHAKESPEARE? No lo sabemos. BORGES nada dice al respecto. Sólo nos da la metáfora de la sortija para el don de la memoria, que como la palabra, no es materia de transacción de mercado, y como el descenso a la caverna, es parábola de enigma, inquietud y camino por *llegar a ser*, quizás, *esa memoria que no sabe quién es*, ese alguien que iba de camino hacia un destino y, en el camino, quedó fundido a ese nombre hasta, quizás, el riesgo de perder su propio nombre, haciendo de su sortija un laberinto oscuro.

5. EN UN BOSQUE DE CAMINOS OSCUROS: *EL DISCO*

En otro cuento, *El disco*, incluido en *El libro de arena* (1975), BORGES nos muestra muy gráficamente un acontecimiento de ambición y muerte, atravesado por rasgos intrínsecos a cierto modo de *proceso de formación*. Brevemente, el relato cuenta, en primera persona, el suceso de un leñador solitario que se encuentra con un vagabundo. Cuando descubrió que el vagabundo poseía un extraño disco en la mano, sabiendo que era su objeto de poder, decidió poseerlo para venderlo y convertirse en rey. Así, ante la negativa del vagabundo, el leñador lo mata y el disco (invisible) sale de su mano.

Podríamos leer, entonces, en el relato algunos elementos que dan a ver, fragmentariamente, rasgos constitutivos de un proceso de *llegar a ser alguien que no se es*:

- a) en primer lugar, *el espacio es sombrío*: es un bosque, y es marginal, la choza es igual a todas y el bosque es infinito. Cerca de la choza hay un río, una imagen de fluidez de la metamorfosis, pero mejor nos denenemos en la descripción borgeana:

La choza en que nací y en la que pronto habré de morir queda al borde del bosque. Del bosque dicen que se alarga hasta el mar que rodea toda la tierra y por el que andan casas de madera iguales a la mía. No sé; nunca lo he visto. Tampoco he visto el otro lado del bosque.

Lo que destaca ahí, quizás, es que el espacio del protagonista es de *caminos y morada en lo más peligroso del bosque*.

- b) en segundo lugar, *el protagonista tiene un oficio específico*: desde su infancia, es leñador. Así empieza definiéndose en la primera oración del cuento: “*soy leñador*”. Pero es un leñador que *busca algo más* que talar, y no sabemos qué:

Mi hermano mayor, cuando éramos chicos, me hizo jurar que entre los dos talaríamos todo el bosque hasta que no quedara un solo árbol. Mi hermano ha muerto y ahora es otra cosa la que busco y seguiré buscando.

Así, vemos que el leñador puede decirse (definirse) como tal, como leñador, como hombre que trabaja de talar árboles, pero *busca algo más que aquello que lo determina como tal*. No sabemos qué, pero busca algo más que su trabajo de talar.

c) El protagonista *no teme a caminar entre riesgos de muerte*: ese es otro signo de un camino de experiencia y travesía; el signo de que quien busca ser otro, no teme habitar en los márgenes, pero tampoco teme transitar caminos oscuros y peligrosos. Todo lo recorre, en su travesía:

Hacia el poniente corre un riacho en el que sé pescar con la mano. En el bosque hay lobos, pero los lobos no me arredran y mi hacha nunca me fue infiel.

Vemos allí cómo el instrumento de trabajo es aquí una clara herramienta de seguridad de sí y de apropiación: “*mi hacha nunca me fue infiel*”.

d) El *temor a perderse*: el leñador no teme a los riesgos pero caminándolos con su herramientas a la mano. Él mismo declara su miedo a perderse entre los demás, sin su espacio laberíntico del bosque y sin su hacha consigo:

“... en la aldea a la que ya no voy porque me perdería...”

e) La *ausencia de nombre*: como en todo proceso de formación, el personaje de *El disco* busca llegar a *tener un nombre*, aún cuando se defina determinándose por lo que es o por lo que sabe hacer: talar. “*El nombre no importa*”, es lo que dice de sí, luego de decirnos qué hace: “*Soy leñador. El nombre no importa.*”

f) Nuestro hombre *tiene una relación singular con el tiempo*: no sabe cuántos años tiene, sabemos que desde niño ha buscado todo el tiempo ver más allá de los árboles del bosque: *¿formación?* Sabemos entonces de su tiempo, de su tiempo singular de sí, que *es el tránsito de una búsqueda*:

No he llevado la cuenta de mis años. Sé que son muchos.

g) Otro punto de la experiencia de tránsito: *el hombre que busca ya no ve*, dice: *Mis ojos ya no ven*. Quizás no ve imágenes de sí, otras imágenes que no sea las de su práctica del oficio de talar.

Hechas estas descripciones sobre ese alguien en estado de caverna, BORGES nos muestra el acontecimiento en el que el leñador es sorprendido por *algo* que, quizás, es lo que marca su nuevo comienzo de búsqueda. En efecto, el acontecimiento consta de la llegada de un desconocido vagabundo a su choza en el bosque. El anciano viajero no tiene hogar. En un paseo, tras ordenar que el leñador le obedezca levantando su bastón, el viajero se confiesa rey de los Secgens. Lo define como rey un objeto en particular: en su mano, siempre cerrada, lleva un disco invisible de un sólo lado. Es el disco de Odín, que de suyo, define a quien lo posea como un rey, mientras éste lo posea. Como en el relato anterior, estamos aquí ante algo que no puede venderse, que hace que alguien sea lo que es, o tenga una imagen acerca de sí en virtud de poseer ese objeto y que, por eso mismo, no pueda venderse. Ese algo define y constituye a alguien desde la exterioridad, pero su posesión es intransferible en términos de transacciones de mercado. O si es transferible, en tanto haya estado en manos de *alguien*, ese *alguien* se define con relación a ello, a ese símbolo que le hacer ser quien dice que es. Pero, y aquí el quiebre del acontecimiento que consta de descubrir a alguien por su relación con algo que posee, el leñador se llena de deseo de posser el disco, no sólo para sentirse rey sino, más aún, para venderlo a cambio de oro. Así se lo propone al vagabundo: oro a cambio del disco. Como su propuesta es rechazada, allí le despide:

Entonces, puedes proseguir tu camino.

Al separarse, el leñador hundi6 su hacha en la nuca del vagabundo y, al caer su cuerpo, el disco vol6: “... *al caer abri6 la mano y en el aire v6 el brillo*”. Ahora, debi6 ocuparse ya no del muerto sino del disco. Desde un presente alcanzado por la muerte del otro, tras la espera de su propia muerte, el leñador –en plena tarea de buscar el ahora objeto deseado- concluye:

Al volver a mi casa busqu6 el disco. No lo encontr6. Hace a6os que sigo buscando.

No hay, entonces, un objeto que constituya al leñador en alguien que no sea quien ya es. No encuentra el disco, pero tampoco es rico ni rey. Acaso el disco aqu6 est6 simbolizando dos cosas:

- a) *un objeto material no constituye a nadie en lo que es, no da forma ni imagen de s6;*
- b) *si acaso el objeto da cierta condici6n para ser alguien determinado, tal posesi6n no es transferible a cambio de dinero, como la sortija del rey Salom6n para o6r el lenguaje de los p6jaros;*
- c) *la formaci6n, como ese camino de posibilidades de llegar a ser alguien y tener conciencia e imagen de s6, no es un proceso que se determine ni produzca en funci6n de objetos externos cuyo valor se da en t6rminos de riqueza y poder.*

La imagen formativa del final es, acaso, lo m6s simb6lico de todo lo dicho: el leñador regresa a su morada, no logra encontrar el disco, desde entonces *sigue buscando*. Si algo le determina en ese camino de b6squeda de algo m6s de lo que es, eso es, precisamente, aquello que le constituye en lo m6s propio: *el tiempo*. El tiempo (y con 6l, la finitud) es lo que le constituye plenamente, en sus tres dimensiones: es su pasado (“*no he llevado la cuenta de mis a6os*” / “*la choza en que nac6 y en la que pronto he de morir*”); es su presente (“*hace a6os que sigo buscando*”); y es su futuro (“*mi hermano ha muerto y ahora es otra cosa lo que busco y seguir6 buscando*”). As6 y todo, quiz6s su tiempo no sea este hilo de dimensiones temporales, sino *el instante en que pregunta por aquello en que se le va la vida buscando*.

6. A IM6GENES DE ESPEJOS ROTOS

Los personajes borgeanos, en general, son personajes colmados de preguntas. Y muchas de esas preguntas son *preguntas de imagen, enunciadas frente al espejo*.

As6, tenemos un nombre en un poema, tal es *Beppo* (*La Cifra*, 1981), en el que *alguien se mira en un espejo*. Parece un gato. Lleva el nombre de uno de los gatos dilectos de BORGES. Pero lo que cuenta aqu6 no es qui6n sea 6se que se mira sino, justamente, *lo que ocurre con la mirada en ese instante en que se mira en el espejo, lo que ocurre frente a esa imagen de s6, y que queda de manifiesto en la pregunta por qui6n se es*²¹⁶.

²¹⁶ Los versos borgeanos de *im6genes frente al espejo* son recurrentes, en su obra. V6ase el poema *EL* (de *El otro, el mismo*, 1964), donde tambi6n parece hablar un gato frente al espejo, pero la imagen final es de un hombre, y un hombre s6mbolo de nuestra propia finitud. Este poema musicalizado por Pedro Aznar (www.pedroaznar.com.ar) en el disco *Caja de m6sica*, dice:

*Los ojos de tu carne ven el brillo
del insufrible sol, tu carne toca
polvo disperso o apretada roca;
6l es la luz, lo negro y lo amarillo.
Es y los ve. Desde incesantes ojos
te mira y es los ojos que un reflejo
indagan y los ojos del espejo,
las negras hidras y los tigres rojos.
No le basta crear. Es cada una*

De comienzo, tenemos la *falta de determinación de la imagen: verse en el espejo no es propiamente tener una imagen de sí*. Así leemos en sus primeros versos:

*El gato blanco y célibe se mira
en la lúcida luna del espejo
y no puede saber que esa blancura
y esos ojos de oro que no ha visto
nunca en la casa son su propia imagen.*

La primera pregunta ante esa imagen de quien se mira en el espejo es, así, una pregunta que da a ver al otro, en esa otra imagen de sí, pero que no es imagen fiel, aún devuelta por el espejo, *es un sueño*:

*¿Quién le dirá que el otro que lo observa
es apenas un sueño del espejo?*

BORGES introduce en la imagen del espejo el problema de *la imagen que da el tiempo*, aquello que de camino a la muerte y en tránsito de *llegar a ser* quien se es, es lo más propio de sí:

*Me digo que esos gatos armoniosos
el de cristal y el de caliente sangre,
son simulacros que concede el tiempo
un arquetipo eterno. Así lo afirma,
sombra también, Plotino en las Enéadas.*

Por último, aparece en el poema la imagen del hombre quizás como reflejo de una imagen divina, pero que más allá de la idea de *formatio*, pone en evidencia no sólo la ilusión sino, más aún, la *fragmentariedad de la imagen de sí frente al espejo*, esa precariedad y contingencia de las imágenes de sí, como si fueran las de *un espejo roto*:

*¿De qué Adán anterior al paraíso,
de qué divinidad indescifrable
somos los hombres un espejo roto?*

La figura del espejo, como esta pregunta de ese quién que está frente al espejo, sin saber si es su reflejo o ilusión, la encontramos en otro texto de BORGES. Si se quiere, también podemos vincularlo a cierta idea de *formación* como *formatio* a imagen divina, de comienzo al menos, esa sería la primera impresión que el texto da. Pero luego veremos que, desde esa primera impresión y por el través de la metáfora del espejo, BORGES llega a señalar una inquietud muchas veces mencionada en su obra: *la inquietud por quien sea ese que se mira en el espejo, en un instante*. Veamos cómo se formula este enunciado desde la idea de hombre a imagen divina hacia la pregunta por sí mismo, *en el instante de mirada en el espejo*. En *El espejo de los enigmas (Otras inquisiciones, 1952)*, BORGES se detiene en un texto de LEÓN BLOY (1846–1917)²¹⁷ acerca del hombre como reflejo de sí. La idea no es de BLOY, propiamente, sino que está tomada de un verso de SAN PABLO al que BLOY cita (I Cor 13.12) y que dice:

*de las criaturas de Su extraño mundo:
las porfiadas raíces del profundo
cedro y las mutaciones de la luna.
Me llamaban Caín. Por mí el eterno
sabe el sabor del fuego del infierno.*

²¹⁷ El texto de Bloy citado por Borges es *Writings*, 1896, volumen primero, página 129.

Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.

Tal texto, traducido por CIPRIANO DE VALERA, cuya traducción BORGES prefiere, dice:

Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido.

Dada esta cita, BORGES transcribe y comenta algunas sentencias que BLOY deriva de tal texto bíblico. Aquí no citaremos todas las sentencias que cita BORGES, sino tan sólo las que vinculan a las mismas con nuestro tema de búsqueda en este capítulo: *la resonancia de la pregunta por la formación*. Así, tenemos que:

- a) la primera sentencia, del 1 de Junio de 1894, es una puesta en palabra *del abismo verdadero que es el alma del hombre*. El mundo infinito es una ilusión, es el reflejo exterior de nosotros abismos. El juego, entonces, sería invertir la mirada:

“... invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones...”

- b) en la tercera variación, de diciembre de 1894, BLOY dice que *somos símbolo*, que todo es símbolo, y que

“Somos durmientes que gritan en el sueño”.

Entonces, vemos desde la oscuridad de nuestra alma, con cierta esperanza de *“nuestra alegría ulterior”*. Somos símbolo, *algo que señala hacia otra cosa*, y que señala desde lo enigmático de ese símbolo que somos; por eso *vemos lo otro* como *per speculum in aenigmate*, esto es, en *“enigma por medio de un espejo”*.

- c) en la sexta variación, de 1912, tenemos dos supuestos derivados de los anteriores. El hombre mira en el mundo su reflejo, y el hombre es símbolo, motivo por lo cual se derivan estos dos enunciados: por un lado, *somos un símbolo de algo que se ignora*, somos alguien oculto en el porvenir, un signo de (y en el) tiempo; por otro lado, *no somos capaces de decir quiénes somos*:

“No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre.”

En ese mundo jeroglífico de BLOY, BORGES termina señalando que este último supuesto es un postulado ignorante, pero con lo cual él mismo, BORGES, nos deja enunciada la pregunta por *llegar a ser*. Así se deduce de su lectura de BLOY, pues deja señalando hacia estos interrogantes: ¿somos un reflejo que no sabe quién es?; ¿somos símbolos de un mundo que miramos y hacemos a nuestra imagen?; ¿somos un espejo roto que simboliza lo otro de sí y el tiempo que nos fluye?; ¿somos alguien capaz de decir, para sí, quién se es?

7. A IMÁGENES DE SIGNOS EN EL TIEMPO

En uno de sus poemas acaso más bellos, BORGES abre discurso con *la bella imagen del río que somos*. Si nuestro camino de *formación* consta de atravesar una trama en la que vamos tomando *forma e imagen* de la materia de que estamos hechos, de nuestro devenir entretejido por todo lo que nos constituye, entonces esa materia que nos

conforma no es otra cosa que *el lenguaje y el tiempo*: el lenguaje con el que hacemos mundo, y el tiempo en el que estamos siendo lo que somos, fuimos y seremos, o podemos ser. Del problema del *lenguaje*, como elemento constitutivo de la *formación*, nos ocuparemos en otro capítulo. De momento, elegimos el otro problema mencionado, *el problema del tiempo*. Lo elegimos porque quizás el tiempo no sea sólo el eje fundamental de que se conforma esa trama así llamada *formación*, sino más aún, *es el devenir que fluye como un río*, y en esa imagen del tiempo se ha reflejado siempre este camino de *formación* como un *camino de metamorfosis*. Tal imagen, la imagen del río, es recurrente en BORGES, como en la filosofía antigua y, especialmente, en HERÁCLITO y PLATÓN. Pues, de esa *imagen del río* como *imagen del tiempo*, nos ocuparemos ahora. El poema al que aludimos aquí es *El hacedor (La cifra, 1981)*, y comienza diciendo:

*Somos el río que invocaste, Heráclito.
Somos el tiempo...*

Y entonces, definido el hombre como *ese río del tiempo*, comienza en el poema una sucesión de elementos que forman al hombre: la naturaleza, el amor, la esperanza, el poder, la materia, el sueño, la muerte, la vida como un laberinto:

*Su intangible curso
acarrea leones y montañas,
llorado amor, ceniza del deleite,
insidiosa esperanza interminable,
vastos nombres de imperios que son polvo,
hexámetros del griego y del romano,
lóbrego un mar bajo el poder del alba,
el sueño, ese pregusto de la muerte,
las armas y el guerrero, monumentos,
las dos caras de Jano que se ignoran,
los laberintos de marfil que urden
las piezas de ajedrez en el tablero,
la roja mano de Macbeth que puede
ensangrentar los mares...*

Reaparece de nuevo *el enigma del tiempo*:

*... la secreta
labor de los relojes en la sombra,*

Otra vez, *la imagen del enigma en la imagen del hombre* en los espejos:

*... un incesante espejo que se mira
en otro espejo y nadie para verlos,*

Y termina el poema retomando lo que de todo ello puede decirse: que son *imágenes de un verso indescifrable*, oscuro, pero que *fluye entre imágenes* de un yo y, acaso, su fin:

*Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azar y nombra el tedio.
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es mi deber) salvarme.*

El otro texto en el que BORGES hace referencia a la imagen del *tiempo* como signo de ese camino que va *como un río que fluye*, lo tenemos en *Nueva refutación del tiempo (Otras inquisiciones, 1952)*. En la segunda parte del primer ensayo (dos ensayos

componen este texto), BORGES retoma lo planteado en su primera parte: debatiendo con el idealismo de BERKELEY, el empirismo de HUME y el representacionismo de SCHOPENHAUER, el tiempo -dice BORGES- no es una sucesión de continuidad, el tiempo no es la eternidad puesto que somos mortales, proyectamos eternidad desde nuestra finitud y mortalidad.

Así, el lenguaje atisba a darnos ciertas imágenes del tiempo en una trama sucesiva, pero no lo agota, “*no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal*”. *El tiempo no sucede ni somos eternos, el tiempo fluye, y el lenguaje no cubre ese río*. A partir de ese razonamiento, BORGES transcribe un relato de un *instante de experiencia de finitud*: “*Sentirse en muerte*”²¹⁸. La escena de ese relato acontece en un espacio soñado, en imágenes de retorno en el tiempo e ilusión del mismo, y vividos con una palabra que no agota ese tiempo evanescente, ese instante de éxtasis, la palabra “*eternidad*”²¹⁹. De allí, BORGES dibuja una idea del tiempo: ya no como sucesión, no como eternidad, pero sí como ese *instante de memoria, olvido, retorno de imágenes e ilusión de otro tiempo en el que se es otro*. Dice BORGES:

El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.

Esos instantes, esos fragmentos de tiempo como *delusión*, no son infinitos, puesto que morimos. Ahora bien, más allá de la certeza de la muerte, lo que cuenta (lo que nos pasa) es este *juego del tiempo* como *delusión*. No hay sucesión, dice BORGES, tampoco hay sincronismos: quien es el tiempo no es idéntico a otro yo, ni siquiera a sí mismo; *quien es el tiempo es este tiempo de un instante soñado como eterno y padecido en finitud, en el cual otra imagen de sí fluye y nos transforma de cara a ese montón de espejos rotos del supuesto yo*. Así, el tiempo no es sincronía: no hay dos instantes idénticos entre objetos ni sujetos, no sólo porque es ilusión la identidad sino más aún porque cada instante es único como cada movimiento del frío que fluye. Así, BORGES nos guía a una bella (y poética) definición del tiempo que somos, *del río del instante en que somos frente a ese espejo, quizás roto*.

Antes de dar su palabra, BORGES hace un recorrido de ideas sobre el tiempo, por ejemplo, se detiene en SCHOPENHAUER y la imagen del tiempo como *voluntad y saber*, así cita:

*La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse... El tiempo es como un círculo que gira infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto, que carece de forma, porque no pertenece a lo cognoscible y es previa condición del conocimiento.*²²⁰

También BORGES cita un texto del budismo, sobre el tiempo como el *rodar de una idea*:

²¹⁸ A su vez, sección de *El idioma de los argentinos* (1928).

²¹⁹ Veremos otra lectura de este texto en el capítulo sobre el tiempo como modo de *juego* de la *experiencia del arte*.

²²⁰ Citado por Borges, de *Welt als Wille und Vorstellung*, I, 54.

*En rigor, la vida de un ser dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar, toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea.*²²¹

Entonces, algo señala BORGES con la *imagen del tiempo como un río: quien se mira es, ante sí mismo, ese fluir del agua en un espejo, un espejo del tiempo, que tal vez sea una ilusión, o delusión, pero lo que cuenta es esa pregunta por sí mismo que allí nace, en ese instante. Así, BORGES define el tiempo:*

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos (...) El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

JUEGOS DE INQUIETUD Y FORMACIÓN

Por lo leído en ambos autores aquí comprendidos en diversos textos acerca de la *formación*, vemos cómo se ha puesto en visibilidad, por la palabra, la inquietud por aquello que hacemos de nosotros mismos en camino de *llegar a ser* algo que aún no somos, y que quizás seremos, o no.

En ambos registros discursivos -el filosófico y el literario-, hemos visto tensarse un hilo entre la pregunta por *llegar a ser alguien*, la pregunta por *quién se es*, y la incertidumbre viva de saberse en un camino de *palabra y tiempo*, hacia la muerte. De este modo, esta pregunta por la *formación* se ha visto planteada en el *Protágoras* de PLATÓN desde el *logos* filosófico, en aras de buscar definir *de qué consta ese extraño proceso por el cual alguien busca saber algo para ser alguien*. Y hemos visto cómo se define ese proceso, clásicamente, bajo el nombre de *virtud política*. Sin embargo, PLATÓN ha dejado irresuelta la pregunta acerca de qué consta eso que llamamos *virtud* de qué va su verdadera *formación*.

También hemos visto imágenes quebradas de ese extraño devenir de *formación* en *discursos poéticos* de BORGES. Y esas imágenes acaso nos han dado a ver algo de las imágenes que entran el camino de alguien para *llegar a ser otro*. Tales imágenes fueron la trama oscura de la memoria, el deseo de llegar a certezas firmes en lo más tenebroso del bosque, ante la fragilidad de los espejos y en el acontecimiento del tiempo quizás como *delusión*, como instante extático en el que algo es padecido por quien se pregunta *quién es*. La pregunta por la *formación*, entonces, se ha mostrado aquí esquemáticamente, en sus trazos esenciales y configurativos. La *palabra filosófica* y la *palabra poética* nos han dado a leer y oír imágenes fragmentarias de aquello que sería la *formación*, pero la pregunta sigue resonando con toda la fuerza que motiva a alguien a buscar caminos para *llegar a ser*, aunque ese camino conste de esa trama oscura de un desorden de posibilidades, y aunque las estaciones de ese camino sean descensos verdaderos a lo más profundo de la caverna.

Si procuramos interpretar estos entramados discursivos con la noción moderna de *formación*, podremos entonces ver algunas notas en ambos registros, todas muy dispares entre sí y, más aún, ciertas disonancias inconciliables con algunos enunciados, tanto platónicos como borgeanos. Tales notas serían:

²²¹ Citado por Borges de un tratado budista del Siglo V, *Visuddhimagga (Camino de la Pureza)*, Radhakrishman: *Indian Philosophy*, I, 373.

a) *Acerca de la formación como proceso de constitución natural*: está claro en todos los textos aquí leídos que hay algo por lo cual los hablantes desean cultivar sus disposiciones y capacidades naturales: HIPÓCRATES, MENÓN, SOERGEL aspiran a ser más cultos, más proclives a desarrollar con ciertos instrumentos específicos de algunos saberes modos específicos de estar mejor formados en cuanto a lo que ya son, y aspiran a ello con un fuerte deseo de buscar lo bello y la sabiduría mediante el recurso a la palabra del otro, de alguien que -se supone- sabe más. No sucede lo mismo con el leñador: allí BORGES no dice si el leñador está cómodo en lo que es y lo que sabe, o no, como tampoco queda claro si eso que busca es precisamente algo que le ayude a cultivar sus procesos naturales.

b) *Acerca de la formación como formación cultural*: en cierto modo, y cada quien a su manera y en el tránsito de su propio camino, se puede decir que estos personajes aspiran a cultivar su *formación cultural*, siendo ésta la reunión entre la tradición, la cultura a la que se pertenece, el lenguaje, las leyes. A esa *formación cultural* aspira HIPÓCRATES acudiendo a la Sofística, MENÓN ya educado en la Sofística y ahora interpelado en una situación de diálogo mayéutico. SOERGEL no aparece definido como quien aspira auténticamente a un saber de *formación cultural*, más bien su interés es especulativo y apropiador: cómo ser más erudito, cómo poseer la memoria de SHAKESPEARE para sí, y para siempre. El leñador tampoco deja claro si busca un saber específico, su historia comienza como termina: “*sigo buscando*”. Nuevamente, el enigma borgeano refuta la posibilidad interpretativa de la *formación* en clave hermenéutica: *no se puede develar en el texto si hay deseo formativo por cultivar sus capacidades naturales y culturales*. Hasta se prescinde de ellas, tal como muestra el personaje del leñador de BORGES, que preserva su figura en la inquietud.

c) *Sobre la formación como bildung*: todos los personajes se reúnen en el rasgo subjetivo de la *bildung*, pero de distinta manera y con mucha fragmentariedad, y lo hacen en lo que se lee como la *posibilidad de tener forma o imagen propia*, y en aquello que les reúne en cierta *inquietud de sí*, cierto deseo de saber quien se es y qué se puede hacer con esa forma que se busca, con esa mirada de sí mismo. Así, tanto el joven HIPÓCRATES como PROTÁGORAS asumen esa actitud en el decurso del diálogo: HIPÓCRATES expresando la necesidad de buscar el “*hombre más sabio*”, y el supuesto “*hombre más sabio*” (PROTÁGORAS) poniendo en duda su primera autorreferencia como *sofista-educador*, sospecha que se enuncia en el giro del diálogo hacia un final que deja abierta la pregunta inicial. También MENÓN procura ser más sabio desde la inquietud por su propia formación: *la virtud de la sofística, ¿de qué se trata?, ¿puede enseñarse?* Inquietud que no se observa en el esclavo aún cuando toma consciencia del conocimiento previo en su alma y memoria. En cuanto a los textos de BORGES, el primer personaje no se describe con *inquietud de sí*, al menos al comienzo, sólo aparecen sus preguntas (tal vez con más miedos que preguntas) hacia el final del relato, cuando bajo el peso de la enajenación por estar poseído por otra memoria, necesita recuperar la suya propia y sentirse nuevamente quien era: HERMANN SOERGEL. En *El Disco* tampoco aparece, quizás, la *inquietud de sí*, pues del leñador no sabemos si busca un saber sobre sí; sólo sabemos que sabe lo que hace pero que no le interesa saber específico alguno, ni siquiera la identidad, si acaso la tiene, “*el nombre no importa*”.

d) *Acerca de la formación como un trabajo espiritual*, que consta de un proceso de mediación filosófica para darse sentidos a sí mismo, podemos ver que con distintos modos de inquietud, los personajes de los textos leídos no necesariamente apelan a la filosofía como condición de posibilidad para un saber de sí. En *Protágoras* hay una invitación platónica a la filosofía, pero no es ésta precisamente la que motiva a PROTÁGORAS e HIPÓCRATES sino la Sofística, y las preguntas sobre

la enseñanza de la Sofística. Algo similar sucede en *Menón*, quien proviene desde la Sofística y desde allí interroga los límites de la misma pero, y aún estableciendo el supuesto filosófico de la *docta ignorancia* como condición para pensar y buscar la verdad, aún así el destino final del texto no es la filosofía sin más, sino más bien otros tres elementos esenciales a la dialéctica platónica: la *aritmética*, la *reminiscencia* y el valor verdadero de los *eudoxai*, o “*rectas opiniones*”. Tampoco en BORGES vemos búsquedas filosóficas, no al menos en los discursos literarios aquí leídos, pues SOERGEL busca la posesión de una memoria genial, pretende arrogarse el conocimiento de otro, y el leñador no sabe qué busca ni qué inquietud tiene como no sea la de seguir buscando y, entretanto, hasta llegar al asesinato por poseer el don del disco, pretende canjear oro por don: monedas por el enigmático atributo que al vagabundo convierte en rey.

e) *Acerca de la formación como tarea práctica*, como el hacerse una forma de y para sí mismo en el distanciamiento de sí y la construcción de una generalidad a lograr mediante lo que se hace y con relación a otros, vemos en los textos platónicos que tal formación práctica se despliega en la inquietud de todos los hablantes por lograr algún modo de *cuidado del alma*, de *epimeleia heautou*, o el principio de conocimiento de sí, o la necesidad de reconocerse ignorante en lo que se pretende saber y buscar, así, conocimientos verdaderos. Esta voluntad de *formación práctica* no está, sin embargo, en los textos borgeanos: SOERGEL se reconoce en lo que hace, pero vemos que anhelando otra cosa, pide poseer una memoria ajena. Y el leñador también se reconoce en lo suyo, pero por algún motivo no revelado en el texto, es capaz hasta de cometer crimen para obtener el símbolo del disco.

f) *Acerca de la formación teórica*, hasta cierto punto, se hace visible en todos los textos, cual enunciado transversal: en *Protágoras* y *Menón*, con ese deseo de ser virtuoso y de buscar la virtud como aspiración ideal e íntegra de cultura para la vida en la ciudad, como atisbo de *paideia*; en SOERGEL, la *formación teórica* es, quizás, lo que le constituye en sí, como traductor, pero también lo que le invade cuando SHAKESPEARE desborda su memoria hasta la locura, hasta el deseo de liberarse de ese otro apabullante que le hace olvidar de sí mismo; por otra parte, con el leñador no hay modo de hallar visos de *formación teórica*, pues su ambición está en otra parte, no sabemos precisamente dónde, ni en qué modo específico de saber, pero en un cultivo teórico es evidente que no.

g) *Acerca de la formación como el cultivo de tacto y sensibilidad*: quizás aparece en estos textos leídos pero fragmentaria y parcialmente, su presencia en *Protágoras* y *Menón* se aprecia este modo de la formación por la sensibilidad en que ambos diálogos comienzan, se desarrollan y finalizan con auténtica apertura a *la palabra del otro*, e indirectamente, a otros modos de la verdad. En los relatos borgeanos no se aprecia, sin embargo, ningún relato de formación vinculado a la formación de cierta sensibilidad. En un caso, tenemos apropiación de un legado anímico ajeno; en el otro, hay asesinato, pérdida del don y la consecuente búsqueda interminable de algún enigma indescifrado.

Así y todo, con las disonancias que vemos presentarse en ambos registros discursivos, quizás en todos estos textos se advierta como telón de fondo la pregunta por la formación, o mejor, por el destino incierto de esa pregunta por *llegar a ser*, destino que quizás no sea otro que el de la *inquietud por la vida en quien va camino de la muerte*, puesto que la *formación* acontece en el tiempo, y somos tiempo, un tiempo vivo, que termina.

Pero en ese ir por el través del tiempo, la pregunta por quién soy y quién quiero llegar a ser se abre en esos instantes con ilusión y delusión a eternidad, esos instantes en los

que a alguna respuesta atisbamos para esa *inquietud de formación*. Y entonces, quizás la *formación* conste de ese tejido de instantes por los que construimos nuestro camino a forma e imagen de los espejos rotos, de los sueños, del fluir del tiempo, de las estancias en cavernas, del símbolo que somos y por el cual, con todo el peso de la finitud y la temporalidad, damos forma e imagen a esas *experiencias formativas* de las que estamos hechos.

Quizás, así, la *formación* sea aquella extraña trama cuyo hilván podemos decir, con BORGES -aún cuando en BORGES no se presenta el relato literario como *historia de formación*- que es un *arte poética*. Un arte poética que no se compone de los elementos que identifican la noción moderna de *bildung*, sino que se trata más bien de un contrapunto entre *figuras de imagen* (como fragmentos, sueños, simulacros, espejos rotos), *estados del alma* (como abismo, símbolos de enigmas y de cosas que se ignoran) y *experiencias del tiempo* (como *devenir* y como *delusión* infinita). Oigamos sino este poema, y que la inquietud en la pregunta por *llegar a ser*, nos salve de la persecución de la *formación* como algo acabado, esencialista y utópico:

*Mirar el río 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, 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 Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
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 interminable²²².*

²²² De *El hacedor* (1960), en el que también encontramos otro poema aquí muy significativo: *Los espejos*, y que citado fragmentariamente, dice:

*Yo que sentí el horror de los espejos (...)
Dios ha creado las noches que se arman*

EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN
APOLOGÍA DE SÓCRATES, EL OTRO Y VEINTICINCO DE AGOSTO, 1983

*La experiencia hace que nuestra vida se gobierne por el arte,
y la inexperiencia, por el azar.*
PLATÓN, *Gorgias* 448c²²³

En este capítulo abordaré el concepto de *experiencia*. Antes que nada, es preciso hacer una aclaración: si bien el concepto de *experiencia* remite al empirismo clásico y a la fenomenología, la lectura que hago aquí se limita estrictamente a la filosofía hermenéutica. Esto obedece a dos motivos básicos: uno, esta tesis es una búsqueda por la *palabra poética en diálogo* como *experiencia de formación*; otro, este apartado sobre la *experiencia* debe luego reanudarse bajo el término gadameriano de “*experiencia del arte*” para abordar, precisamente, la *experiencia formativa de la palabra poética puesta en obra en la situación hermenéutica del diálogo*. De este modo, y en el marco hermenéutico propuesto, veremos cierta rehabilitación del concepto de *experiencia* desde la tradición clásica, aristotélica, particularmente. Y a partir de ella, lo que en el humanismo se comprende por *experiencia* desde la lectura hermenéutica, para desde allí buscar un modo de leer como *experiencias* dos textos fundamentales en los autores que se abordan en esta tesis. Entonces, leeré dos modos de *experiencias*: la *experiencia de una vida filosófica* y de cara a la muerte, en el monodialogo *Apología* de PLATÓN; y la *experiencia del tú y del tiempo* en los cuentos *El otro* y *Veinticinco de agosto*, 1983, de BORGES.

LA NOCIÓN DE EXPERIENCIA EN LA HERMENÉUTICA (1): LOS LEGADOS CLÁSICO Y MODERNO
LA EXPERIENCIA EN LA METAFÍSICA ARISTOTÉLICA

La *Metafísica* aristotélica abre con esta premisa:

Todos los hombres desean por naturaleza saber.

¿De qué trata este *deseo por saber*? De ello se ocupa ARISTÓTELES en toda la obra, sin embargo, trayendo a cuento la cita de POLO DE AGRIGENTO que encabeza este capítulo, ARISTÓTELES dará un espacio fundamental al concepto de *experiencia* como condición de posibilidad de un modo (humano) de *saber en y por el cual* la vida se interpreta como *arte*. En este sentido, veamos la primera definición de un modo de conocimiento en el que la *experiencia* es *arte* para la vida misma:

“... Pero el género humano dispone del arte y del razonamiento. Y del recuerdo nace para los hombres la experiencia, pues muchos recuerdos de la misma cosa llegan a constituir una experiencia. Y la

*De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad. Por eso nos alarman.*

²²³ Fragmento de Polo de Agrigento, citado por Platón en *Gorgias*, y también por Aristóteles en *Metafísica*.

*experiencia parece, en cierto modo, semejante a la ciencia y al arte, pero la ciencia y el arte llegan a los hombres a través de la experiencia. Pues la experiencia hizo el arte, como dice Polo, y la inexperiencia el azar.*²²⁴ (980b)

Más aún, la *experiencia* no es sólo hija del recuerdo y condición para la ciencia y el arte. Para ARISTÓTELES, la experiencia es *un modo de saber singular y de cultivo de la propia virtud, de cuidado de sí*. Veamos cómo la *experiencia* posibilita no sólo un modo de saber sino, más aún, un modo de vivir y estar en camino de la propia virtud:

“Pues bien, para la vida propia, la experiencia no parece ser en nada inferior al arte, sino que incluso tienen más éxito los expertos que los que, sin experiencia, poseen el conocimiento teórico. Y esto se debe a que la experiencia es el conocimiento de las cosas singulares, y el arte, de las universales; y todas las acciones y generaciones se refieren a lo singular. No es al hombre, efectivamente, a quien sana el médico, a no ser accidentalmente, sino a Calias, o a Sócrates, o a otro de los así llamados que, además, es hombre. Por consiguiente, si alguien tiene, sin la experiencia, el conocimiento teórico y sabe lo universal pero ignora su contenido singular, errará muchas veces en la curación, pues es en lo singular lo que puede ser curado”. (981a)²²⁵

Vemos entonces cómo el problema de la *experiencia* es una preocupación filosófica de data antigua. Ya ARISTÓTELES nos pone en camino a *pensar la experiencia como vía de formación para la virtud*, y a pensarla como condición de acceso a un modo de saber más próximo al arte, a la memoria y a la vida misma. La *experiencia*, así, es un modo singular de *cuidado de sí*, de *cultivo de sí mismo*.

LA NOCIÓN HEGELIANA DE EXPERIENCIA

Si hacemos un paréntesis en la concepción clásica aristotélica de *experiencia*, veremos que en la lectura hermenéutica contemporánea confluyen dos nociones de *experiencia*: la aristotélica y la hegeliana. No abordaremos el concepto de *experiencia* al interior de la *Fenomenología del Espíritu* (1807) de W. HEGEL, por exceder tal cometido esta lectura que aquí se propone. Pero traeremos aquí sus enunciados principales, en la lectura de M. HEIDEGGER, para comprender así el uso y apropiación que la hermenéutica de GADAMER hace de esta noción moderna del término.

En *Caminos de bosque*, HEIDEGGER nos da una lectura respecto del concepto de *experiencia* en la *Fenomenología del Espíritu*²²⁶. Analizando cada momento de categorización hegeliano de la *experiencia* como núcleo esencial de la “*ciencia de la experiencia de la conciencia*”, aquella *experiencia filosófica* conocida como “*ciencia de la experiencia de la conciencia*”, HEIDEGGER procura responder a la pregunta “¿qué piensa Hegel cuando emplea tan enfáticamente la palabra “*experiencia*”?”, y en ese fin, destaca los siguientes puntos que caracterizan a tal categorización:

- a) la filosofía es la *inquietud por un saber* contemporáneo que trae a la presencia su objeto, en el *desocultamiento* o manifestación de la verdad como *parusía* o presencia²²⁷;
- b) la filosofía es la *ciencia de lo absoluto*: conocimiento de lo absoluto en tanto se presenta;

²²⁴ Aristóteles, *Metafísica*, traducción trilingüe de V. García Jebra, Madrid: Gredos, 1970.

²²⁵ *Ibíd.*

²²⁶ Heidegger, M. “El concepto de experiencia en Hegel”, en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1984.

²²⁷ *Ob. cit.* p. 123

- c) el objeto de la filosofía, lo absoluto, es lo verdadero, *la presencia es verdad*;
- d) la filosofía exige de nosotros la voluntad de estar *en-sí*, y *para-sí*, junto a nosotros, voluntad que reina en la *parusía* de lo absoluto. El concepto de lo *absoluto* requiere que nosotros mismos debamos traer delante nuestra relación con ella;
- e) el ejercicio de acceso a la presentación del saber es la *meditación* (“*itinerarium mentis in Deum*”)²²⁸;
- f) el camino por el que traemos ante nosotros la presentación y el saber en el que se manifiesta es el camino de la *conciencia* y de la misma como *saber*, “*conciencia - es decir, ser consciente- significa: estar en estado de saber*”²²⁹, entonces conciencia es *skepsis* (mirar, ver) y *representar*, que reúne lo visto en lo presente;
- g) en la pregunta por la “*totalidad de las formas de la conciencia no real*”²³⁰;
- h) la facultad de la conciencia es disponerse a sí misma, en cuanto ciencia del saber absoluto: “*la propia conciencia es, en sí, la inquietud de un diferenciarse entre el saber natural y el saber real. El movimiento de la marcha de la historia reside en esta inquietud de la propia conciencia y también obtiene de ella su orientación*”²³¹;
- i) la presentación sitúa la conciencia aún-no-verdadera en su verdad, para su manifestación;
- j) la presentación atrae a la manifestación del saber;
- k) la presentación es un juego de “*para nosotros*”²³²;
- l) lo que para nosotros hace la *presencia* es la *manifestación de lo verdadero*;
- m) la conciencia, cuando se examina a sí misma, es un *pensar para sí*, el acceso a la verdad de su propia identidad, *su propio modo de ser*;
- n) por medio de ese saber que se manifiesta como verdadero, la conciencia realiza un movimiento dialéctico sobre sí y accede allí a lo que es, de por sí, la experiencia: “*experimentar es un modo de la presencia, esto es, del ser. Por medio de la experiencia se hace presente la conciencia a modo de aquello que se manifiesta en su propia presencia junto a sí. La experiencia recoge a la conciencia en el recogimiento de su esencia. La experiencia es el modo de la presencia de lo que se presenta, que se hace presente en el representarse. El nuevo objeto, que le surge a la conciencia en la historia de su formación, no es algún tipo de verdadero o de ente, sino la verdad de lo verdadero, el ser de lo ente, la manifestación de lo que se manifiesta, la experiencia*”²³³;
- o) por el acontecer reflexivo de la *experiencia*, la conciencia realiza una *inversión de sí* y deja de pensarse como conciencia natural, se piensa ahora como “*una*

²²⁸ Ob. cit. p. 131

²²⁹ Ob. cit. p. 135, en alemán “conciencia” y “saber” tienen la misma raíz: *wissen* y *bewusst-sein*, esto es, ser-sabido o tener saber de algo.

²³⁰ Ob. cit. p. 145

²³¹ Ob. cit. p. 147

²³² Ob. cit. p. 155

²³³ Ob. cit. p. 170

esencia que forma parte de la parusía de lo absoluto”, por ello recibe el nombre de “*auténtica ciencia*”²³⁴;

p) consecuentemente, la *experiencia* es el acto de inversión de la conciencia por el cual la *parusía* se manifiesta como tal, como *verdad en el pensar de la conciencia*, como *verdad de experiencia* de la ciencia de la conciencia para sí.

LA NOCIÓN DE EXPERIENCIA EN LA HERMENÉUTICA (2): GADAMER

GADAMER toma el concepto de *experiencia* en su obra fundamental, *Verdad y método*, como una idea clave para la filosofía hermenéutica, y lo hace en el marco de ambas tradiciones citadas: la aristotélica y la hegeliana. En efecto, el problema de la *experiencia* se presenta en el marco de la filosofía moderna (idealista) de la reflexión. Tal problema, sin embargo, es planteado en la hermenéutica con relación a dos temas básicos: uno es el concepto de *historia efectual* y otro el concepto de *horizonte*. Con relación al primero, el supuesto al que debemos atender es al que enuncia que la *conciencia de la historia efectual* tiene la estructura de la *experiencia*²³⁵. En cuanto al segundo, la *experiencia* es lo que da a pensar el *horizonte* en tanto vista panorámica de finitud propia en la infinitud del saber²³⁶.

Pues bien, ¿qué caracteriza a la *experiencia*?

a) en primer lugar, *la experiencia no se reduce a un fenómeno objetivable* como lo es el experimento para las ciencias físico-naturales. La *experiencia* está dotada de *historicidad* y, por tanto, no es reductible a observación, contrastación y análisis objetual en el registro de las ciencias, por el hecho de que la *historicidad* es una trama de hechos y acontecimientos que exceden el ámbito humano de lo objetivable y/o medible;

b) *la validez de la experiencia radica en su propia reproducibilidad*, sólo allí se confirma su acontecer como tal, como *experiencia*;

c) toda *experiencia* es traducida en el lenguaje por el cual es vivida y luego transmitida, traducida a una comunidad de hablantes, pues *el lenguaje es condición y guía positiva de la experiencia*;

d) la validez de la *experiencia* consta de que *cada experiencia es única*, y esto es propio de su condición no sólo con carácter de *irrepetible* sino también de *irrefutable*, al menos en el registro cotidiano de la historicidad;

e) *la apertura de la experiencia* estriba en que su generalidad no le viene dada previamente sino que *se actualiza en las observaciones individuales*. Es decir, la *generalidad* de la *experiencia* no es conceptual ni científica sino la referencia *actual* a su confirmación continua;

f) *la generalidad de la experiencia consta del acontecer mismo de la experiencia*, que surge de improviso y que no requiere preparación de antemano, simplemente, *acontece*;

g) *cada experiencia se integra, a su vez, en nuestras expectativas y en las experiencias anteriores*, aún cuando su acontecer propio siempre sea *nuevo e irreductible* a lo previo;

²³⁴ Ob. cit. pp. 175 y 178, respectivamente.

²³⁵ Me ocuparé del concepto de *historia efectual* en el capítulo dedicado a comprensión y temporalidad.

²³⁶ Sobre el concepto de *horizonte*, nos detendremos más adelante, con relación específica a la noción de “diálogo hermenéutico”.

h) *cada experiencia es lo que es en sí*, lo que se hace como tal, y la *experiencia es negatividad*. La forma dialéctica de la *experiencia* es, precisamente, esa forma por la cual cada *experiencia* vivida refuta o niega un saber previo y le da otro *sentido* quizás para otro saber, o *generalidad*;

i) *la experiencia se vuelve sobre sí misma*: esto es, una *experiencia* proporciona la *apertura para nuevas experiencias* con las que se piensa aquella, para sí misma. A esto es a lo que GADAMER le denomina *ganar horizonte*, en sus palabras, “*el que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia*”²³⁷;

j) por el hecho de dar horizonte, *la experiencia proporciona a quien la vive un movimiento dialéctico de la conciencia consigo misma*: esto remite a la “*inversión de conciencia*” en la *Fenomenología* hegeliana, inversión de la que consta la verdadera tarea filosófica de la *experiencia*;

k) *el movimiento dialéctico de la experiencia altera, a su vez, el saber y el objeto*. Esta experiencia de la conciencia consigo misma, este modo de unidad en y para sí, es la *certeza de sí mismo*;

l) *la verdad de la experiencia siempre refiere a nuevas experiencias*, pues quien se ha hecho a través de *experiencias* está siempre abierto a otras experiencias; en esta *apertura* de la *experiencia* se consume su carácter dialéctico;

m) la *experiencia* supone un movimiento de *salida en la exterioridad* desde un estado que se había adoptado a ciegas; así, la *experiencia* proporciona perspicacia y capacidad de buen juicio;

n) la *experiencia*, por su historicidad constitutiva (o constituyente), es un acto de *aprender del padecer*: no por el dolor en sí mismo, sino por la percepción que el dolor nos da acerca de nuestros propios límites, nuestra propia finitud;

o) *la experiencia es experiencia de finitud humana*: la conciencia de finitud es lo que hace de la *experiencia* su modo más presente y auténtico, pues “*la verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud. En ella encuentran su límite el poder hacer, y la autoconciencia de una razón planificadora. El que está y actúa en la historia hace constantemente la experiencia de que nada retorna*”²³⁸;

p) *la experiencia hermenéutica está estrechamente vinculada a la tradición*, y la tradición es lenguaje: *habla por sí misma*, no tanto como manifestación vital de un tú sino desde su propio contenido.

Hasta allí las caracterizaciones que atañen a la *experiencia* en sí, como proceso formativo, como proceso de travesía de y para sí mismo. Pero la *experiencia* no se agota en un proceso de ir de camino, así descripto con esas características mencionadas. La *experiencia*, como ya anticipamos en los enunciados situados entre j) y o), es una *experiencia de comprensión*. Como tal, como *experiencia hermenéutica*, se refiere fundamentalmente a dos modos de acontecimientos: la *tradición* y el *tú*.

²³⁷ Gadamer, H. *Verdad y método*, p. 429

²³⁸ Ob. cit. pp. 433-434

La *experiencia del tú* es un modo de relación con el otro en la que el otro no es objeto para algo, sino *un fin en sí mismo*. Pero para devenir este modo de *experiencia*, en esta experiencia hermenéutica como *experiencia del tú*, es preciso que *el acontecimiento del otro* atraviese tres modos de ser, tales como:

a) *el conocimiento del otro*: en el que el otro sea un fin en sí mismo y no un objeto. Esta condición para la *experiencia del tú* no se limita a su remisión al imperativo categórico kantiano sino que busca su aplicabilidad, en este caso, al conocimiento en el campo social. Pues allí, en la *experiencia del otro* como conocimiento del otro en cuanto tal, *el otro* rebasa el marco objetual del método y la objetividad. *El otro*, como el tú y como la tradición, siempre habla desde algo nuevo dando a ver otra interpretación de lo que es posible o predecible en el marco del método científico convencional. Cuando el conocimiento del otro se reduce a ésto, a una mirada de predecibilidad y cálculo, se trata más bien no de un conocimiento del tú sino un “*conocimiento de gentes*”²³⁹;

b) *el conocimiento de autorreferencia*: aquí el conocimiento del tú lo es en tanto persona pero en un modo de referencia a sí mismo. Así, la relación entre *tú y yo* es de carácter reflexivo pero no de comprensión auténtica del otro, sino más bien con respecto a un modo de tensión por reciprocidad y reconocimiento. Esta experiencia supera el interés calculador y planificador del primer modo de la experiencia, como conocimiento de gentes, pero se acota a la dialéctica de reciprocidad mediada por la distancia que abre la ausencia real de dominio sobre el otro. Este modo de *experiencia del tú* como *autorreferencia* es propio de las situaciones de asistencia social y de la relación educativa, con un interés autoritario de dominio. También la conciencia histórica es un modo de esta experiencia, en tanto reconoce la historia y la tradición como formas del pasado a las que aferrarse;

c) *el conocimiento de la historia efectual*: a este modo de conocimiento es al que GADAMER considera *el modo más elevado de experiencia hermenéutica*, como “*la apertura a la tradición que posee la conciencia de la historia efectual*”²⁴⁰. Tanto con respecto al tú como a la tradición este conocimiento es posible por una *comprensión* realizada como un *dejarse hablar por el otro*, esto es, *oír desde una apertura a la verdad que habla desde lo otro*. Sin esta apertura a un mutuo escucharse, no habría *experiencia del tú*. Lo mismo vale para la tradición, puesto que ella misma tiene *algo que decir*, por eso pide leer sus textos históricamente. Así la *conciencia de historia efectual*, concepto clave en la hermenéutica y del que nos ocuparemos luego, permite que la tradición (o cierta relación -abierta- con la tradición) sea leída como *posibilidad de experiencia*, abriéndose a la pretensión de verdad que desde ella habla, más allá de la certidumbre metodológica y dogmática del conocimiento de predecibilidad, medida y cálculo.

Con estas características, veamos dos modos de *experiencia* (de vida y del otro) en los textos propuestos para su lectura: en primer lugar *Apología de Sócrates*, de PLATÓN, y luego, el par *El otro* y *Veinticinco* de agosto 1983, de BORGES. En el horizonte de comprender la experiencia como *experiencia de una vida filosófica del tú y del otro*, entonces, veamos cómo cada texto, cada discurso y sus personajes dan a leer la posibilidad de la *experiencia* como acceso a la verdad, a una verdad con la cual pensar en el camino transitado por la inquietud de quien busca saber quién es.

UNA EXPERIENCIA EN PLATÓN: SÓCRATES

²³⁹ Ob. cit. p. 436

²⁴⁰ Ob. cit. p. 437

Leeré entonces un modo de experiencia en *Apología*, de PLATÓN: una *experiencia de vida en camino de la sabiduría y la muerte*. Tal camino es relatado por el mismo SÓCRATES en la defensa que hace de sí, en ocasión del juicio en el que es sospechoso de dos cargos: *corromper a la juventud, y creer en dioses extraños a la ciudad*.

Básicamente, y según la lectura convencional, puede descomponerse el discurso de *Apología de Sócrates* en los siguientes temas:

- las dos clases de acusadores y acusaciones respectivas;
- justificación de la acción socrática;
- interrogatorio con MELETO;
- necesidad moral para el hombre de defender sus convicciones más que su vida;
- actuación privada, más que pública y política;
- acogimiento de la juventud de la ciudad;
- apelación a la dignidad del acusado.

Sin embargo, no puedo atenerme a esa estructura formal del discurso puesto que trato de leer *Apología* como un *relato de experiencia de una vida filosófica en camino hacia la muerte*. Por lo mismo, apelaré a leer el texto según otra composición, tal sería:

1. necesidad de *buscar la verdad en la palabra* (17a-18a);
2. defensa de SÓCRATES ante dos tipos de acusadores bajo similar acusación (18a-19a);
3. revisión de la acusación jurada de MELETO (19b-19c);
4. posición de la actitud socrática para *la vida en la ciudad* (19d-20c);
5. aproximación a la *sophía* de SÓCRATES (20d-21a);
6. búsqueda socrática por la *sabiduría* en la ciudad (21b-22e);
7. refutaciones e interrogantes socráticos (23a-24a);
8. *examen de la acusación* (24b-24c);
9. diálogo con MELETO acerca de la virtud, la ley, la juventud y lo divino (24d-28a);
10. el principio de *vivir en verdades de riesgo y permanencia* (28a-28e);
11. la elección existencial de *vivir y morir filosofando* (29a-31c);
12. el *daemon* y la acción de SÓCRATES (31d-35b);
13. la *justicia* de la ciudad y del dios (35c-35d);
14. la palabra de la *experiencia* y la pena de *muerte* (36a-38b);
15. la muerte: *enigma y bien* (38c-42a).

Así, en esos quince cuadros, buscaré un hilo discursivo en el cual quien muere (¿democráticamente?) a una vida filosófica se narra a sí mismo, pone en palabra su *experiencia de sí* como vida que ha hecho del *filosofar* una *experiencia verdadera*, y con la cual SÓCRATES *hace de su muerte una experiencia filosófica* y, de su experiencia vital, un camino filosófico.

Previo a su lectura, considero importante abrir la mirada a *Apología de Sócrates*, con al menos tres bocetos hermenéuticos proporcionados, respectivamente, por W. NESTLE, P. FRIEDLÄNDER y T. SZLEZÁK como hojas de ruta para comprender la lectura filosófica de *Apología de Sócrates* como una de las obras platónicas donde más se pone en evidencia el padecimiento de la *experiencia del pensar* y del vivir para promover una *educación filosófica de cultivo de sí mismo*.

Y es que *Apología de Sócrates* pone de relieve el contraste entre dos modos de concepción de la *areté*: la mayéutica socrática (atravesada de dialéctica platónica) y la sofística. En principio, ambos modos de comprender la formación de la *areté*, si bien disímiles y luego contrapuestos, operan un giro en la educación y la visión de la *paideia*, con relación a la concepción antigua de *areté*. El giro consistió en ir de la

cosmovisión religiosa naturalista a la concepción educadora humanista. Dice W. NESTLE respecto de este giro: “... *el resultado principal del desarrollo filosófico y sofisticado del espíritu griego consistió en que, en lugar de la imagen esencialmente determinada por la religión, apareció otra nueva y racionalista que aspiraba a adecuación con la naturaleza y con las exigencias del pensamiento crítico*”²⁴¹. Así, sofística y mayéutica socrática coinciden en dos puntos en común: por un lado, el apartamiento del naturalismo cósmico y la orientación de la fuerza educadora *hacia el hombre*, y por otro, el deseo de educar a los hombres para una comunidad política y ciudadana: para una *polis* armonizada por la ley.

Así, SÓCRATES viene a ser, en ese proceso de transformación de la *areté* en la cultura griega, uno de los personajes paradigmáticos y exponentes principales de ese período de transformación, pues “... *se encuentra, respecto de la sofística, en una situación parecida a la de Kant respecto de la Ilustración del Siglo XVIII: es al mismo tiempo su culminación y su superación*”²⁴². Momento de culminación de la noción ideal de *areté*, de la *paideia* que une y divide a SÓCRATES y Sofistas: “*Sócrates comparte con la sofística el apartamiento de la naturaleza cósmica y la orientación hacia el hombre (...) con la sofística comparte también Sócrates el deseo de educar a los hombres –a los jóvenes, especialmente- en el pensamiento independiente; y también tiene en común con ella la actitud crítica respecto del orden y de la costumbre tradicionales en la religión, el estado y la sociedad*”²⁴³.

El punto de controversia mayor entre ambas nuevas concepciones de la *areté*, la socrática y la sofística, sería en el orden de la ética y la moral, fundamentalmente, en tanto que SÓCRATES será la personificación de un modo de comprender la moral, desde la idea platónica de Bien, y los Sofistas serán los representantes de un modo de relativismo ético: “*Pero, por encima del relativismo y el individualismo de la sofística, Sócrates quiere llegar a un conocimiento objetivo y a normas firmes para la vida, sin deducirlas, como los sofistas, del capricho individual, sino de la ley interna obligatoria del espíritu del hombre, emparentado con lo divino. Tras la verosimilitud busca Sócrates la verdad, la moralidad detrás de la costumbre, la justicia detrás del derecho, los principios de un orden social detrás del estado y la divinidad detrás de los dioses. Sócrates quiere liberar al hombre de la accidentalidad de su existencia y darle una actitud firme en la vida, sustraerlo a su oscura agitación y llevarlo a una actitud firme en la vida, sustraerlo a su oscura agitación y llevarlo a una actividad meditada y consciente, llenar la vaciedad interna de los hombres con un contenido espiritual que dé sentido y objetivo a la vida*”²⁴⁴. Con este eje de disonancia, los temas básicos de la ética socrática son: la *cura del alma* (Ap. 29d-e, y Banq. 216b), la *autonomía y autarquía* (Gorg. 482b-c y Ap. 29b), y la *muerte como bien* (Ap. 40c-41d).

Por su parte, PAUL FRIEDLÄNDER nos da una lectura específica del “*Sócrates platónico*” en la que tenemos el análisis de la presencia de SÓCRATES en la obra de PLATÓN. Presencia que FRIEDLÄNDER descompone en varias situaciones de la propuesta dialéctica platónica adscripta al quehacer mayéutico socrático, situaciones que se identifican en:

- *el reconocimiento de identificación, en la obra, con el maestro*. A tal punto es la presencia de SÓCRATES en la propuesta filosófica de PLATÓN que el mayéutico anti-sofista está presente en casi toda la producción central de la obra completa de PLATÓN, como pregunta el autor: “*¿en dónde se conoce un ejemplo de eso de que un filósofo, a lo largo de una década, en lo más importante que pudo compartir con*

²⁴¹ Nestle, W. “Difusión e influencia de la Ilustración filosófica y sofística”, en *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona: Ariel, 1988.

²⁴² Ob. cit. p. 175

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid.

los hombres se pueda decir designado, se puede decir encubierto a través de un nombre distinto, el de su maestro?”²⁴⁵;

- PLATÓN ha tenido en su vida *un destino* en el que todo lo que en le acontece - viajes, exilios, Dion, pitagorismo, chamanismo, sacerdotes egipcios, acciones políticas- todo sucede en un plano episódico, con huellas evidentes que no exceden *su destino*: SÓCRATES;

- PLATÓN *es el gran (vidente) y retratista de su tiempo*, y así lo demuestra *Apología*, como un tiempo de “*hálito de final*”²⁴⁶, dotado de decadencia política, estatal y humana. Entre esas ruinas, PLATÓN ve un solo hombre firme: SÓCRATES, quien había participado contra la revolución de los Treinta Tiranos y también en la restauración democrática y se opuso al juicio contra los generales en la batalla de las Arginusas;

- SÓCRATES es para PLATÓN *el cuerpo vivo de la filosofía*, por eso es el signo de cosas vitales diferentes pero presentes todas de manera armónica en su filosofía práctica: la educación, el compromiso, la búsqueda, la amistad, la formación, la construcción *poiética* de sí, la fiesta, la muerte;

- Los *temas fundamentales del socratismo platónico* serían: la pregunta por la “*enseñabilidad de la virtud*”²⁴⁷, la dignidad de la justicia y sus virtudes derivadas, la ciudad ideal, el valor formativo de los mitos (Eros, la inmortalidad del alma, el juicio a los muertos, el viaje del alma, el mundo inteligible), la dialéctica como ejercicio filosófico y como camino de examen de sí;

- SÓCRATES es *un personaje* (real) de PLATÓN: “*El Sócrates que habla en los diálogos platónicos lleva los rasgos físicos del Sócrates real, sus penetrantes ojos y su nariz roma, su ir descalzo y su incansable preguntar y examinar, su esencia de tranquilidad espiritual, su cráneo de bebedor, su dureza consigo mismo y su particular valentía*”²⁴⁸;

- SÓCRATES real, en PLATÓN, *sueña la ciudad*: “*Así que el Sócrates platónico crece a partir del Sócrates histórico. Y se reconoce cómo ese crecimiento ha ido ante sí, cuando se contempla al Sócrates de los más puros diálogos platónicos. La doctrina del orden en el alma individual y en el gran recinto de la ciudad: ésa es la plasmación del pensamiento, de la cual lo que Platón vio en Sócrates sólo él en sí podría ver, y la ampliación concéntrica en la esencia de la ciudad, a la que también se había referido tal sentido y preguntas del Sócrates histórico*”²⁴⁹.

Entonces, para FRIEDLÄNDER, esta personificación teatral de la obra platónica elaborada en torno a la figura de SÓCRATES es lo que da sentido, en sí, a la propuesta filosófica platónica y a un modo de relación con la filosofía en diálogo con la formación poética de PLATÓN y con un modo de discurso más próximo a la vida que a las mentadas abstracciones supuestamente teóricas del pensamiento: pues, PLATÓN, en la zona central de su pensamiento y con la figura de SÓCRATES, desarrolla su interpretación de la figura de SÓCRATES como “*figura filosófica-poética a partir del hombre vivo filosofando (...) expresado en la palabra simbólica de Sócrates rejuvenecido*”²⁵⁰.

²⁴⁵ Friedländer, P. *Platón. Verdad del ser y realidad de la vida*, Madrid: Tecnos, 1989, p. 131

²⁴⁶ Ob. cit. p. 132

²⁴⁷ Ob. cit. p. 136

²⁴⁸ Ob. cit. p. 138

²⁴⁹ Ob. cit. p. 139

²⁵⁰ Ob. cit. p. 139

Otro eje de interpretación, muy valioso por lo específico de su interpretación (la riqueza del *diálogo* como transmisión de asuntos no siempre enseñables), es la lectura de THOMAS A. SZLEZÁK. Este autor identifica, específicamente en *Apología de Sócrates*, los siguientes ejes de análisis:

a) el discurso general de *Apología*, en sí, es la defensa del *verdadero interés* de SÓCRATES como *hombre dialéctico*;²⁵¹

b) en *Apología* aparece un modo de sabiduría con relación a la verdad: “*In fin dei conti, el ‘maggior Bene’ per ognuno può essere solo l’eudaimonia (...) Può Sócrates, allora, procurari agli Atenéis l’arete che porta l’eudaimonia? (...) La ‘sapienza’ che Socrate stesso si attribuisce è certo un nulla davanti a Dio e non è concepita, per gli uomini, come ‘dottrina’ con garanzie di successo. Sócrates, non dimeno, è distinto grazie ad un ‘sapere’ che porta all’areté e all’eudaimonia dell’uomo*”²⁵²;

c) la *Apología* es un espacio de *palabra en defensa de sí mismo*, pero se convierte en un espacio público para otros discursos acerca de temas socrático-platónicos fundamentales (el *daimon*, el alma, la filosofía, la muerte)²⁵³;

d) la verdad de SÓCRATES es *la vida misma*, su propia vida es el punto de referencia acerca de sí mismo, de sus propias búsquedas y sus experiencias vitales²⁵⁴.

Hechas estas consideraciones hermenéuticas preliminares, veamos entonces los momentos del mono-diálogo *Apología de Sócrates* como lo que es: un tejido de discursos mediante los cuales PLATÓN pone en labios de SÓCRATES la *experiencia filosófica de la vida misma* de SÓCRATES, en el umbral de la condena y la muerte.

1. BUSCANDO LA VERDAD EN LA PALABRA (17a-18a)

SÓCRATES pone en obra un habla -hacia la verdad- acerca de sí. Pero lo hace bajo algunas condiciones que expresa en su discurso apologético con los siguientes enunciados:

a) la palabra de sus acusadores (acerca de sí) le ha resultado extraña: SÓCRATES *no se reconoce en tales acusaciones*, especialmente en aquella que afirma que es “*hábil para hablar*”;

b) SÓCRATES se sabe *ajeno al modo de hablar frente a un tribunal*: no está ni en el Ágora ni en el gimnasio, sus lugares de frecuencia habitual, sino en un lugar de habla extraña;

c) SÓCRATES no hará otra cosa sino “*decir la verdad*”: “*vosotros vais a oír de mí toda la verdad*” (17b).

No otra cosa que *la verdad* es la defensa que SÓCRATES hará de sí mismo, una verdad que no es sino *su propia experiencia de vida*. De esta manera, tenemos un primer tramo del discurso en el cual SÓCRATES refuta la acusación de primer plano, so pretexto de su fama de hábil orador. Y sin embargo, aún en espacio de habla extraña, aún así, su habla en defensa propia *buscará decir la verdad*. SÓCRATES necesita buscar en los

²⁵¹ Szlezák, T. *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano: Vita i pensiero, 1986, pp. 298-299

²⁵² Ob. cit. p. 301

²⁵³ Ob. cit. p. 314

²⁵⁴ Ob. cit. p. 332

oídos de sus oyentes el espacio de resonancia de *una verdad en la palabra*, su palabra acerca de sí.

2. DOS TIPOS DE ACUSADORES BAJO SIMILAR ACUSACIÓN (18a-19a)

SÓCRATES trae a su discurso dos imágenes que hay de sí mismo en la ciudad, imágenes formuladas esquemáticamente en dos modos de acusaciones:

- a) *los primeros acusadores*, más temibles que los actuales, que sostenían que había en Atenas un sabio llamado SÓCRATES que se ocupaba de las cosas celestes y subterráneas, haciendo más fuerte el argumento más débil. Este argumento hace deducir que SÓCRATES no cree en los dioses de la ciudad. Sus argumentadores son quienes han influido en quienes ahora serían los oyentes de SÓCRATES, y allí lo difícil de defenderse:

“... es necesario que yo me defienda sin medios, como si combatiera sombras, y que argumente sin que nadie me responda” (18d)

Este argumento acusador, que mezcla conceptos atribuibles a los filósofos de la Naturaleza con los de la Sofística, puede sintetizarse en este enunciado:

Sócrates delinque investigando cosas subterráneas y celestes, haciendo más fuerte el argumento más débil y enseñando esto a los demás.

Así, ante estos argumentos, SÓCRATES deja por sentado que este modo de obrar le es ajeno, que su vida ha sido otro camino del que allí se nos da a ver.

- b) *las acusaciones recientes*: pronunciadas por MELETO, LICÓN y ÁNITO, de las que nos ocupamos en lo que sigue del análisis.

3. REVISIÓN DE LA ACUSACIÓN JURADA DE MELETO (19b-19c)

De las acusaciones recientes, SÓCRATES toma a MELETO como el acusador/argumentador más representativo. Sin embargo, MELETO habla por los primeros acusadores: SÓCRATES investiga cosas ajenas a la ciudad y engaña a quienes le oyen, enseñando lo extraño y promoviendo el engaño entre sus oyentes. Pero entonces, MELETO, como los primeros acusadores, no ha prestado oído a SÓCRATES: para ello, SÓCRATES apela ahora a sus oyentes como testigos de que ha vivido de manera muy diferente a la que se proclama en la acusación.

4. ACTITUD SOCRÁTICA PARA LA VIDA EN LA CIUDAD (19d-20c)

SÓCRATES comienza entonces a refutar las acusaciones que pesan sobre su nombre (a). Y en primer lugar tenemos la primera apelación socrática a los oídos de sus oyentes. Si SÓCRATES es quien *se ha puesto en obra a sí mismo por la palabra en diálogo*, entonces acude al testimonio que de su palabra puedan dar sus oyentes:

“Presento como testigos a la mayor parte de vosotros y os pido que cuantos me habéis oído dialogar alguna vez os informéis unos a otros y os lo deis a conocer” (19d)

Entonces, SÓCRATES *no ha hablado ni enseñado cosas celestes ni subterráneas*.

En segundo lugar, SÓCRATES *no es un sofista* (b): no enseña conocimiento alguno ni cobra por enseñar:

“... y si habéis oído a alguien decir que yo intento educar a los hombres y que cobro dinero, tampoco esto es verdad.” (19d-e)

SÓCRATES describe su modo de obrar en la ciudad como diferente al de PROTÁGORAS, GORGIAS, HIPIAS. Para ello, trae a su defensa un principio ético ya formulado por PLATÓN en el *Protágoras: quien enseña, lleva alimentos al alma*. Enseñar es *cuidar el alma*, educar supone ese riesgo. De ahí la necesidad de procurar la mayor y mejor educación, si lo que se busca es la mayor perfección humana y política. Aquí vemos la rehabilitación platónica de una inquietud fundamental para *pensar la educación*, como preguntaría a CALIAS:

“... ¿qué cuidador tienes la intención de tomar? ¿Quién es conocedor de esta clase de perfección, de la humana y política?” (20b)

Entonces, *educar es cuidar el alma* y SÓCRATES no se ha ocupado de ese modo (remunerado) sobre el cuidado del alma.

Cierra este primer momento de la refutación socrática lo que él supone sería la demanda de sus conciudadanos: *¿de qué ocupación se ha ocupado tan noblemente SÓCRATES, a riesgo de tan mala fama?*

5. LA SOPHÍA SOCRÁTICA (20d-21a)

SÓCRATES aduce que la reputación que se ha ganado proviene de un acontecimiento puntual, tal ha sido la pregunta de QUEREFÓN al oráculo de Delfos, acerca de *si había alguien más sabio que SÓCRATES*. Pero SÓCRATES, amén de invocar testigos del acontecimiento, enuncia lo que sería el supuesto fundamental acerca de sí mismo: si SÓCRATES es sabio, lo es de una *sabiduría humana*, estricta y propiamente humana²⁵⁵. Si quienes le acusan tienen una sabiduría mayor a la suya, que la habilita a juzgar a SÓCRATES por lo que sabe, o no, por la que hace o lo que produce en sus oyentes, entonces *él nada sabe de esa sabiduría mayor*. Lo suyo es *un saber humano*, cierto saber acerca del hombre, y que le ha sido confirmado por vía divina, por palabra del oráculo.

SÓCRATES insiste en un punto fundamental para narrar su experiencia filosófica vital: acerca de esta sabiduría él *hablará con palabra de verdad*.

6. LA BÚSQUEDA SOCRÁTICA POR LA SABIDURÍA EN LA CIUDAD (21b-22e)

SÓCRATES da cuenta de la reputación que tiene su nombre como sabio de malas enseñanzas en función del dictamen del oráculo. Es este mismo dictamen lo que le ha tenido confundido durante mucho tiempo. Tras ello, comienza un camino errático por el cual SÓCRATES recorre un círculo que parte de la sentencia del oráculo en la misma conclusión: SÓCRATES *es el más sabio de la ciudad*. Al mismo punto de partida se vuelve, así, luego de una investigación que atraviesa con una misma inquietud distintos momentos:

a) *indagación a los políticos*: creen ser sabios, y no lo son; y las personas *les tienen por sabios, pero no lo son*. De lo que SÓCRATES concluye:

“Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo” (21d)

²⁵⁵ La traducción de *Diálogos* de Editorial Porrúa (México, 2006) dice “*sabiduría propiamente humana*”.

b) *indagación a los poetas*: SÓCRATES interroga entonces a los autores ditiirámbicos. El descubrimiento es similar al de la indagación anterior: *los poetas parecen sabios, y se los tiene por tales, pero no lo son*:

“... *no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos*” (22c)

La deducción socrática toma la misma dirección en la que señala *Ion*, y es que la *sabiduría del poeta* es un modo de saber no precisamente humano sino *nacido bajo entusiasmo e inspiración divina*. No es esta sabiduría lo que SÓCRATES busca, lo cual sigue confirmando para sí la sentencia oracular.

c) *indagación a los artesanos*²⁵⁶: estos tenían muchos y bellos conocimientos, pero aún sabiendo lo que SÓCRATES ignoraba, algo ignoraban en su sabiduría:

“... *por el hecho de que realizaban adecuadamente su arte, cada uno de ellos estimaba que era muy sabio también respecto a las demás cosas, incluso las más importantes, y ese error velaba su sabiduría*” (22d).

Los artesanos adolecen, así, de lo que poetas y políticos: *saben de lo suyo, pero al ir tan seguros de su sabiduría, enquejecen de ignorancia*.

SÓCRATES, de este modo, llega a una actitud reflexiva acerca de su propio saber: ante la sabiduría e ignorancia de estos sabios ignorantes, la pregunta socrática es:

“... *me preguntaba yo mismo, en nombre del oráculo, si preferiría estar así, como estoy (...) me contesté a mí mismo y al oráculo que era ventajoso para mí estar como estoy*” (22e).

7. REFUTACIONES E INQUIETUDES SOCRÁTICAS (23a-24a)

Tras las deducciones socráticas acerca de su investigación en torno a su supuesta sabiduría, confirmada ésta como una *sabiduría propiamente humana*, SÓCRATES añade a estas reflexiones algunas inquietudes, según estas precisiones:

a) la sabiduría socrática consta de *refutar la supuesta sabiduría de quien cree ser sabio*:

“... *creen que yo soy sabio respecto de aquello que refuto a otro*” (23a),

b) la sabiduría socrática es un *ir de camino buscando*, con preguntas, el sentido que el dios le ha asignado:

“... *voy de un lado a otro investigando y averiguando en el sentido del dios, si creo que alguno de los ciudadanos o de los forasteros es sabio*” (23b),

c) la sabiduría socrática *se habilita en el examen de la sabiduría que los tenidos por sabios dicen poseer*: esta actitud interrogativa es la que atrae a los jóvenes, por ende, es lo que produce enemigos en la ciudad, quienes:

²⁵⁶ La traducción citada de Porrúa emplea la palabra “artistas”.

“... no desearían decir la verdad, a saber, que resulta evidente que aún están simulando saber sin saber nada” (23d)

En estos puntos, entonces, leemos de lo que consta la verdad de la sabiduría socrática, la evidencia de la misma es el efecto que ha hecho, hasta allí, en quienes les siguen como oyentes y sus acusadores.

8. EXAMEN DE LA ACUSACIÓN (24b-24c)

SÓCRATES confirma el sentido de los argumentos en su defensa, retomando en un enunciado las acusaciones recientes, tal es:

“Sócrates delinque corrompiendo a los jóvenes y no creyendo en los dioses en los que la ciudad cree, sino en otras divinidades nuevas” (24b).

Leída la acusación jurada de MELETO, SÓCRATES introduce lo que leo en el texto platónico como cierta discontinuidad en el mono-diálogo apologético: el discurso de SÓCRATES, que era pronunciado ante todos sus oyentes en la plaza pública, ahora deviene en *diálogo con Meleto* acerca de la veracidad de la acusación, diálogo que comienza con una pregunta fundamental acerca de la virtud:

“¿No es cierto que consideras de la mayor importancia que los jóvenes sean lo mejor posible?” (24c)

9. DIÁLOGO CON MELETO: LA VIRTUD, LA LEY, LA JUVENTUD Y LO DIVINO (24d-28a)

SÓCRATES interroga a MELETO y hace del diálogo entre acusador y acusado un *contrapunto discursivo* en el que se ponen en evidencia las contradicciones de MELETO, que son fundamentalmente tres y que derivan de la pregunta formulada *acerca de la virtud*, ellas son:

a) *acerca de la cuestión educativa*: las leyes, jueces, senadores y asambleístas hacen a los ciudadanos hombres de bien, según MELETO. SÓCRATES no opina lo mismo, por ello, antepone una figura para contrapesar tal contradicción: *¿cómo podrían todos hacer buen cuidado de un caballo, si sólo puede hacerlo quien sepa hacerlo, quien sepa cuidar del caballo?*

b) *acerca de un problema ético y moral*: los hombres actúan según lo bueno o lo malo. Segunda contradicción, ante la que SÓCRATES pregunta: *¿cómo podrían todos los ciudadanos dar oído a lo malo, si buscan el bien?* Entonces, no podría un hombre de bien, como SÓCRATES, corromper a los demás. Si eso sucede, lo haría involuntariamente, lo cual niega la acusación de MELETO:

“... en efecto, o no los corrompo, o si los corrompo, lo hago involuntariamente, de manera que tú, en uno u otro caso, mientes” (25c)

Confirma este carácter contradictorio de la acusación de MELETO su falta de cuidado del mismo SÓCRATES: si éste corrompe involuntariamente a los jóvenes, el modo de corregirle, no es acusándolo públicamente en situación donde la ley castiga, sino en privado.

c) *un problema religioso*: según la acusación, SÓCRATES no cree en los dioses de la ciudad y, sin embargo, enseña la creencia en otros dioses. MELETO confirma que SÓCRATES no cree en ellos, tras lo cual el filósofo refuta la acusación según

este argumento: *si no cree en los dioses, es nula la posibilidad de enseñarlos*. Lo mismo vale para la creencia en los astros y otras sabidurías de aparición relativamente recientes a la composición del diálogo (por ejemplo, las doctrinas fisicalistas de ANAXIMANDRO).

Así, refutadas las tres contradicciones básicas de la acusación de MELETO, SÓCRATES acusa a su acusador de “*descarado e intemperante*”, que trae al tribunal un enigma sobre SÓCRATES “*con cierta insolencia, intemperancia y temeridad juvenil*” (26e).

10. EL ESPACIO VITAL Y VERDADERO DE RIESGO Y PERMANENCIA (28a-28e)

En este momento, el texto platónico produce un quiebre: hasta aquí, se oye la defensa de SÓCRATES frente una acusación que le hace culpable ante la ley por mal obrar y falsas enseñanzas. De ahora en adelante, el discurso socrático ya no se ocupará de refutar la acusación sino de *relatar su experiencia de vida como elección de una vida filosófica*.

Para comenzar este relato de sí, SÓCRATES da fe de lo que él comprende como un lugar verdadero de sí mismo. Apelando al ejemplo homérico de AQUILES, SÓCRATES cree haber vivido dignamente, según una misión superior a él mismo, y en la búsqueda de un lugar de permanencia y riesgo desde el cual no teme nada, ni siquiera la muerte:

“... pues la verdad es lo que voy a decir, atenienses. En el puesto en el que uno se coloca porque considera que es el mejor, o en el que es colocado por un superior, allí debe, según creo, permanecer y arriesgarse sin tener en cuenta ni la muerte ni cosa alguna, más que la deshonra.” (28d)

SÓCRATES, así como ha sido fiel a sí mismo, a su ciudad y a los dioses en situación de guerra, también *ha sido consecuente en su propia vida con su actitud filosófica*:

“... he creído y aceptado que debo vivir filosofando y examinándome a mí mismo y a los demás.” (28e)

11. LA ELECCIÓN EXISTENCIAL DE VIVIR Y MORIR FILOSOFANDO (29a-31c)

SÓCRATES reivindica un sentido de la justicia: el que tiene que ver con reconocer en él un modo de obrar, tal es, el *haber vivido filosofando*. El mismo SÓCRATES resume su modo de *vivir filosofando* en lo que aquí interpreto como una secuencia de ciertos supuestos que han sido vectores en la configuración de su sabiduría propiamente humana. Tales tópicos serían:

a) *la actitud ante la muerte*: SÓCRATES no teme ni ha temido a la muerte por el principio de la *docta ignorancia* con que abre el pensar con sus refutaciones a las acusaciones. Temer lo que no se conoce es idéntico a creer que se sabe cuando no se sabe. Y no puede saberse algo acerca de la muerte pues, hasta que la muerte no sucede, es algo que todo hombre ignora. Entonces:

“... temer la muerte no es otra cosa que creer ser sabio sin serlo, pues es creer que uno sabe lo que no sabe.” (29a)

Así, SÓCRATES rehabilita la pregunta sobre la sabiduría como virtud que hace posible la capacidad de reconocer la propia ignorancia, pregunta con la que abre el monólogo de su defensa:

“¿Cómo no va a ser la más reprochable ignorancia la de creer saber lo que no se sabe?” (29d)

b) *la elección de una vida filosófica*: SÓCRATES ha vivido, desea aún vivir, en la elección existencial de una vida filosófica. No sólo por mandato divino sino, más aún, por un modo de vida dedicada al examen de sí mismo y de los demás:

“Mientras aliente y sea capaz, es seguro que no dejaré de filosofar, de exhortaros y de hacer manifestaciones al que de vosotros vaya encontrando diciéndole lo que acostumbro: ‘mi buen amigo (...) ¿no te avergüenzas de preocuparte de cómo tendrás las mejores riquezas y la mayor fama y los mayores honores y, en cambio, no te preocupas ni interesas por la inteligencia, la verdad y por cómo tu alma va a ser lo mejor posible?’” (29 d/e)

c) *el cuidado por la virtud*: o el cultivo de la verdad, que deviene del cultivo del alma. La misión socrática ha sido la de procurar el cuidado del mayor bien de la vida humana, esto es, el cuidado del alma:

“... voy por todas partes sin hacer otra cosa que intentar persuadirlos, a jóvenes y viejos, a no ocuparos ni de los bienes antes que del alma ni con tanto afán, a fin de que ésta sea lo mejor posible...” (30b)

Sólo en el cuidado del alma, entonces, es alcanzable el cultivo verdadero de la virtud. No de otra cosa se trata la acción filosófica de SÓCRATES: de compartir con los hombres de su ciudad el deseo de seguir interrogándose a sí mismos para ponerse en camino de buscar un saber que abra las puertas a la eudemonía, al mejor modo de vida posible²⁵⁷.

d) *el (mal) efecto de la condena*: SÓCRATES deduce de todos sus enunciados argumentados a su favor que, de condenarle a muerte, toda la ciudad se agravaría con su muerte. Así, una pena injusta recaería en injusticia para sus oyentes, pues ni su vida filosófica para el buen cuidado del alma, ni su muerte asumida filosóficamente como un bien aún desconocido, redundarían para él en mal alguno. Por el contrario, por su misión de búsqueda de la sabiduría para la virtud, serían sus mismos conciudadanos quienes recibirían el mayor mal:

“... si creo que es un mal mucho mayor hacer lo que este hace ahora: intentar condenar a muerte a un hombre injustamente” (30d)

e) *el único testigo es la pobreza*: si la acción socrática no ha sido la de enseñar algo ni menos aun cobrar por sus enseñanzas, entonces sus acusadores no tienen testigos para dar fe de su acusación. En cambio, SÓCRATES sí puede presentar como único testigo de su vida filosófica la única condición o prueba que de ello da cuenta consigo: su pobreza.

12. EL DAEMON Y LA ACCIÓN DE SÓCRATES (31d-35b)

La vida filosófica de SÓCRATES no se limita a una elección racional por una existencia ética y singular. Su modo de vivir ha sido acompañado desde la infancia por un *daemon*, una divinidad intermedia que ha acompañado desde su actividad privada priorizando su acción en este ámbito por sobre lo público, particularmente, en lo

²⁵⁷ Tesis de T. Szlezák, quien interpreta la defensa socrática en tres niveles (en tres diálogos respectivos: *Apología*, *Critón* y *Fedón*), según la búsqueda de la virtud tal como la define Sócrates, con sus propias palabras en el discurso ante el tribunal, en asociación directa a la noción de eudemonía. En *Platone e la scrittura della filosofia*, cap. XVI, pp 298-333, Milano: Vita e pensiero, 1995.

político. Es el *daemon* quien disuade a SÓCRATES a obrar en distintas situaciones, cuando la acción no atisbara a llegar a buen fin para él y/o para otros. Muestras de las señales de prudencia que la voz del *daemon* le ha dado son aquellas ocasiones durante su participación en el Consejo, como senador, sus decisiones en situaciones de guerra. SÓCRATES, así, pregunta:

“¿Acaso creéis que yo habría llegado a vivir tantos años, si me hubiera ocupado de los asuntos públicos y, al ocuparme de ellos como corresponde a un hombre honrado, hubiera prestado ayuda a las cosas justas y considerado esto lo más importante, como es debido?” (32e)

La vida de examen que SÓCRATES ha asumido para sí es, entonces, una vida guiada por la voz del *daemon* que ha cuidado su acción como un trabajo encomendado por lo divino entre sueños y oráculos, como elemento extraño que permanentemente le ha acompañado y guiado en tono de prudencia. Pueden testimoniar esta vida de trabajo filosófico los amigos presentes de SÓCRATES: CRITÓN, ESQUINES, EPÍGENES, NICOSTRATO, TÉAGES, ADIMANTO, APOLODORO²⁵⁸. Sin embargo, SÓCRATES no apelará a parientes ni amigos para que supliquen por él ante el tribunal. Algo queda claro, así y todo: *ha vivido filosóficamente en diálogo y encuentro con ellos*, su vida está constituida por este modo de *buscar el pensar en el cultivo de la amistad*:

“En efecto, me sucede lo mismo que dice Homero, tampoco yo he nacido ‘de una encina ni de una roca’, sino de hombres” (34d)

13. LA JUSTICIA DE LA CIUDAD Y DEL DIOS (35c-35d)

SÓCRATES afirma que lo único que cuenta ahora es *la ley*. Sólo por ella un juez obra con justicia, sólo por la ley los hombres regulan su obrar en la medida de la justicia. Así, SÓCRATES confía en la justicia divina, que se hace realidad humana en la ley de la ciudad; como corolario de su defensa, el filósofo dice:

“Dejo a vosotros y al dios que juzguéis sobre mí del modo que vaya a ser mejor para mí y para vosotros” (35d)

14. LA PALABRA DE LA EXPERIENCIA ANTE LA MUERTE (36a-38b)

Producida la votación, se decide la condena de SÓCRATES a pena de muerte. Condena ante la cual el filósofo opone un último argumento en su defensa, no ya para mostrar su inocencia sino para evaluar penas posibles, y no las hay. SÓCRATES no advierte penas posibles para su *experiencia de vida filosófica*, no sólo por no merecerlas sino, más aún, por el modo mismo de vivir en la entrega al cuidado del alma, un cuidado existencial y vital, una *experiencia de vida*. Así, si pudiera resumirse la vida socrática como una *experiencia filosófica y de finitud*, la tendríamos en una sola frase del texto platónico:

“... no iba donde no fuera de utilidad para vosotros o para mí, sino que me dirigía a hacer el mayor bien a cada uno en particular, según yo digo; iba allí, intentando convencer a cada uno de vosotros de que no se preocupara de ninguna de sus cosas antes de preocuparse de ser él mismo lo mejor y lo más sensato posible, ni que tampoco se preocupara de los asuntos de la ciudad antes que de

²⁵⁸ Sobre la acción del *daemon* en Sócrates, y su testimonio platónico, plasmado en algo más de los diálogos estrictamente socráticos, véase Friedländer, P. *Platón, verdad del ser y realidad de la vida*. Ob. cit.

la ciudad misma y de las demás cosas según esta misma idea.”
(36d)

De este modo, SÓCRATES deja públicamente enunciado que su búsqueda de la sabiduría se traduce en *el acuerdo de búsqueda de la virtud propia y del otro*, más allá de la utilidad y el mero pasar por la vida con las seguridades y comodidades que da una vida ligera, arrogante, soberbia y sin examen. Si éste ha sido el buen vivir del filósofo, para el mayor bien de los demás, merece no una pena de muerte sino *una vida de honra* (tal sería, por ejemplo, la manutención en el Pritaneo). Más allá de la propuesta irónica, se analizan finalmente otras opciones a la pena de muerte: la prisión, una multa, el destierro. Todas son descartadas por el mismo filósofo. Evaluadas las penas, el proceso por el cual la acusación ha tomado carácter de tal y destino en pena de muerte, SÓCRATES manifiesta el corolario de su vida amante de la sabiduría: *la vida como una búsqueda infatigable por la virtud*, el mayor bien al que puede aspirar un hombre si desea ser justo:

“Si, por otra parte, digo que el mayor bien para un hombre es precisamente éste, tener conversaciones cada día acerca de la virtud y de los otros temas de los que vosotros me habéis oído dialogar cuando me examinaba a mí mismo y a otros, y si digo que una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre, me creeréis aún menos. Sin embargo, la verdad es así, como yo digo, atenienses, pero no es fácil convencerlos.” (38a)

15. LA MUERTE: ENIGMA Y BIEN (38c-42a)

Para finalizar su discurso apologético, SÓCRATES se dirige a ambos tipos de oyentes: a quienes votaron a favor de su condena y quienes lo hicieron por su absolución. A los primeros, les reitera lo que ya había manifestado: *la muerte de SÓCRATES es un hecho injusto*, del que la historia de las nuevas generaciones se ocupará de remediar, aún cuando en este momento de su vida, la muerte le alcance por obra del mal. A quienes están a su lado, jueces a favor y amigos, SÓCRATES les dedica más tiempo en su defensa, deteniéndose a meditar el problema de la muerte. Y esto porque hay un hecho inminente: SÓCRATES debe morir. Y quizás esa muerte sea otra cosa, pese a ser un hecho nacido como mal:

“Es posible que esto que me ha sucedido sea un bien, pero no es posible que lo comprendamos rectamente los que creemos que la muerte es un mal” (40b)

Y entonces, la muerte puede que sea una de dos cosas:

a) *O un estado de ausencia de sensaciones*: en tal caso, la muerte sería un largo sueño, en el cual nada de los días y noches vividos se comparan con lo que pueda vivirse y reflexionarse en esta noche de tan largo sueño. *La muerte como sueño* sería un estado decididamente maravilloso, pues

“Si es una ausencia de sensación y un sueño, como cuando se duerme sin soñar, la muerte sería una ganancia maravillosa.” (40d)

Entonces, la muerte sería no un mal sino un hecho de gran ganancia: una larga noche de sueño eterno, o *una totalidad de tiempo* vivido (o soñado) en una sola noche.

b) *O un cambio de morada*: o una transformación,

“... un cambio de morada para el alma de este lugar de aquí a otro lugar” (40c)²⁵⁹

En tal caso, *la muerte sería un largo viaje*, una emigración de aquí a un lugar extraño donde viven los que han muerto. Así, allí podría dedicarse a seguir filosofando sin fin, tal como ha transitado toda su vida:

“... pasar el tiempo examinando e investigando a los de allí, como ahora a los de aquí, para ver quién de ellos es sabio, y quién cree serlo y no lo es (...) Dialogar allí con ellos, estar en su compañía y examinarlos sería el colmo de la felicidad” (41b/c).

Por tanto, de *ser la muerte un viaje*, también sería una ganancia mayor: nadie le condenaría por dialogar filosofando entre hombres que vivan eternamente felices siendo ya inmortales.

Pero entonces, si la muerte es un *sueño eterno* o un *viaje a otra morada*, sea lo que fuere, *no significa para SÓCRATES mal alguno*. Si se llega aquí a una verdad, tal sería: *la muerte es un enigma*, pero aún no sabiendo si es un sueño o un viaje de transformación, *ese enigma es un eterno bien*. Tal bien representa para SÓCRATES la posibilidad de alcanzar el máximo de la sabiduría o el *eterno camino del diálogo sin tiempo entre hombres que habitan la felicidad*. Y ésa es la mayor esperanza para todo hombre virtuoso:

“... que no existe mal alguno para el hombre bueno, ni cuando vive ni después de muerto...” (41d)

En este relato de *experiencia* hemos visto aparecer varias puntas de *iceberg* respecto de lo que sea, en sí, la *experiencia* vivida como una *vida e inquietud* y como *camino de finitud* en el que aquello que *da que pensar* es, en efecto, el deseo humano por saber y las condiciones por las cuales ese deseo hace posible una *experiencia de sí y del otro*. En *Apología*, PLATÓN nos pone en este doble cruce del acontecimiento de la *experiencia*: SÓCRATES tiene *experiencia de sí*, una vida buscando saber, y *experiencia del otro*, que es un *tú* (y varios, refiriendo a otras figuras: dioses, amigos, oyentes, acusadores) y que es la *tradición* (y sus relaciones con la ley, la ciudad, lo divino).

Así, como vida que reúne la *experiencia de sí y del otro* en una *experiencia de vida filosófica en camino de la muerte*, leo en *Apología de Sócrates* todos los hilos conceptuales de que consta la noción hermenéutica de *experiencia*. En este relato que es *Apología*, vemos un hecho histórico que acontece como tal: un hecho que se narra en situaciones políticas singulares, situaciones que cobran significado con la muerte del filósofo: la democracia decadente del siglo dorado de Atenas se cobra un signo, tal es, *la muerte democrática de una figura filosófica*. En ese cuadro epocal, el filósofo pone en palabras *una verdad acerca de sí*: SÓCRATES es acusado y debe morir, ante lo cual SÓCRATES dice *quién es y como ha vivido* entre los hombres de su ciudad, con relación al saber, la ley, lo divino y los acontecimientos históricos que dibujan un horizonte de problemas con los que dedica su vida al pensar.

En este relato acerca de sí, vemos la vida de SÓCRATES como una *experiencia traducida en sus palabras* de defensa, una experiencia única y actualizada en el oído de cada oyente y lector. En la *experiencia de vida* de SÓCRATES se reúnen todas las *experiencias* que le han hecho, en sí, lo que SÓCRATES es (y es un amante del saber) y *lo que no es* (no es sofista, no es maestro, no es traidor ni ateo). Asimismo, la *experiencia de vida*

²⁵⁹ Los destinos del alma, con la muerte, son examinados con más detalle en otros diálogos platónicos, *Fedro* y *Fedón*, pero no se abordan aquí por estricta delimitación del tema de este capítulo, que se ajusta al concepto de *experiencia*.

socrática traducida en el habla apologética es un acontecimiento que, ante la conciencia de finitud en que le arroja *la experiencia inminente de la muerte*, le reúne con todas las experiencias anteriores; la mirada de sí en la conciencia que opera dialécticamente (con el otro, consigo mismo) y que transforma su relación con él mismo y con el tan deseado saber. Por otra parte, tenemos en el discurso apologético, un SÓCRATES *abierto a la experiencia de la muerte*, como caminante padeciente y aprendiendo de sus padecimientos, y con una entrega de apertura hacia lo que la muerte da a pensar luego de una vida buscando encontrar la virtud y de cara al enigma de un morir filosofando, como ante un mar de posibilidades inciertas en las que aún más allá del vivir, podrá seguir buscando el saber, podrá seguir filosofando.

UNA EXPERIENCIA BORGEANA: “BORGES, EL OTRO”

En *Apología* de PLATÓN hemos leído, entonces, una *experiencia filosófica vital*: la manera en que una *experiencia hacia la muerte* se traduce en un *discurso filosófico sobre el acontecimiento del pensar* buscando el saber (de la *experiencia*) entre preguntas y enigmas para conocerse a sí mismo, y para conocerse en ese decirse en un marco de *experiencia de horizontes fusionados*: la situación particular de una *polis* decadente que pide su muerte y el deseo filosófico por una vida digna de ser vivida, buscando la verdad y el *cuidado de sí* como aspiraciones de la sabiduría y virtud. Ahora trataré de leer un *relato de experiencia* en dos cuentos de BORGES, *El otro*, y *25 de agosto, 1983*, textos en el que el discurso literario nos dará a ver, quizás, una *experiencia de encuentro con el otro, o el mismo*. Sin embargo, el énfasis de la lectura será realizado sobre el primer cuento.

Sintéticamente, *El otro* es el encuentro entre dos figuras del mismo BORGES: el joven y el anciano. El encuentro acontece en -al menos- dos tiempos y espacios simultáneos, y queda en sombras saber si es un sueño o un episodio verosímil en la vida del escritor. Lo que sucede en el encuentro es, precisamente, un diálogo en el que ambas figuras de un mismo hombre buscan develar acontecimientos en el tiempo en que acontece alguna *experiencia de llegar a ser quien se es*, en este caso, ser BORGES. Podría trazarse, efectivamente, un paralelismo de lectura entre *El otro* y *Veinticinco de agosto, 1983* (*La memoria de Shakespeare*, 1980/1983), en tanto que este cuento propone exactamente la enunciación de la misma experiencia: el encuentro del narrador con su *alter ego*, sólo que aquí ese *alter ego* no es un adolescente (de sí mismo, la figura adolescente de BORGES) sino un anciano un poco mayor al BORGES adulto que narra, y que narra el (su) suicidio anunciado de su otro yo.

Un par de acotaciones podemos hacer, previamente, sobre la *experiencia* singular que dan a leer estos discursos borgeanos.

En primer lugar, tenemos la lectura que propone EZEQUIEL DE OLASO, específicamente referida a *El otro*. Bajo el epígrafe platónico que habla de dos personas que buscan la verdad de la justicia y, en tal sentido, “*sería insensato que se engañaran mutuamente*” (*Rep.* 336e), en un trazo de paralelismo a lo que buscan ambos personajes borgeanos (en BORGES y su otro): alguna *verdad de ficción acerca de sí*, allí, en esa inquietud, OLASO delinea los cinco problemas centrales de *El otro*, que serían:

- a) el relato es un *juego (dialéctico) de sueño y vigilia* entre el BORGES dual, el Joven y el Viejo: “*Aparente dueño de toda la historia, el Viejo muestra una calma falsa. El chico, ansioso por defender su libertad, está siempre a la defensiva y no cede. El Viejo se siente vagamente ultrajado por sus dudas, se siente tratado como un mentiroso y se propone convencer al muchacho de que ambos son la misma*

persona. La experiencia que viven Borges el Joven y Borges el Viejo es de una índole especial”²⁶⁰;

b) el texto sugiere un *juego de la memoria*: que sea preciso *olvidar* la experiencia de encontrarse en la imagen del otro de sí mismo, para no enloquecer²⁶¹;

c) el texto indica un *modo débil de tiempo circular*, pues en BORGES el Viejo está esta concepción circular del tiempo, en que su “explicación” de la *experiencia de sí con el otro* (su Joven) es “lógicamente bastante floja: postular que el sueño no es la realidad porque al despertarse uno se encuentra consigo mismo, es un razonamiento claramente circular; pero esa evidente debilidad lógica acentúa su función de consuelo”²⁶²;

d) la experiencia de sí con el otro evidencia un extremo pavor a la *duración* de esa experiencia: “¿Y si el sueño durara? Ahora es el viejo el que siente esa ansiedad. Su decisión de no admitir que están soñando porque el sueño ha durado demasiado carece de fundamento: ¿quién dictamina cuán prolongada ha de ser la sensación de estar soñando?”²⁶³;

e) el encuentro dual entre Borges el Viejo (la realidad) y Borges el Joven (el sueño) es un *verdadero enigma*, el enigma central del relato: “Éste es un enigma, o una sucesión de enigmas. Primer se afirma que el encuentro fue real. Pero si el encuentro fue real entonces los dos estaban en vigilia. El Viejo habla desde su perspectiva: fue real para él. Añade que el otro conversó con él en un sueño mientras que él, el Viejo, conversó en vigilia. (...) El Viejo ha dividido la escena en dos hemisferios: en uno está él, es la mitad de vigilia, en el otro está el otro, es el hemisferio del sueño”²⁶⁴.

Entonces, tenemos ya con OLASO problemas esenciales de *El otro*, y que son prácticamente aplicables a la lectura del otro cuento que aquí leemos, *Veinticinco de agosto, 1983*. Tales problemas son, así, los enunciados: *el juego entre sueño y vigilia, entre memoria y olvido, el modo débil de tiempo circular, el pavor a la duración de esa experiencia y el enigma de acontecimiento de la misma, como sueño o realidad*.

Por otra parte, otro abordaje hermenéutico nos asiste en la lectura de esta *experiencia borgeana de sí con el otro*: es la perspectiva de JUAN NUÑO. Este autor presenta la lectura de ambos cuentos como atravesados de un problema central: el “*yo delusorio*”²⁶⁵. Problema que NUÑO presenta como algo singular para comprender el platonismo de BORGES: el “*yo delusorio*” presenta a BORGES como lo que es, un “*platonista en la caverna*”²⁶⁶. Y como tal, como *platonista en la caverna*, este par de textos *de experiencia de sí con el otro* son tramas de la palabra en las que se ponen en escena elementos fundamentales en BORGES: *los espejos, el tiempo, la inmortalidad, la identidad*. Los temas específicos en los que estos elementos borgeanos se enuncian en estos textos, según NUÑO serían:

a) el tema del *otro* para la *identidad* es un problema de mayor temor en la obra borgeana, y a la vez, prácticamente omnipresente en esos pasajes literarios de escisiones de tiempo y espacio: “*No es casualidad que el tema de la identidad asuma en Borges una pesadilla especular, repetitiva, en la que el yo se ve*

²⁶⁰ Olaso, E. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México: Paidós, 1999, pp. 121-122

²⁶¹ Ob. cit. p. 126

²⁶² Ob. cit. p. 128

²⁶³ Ob. cit. p. 129

²⁶⁴ Ob. cit. p. 131

²⁶⁵ Nuño, J. *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso, 2005.

²⁶⁶ Ob. cit. p. 117

*desdoblado, multiplicado, alterado hasta el punto de interrogarse por su integridad, o cuando menos, tratar de justificar la escisión de la persona en el tiempo, cuando no en el espacio (...) Pues, en todo instante, en Borges el recurso al otro, el desdoblamiento, es llevado a sus últimas consecuencias metafísicas*²⁶⁷;

b) la *clave del espejo* como *relato de experiencia con el otro de sí* es la clave ya señalada por OLASO: la dualidad activa entre *sueño y vigilia*;

c) la experiencia del relato borgeano no es de existencias ficticias sino de experiencias verdaderas consigo mismo: *“No son dos existentes; apenas uno: el anciano Borges, cargado de memoria. Sólo que su existencia es tan firme o precaria como la de este mundo: a menos que otra mente lo sueñe, lo piense, lo conciba, no existirá o dejará al punto de hacerlo”*²⁶⁸;

d) la *identidad*, en este juego literario, es un *arbitrio del nombre* (Cfr. *Crátilo*), tal es el del mismo narrador, JORGE LUIS BORGES;

e) el enigma literario reviste un enigma filosófico vital, la pregunta *¿quién soy?*, pregunta que se nos da en un sentido *“... simplemente temporal: ¿soy acaso el que fui?, ¿sigo siendo el mismo que hizo esto y aquello? O ¿esto y aquello me sucedió a mí o le sucedió a otro?”*²⁶⁹;

f) los interrogantes filosóficos del texto literario se mueven en un vaivén entre *olvido y creación*: *“Ante el doble problema (autoidentidad y conocimiento del otro), que en Borges tiene la virtud de concentrarse en el mismo sujeto, sólo cabe una respuesta declarativa... El Borges más joven, por su parte, promete trocar olvido por creación, es decir, seguir soñando: ‘Afuera me esparaban otros sueños’*²⁷⁰.

De este modo, tenemos las tesis propuestas por NUÑO como complemento al marco interpretativo de estos relatos borgeanos, que se suman a las ya apuntadas por OLASO previamente. Y así, vemos que el relato borgeano de la *experiencia ilusoria de sí en la figura del otro de sí mismo* es una experiencia que consta de *identidad*, de un *espejo* tramado entre el *sueño y la vigilia*, de existencia real con *nombre propio*, de pregunta vital por *¿quién soy?* dotada de sentido temporal y de interrogantes enigmáticos que entrecruzan *olvido y creación*.

EL OTRO

El otro es el cuento con el que BORGES abre *El libro de arena* (1975). A los fines de leerlo como *experiencia del otro, y el mismo*, para hacer visibles sus puntos de *experiencia*, voy a descomponer el discurso literario en lo que interpreto como una sucesión de cuadros en los que acontece el encuentro, las situaciones de apropiación de la *experiencia*, la figura del otro, la memoria, el diálogo entre *sí mismo y el otro*, y pruebas y gestos simbólicos entre ambos interlocutores. Estos cuadros serían los siguientes:

1. EL TIEMPO DEL RELATO.

La situación temporal no está claramente detallada en el cuento. En principio, el hecho sucede en 1969, según narra BORGES el anciano, pero también puede suceder en 1918, según el BORGES el joven. También es posible que suceda en 1974, la fecha en el

²⁶⁷ Ob. cit. pp. 119-120

²⁶⁸ Ob. cit. p. 121

²⁶⁹ Ob. cit. pp. 124-125

²⁷⁰ Ob. cit. p. 129

símbolo final. Una cuarta fecha posible es 1972, el supuesto año de escritura del relato. Sin embargo, BORGES nos sitúa en otro tiempo: el de la duración del encuentro, la *duración terrible de la experiencia del otro*, con el otro de sí, y consigo mismo:

“Sé que fue casi atroz lo que duró y más aún durante las desveladas noches que le siguieron”.

2. EL ESPACIO NARRADO

El relato acontece por la mañana. Pero la situación espacial no está del todo definida específicamente: según BORGES Viejo, el hecho sucede en Cambridge. Según el Joven, sucede en Ginebra. Si se me permite, otorguemos al relato el único *espacio del sueño del otro*, o del otro de sí mismo, en un banco frente al río. En este espacio atravesado por el río, BORGES nos da el motivo angular del relato: el tiempo, y *una experiencia de tiempo*:

“Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito”.

3. PRIMERA SITUACIÓN DE ACONTECER DE LA EXPERIENCIA.

Distingo en este punto dos cosas:

- a) la sensación de *deja vú* (en el narrador) de que el encuentro, al ocurrir, ya ha ocurrido antes;
- b) la aparición repentina del otro: *“... en la otra punta de mi banco alguien se había sentado”.*

Así, tenemos un primer momento de la experiencia donde *algo extraño llega* con cierto sabor a algo que ya ocurrió, y llega con la irrupción repentina de la *figura del otro* en un instante donde sólo había soledad y silencio.

4. EL ACONTECIMIENTO DEL OTRO

Pese al deseo de soledad del narrador, ese *alguien* que llegó a sentarse al lado de BORGES Viejo, se hizo audible, silbando:

“El otro se había puesto a silbar”.

5. EL PRIMER QUIEBRO DE LA EXPERIENCIA

“La primera zozobra” de la mañana: el otro silba una canción popular, *La Tapera* (ELÍAS REGULES). La misma le traía a BORGES la evocación de fragmentos en la memoria: el estilo criollo del canto, el patio, la figura de ÁLVARO MELIÁN LAFINUR. Así, una *“primera zozobra”* de la mañana es, en efecto, una zozobra en algunos lugares de la memoria, musicalizada.

6. MEMORIA EN PALABRA

La memoria se hace carne en la palabra. El silbido del otro prologa las palabras:

“Luego vinieron las palabras”.

Palabras en cuyo sonido el narrador vuelve a reconocer la figura de ÁLVARO:

“... la reconocí con horror”.

Y con ese acto sonoro de memoria padeciente comienza entonces el diálogo, el encuentro en la palabra de *dos figuras de sí mismo* en tiempos vitales diferentes.

7. DIÁLOGO BORGES/OTRO

Distinguiré en el diálogo una serie de situaciones en las que identificaré específicamente distintos rasgos de la experiencia de *estar/hablar con otra figura de sí mismo*. Ellas son:

a) *rasgos identitarios del otro/el mismo*: BORGES anciano abre la conversación. Así sabemos que el otro es un argentino, que vive en Ginebra desde 1914, en Malagnou 17. De lo que su figura anciana deduce que se llama como él mismo: JORGE LUIS BORGES. Primer gran enigma del relato: para el anciano estamos en Cambridge, en 1969, frente al río Charles; para el joven estamos en Ginebra (luego dirá en 1918), frente al Ródano. Consuma el signo de identificación entre ambos el extraño parecido físico:

“... lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris”.

b) *enumeración de evidencias*: BORGES el anciano necesita describirle al joven un conjunto de objetos personales y familiares con los que pueda cubrir un recorrido por la memoria propia en el otro, a fin del reconocimiento de su figura adolescente. Con esta voluntad, y a modo de evidencia (“... voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido”), BORGES enumera las cosas comunes: objetos de plata, libros singulares en forma, orden y un recuerdo vivencial:

“No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso de la plaza Dubourg”.

Palabra que el joven corrige: *Dufour*, con lo que se presenta la identificación de ambas figuras como la de *una misma persona*.

c) *la posibilidad del sueño*: el joven aventura que esos objetos no prueban nada y quizás todo sea un sueño, un sueño donde él sabe que está soñando una figura de sí misma atravesado de y en el tiempo, imagen que el anciano confirma:

“Mi sueño ha durado ya setenta años”.

Pero entonces, si el encuentro es un sueño, el anciano sugiere la aceptación del sueño como tal:

“Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar”.

Posibilidad, la del soñar, a la que quizás se entregan ambos en un deseo común por conminar el espanto de estar con otra figura (en el tiempo) de sí, en un encuentro de duración pavorosamente impredecible.

d) *la experiencia de sí*: el anciano enuncia la posibilidad de que este encuentro sea el de su conciencia consigo misma, con otra figura de sí mismo en un acontecimiento de la memoria y el tiempo:

“Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos”.

e) *memoria y tiempo*: con este acto de conciencia, el anciano BORGES le ofrece al joven un viaje de memoria y tiempo:

“¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?”

Con esa pregunta vuelve otro enunciado enumerativo, ahora de hechos que sucederán en la vida del joven: la salud de la madre, la muerte del padre y de la abuela, la familia de su hermana Norah. El anciano interrumpe la enumeración de sucesos futuros con una pregunta por su vida en el pasado:

“En casa, ¿cómo están?”

Con lo que el BORGES joven relata algo cotidiano del padre de ambos (aún vivo) de ambos. Otro momento de este movimiento pendular entre memoria y tiempo lo constituye cierto relato del destino del joven en la palabra:

“No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica...”

Un tercer momento de esta situación temporal en la memoria es la *conciencia histórica* que se efectiviza en el relato: el anciano cuenta al joven que hechos históricos sucederán, aparece así la Segunda Guerra Mundial, Perón, las revoluciones y cierto engeguencimiento de provincianismos argentinos.

f) *el miedo*: la percepción del anciano ciego interrumpe la lista de sucesos históricos, la figura joven de sí mismo tiene pavor ante sus palabras y se evade: *“el miedo elemental... una oleada de amor”*. El anciano percibe el miedo del joven y decide dar un giro al diálogo.

g) *los libros*: el anciano interroga al joven acerca de los libros, entretanto examina qué va sucediendo en el alma del joven. DOSTOIEVSKY es aquí el signo en común, y el único signo puesto en enunciado.

h) *la escritura*: otro motivo de inquietud entre ambos es, a instancias del BORGES anciano, lo que está escribiendo BORGES el joven. Pero BORGES el joven confía en la dimensión cautiva de la palabra al tiempo que vive:

“... el poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época”,

... argumento con el que se abre una fisura o quiebre en el diálogo.

i) *un quiebre*: el diálogo tiene una fisura por la cual el anciano pone a su interlocutor ante el acontecimiento real de ser *otra figura de sí mismo*:

“El hombre de ayer no es el hombre de hoy sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba”.

Con esta discontinuidad en el relato, vemos cómo el diálogo ha tensado la palabra entre *memoria, conciencia y tiempo*. En esa tensión queda sin saber si el diálogo es

un sueño o una experiencia de la conciencia pensándose a sí misma que atraviesa todos esos momentos: inquietud, evidencia, sueño, certeza de sí, memoria, miedo, palabra.

8. OTRA PRUEBA DE LA MEMORIA

Transcurrida esa primera parte del diálogo, el narrador vuelve a dar al cuento otro epicentro enigmático con el que se retorna al enigma del comienzo: *¿dónde y cuándo sucede este encuentro?* Esta vez, la sospecha está en boca del joven:

“Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?”

La *alteridad* se hace presente en la *experiencia* desde la conciencia del miedo y de enigma que produce todo encuentro con el otro:

“Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo”.

Inquietud en cuyo corazón el joven vuelve a instalar la pregunta por la memoria, la cual con la vejez se hace cuerpo bajo forma del olvido:

“... suele parecerse al olvido”.

9. DURACIÓN DE LA EXPERIENCIA

La posibilidad de que el encuentro sea un sueño se diluye en los ritmos de la duración de la *experiencia de encuentro entre ambas figuras* de uno mismo:

“Nuestra conversación ya había durado demasiado para ser la de un sueño.”

Con esa determinación por la duración prolongada del diálogo, se anticipa el fin del relato con otras pruebas y símbolos.

10. LA PRUEBA DEL VERSO

El anciano evidencia al joven que se tratan ambos de una misma persona: BORGES. Lo cual confirma que este diálogo no es un sueño sino una *experiencia de sí en un encuentro con el otro*. Así, el anciano trae al joven un verso de WHITMAN aún no leído por su figura adolescente, y el verso dice:

“L’hydre-univers tordant son corps écaillé d’astres.”

Efectivamente, el joven no había leído aún este verso, la *“manifestación de un anhelo”* (quizás: *La constelación de la hidra –rotando su cuerpo escamado de astros*).

11. EXPERIENCIA EN EL TIEMPO

Para BORGES el anciano, llega entonces el momento clave en el que ambas figuras de sí no pueden seguir sosteniendo un diálogo en el tiempo. Dice BORGES el Viejo:

“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. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el dialogo.”

Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.

Con esa frase, el anciano BORGES dispone el fin del encuentro con ambas figuras, no sin antes proponer un acto simbólico en memoria del encuentro.

12. EL SÍMBOLO

BORGES anciano recuerda una imagen simbólica de Coleridge:

*“Alguien sueña que cruza el Paraíso y le dan como prueba una flor.
Al despertar, ahí esta la flor”.*

Con esa evocación, se decide un episodio simbólico para consumir el encuentro: el joven le entrega monedas de plata -en francos-, el anciano le da un billete de dólar.

13. UNA FECHA IMPOSIBLE

Pero el símbolo bajo la forma del dólar vuelve a dar un quiebre al relato: el dólar tiene una fecha y es la de 1974, fecha que desestabiliza la *experiencia de sí*. El dato imaginario de la fecha en el dólar vuelve a traer el espanto total del joven:

“No puede ser —gritó—. Lleva la fecha de 1974. (...) Todo esto es un milagro —alcanzó a decir— y lo milagroso da miedo.”

14. EL DESTINO DEL SÍMBOLO

El joven BORGES rompe la figura del tiempo, ese tiempo que tanto le asusta. El anciano BORGES arroja la moneda a su imagen predilecta del tiempo, el río, destino ineludible de un encuentro dotado de palabra de un habla temporal acerca de sí, de *su propia experiencia*. La moneda no llega al río.

15. UN FINAL ESPERABLE, QUIZÁS

El anciano BORGES propone la repetición del encuentro para que pierda su carácter aterrador. Y acuerdan encontrarse al día siguiente:

“... en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios”.

Pero ambos se mentían: no volverían a verse. El diálogo termina con una *palabra de enunciación profética*:

“Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano”.

Pero ambas figuras de BORGES se despiden sin tocarse. No vuelven a verse.

16. ENTRE MEMORIA Y OLVIDO

El extraño suceso del encuentro con otra figura de sí mismo ha hecho cavilar a BORGES, anciano y escritor, aún después de acontecer el diálogo:

“He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo”.

Así, el acontecimiento de encuentro con el otro dota a la *experiencia del otro* (y de sí mismo) de ese movimiento dialéctico entre *memoria y olvido*. La palabra en diálogo, para el joven BORGES, aconteció en tiempos de sueño, de lo que deviene el olvido. Para el anciano BORGES aconteció en tiempo de vigilia, haciendo aún más viva la memoria del encuentro en el recuerdo. En el recuerdo de una *experiencia con otra imagen de sí*, su otro yo en tiempos de juventud.

VEINTICINCO DE AGOSTO, 1983

El relato paralelo a *El otro*, bajo el nombre *Veinticinco de agosto, 1983*, se encuentra en el conjunto de *La memoria de Shakespeare* (1980-1983), en primera línea del libro. Los temas generales de este relato son prácticamente los mismos, o parecidos, a los temas que vertebran *El otro*. En la *experiencia con otra figura de sí mismo*, BORGES plantea los mismos interrogantes: la identidad, la muerte, el tiempo como devenir y circularidad, la enunciación poética de quien dice ser BORGES, la enunciación profética del BORGES más cercano a la muerte que la otra figura de sí, un BORGES algo más joven, las trampas de la memoria y la necesidad del olvido, el enigma de la dialéctica entre vigilia y sueño por el cual es imposible develar si alguno de los dos BORGES sueña al otro de sí mismo, o lo piensa en estado de vigilia... y la pregunta elemental de la *experiencia* que articula el tránsito de la misma bajo el signo de *¿quién soy?* Temas éstos planteados en un registro de *fusión de horizontes*: ambas figuras de BORGES dan cuenta de una simultaneidad de tiempos y espacios en la que, aún en ese enigma de acontecimiento simultáneo, ponen en relato la experiencia de ser quién son: BORGES. En general, los cuadros del cuento *Veinticinco de agosto, 1983* serían básicamente cinco:

a) *Situación*: la escena del relato se sitúa, según BORGES-narrador, en la habitación 19 de un hotel de Adrogué, Las Delicias, mucho antes de la fecha luego indicada por BORGES-suicida (1983). Sin embargo, la consternación comienza ya con el mismo comienzo del relato: este BORGES que narra nos dice que ha caminado desde la estación hasta el hotel con total normalidad, hasta que su firma previa en el libro de registros le hace palpitar la intuición de que su *alter ego* ha subido como BORGES mismo ensayó en algunas de sus páginas fantásticas: ha subido previamente y allí se encontrarán ambos BORGES. El pavor se invade del alma de BORGES-narrador:

“Era lo que yo había temido”.

Como en *El otro*, este BORGES-narrador va enumerando (al lector y a sí mismo) los objetos conocidos y transitados, pretendiendo evidenciar así el conocimiento previo a esa situación allí narrada.

b) *Encuentro*: en una descripción terrible y singularmente breve, BORGES-narrador nos pone de cara a ese encuentro entre el BORGES que escribe y la *otra figura de sí mismo*, tendido allí en la cama de la habitación:

“Bajo la despiadada luz me reconocí. De espaldas en la angosta cama de fierro, más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, los ojos perdidos en las altas molduras de yeso. Me llegó la voz. No era precisamente la mía; era la que suelo oír en mis grabaciones, ingrata y sin matices.”

En efecto, BORGES-narrador hace aquí la primera *delusión del tiempo* que encontramos en este texto: se reconoce a sí mismo en una voz que parece la suya, pero no tanto, y que sin embargo es la misma voz que conocemos del BORGES del futuro a la escritura de ese texto, el BORGES anciano registrado en entrevistas o programas de TV. Se reconoce en un instante actual, pero como una figura del futuro, otra figura de sí mismo. Tras esa delusión, el otro BORGES allí recostado le está esperando:

“Qué raro –decía-, somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.”

c) *Diálogo*: el diálogo comienza entonces con una pregunta desde el temor del BORGES-narrador, tal es:

“¿Todo esto es un sueño?”

Con esa pregunta, el BORGES-suicida le asegura que éste es su último sueño y le muestra el frasco vacío sobre la mesa de luz. Entretanto, comienza un nutrido diálogo entre ambas figuras de BORGES, el BORGES-narrador preguntando al BORGES-suicida cada detalle de los sueños, de los libros, de la escritura que viene, de los acontecimientos de la vida, la familia, los viajes, y las experiencias por venir en todo ese largo final anunciado ahora por el suicida para dentro de muchos años después. En todo el diálogo asombra el clima de naturalidad en la palabra, de fluidez de un discurso acerca del tiempo que va a su propia muerte, la de BORGES, y en el desencuentro temporal y situacional que ambos BORGES manifiestan sobre ese encuentro de sí: para el suicida la experiencia está sucediendo en 1983 y en una de sus moradas maternas, ubicada en calle Maipú al 900. De hecho, BORGES-suicida refuta la posibilidad del sueño y refuta la posibilidad al BORGES-narrador de que esta experiencia ya fue escrita por él previamente, pues éste no es el hotel de Adrogué sino la calle Maipú, la habitación de su madre, en el año 1983. Pero entre refutaciones y asombros, el BORGES-narrador no puede aún moderar su arrogancia y sentencia:

“El soñador soy yo”.

Verdad sobre la experiencia que BORGES-suicida no se molesta en refutar pues afirma que, efectivamente, ambas figuras son propias del mismo ser bajo un mismo nombre, BORGES:

“Nos hemos mentido –me dijo- porque nos sentimos dos y no uno. La verdad es que somos dos y somos uno.”

La inquietud sobre las dos caras de la alteridad de sí mismo cede lugar a las preguntas propias de toda situación de experiencia de fin: cuántos libros escribirás, qué experiencias siguen a estos hechos, qué experiencias traerá la vida... algo de ella devela al narrador el BORGES-suicida, incluso la ocasión futura de escribir precisamente este relato.

d) *Muerte*: en un habla sobre la futura y posible escritura del relato que narra esta experiencia, BORGES-suicida hace un silencio en las palabras. Muere. Con su muerte, el otro dice:

“En cierto modo yo moría con él; me incliné acongojado sobre la almohada y ya no había nadie”.

La figura muerta del BORGES-suicida desapareció, se hizo nada. El *otro* se hizo nada, con su muerte.

e) *Afuera*: cercano al miedo abismal que le había producido al BORGES el Viejo la posibilidad de rencuentro con el BORGES adolescente, este BORGES-narrador huye del sitio. Patéticamente, comprueba con sus ojos que afuera no había nada parecido a la situación (soñada o prevista) de Adrogué. Tampoco nos dice nada de la fecha exacta en que sucedía esta *experiencia de encontrarse con otro de sí mismo y con su propia muerte*. Sólo nos dice su salida inminente a un afuera, el descubrimiento de otra situación que no era la descrita y la necesidad de tomar aire, respirar y abrir horizontes a *otras experiencias*:

“*Afuera me esperaban otros sueños*”.

INQUIETUDES DE EXPERIENCIA

Veamos si es posible establecer ejes de lectura sobre problemas en común que señalen a esos componentes que caracterizan, como tal, la noción de *experiencia*:

a) la *historicidad de la experiencia* de ambos modos discursivos nos viene dada en la expresión o decibilidad misma de la *experiencia* que de sí hacen el SÓCRATES platónico y el par BORGES-*alter ego* de ambos cuentos. El SÓCRATES platónico nos muestra un discurso nacido y atravesado, precisamente, de todo el peso de la historicidad de quien habla en ese momento siguiente de la historia griega: la decadencia ateniense. Así, vemos en su propio discurso el decirse de un hecho que es punta de *iceberg* de una *experiencia histórica*: la muerte de SÓCRATES representa la caída de la democracia ateniense y su esplendor como época de consumación de la *paideia* del hombre político. Hecho que amerita cobrarse la “exclusión” o condena del personaje más representativo de la *paideia* clásica: el mayéutico amigo de la dialéctica. En BORGES, la historicidad viene dada, a su vez, por la misma condición del relato borgeano: en *El otro*, BORGES pone en escena dos figuras de su experiencia vital, el adolescente y el anciano. En esa puesta en escena (de 1972) vemos dialogar dos tiempos cronológicos básicos (1918/1969), dos tiempos existenciales de BORGES (adolescencia/vejez), dos modos de experiencia de la vida (el sueño y la vigilia). Y en ese diálogo pluritemporal, la *experiencia* misma de BORGES se nos da a leer como relato de quien se encuentra con la condición elemental de la *experiencia de sí*: el otro, su *alter ego*, su otra imagen de sí, atravesada y constituida históricamente, en lo singular, político y social. Historicidad que también es el componente medular de *Veinticinco de agosto, 1983*.

b) En cuanto a la *reproducibilidad de la experiencia*: la *experiencia* es lo que dice de sí, lo que alguien que la vive como tal, como *experiencia*, como tránsito o ir en camino de riesgos, puede decir acerca de la misma. Esta reproducción de la *experiencia* es lo que se enuncia en el comienzo de *Apología* cuando SÓCRATES dice que hará su propia defensa con un discurso verdadero acerca de la única certeza que tiene de sí: tal sería que, si él posee alguna sabiduría, tal sabiduría es un saber humano que le ha sido dado en misión divina para probar la sabiduría de los sabios y promover la búsqueda de la propia ignorancia. *Reproducibilidad de la experiencia* que también aparece enunciada en BORGES: no sólo en *El otro* BORGES muestra la contingencia de su experiencia vital puesta en diálogo con su *alter ego*. La misma *experiencia de alteridad* consigo mismo está también en *Veinticinco de agosto, 1983*, y en ambos casos, se trata de una *reproducibilidad* que consta de narrarse a sí mismo en el encuentro dialógico de sí y de su otro yo, el “*yo delusorio*”, y en la simultaneidad témporo-espacial de la *experiencia*.

c) *El lenguaje es condición y guía de la experiencia* en tanto que es por el *lenguaje* por el que traducimos la *experiencia*: *la experiencia se dice en el lenguaje*, y por el *lenguaje* hacemos del sentido de la experiencia lo que, para quien lo enuncia, de ella es interpretada como tal. Esta mediación de acceso en el decir de la *experiencia* es lo que vemos en el primer cuadro discursivo de SÓCRATES, cuando pone de manifiesto que sólo dirá su *palabra de verdad acerca de sí* puesto que es sobre su propia experiencia vital por lo que se le acusa, por su cultivo de la amistad en los discursos y los lugares públicos (la plaza, el gimnasio). Es la mediación de acceso que también vemos en BORGES, como *otro modo de la verdad*, para decir alguna verdad acerca de sí. Sin embargo, en BORGES esta verdad acerca de sí da cuenta de sendas *experiencias* con un “yo ilusorio”, no con el mismo sujeto que narra en tanto BORGES, como tal, aquí y ahora en el momento del relato, sino con el diálogo entre quien se narra, ahora, en un encuentro soñado o ilusorio, con su *alter ego*, en una fusión de horizontes y simultaneidades.

d) El carácter de *unicidad de la experiencia*, su condición de singular, irrepetible e irrefutable, se da aquí en ambos juegos de los discursos: con *Apología*, vemos que se trata de la muerte anunciada de un hombre singular, paradigmático y con una práctica filosófica que es, precisamente, el punto de discordia con la decadencia socio-política de su mundo ateniense. Ante ella, SÓCRATES se dice en y desde su propia *experiencia de ser quién es*, ser SÓCRATES, y según ello, de ser el máximo exponente de una experiencia filosófica peculiar: el diálogo mayéutico. Por otra parte, en los discursos borgeanos la *experiencia* se dice en su *unicidad* no sólo por ser BORGES el narrador, también un personaje paradigmático y singular, sino más aún, por tratarse de *experiencias tan singulares* como lo son el *encuentro con el otro yo* y la *mirada de sí mismo* en el entrecruzamiento de circunstancias y temporalidades vitalmente diferentes pero reunidas en un instante de *experiencia* consigo mismo.

e) La *experiencia*, de confirmarse en su singularidad, unicidad y contingencia, es un *acontecimiento de actualidad* para quien lo vive como tal, como *experiencia*. Tal *actualidad* le viene dada en el propio acontecer de la *experiencia*, en el propio modo de jugar a quien la vive, transformándolo, atravesándolo, abriéndose a *nuevas experiencias*. Este *acontecimiento de actualidad* está claramente expuesto en la actitud socrática de decirse y narrarse a sí mismo en el umbral entre la vida y la muerte, en el centro de las acusaciones a su quehacer filosófico, en la inquietud por interrogar el estado del alma del otro lado de la muerte y entregar su vida a la ley y la justicia que en ese momento actúa en la ciudad. También el *acontecimiento de actualidad* está también puesto en evidencia en los relatos borgeanos: tanto *El otro* como *Veinticinco de agosto, 1983* son dos modos de *actualizar* dos *experiencias* de “yo delusorio”, dos *acontecimientos de alteridad consigo mismo*, en un caso, entre anciano y adolescente frente al río, y en el otro, con la inminente acción de una figura de la vejez que se suicida frente a otra figura de sí, unos años menor, pero también del mismo BORGES. Y producida la muerte, en ese mismo momento de actualidad de quien se narra, el más joven padece la muerte pero se levanta y parece que nada hubiera sucedido allí, ninguna muerte.

f) El *acontecer de la experiencia*, hasta cierto punto, puede leerse como tal en ambos modos de narrarla (y narrarse). Sin embargo, la *experiencia de la muerte* en SÓCRATES es ya algo previamente anunciado en el mismo comienzo del juicio: desde el comienzo de las acusaciones, SÓCRATES sabe de su fin próximo, especialmente porque las acusaciones señalan los talones de Aquiles de la sociedad ateniense (las divinidades y la juventud). Es decir, en el texto platónico no consta que la *experiencia de la muerte* y la *experiencia de decir una verdad acerca de sí* puedan verse cual *experiencias de acontecer inesperado*, no en este caso, al menos. Quizás estamos con más evidencia ante la manifestación de una experiencia en el mismo PLATÓN, autor del diálogo: evidentemente es en él un acontecer la muerte del maestro (lo testimonian *Fedón*,

Critón y Apología) y la necesidad de escribir su experiencia filosófica con SÓCRATES, como comienzo de su obra filosófica. Sí, en cambio, la experiencia como acontecer inesperado está más enunciada en los relatos borgeanos: y tal acontecer allí se traduce en esa mezcla extraña de admiración y pavor, asombro y estupor, especialmente manifiestos en las dos figuras del Viejo y el Joven, anonadados con silbidos y voces familiares y los detalles minuciosos de lo que será la vida del porvenir. Tal acontecer de admiración y pavor es también el que se apodera de BORGES-narrador cuando ve su nombre ya firmado por sí mismo y cuando descubre a BORGES-suicida en su lecho de muerte. Ambos acontecimientos de admiración y pavor son un *sostenuto* constante hasta el final de ambos relatos, como lo decible ante lo terrible del *acontecer* que supone esa doble *experiencia del otro y la muerte de sí*.

g) Cada *experiencia* se integra en *expectativas o experiencias previas a la actual*, a la que en efecto acontece como *experiencia actual*. Y así lo vemos en la *experiencia* de juicio de SÓCRATES, *experiencia* en la que un *logos* acerca de sí es abordado, en su defensa, por el relato de lo que fue el quehacer socrático para una nueva *paideia* desde acciones de amistad, *koinonía* y *philia*, y *areté* por él promovidas. SÓCRATES da sentido verdadero y transforma de alguna medida el desarrollo del juicio por su práctica filosófica, abordando, precisamente, su filosofía hecha una historia de vida y verdad, hecha *experiencia*. Lo mismo sucede en ambos cuentos de BORGES: en uno, BORGES el viejo, se narra *a posteriori* del encuentro con su figura joven, en el otro, ambas figuras de BORGES (narrador y suicida) dan fe de que ahora esta *experiencia de la muerte* de cara a la figura del *otro de sí* ya ha sido soñada, escrita o imaginada por BORGES, previamente, y en alguna experiencia ilusoria o imaginaria.

h) En tanto *experiencia de negatividad*, que refuta o contrasta algún saber o verdad nueva, hasta cierto punto podemos considerar como tal las refutaciones socráticas a los argumentos de sus acusadores, aunque no hay en esta situación un estado de refutación de sí, de la misma figura de SÓCRATES. Tampoco lo hay en BORGES: si allí la *experiencia* es *negatividad*, en cierto modo lo sería porque ninguna figura de BORGES asume para sí la necesidad de reconocerse en su *alter ego*, en su *otra figura de sí*. De la misma manera, refutan las posibilidades de que tal *experiencia* sea sueño o realidad.

i) En cuanto a la *apertura de la experiencia*, vemos que ambos modos del discurso se habilitan como modos singulares de *ganar horizonte* en esa *experiencia* de decirse desde sí y desde el otro, y *ganan horizonte* tanto SÓCRATES yendo con su propia verdad de camino a la muerte, ese estado misterioso y desconocido, como BORGES, yendo hacia *otras figuras de sí*, hacia su arrogancia juvenil, hacia sus sueños y hacia su muerte.

j) La *experiencia* como acto de *inversión de la conciencia* para *pensarse a sí mismo*, en cierto modo, se refleja en el discurso por el cual SÓCRATES da su propia imagen de sí, esa postura de “*éste soy yo, esto hice por don divino, por la ciudad y por mis amigos y éste es mi modo filosófico de vivir buscando la verdad, aunque suponga la muerte*”. Y es la inversión en el pensar-de-sí que también apreciamos en BORGES, reflejada en el carácter especular del encuentro con *otro de sí mismo*, y en la posibilidad de poner en escritura una imagen de sí a partir de su propia alteridad, aún con la preservación del enigma literario de sí, acerca de si tal *experiencia* es sueño o vigilia, testimonio o ficción.

k) Ambos entramados discursivos ponen en enunciado la *experiencia* como *certeza de sí*, en un caso como afirmación y en el otro como sospecha y refutación: en el caso del texto de SÓCRATES, enunciando esa certeza como la única que es posible decir de ese personaje llamado SÓCRATES, tal sería la de *vivir filosofando* y dar a ver otro modo de *paideia* en el cual la sabiduría no es una posesión sino un camino de búsqueda

de la sabiduría, de la cura del alma y del examen del alma. En el caso de BORGES, no es tan evidente la *experiencia* consigo mismo como *certeza de sí*, pues primero no hay reconocimiento en la identidad del otro, lo hay después de momentos de duda y de pruebas consigo mismo para demostrar que se trata de él mismo. Y hasta incluso hay *experiencia* como *refutación de la certeza de sí*: así, uno de los BORGES ancianos de *Veinticinco de agosto, 1983*, dice exactamente “*El soñador soy yo*”, refutando la posibilidad de que el instante de encuentro con su propio *otro* suicidándose sea un hecho real. La misma refutación es uno de los primeros momentos de *El otro*: el joven BORGES se niega a reconocerse en esa figura anciana que enumera detalles de su vida futura. Quizás, en BORGES, el destino de la *experiencia de alteridad* no sea precisamente la *certeza de sí* sino la posibilidad de permanecer en el enigma no develado de esa otra figura de sí mismo, en tanto una verdad proveniente de la ilusión, la imaginación literaria del escritor, o los sueños.

l) La condición de *apertura* de la *experiencia* es evidente en el diálogo platónico y los otros de BORGES: SÓCRATES es el trazado de una palabra de sí que se abre en todo el argumento a los argumentos de sus acusadores, principalmente de MELETO. SÓCRATES enuncia una verdad acerca de sí mismo pero en trazos dialécticos con sus opositores, actuales y antiguos, declarados y ocultos, contrapone su ética y filosofía a la ética y ceguera de los supuestos sabios que le acusan. En *los otros* de BORGES, la *apertura de la experiencia* radica en la misma condición de enunciabilidad de la palabra: en BORGES es un tejido del *logos poético* que se traza y define con relación a experiencias de *otras figuras de sí*, experiencias para las que no siempre se está dispuesto a aceptarlas como tal, y de las cuales no necesariamente se sale dispuesto a la *apertura*: sí encontramos *apertura* en el narrador anciano de *El otro*, hacia el final del texto; no encontramos *apertura*, en cambio, en el joven BORGES. Aunque prefiero dejar abierta la posibilidad de la *experiencia* como *apertura* hacia el final de *Veinticinco de agosto, 1983*: allí vemos un narrador que también ha adolecido de la *apertura*, al comienzo del cuento, pero hacia el final se reconoce en la figura de quien muere, se entrega a su muerte y sale confirmando sus equivocaciones de tiempo y lugar, sale de la escena del relato de su muerte abriéndose a nuevos sueños.

m) La *experiencia* como *movimiento de exterioridad* se nos da a leer en la búsqueda socrática de la sabiduría como en los intentos de comprensión de sí en *los otros* borgeanos. Sea para refutar las certezas y sabidurías aceptadas como tales, o sea para dar a pensar la finitud y la necesidad de una sabiduría verdadera para una vida de bien, belleza y verdad, SÓCRATES ha recurrido a instancias de *exterioridad* para su filosofía: tal es el diálogo con políticos, sofistas, poetas, artesanos, amigos, y sabios de la ciudad, de quienes da testimonio en su palabra de defensa de sí. Con BORGES, sin embargo, la *exterioridad* no son otras figuras sino las *propias/otras* figuras de sí mismo. Con *apertura* eventual, relativa, BORGES hace trazos de exterioridad en los giros de ambos relatos hacia otros tiempos, otros lugares, otros modos de pensarse a sí mismo y otras miradas especulares de sí. En contraposición al paradigma moderno de la novela de formación, aquí vemos que la *experiencia* no atraviesa viajes del personaje en tránsito de ser quién es: por el contrario, aquí ese través de la *experiencia* son *otras figuras* del entorno u *otras situaciones vitales y otras figuras de sí*, por las cuales alguien se reconoce en lo que es o se refuta, o simplemente sale renovado a la espera de otros sueños.

n) Que la *experiencia* sea un *padecimiento* es una nota más que evidente en los dos trazados discursivos que hemos leído: en la palabra de sí de SÓCRATES, el padecer de la experiencia se da no sólo en el tránsito a su propia muerte sino en el hecho mismo de vivir filosofando, como ejercicio pleno y padeciente hasta las últimas consecuencias. En la palabra de BORGES vemos que ambas *experiencias con sus otros* son verdaderos *padecimientos*, primeramente refutados como encuentros consigo mismo y luego

saboreados en el pavor que da el reconocerse en otra figura de sí o haber asistido al instante del propio morir.

o) La *experiencia* como *finitud* es quizás la nota más evidente en ambos casos: SÓCRATES enuncia no otra cosa sino una palabra ante su muerte, una verdad de sí a las puertas de su propio morir, y BORGES se pone de cara al paso del tiempo y su condición de irreversible (aunque por la experiencia, sean posibles instantes de retorno), y el singular acontecer (soñado o imaginario) de su propio morir. Pero aún en distintos tonos, ambos autores dan testimonio en estos textos de la misma finitud, tal es, la proximidad de la muerte, lo ineluctable del tiempo y lo inexorable de esa *experiencia*: vivir para morir.

p) La *experiencia* como *experiencia del otro* a partir de una *experiencia del tú* se hace presente en el diálogo entre SÓCRATES y MELETO, como diálogos que hablan al otro como un fin en sí mismo, esos cruces del *logos* acerca de la sabiduría como *cuidado del alma*. Sin embargo, no encuentro la *experiencia del otro como tú* en los otros *borgeanos*, precisamente por no ser otras subjetividades, sino más bien *otras figuras de sí mismo*, del mismo BORGES, y por permanecer en el mayor de los misterios si todas esas figuras de sí (narrador, suicida, joven y anciano) son obra del sueño o la ficción.

EL HORIZONTE ABIERTO DE LA EXPERIENCIA

Así, enunciados estos puntos de análisis como notas comunes a la *experiencia* y plausibles de leer en ambos modos de relación con la palabra, hemos visto que la *experiencia* como tal, como *ir de tránsito hacia otras verdades -fragmentarias y contingentes-* de sí, se define como *experiencia transformadora* en ambos autores: PLATÓN nos muestra un SÓCRATES experimentado, sabio, capaz de dar una imagen de sí a imagen de su propia verdad, situada, finita, y sin embargo, su propia verdad acerca de lo que es, lo que le define como sabio y lo que le motiva como pasión para vivir y morir: la filosofía. BORGES, a su vez, nos muestra otras aristas de la *experiencia*: no hay en sus otros modos de la *experiencia* como *certeza de sí*, no hay allí del todo *presencia de una conciencia que se invierte a sí misma para pensarse*. Difícilmente podamos leer a los otros de BORGES bajo la luz de una novela de formación moderna, o la noción idealista o hermenéutica moderna, sin embargo, queda abierta la posibilidad de leer la *experiencia de los otros* de BORGES como camino de encuentro con otras figuras de sí, como diálogo abierto con otras verdades de sí, como camino abierto a sus propios miedos, certezas, sueños y deseos y como invitación a hacer de la *experiencia de sí* un juego de alteridad por el cual abrir el propio sí mismo, si lo hubiere, a *otras experiencias*: “... *afuera me esperaban otros sueños*”.

Quisiera, de momento, dejar resonando la lectura de la *experiencia* como acontecimiento transformador para nuevas miradas de sí mismo, en un tono poético, en el *Poema de los dones*, algo de eso BORGES nos da a pensar, y leer. Dice:

*Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.*

*De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden*

*las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.*

*De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.*

*Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.*

*Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.*

*Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra azar, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.*

*Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.*

*¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?*

*Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.*

LA EXPERIENCIA DEL ARTE
BIBLIOTECA DE BABEL, EL JARDÍN DE LOS SENDEROS, Y FEDRO

*Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt.
Quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum.
Multa enim per lumen intellectuale vidit, quae sermone proprio nequivit exprimere*²⁷¹.
DANTE, Carta al Gran Can della Scala

*Música del Japón. Avaramente
De la clepsidra se desprenden gotas
De lenta miel o de invisible oro
Que en el tiempo repiten una trama
Eterna y frágil, misteriosa y clara.
Temo que cada una sea la última.
Son un ayer que vuelve. ¿De qué templo,
De qué leve jardín en la montaña,
De qué vigilias ante un mar que ignoro,
De qué pudor de la melancolía,
De qué perdida y rescatada tarde,
Llegan a mí, su porvenir remoto?
No lo sabré. No importa. En esa música
Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro.
JORGE LUIS BORGES, Caja de Música*²⁷²

¿Puede la *experiencia del arte* tomar estatuto de verdad así como las experiencias histórica y filosófica? De ser así, de ser la *experiencia del arte* un modo de acceso a la verdad, ¿puede comprenderse tal *experiencia* como condición de posibilidad para la *experiencia del pensar*? Y más aún, ¿puede abrir lugar, la *experiencia del arte*, a *otra experiencia de formación*? La respuesta a esta inquietud, desde la hermenéutica, es afirmativa: *la experiencia del arte es una experiencia con la verdad*, es ocasión del pensar y, más aún, es un camino a la comprensión, una *experiencia hermenéutica*.

LA EXPERIENCIA DEL ARTE EN LA FILOSOFÍA HERMENÉUTICA

Pero veamos las características específicas del modo de ser del arte, para así interpretar su posibilidad de devenir en *experiencia*, en un “acontecer inconcluso”²⁷³. GADAMER desarrolla el concepto de *experiencia del arte* como *acontecimiento de verdad* en un problema que aborda en dos aspectos: (a) la superación de la dimensión estética comprendida como *subjetivación* y juicio del *gusto*; (b) la descripción *ontológica* del arte.

En ese marco, veamos los rasgos constitutivos del *modo de ser de la obra de arte*, y más específicamente, del arte comprendido como *juego*. Estas características del arte, de la obra de arte, serían las siguientes:

²⁷¹ “Muchas cosas, pues, vemos a través del intelecto para las que faltan signos vocálicos. Y esto lo insinúa bastante Platón en sus obras mediante la aceptación de elementos metafóricos. En efecto, mediante una luz intelectual vio muchas cosas que no puede expresar con palabras adecuadas”. Traducción tomada del traductor de Friedländer, P. Platón, *verdad del ser y realidad de la vida*, Madrid: Tecnos, 1989, p. 203

²⁷² Poema musicalizado en disco homónimo de Pedro Aznar (homenaje a Borges) y audible en www.pedroaznar.com.ar

²⁷³ Gadamer, H. *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 2003, p. 141

1. *la obra de arte es juego*
2. *el juego del arte es una experiencia de mediación transformadora*
3. *es puro movimiento*
4. *es una experiencia con el otro, la alteridad*
5. *es el devenir de un fluir (jugar es un ser jugado)*
6. *es la aparición, el juego de algo*
7. *es autorrepresentación*
8. *es una unidad de sentido*

Con esas características, el arte como *juego* se define como *experiencia* en función del concepto de “*transformación en construcción*”, que analizaremos más adelante. Por ahora, para anticiparnos al concepto de *experiencia del arte* como “*transformación en construcción*”, el *juego del arte* es *ergon* y *energeia*. Para que ello sea posible, para que el arte sea *construcción en movimiento*, veamos de qué modo el *juego del arte* se nos da a ver, según estos rasgos:

1. *es una experiencia de alteridad,*
2. *tiene valor de conocimiento, como mimesis y anamnesis,*
3. *tiene su propio telos, su propio fin,*
4. *es una representación con desproporción óptica,*
5. *es condición de acceso a la poesía misma,*
6. *es un modo de estar-ahí singular,*
7. *es un juego de variaciones del estar-ahí de la obra,*
8. *es un acontecimiento de mediación total.*

Pero el *juego del arte*, y su experiencia verdadera como *gebilde* -esto es, “*transformación en construcción*”-, es el devenir de algo bello (*kalón*) que acontece manifestándose en el tiempo. El arte como *juego*, y la *experiencia del arte*, son acontecimientos esencialmente dotados de temporalidad. Veremos el problema del tiempo en la *experiencia del arte* según estos rasgos en los que nos detendremos después:

1. *el juego del arte es un tiempo de simultaneidad*
2. *es temporalidad intemporal*
3. *es un tiempo de conocimiento como participación*
4. *es un estado de entusiasmo*
5. *tiene “pretensión de permanencia”*
6. *es experiencia de autoolvido y mediación*

Estas singularidades de la experiencia con la obra de arte como *juego*, estos rasgos de la *experiencia del arte* quisiéramos meditar a partir de tres textos poético-filosóficos: *La Biblioteca de Babel*, y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de BORGES, y el diálogo platónico *Fedro*. Veríamos en estos textos tramas por las cuales la palabra juega con sentidos de belleza y verdad para conformar un modo de experiencia transformadora, un *juego poético para otro pensar y otra formación*.

ONTOLOGÍA DEL ARTE COMO JUEGO

Teniendo como objeto de reflexión la *experiencia del arte*, primero debemos considerar el tratamiento que la idea del arte tiene al interior de la filosofía de la comprensión.

1. La obra de arte es juego

De comienzo, el juego es “*el modo de ser de la propia obra de arte*”²⁷⁴. Pero esto lleva necesariamente a preguntar sobre *el modo de ser del juego mismo*, y el juego es puramente *juego*, una actividad para distraerse. El *juego* es una actividad que, de suyo, es en sí mismo lo que es: *es un acto que sólo consta de jugar*. Lo que lo define en tanto *juego* es, precisamente, la seriedad del propio *jugar*. Entonces, *el modo de ser del arte es el juego*, y el modo de ser del *juego* se define por esta doble condición:

- a) como *jugar*: como actividad propiamente tal e indicada en modo verbal, y
- b) como consumación seria y plenamente consumada en el propio *jugar*.

Esa actividad del *jugar el mismo juego* supone, entonces, un segundo supuesto o rasgo ontológico de la obra de arte.

2. El juego del arte es una experiencia transformadora y de manifestación

Sin detenernos en considerar la dimensión subjetiva del jugador, *la obra de arte como juego* se define aquí como sujeto en sí mismo:

“... *la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El ‘sujeto’ de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego*”²⁷⁵.

Entonces, el sujeto del *juego del arte* no es cada jugador sino *el juego mismo*, en su modo de ser jugando, en su propia manifestación, su propio dar a ver lo que allí aparece.

3. El juego del arte es puro movimiento

Tal como indican los términos *spiel* en alemán y *play* en inglés, el juego es un *jugar-se*. El juego es *puro movimiento*, un vaivén renovado en su repetición constante. No siendo el jugador el sujeto del juego, sino el juego mismo, éste es “*la pura realización del movimiento*”²⁷⁶. Así, el *modo de ser del juego* es, propia y singularmente, el *sentido* en el que *algo juega*, accediendo así en su movimiento a su manifestación. Y si el sujeto del juego es *el juego mismo*, el juego prima sobre la conciencia del jugador. Tal primado es una actividad en la que no hay un sentirse forzado, sino más bien una “*descarga*”²⁷⁷, es decir, un abandono de los jugadores al movimiento del juego mismo. Y en ese movimiento puro, el *juego del arte* adquiere sentido medial: permite que aparezca el ser mismo de la obra, en su plena manifestación.

4. Es una experiencia con el otro y lo otro

El movimiento del *juego del arte* siempre se produce en un acto compartido. El juego no se realiza en solitario sino que siempre hay algún otro que participa en ese *acto de jugar*. Este es uno de los rasgos del juego que lo convierten en un riesgo, y en un *riesgo compartido* en el cual lo que prevalece no es la voluntad de los jugadores sino *el juego*

²⁷⁴ Ob. cit. p. 143

²⁷⁵ Ob. cit. p. 145

²⁷⁶ Ob. cit. p. 146

²⁷⁷ Ob. cit. p. 148

mismo, el movimiento de ese *algo* que juega en ese manifestarse en libertad. Dice GADAMER:

“El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto de que ellas le superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo”²⁷⁸.

5. El juego del arte es el devenir de un fluir (ser-jugado)

Hay un principio que GADAMER considera esencial al *juego del arte*, tal es: *jugar es un ser jugado*. El *juego* posee a los jugadores, en su duración y movimiento. El juego hechiza, enreda y mantiene, en su fluir a los jugadores. En cada caso, el jugar dota al movimiento lúdico de reglas que se ordenan según como fluya el devenir del jugar. Entonces, el juego mismo es quien regula su propio acontecer, el espacio y el tiempo en que se desarrolla el jugar es medido por el juego mismo desde adentro, desde su fluir. Tendremos ocasión de desarrollar este punto cuando indagemos el *diálogo* como *experiencia hermenéutica*, en el que la palabra juega, y juega en su propia verdad.

6. El juego del arte es la aparición, el juego de algo

En el movimiento del juego, lo que se delimita y libera es la *aparición o manifestación de algo*, es decir, *se juega a algo*, y *algo quiere jugar*. Esto es lo que construye el espacio propio del juego, el campo de juego, pues el mundo del juego es el espacio sin utilidad ni objetivos en el que se cumple la ordenación y configuración del movimiento del juego. En esa *manifestación de algo*, no cuentan las determinaciones exteriores al juego puesto que éste es la manifestación plena de *algo que allí aparece*, en la obra, y que *se construye en el acto de jugar y da movimiento al mismo juego*.

7. El juego del arte es autorrepresentación

El modo de ser del *juego del arte* se limita a representarse a sí mismo, es *autorrepresentación*. Definida como tal, la *autorrepresentación* es un aspecto óptico fundamental, es el modo de ser esencial que dota a algo de la forma en que es tal como se (auto) presenta. La condición de *autorrepresentación* del juego produce, a su vez, la *autorrepresentación* en el juego del mismo jugador:

“... hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugándolo a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar.”²⁷⁹

Entonces, el *juego del arte* toma forma en el *ir jugando* de ese *algo* que allí, en la obra, se da a manifestar, el modo de ser de ese *algo que es* (que va siendo) en el movimiento del mismo juego. Pero esa *autorrepresentación* es una entelequia *para alguien*, un modo de presentarse de *algo por el cual cada jugador da sentido a eso que se presenta en el juego de la obra*. Esta posibilidad del carácter lúdico autorrepresentativo del arte es en el que se cumple el mismo ser de la obra, lo que la constituye como juego que se automanifiesta.

8. El juego del arte es una unidad de sentido

²⁷⁸ Ob. cit. p. 149

²⁷⁹ Ob. cit. p. 151

El *juego del arte* se entrega, se da a los jugadores y, en ese darse como *autorrepresentación*, constituye para ellos una totalidad de sentido. Esto es, deviene una unidad de apertura al espectador desde el espacio singular del mismo juego. Es el mismo espectador quien lleva a su realización esta *unidad de sentido*, pues el juego es una *mediación*: por el juego, cada jugador entra a otra realidad (la del fluir del juego) que le supera, es el juego una “*representación para el espectador*”²⁸⁰, un mundo cerrado cuya unidad se da a manifestarse en su movimiento, a cada jugador. Y ello porque “*la representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien*”²⁸¹.

LA EXPERIENCIA DEL JUEGO DEL ARTE

Con estos supuestos ontológicos, veamos ahora cómo es el giro que produce *del juego del arte* una *experiencia*.

La categoría con la que GADAMER define el *juego del arte* como una *experiencia verdadera* es la denominada “*transformación en construcción*”²⁸², entendiéndolo por tal el proceso de configuración de una *gebilde*, una *con-formación* que reúne el verbo *bilde* (formar) y el sustantivo *bild* (figura, imagen). Para comprender el *juego del arte* como “*transformación en construcción*”, como configuración de un sentido que *se forma transformando a quien juega*, aquí el arte remite en su modo de ser a lo que ARISTÓTELES definía por *ergon* y *energeia*²⁸³.

Tal como veníamos diciendo, el *juego del arte* define la obra en su modo de ser como *movimiento de manifestación y autorrepresentación*, cuya unidad de sentido es tal (un juego mostrativo) para sus jugadores. Constituyen esta condición de la obra como *gebilde* algunas características por las cuales la obra, en su modo de *autorrepresentación*, se hace *experiencia*. Tales características del *juego del arte* son:

1. Es una experiencia de alteridad

Que el *juego del arte* sea un proceso de *transformación*, significa que *algo* (ese *algo que juega*) se convierte en otra cosa. Algo ha cambiado en su verdadero ser, le hace diferente a como era. Y más aún, eso que ahora es lo que deviene (lo que juega), es lo permanentemente verdadero. Así, cambian no sólo los jugadores sino también la obra misma, y cada nuevo participante que desee participar jugando de la *autorrepresentación* del juego de la obra. De este modo, el *juego del arte* es una *experiencia de transformación* en un doble sentido: de un lado, *transforma la identidad de quien juega*, que es afectado en su ser propio por la representación de la obra y su efecto de *autorrepresentación* en quien juega; y a su vez, *transforma el mundo interno de la obra*, su mundo propio, en una alteración de su ser verdadero por cada vez que se manifiesta.

2. Es una experiencia que tiene valor de conocimiento

El *juego del arte* es un modo de ser autónomo cuyo valor de verdad se remite a dos modelos básicos por los cuales es *conocimiento*:

- a) *mimesis*: el arte no se comprende aquí como producto imitativo sino en “*sentido cognitivo*”, por el cual lo representado *está ahí*, en la misma obra;

²⁸⁰ Ob. cit. p. 153

²⁸¹ Ob. cit. p. 154

²⁸² Las traducciones de G. Vattimo para esta categoría de Gadamer son: “*transformación de la forma*” y mejor aún, “*transmutación en forma*”. En *Poesía y Ontología y Más allá de la interpretación*, respectivamente.

²⁸³ Cfr. *Ética Eudemia B1* y *Ética a Nicómaco A1*.

- b) *anamnesis*: en la obra (y lo que la hace verdadera) esto es la facultad de *reconocer algo*, y con ello, *se conoce algo más* que lo ya conocido. Así, *reconocido* es aquello que es retenido en su esencia y, a la vez, es *algo más* que aparece en la representación dando a ésta verdad y validez.

Entonces, *mimesis* y *anamnesis* son conocimiento de la esencia misma de ese *algo que juega* en la obra. Es decir, en la obra se experimenta una verdad por la cual uno *conoce y reconoce algo en ella* (y a sí mismo). Y esto que se experimenta es *la propia superación del juego del arte en su verdad y validez*.

3. La experiencia del arte es una representación con desproporción óptica

En ese valor de conocimiento de la obra como *mimesis* y *anamnesis*, se produce una brecha entre una supuesta *imagen original* y la *representación*, como tal, de eso que se da a manifestar en la obra. Distancia ontológica que, en la idea de *poiēsis* de PLATÓN, se manifestaba en la *representación* mimética múltiple (tanto en el arte como en el juego) como “*imitación de imitaciones*”²⁸⁴. Pero esta *distancia óptica* es lo que constituye el *juego del arte* como *autorrepresentación*, o lo que equivale a reconocer en la *representación* el modo de ser de la obra de arte misma. En palabras de GADAMER:

“... el juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente”²⁸⁵.

El “*juego representado*” es lo que determina el *juego del arte* como una *representación* en la que la obra misma encuentra su ser. De tal modo, el ser del arte es parte de un “*proceso óptico de representación*”²⁸⁶, que pertenece al movimiento del juego como tal.

4. La experiencia del arte es condición de acceso a la poesía misma

El que la obra sea *representación de una desproporción óptica* tiene una consecuencia directa: tal es que la obra, en el juego de la representación, hace posible *la entrada en la existencia de la poesía misma*, y esto significa que la obra, como construcción poética, sólo existe al ser representada pues “*lo que de este modo accede a la representación es su propio ser*”²⁸⁷. Esa condición de posibilidad por la cual el juego de la representación artística entra en la poesía misma consume el movimiento lúdico como *transformación en construcción*:

“*El juego es una construcción, esta tesis quiere decir que (...) se trata de un todo significativo que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la construcción es también juego porque, a pesar de esta su verdad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se la juega en cada caso*”²⁸⁸.

Este *acceso a la poesía* supone una doble *mimesis*: que gana existencia en las formas a representar y en la acción misma de *representar-se*.

5. La experiencia del arte es un modo de estar-ahí singular

El acceso a la poesía es, en sí, un modo singular del *estar-ahí* de la representación. La obra, lo que juega en cada caso, es una *unidad de verdad*. La *representación en juego*

²⁸⁴ Ob. cit. p. 159

²⁸⁵ Ob. cit. p. 160

²⁸⁶ Ob. cit. p. 161

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid.

es la experiencia en verdad, cuando se construye como totalidad de sentido que se presenta a sí misma, y cuya presentación es una *mediación*, esto es, un modo singular de presentarse por cuyo proceso (de mediación) alcanza su verdadero ser. Es decir, por esa mediación, la obra se interpreta a sí misma, hace posible el ser propio de la obra en una existencia corpórea y, en cada caso, única e irrepetible en su juego *con* el jugador.

6. *La experiencia del arte es un juego de variaciones del estar-ahí de la obra*

La obra de arte, en cada jugarse, en cada representación *es una variación vinculante y libre*. Cada representación produce con la obra lo que da a mostrarse como *variación* del propio modo de *estar-ahí* de tal obra. Cada variación pone en acto ese modo de ser singular de la obra como existencia única. Y ese modo de *estar-ahí* puesto en juego en infinitas variaciones según tantos intérpretes jueguen su juego, es *vinculante*, pues se da a ver como interpretación real de un modo de ser real, el *estar-ahí* en cuya forma existe ese *algo* que juega en tanto obra original, y es por ello interpretación y no mera reproducción; y también es *libre*: es un acto de recreación en el cual el *estar-ahí* de cada obra es presentado a sus jugadores en una situación contingente, histórica y poética de sus propios intérpretes.

7. *La obra es un acontecimiento de mediación total*

La obra de arte como “*transformación en construcción*” es un acontecimiento de “*mediación total*”. A esta concepto de “*mediación total*”, GADAMER lo define como el acto por el cual “*lo que media se cancela a sí mismo, como mediador*”²⁸⁹. Esto supone que, en y a través de la reproducción, la obra accede a su representación, da a ver su modo de *estar-ahí*, de existir en el mundo. En cada interpretación, recreación, a través de la cual la obra se transforma y actualiza en su identidad y continuidad, opera un acto de “*mediación total*”, un modo de aparecerse del juego de la obra que se da para su reconstrucción en el conocimiento de cada jugador. Esta *mediación total* es, cada vez, el modo en que la obra accede al presente, y lo que la hace contemporánea de cada presente conservándose en validez y formas propias, y transformándose en el juego del tiempo con el que juega a cada participante.

EL TIEMPO DEL JUEGO DEL ARTE

El modo de ser del arte como representación es *un juego que conserva y actualiza su estar-ahí jugándose*, cada vez, es aquí la configuración de un tiempo de *simultaneidad*. Entonces, por ese modo de ser que se representa siempre de maneras diferentes, en circunstancias diferentes, reúnen en sí todas estas variaciones e interpretaciones con las que se va conformando, haciéndose coetánea de cada nueva “*transformación en construcción*”. Por ello, veamos este rasgo de temporalidad de la obra. De comienzo la temporalidad del *juego del arte* es *simultaneidad*, pero para llegar a este concepto angular de la categoría del arte como “*transformación en construcción*”, antes es preciso detalles los rasgos que le constituyen, en tanto *temporalidad de simultaneidad*, en tanto *experiencia del juego del arte*. Tales son:

1. *El juego del arte es un modo de temporalidad intemporal*

La obra de arte reúne ambas condiciones de *temporalidad* e *intemporalidad*, que se fusionan por cada interpretación en la que se actualizan el tiempo histórico en el que la obra nace y los tiempos históricos y existenciales con los que juega, en cada presente en el que juega. Para GADAMER ambas condiciones están vinculadas esencialmente, pues “*la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la*

²⁸⁹ Ob. cit. p. 165

*base de la temporalidad y sobre la oposición a ésta*²⁹⁰. Es decir, la comprensión del tiempo intemporal de la obra es una vía metodológica para una *comprensión del arte como juego*, por el carácter temporal de la *representación*; pues “*es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción. Está en su esencia el que se encuentre referida a su propia representación; sin embargo, esto significa que por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por eso deja de seguir siendo ella misma*”²⁹¹.

Entonces la representación del arte, en su temporalidad intemporal, es la *construcción de la obra como juego*, y para comprenderle como tal, GADAMER acude a la imagen de la *fiesta*: el que cada representación sea tan originaria como la obra misma, significa que *el juego del arte tiene la estructura temporal de la fiesta*. La fiesta es un acontecimiento de repetición (actualizada) del tiempo. De un modo parecido al antiguo *apeiron*, la fiesta es un retorno histórico: *algo se transforma en cada vez que se actualiza*, tiene su ser en una dialéctica de devenir y retornar de un evento experimentado como *celebración*: “*sólo hay fiesta en cuanto que se celebra*”²⁹². La fiesta es celebración no tanto en la contingencia histórica en que retorna, o en la interacción de sus participantes, sino en la asistencia de todos a una *comunidad singular*, en cada caso, en la que se participa celebrando *algo más* que el evento temporal que les convoca. Esta condición temporal de un *acontecimiento intemporal* como la fiesta, tiene otra consecuencia, tal es:

2. El juego del arte es un tiempo de conocimiento como participación

El modo activo de participación en la *fiesta del arte* es lo que -en su sentido antiguo- los griegos entendían por *theoría*, un modo de conocimiento que señala hacia cierta comunión sacral. Y es un modo de contemplación, una forma de mirada con la que se asiste y participa en *lo que es*. *Theorós*, así, es quien participa de una embajada festiva, quien está presente en un “*asistir a lo que verdaderamente es*”²⁹³. En este mirar lo que es en *el juego del arte*, quien juega como *theorós* es padeciente: participa verdaderamente con una pasión en la que se siente “*arrastrado y poseído por la contemplación*”²⁹⁴. El *juego del arte* como acceso a un modo de conocimiento afín a la *contemplación* remite entonces a otro concepto antiguo que acompaña al de la teoría, tal es el entusiasmo.

3. El tiempo lúdico del arte es un estado de entusiasmo

La actitud subjetiva de asistir participando es en el *theorós* su modo de ser, que se juega en un tiempo de “*estar fuera de sí*”. PLATÓN nos describe este estado de entusiasmo en *Ion* y *Fedro*: es una experiencia de *estar fuera* (de sí) y *estar presente* (en el juego) de un modo que excede y atrapa al jugador al punto de no poder explicarse racionalmente tal *experiencia de mirar asistiendo a algo y entregándose a la contemplación en un auto-olvido de sí*. Recuérdese la asociación entre *entusiasmo, inspiración y manía*: el hombre arrebatado en el acto creador era comprendido como hombre inspirado por los dioses en estado de éxtasis que producía un ente u obra nueva en el mundo, de la misma manera que su arrebatado se entendía también como *manía*, como posesión en términos de locura, desposeído de su identidad y poseso por un éxtasis arrebatador.

4. El tiempo del juego del arte tiene “pretensión de permanencia”

²⁹⁰ Ob. cit. p. 166

²⁹¹ Ob. cit. p. 167

²⁹² Ob. cit. p. 169

²⁹³ Ob. cit. p. 169

²⁹⁴ Ibid.

El *juego del arte* que posee al *theorós* no culmina en el arrebató, en el sentirse arrastrado por ese juego, “*sino que implica una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión*”²⁹⁵. Se entiende aquí por *pretensión* lo que significa en alemán: *anspruch* es la síntesis de cierta idea de *legimitidad* -que ese *algo que juega* sea válido en cuanto tal, en cuanto lo que es y como se presenta en el juego- y *petición* -que ese algo es un “*hablar a*” cada jugador, es decir, una petición de reconocimiento-. Así, el juego de la obra busca legitimar su verdad en cierta exigencia de hacer permanecer lo que se funda en el juego de la obra, o la verdad que se sostiene en el descubrimiento que la obra hace de sí misma en el propio movimiento de jugar.

5. *El juego del arte es un tiempo de simultaneidad*

Este carácter de *simultaneidad* constituye la esencia del “*asistir*”, propiamente, por lo que *algo se manifiesta en la obra*. Por esta temporalidad, el *juego del arte* implica tres cosas: (a) es *algo único* que se nos presenta en el jugar mismo de la obra, que así “*gana en su presentación una plena presencia*”²⁹⁶; (b) la presentación plena de ese algo exige una tarea de *atenerse a la cosa en ésa su actualización*, logrando así la mediación estética en su actualidad total; y (c) es la fusión del modo de *estar-ahí* de ese algo que juega y de sus jugadores implicados en su propia participación e historicidad.

6. *El tiempo del arte es una distancia estética*

En el acto de participación del *juego del arte* en ese tiempo de *simultaneidad*, quien juega asiste a un momento absoluto consigo mismo. En ese momento hay *auto-olvido* (sin el cual no podría haber transformación) y *mediación*, un modo de hacer del juego una experiencia de verdad. Pero el juego temporal del arte como *auto-olvido y mediación* total producen en el jugador una “*distancia estética*”: un modo de distancia al *ver y estar en el juego de la obra*, que busca una participación auténtica y total en la representación, un emplazamiento en el tiempo del juego del que parece imposible ir a otro tiempo y otra realidad, aún la de objetivos y fines prácticos y, por lo mismo, le encuentra en todo su ser. Dicho con GADAMER: “*lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser*”²⁹⁷.

LA ACTUALIDAD DE LA OBRA COMO TRANSFORMACIÓN EN CONSTRUCCIÓN EN LA PALABRA

Con esa descripción de los elementos que componen la noción hermenéutica de *experiencia del arte*, y de ella comprendida como *actualidad, evento y juego transformador y constructor* -*poiético*-, leeré entonces, con este marco, algunos textos como *discursos de enunciación de la experiencia del arte*, con algunas variantes o características de la *experiencia* más o menos acentuadas, variando según los textos. Más bien diría que se trata de situaciones por las que la palabra pone en escena alguna condición de posibilidad para que, en efecto, pueda acontecer de alguna manera *el juego de la obra* (en este caso, la *palabra poética*) y su configuración como *experiencia del arte*.

El primer texto será *La Biblioteca de Babel*, de BORGES, en el que no encontramos *palabra en diálogo* pero en el cual leeré algunas características esenciales a la obra como *manifestación de un estar-ahí singular* y que abre espacio a una *experiencia*. El segundo texto será *El jardín de senderos que se bifurcan*, también de BORGES, en el que, al interior de un relato de suspenso, se hace visible la obra como *poiësis* y el problema del tiempo como el corazón de una obra en la que deviene el juego y, con él, la *experiencia*. El tercer texto a abordar será *Fedro*, de PLATÓN. Buscaré en el diálogo

²⁹⁵ Ob. cit. p. 172

²⁹⁶ Ob. cit. p. 173

²⁹⁷ Ob. cit. p. 174

platónico algún hilo que trame la *palabra como juego*, y como umbral de acceso a una *experiencia transformadora*, en ese movimiento de vaivén entre el amor y la retórica, entre el saber de la amistad y el saber de los discursos en diálogo.

JUEGOS DE EXPERIENCIA EN ESPACIOS BORGEANOS: LA BIBLIOTECA Y EL JARDÍN-LABERINTO

En primer lugar, buscamos el espacio del *juego en la palabra* como condición a la experiencia en *La Biblioteca de Babel*. Este texto de BORGES, como *El jardín de senderos que se bifurcan*, pertenece a *Ficciones* (1944) y más específicamente a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

LA BIBLIOTECA INFINITA

Previamente, veamos algunas notas interpretativas respecto de *La Biblioteca de Babel*, desde la lectura de JUAN NUÑO de este cuento: sobre un espacio babélico del habla como un “*incurrir en tautologías*”²⁹⁸. En efecto, este cuento borgeano se compone de los siguientes elementos, según su lectura:

- a) una literalidad eminentemente poética que da a ver un rasgo muy particular de la poética del conjunto de la obra borgeana;
- b) proporciona una realidad imaginaria y monstruosa: “*en el planeta ordenado que es la obra de ficción borgiana, comienza el desfile de la parte de esa “minuciosa y vasta evidencia” correspondiente a una “realidad” tan ordenada como lo mental, tan ilimitada como todo lo imaginativo y, en ocasiones, tan monstruosa como todo lo humano*”²⁹⁹;
- c) el espacio arquitectónico de la Biblioteca es una red de escaleras en espiral, como el lenguaje, “*interminables galerías arriba y abajo, surcadas por una red de escaleras en espiral, para encerrar un universo no abundantemente poblado*”³⁰⁰;
- d) es la representación de un universo simbólico cuyo centro es cualquier hexágono;
- e) es un misterio que se da en lo múltiple: al amante del saber, al lector inquieto y a los inquisidores oficiales;
- f) es un espacio infinito colmado de variaciones simbólicas combinables (según lo que NUÑO llama el “*principio combinatorio de variación*”³⁰¹);
- g) el espacio infinito de la Biblioteca conlleva, sin embargo, un riesgo: el de la “*extensionalidad*,” o el peligro de ser una Biblioteca total, en la que ya todo esté dicho y escrito y no haya espacio para lo nuevo, *nihil novum*³⁰².

Entonces, y ya entrando específicamente a nuestra lectura, vemos que *La Biblioteca de Babel* es la descripción de un espacio definido como *infinito y eterno*. Es el espacio del libro, del texto infinito donde toma sentido la palabra. El texto, en sí, es la descripción física del espacio de la Biblioteca babélica como *espacio universal del lenguaje*, y entre párrafos descriptivos, enuncia hipotéticamente principios acerca del modo de ser de la Biblioteca misma. Entonces, voy a leer el texto como manifestación de un modo de

²⁹⁸ Nuño, J. *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso, 2005, p. 53 y ss.

²⁹⁹ Ob. cit. p. 55

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ob. cit. p. 59

³⁰² Ob. cit. p. 61

estar-ahí del espacio universal de la palabra escrita. Pero, por lo mismo, no lo leeré en modo lineal sino según vayan enunciándose en el texto las características que le hacen posible de ser leído como *espacio de experiencia*. La secuencia de *espacios de experiencia* que encuentro en el texto sería como sigue:

1. *El modo de ser físico de la Biblioteca como manifestación de la palabra en juego*. El primer y el tercer párrafos del texto borgeano se ocupan de describir, estrictamente, el espacio físico de la Biblioteca. Descripción que encuentro como espacio de manifestación de la palabra escrita, como lugar en el que se hace presente un modo singular del universo de la palabra escrita, un modo único en el que la forma específica responde a estas características: tiene galerías hexagonales distribuidas invariablemente, con muchas aberturas, bajas barandas, anaqueles varios (cinco por cada muro de los hexágonos); zaguanes y gabinetes; escaleras espiraladas; un espejo, por el cual se infieren dos interpretaciones que en el texto tendrán importancia fundamental: por un lado, la Biblioteca no es infinita, por eso la duplicación ilusoria de las imágenes; por otro lado, la superficie bruñida simboliza y promete el Infinito; lámparas transversales en los lados del hexágono y con forma esférica, de luz insuficiente pero incesante; cada anaquel contiene 32 libros; cada libro consta de 410 páginas; cada página tiene 40 renglones; cada renglón, cuenta con 80 letras negras; los dorsos de los libros no indican con sus letras el contenido de cada libro. De esta descripción, BORGES hace recordar dos axiomas fundamentales de la Biblioteca:

a) la biblioteca existe *ab aeterno*: axioma del que se deduce la “*eternidad futura del mundo*” y la finitud humana representada en la figura del bibliotecario: “*el hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, solo puede ser obra de un dios*”; y

b) el número de símbolos ortográficos es de 25: lo que ha permitido formular una teoría general de la Biblioteca y resolver el problema de la naturaleza informe y caótica de “*casi todos los libros*”.

Entonces, en toda esa caracterización con que comienza el texto, vemos presentarse una descripción literal de una *biblioteca fantástica*, la que es ya presentada como espacio universal y babélico de todas las lenguas en la morada de un modo específico de ser con forma hexagonal y características singulares de los objetos en que están dispuestos los libros.

2. *El espacio de ser-jugado*. Los párrafos dos y seis del texto ponen en enunciado una *experiencia* que hace posible comprender la biblioteca como *espacio plural y multiforme*, y es la experiencia de *ser-jugado*. La experiencia de *ser-jugado*, aquí, se visualiza en un plano singular y en otro universal:

- *como experiencia singular*: en el párrafo dos aparece la experiencia de la Biblioteca como la de un viajero: “*como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos*”. En el relato de la experiencia de la Biblioteca, BORGES la define como una *experiencia “interminable”*. Tal *experiencia* es una *experiencia de finitud/infinitud*: allí se cruza el caminar de un viajero en busca de un libro y la proximidad inminente de la muerte. El narrador imagina su muerte como un acontecimiento que sucederá en la misma Biblioteca, casi donde nació, y muerto se hará aire: “*mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita*”. Para confirmar la *experiencia de finitud en la infinitud* de la Biblioteca, BORGES sentencia: “*la Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*”.

- como *experiencia universal*: la posibilidad de saber de todos los hombres estaba en el corazón de la Biblioteca, no en el carácter trascendental del saber humano sino en la posibilidad de *hacer experiencias* con cada libro y con todos los libros, una *experiencia* que universalmente era vivida como de una extravagante felicidad: “*todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza*”. En esa *experiencia universal*, cada hombre era un peregrino del mundo hexagonal de la Biblioteca. Y cada quien vivía la *experiencia* a su modo: buscando vindicaciones, persiguiendo sentidos, enloqueciendo por saber el destino y los tiempos futuros en los libros proféticos y apologeticos; matándose entre sí (“*morían despeñados por los hombres de regiones remotas*”). Curiosamente, la *experiencia* de la Biblioteca constaba de perderse en cada hexágono, pues las vindicaciones eran en vano buscadas: “*las vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero*”.

Entonces, como *experiencia singular y universal*, la Biblioteca es el espacio hexagonal interminable, finito/infinito de felicidad, de peregrinaje, de padecimiento hasta la locura y la muerte. Pero ante todo es un espacio de *experiencia siempre propia* y de sentido único y pleno para cada viajero que se arriesgase a perderse en sus hexágonos para, ni más ni menos, entregarse a *ser-jugado* por lo que allí suceda con los libros.

3. *El estar-ahí de la palabra y de Babel*. El cuarto segmento del texto muestra el modo de *estar-ahí* de la palabra en el espacio hexagonal de la Biblioteca, *la palabra existe como en un libro confuso*, como el que fuera descubierto por algún bibliotecario hace quinientos años: “*mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico. También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada*”. Así, el modo de *estar-ahí* de la palabra en los textos de *experiencia infinitamente hexagonal*, es un modo que se manifiesta en una existencia en la que cohabitan todas las lenguas y todos los tiempos del universo. Es un espacio de variaciones y repeticiones y enigmas: una Babel.

4. La ley babélica de *singularidad*. El espacio de la Biblioteca está poblado de libros. De su condición babélica, BORGES enuncia una descripción propia de bibliotecario, y a la vez, una “*ley fundamental*”. La descripción del libro, de cada elemento babélico, es común a todos: punto, coma, espacio, las 22 letras. Y la característica confirmada por todo viajero es la que enuncia: *no hay, en la vasta biblioteca, dos libros idénticos*. Entonces, la Biblioteca es total, y los libros registran las combinaciones de los símbolos ortográficos y en todos los idiomas.

5. *El tiempo: una historia en la Biblioteca*. Como otra dimensión (universal) de la *experiencia (universal) de la babélica biblioteca*, aparece el enigma del tiempo, pues los hombres han habitado la Biblioteca con una búsqueda de la explicación del tiempo y de ella misma: “*También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo*”. El lenguaje enigmático de la Biblioteca podría ser el camino (el espacio de una manifestación plural) para develar el enigma del tiempo. Pero la tarea ha sido en vano. La Biblioteca registra las infatigables búsquedas de los caminantes, que transitan errantes hasta la

muerte y sin embargo, caminan aún sabiendo que es en vano: “*visiblemente, nadie espera descubrir nada*”.

6. *Una captura imposible: el don, o ese algo que ahí juega*. El relato borgeano continúa narrando las acciones humanas para tratar de descifrar en la Biblioteca el enigma del tiempo y la Biblioteca. Y es que durante siglos los hombres buscan descifrar un enigma de sí mismos, de su condición como especie, con el afán de capturar conceptual y materialmente enigmas esenciales al modo de ser de la Biblioteca universal e infinita, y a la *experiencia* que esa manifestación (de ese algo infinito) les produce. En ese afán, los hombres han procurado capturar enigmas de la Biblioteca de maneras diferentes: la construcción de libros canónicos barajando letras y símbolos; la eliminación de ‘*obras inútiles*’ en manos de ‘*purificadores*’; la superación “*del hombre del libro*”: buscan un libro que sea la cifra total de todas, el “*compendio perfecto de todos los demás*”, persiguiendo así al bibliotecario que lo haya encontrado y que, por lo mismo, sea análogo al dios. Sin embargo, el narrador confirma que en el afán de capturar los enigmas de la Biblioteca se han olvidado dos hechos fundamentales: primero, es imposible reducir la Biblioteca: “*es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal*”; y segundo, los libros son variaciones de otros libros: “*cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma*”. Rasgos que hacen imposible la captura del universo de la Biblioteca entre los barrotes del universo de la biblioteca entre los barrotes del dogma y el impulso totalitario sobre la *experiencia de verdad con el espacio plural* del mundo del libro.

7. *La pretensión de permanencia del espacio bibliotecario (no-razón/número de lenguajes)*. “*Hablar es incurrir en tautologías*”. En esa afirmación BORGES sintetiza, quizás, la *pretensión de permanencia* de la Biblioteca como obra de manifestación de *algo universal y múltiple*. Algo que perdura infinitamente, aún cuando varían con el tiempo, los anaqueles en sus hexágonos y que resiste a la uniformidad de la razón en un lenguaje único. Así, la Biblioteca excede los límites de la razón, “*lo razonable (y aún la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción*”, pero que no implica un desorden discapacitado, sino más bien cierto orden y sentido en la multiplicidad de esos órdenes y sentidos: “*... en efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto*”. Entonces, la Biblioteca excede la razón desde su modo de ser por la construcción en el caos del lenguaje. Por lo mismo, no hay nada que no haya sido leído, escrito, en tantos siglos de tiempo en número *N* de lenguajes posibles siempre presentados y refutados de infinitas maneras diferentes, “*quizás me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta*”.

7. *El mundo de excedente de ser de la Biblioteca*. Enunciada la *posibilidad infinita de experiencias* de la Biblioteca, BORGES define el mundo babélico del libro como algo de dos características: *un mundo ilimitado, y un mundo periódico*.

La Biblioteca babélica según todo lo que hemos precisado con BORGES, es infinita, como el lenguaje, y quizás ella misma sea un mundo infinito. Las características de la Biblioteca como *ilimitada e infinita* hace posible, entonces, la *infinita posibilidad de la experiencia*: “*... si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden*”. La posibilidad del tránsito perpetuo y la multidireccionalidad de sentidos es así la posibilidad que abre lugar al espacio de la Biblioteca babélica, a una *experiencia para ser jugada*.

EL LABERINTO Y EL JUEGO TEMPORAL DE LA PALABRA

Previo a nuestra interpretación del cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*, veamos el aporte hermenéutico de J. NUÑO sobre este texto según la metáfora de “los mil y un mundos”, metáfora en la que este autor sintetiza el *juego de multiplicidad* de *El jardín* (y su apertura como figura de mil mundos, mil lugares, mil tiempos, etc.). Este juego de multiplicidad del texto se aprecia en los siguientes ejes que observa el autor:

- a) si nos detenemos en las posibilidades de los mil tiempos, veremos que los cuatro modos del tiempo, en BORGES, son (1) *el tiempo roto y/o discreto*: el que se registra en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; (2) *el tiempo quieto o inmovilizado*: tal como el de *La Biblioteca de Babel*; (3) *la mezcla de no-tiempo y tiempo móvil*: el de *Pierre Menard, autor del Quijote*, y (4) *el tiempo explosionado y protagonista del relato*: éste es el tiempo artífice y motivo de *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Así, *El jardín* representa los mil y un mundos (de tiempos) posible: “un universo que contiene una muchedumbre de universos, todos posibles; un tiempo desplegado en infinitud de tiempos”³⁰³. Por tanto, *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una ontología de infinitos mundos.
- b) *El jardín* contiene un “algo más”, dice NUÑO, sostenido por la trama como cierta visión del mundo: una visión laberíntica, tal como es la figura clave de la obra.
- c) *El jardín* contiene la representación del laberinto contenido en un libro: “*el jardín es la novela, la bifurcación que lo exorna no afecta al espacio, sino que juega en el tiempo*”³⁰⁴.
- d) El tiempo es una metáfora o imagen incompleta del universo, pues “*la idea creativa que anima a semejante cosmología de infinitas posibilidades es la de que el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros*”³⁰⁵.
- e) La imagen de los *infinitos mundos posibles* conlleva la de las *infinitas identificaciones* posibles (por ejemplo BORGES /Yu Tsun, BORGES /Albert, BORGES /etc...).³⁰⁶
- f) La incertidumbre del narrador es acerca de sí en todos y cada uno de los tiempos en los que, simultáneamente, a los diferentes personajes les pasan diferentes experiencias, siguen siendo los mismos.
- g) El tiempo de *El jardín* es de absoluta inmediatez: todo pasa aquí y ahora, simultáneamente y siempre.
- h) BORGES propone con *El jardín* una “*sorpresa ontológica de verdaderos indiscernibles*”³⁰⁷.
- i) El jardín es una reivindicación de la dualidad ontológica del platonismo: “*frente al cambiante conjunto del devenir amplio y multiplicado, la incommovible universalidad de las sustancias*”³⁰⁸, reflejadas ellas en los tipos o *dramatis personae*.

³⁰³ Nuño, J. Ob. cit. p. 81

³⁰⁴ Ob. cit. p. 84

³⁰⁵ Ob. cit. p. 85

³⁰⁶ Ob. cit. pp. 90-91

³⁰⁷ Ob. cit. p. 97

³⁰⁸ Ob. cit. p. 99

j) En *El jardín*, la trampa de la memoria consta de que una vez lograda la inmortalidad, desaparece la identidad personal y con ella, desaparece el tiempo.

Veamos ahora cómo esta obra deviene en *poiēsis* del tiempo y acerca del tiempo. En ese modo de ser de este cuento borgeano, como *laberinto de temporalidad*, vemos un camino de la palabra para hacer del cuento *un juego*, y del mismo, *una experiencia verdadera*.

1. *Introducción*. En el comienzo del relato, BORGES nos sitúa en un supuesto texto de Liddell Hart, un suceso de tiempos de guerra en Europa. Allí se trataría del testimonio de un espía de guerra, el Dr. Yu Tsun, profesor de inglés en Tsigtao. Así, comienza un relato de suspenso en el cual Yu Tsun, protagonista principal, narra su fuga del capitán enemigo, Richard Madden, y su encuentro con el acontecimiento de un libro y con quien fuera el hasta entonces responsable del libro, Stephen Albert.

2. *Primer momento de la experiencia*. El suspenso comienza cuando Yu Tsun percibe súbitamente que Madden ha capturado a su jefe, Víctor Runeberg. Presa del pánico, Yu Tsun evoca toda su experiencia de vida, especialmente su infancia transcurrida en un jardín simétrico, y así, un acto reflexivo se apodera de sí ante la inminencia de la muerte: “*después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí*”. Entonces, en un primer momento de la *experiencia*, aquí se lee la proximidad de la muerte de Yu Tsun, ante cuyo arrebató le toma un acto de conciencia de sí en el que se reúnen distintos momentos de su experiencia vital y toda la suma del tiempo en el presente en que todo le pasa.

3. *Segundo momento de la experiencia*. Descrito el primer suceso del relato, la inminente aparición del perseguidor y la muerte intuida por Yu Tsun, el relato nos sitúa en un segundo momento de la *experiencia*. Yu Tsun precisa algunos detalles de su pensamiento entonces reflexivo y calculador: asume que ser espía de Alemania le supondrá la muerte. Así, enumera con sumo cuidado todo lo que lleva consigo y rápidamente diseña un plan y, en función de un salvoconducto, tal destino inmediato será Stephen Albert. Así, se define como ‘*un hombre cobarde*’, pero traza un plan de fuga y salvación de sí y del secreto de guerra que porta consigo. Aparecen así algunas figuras paradigmáticas de la obra de BORGES, tales como *el espejo, el tren, la calle caminada*: “*Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no estaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente. Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central. Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa; iba a la aldea de Ashgrove, pero saqué un pasaje para una estación mas lejana*”. Culmina este segundo momento con la reaparición de Madden, corriendo el tren que parte pero sin alcanzarlo. Así, cuarenta minutos son la distancia temporal exacta entre el agente/narrador y el capitán/perseguidor.

4. *La finitud en el tren*. El narrador se dispone entonces al riesgo total de una aventura de la que sabe que, ineludiblemente, el destino final será la muerte. Pero vale aventurar la vida para salvar un secreto de guerra y, aunque fuera por sólo cuarenta minutos, salvarse. Estrictamente, hay en Yu Tsun un estado de *conciencia de finitud*, en el umbral de la lucidez, la que quizás está enunciada en su consejo: “*el ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado. Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que*

era tal vez el último, y la difusión de la noche". En medio de esas elucubraciones, y en la plenitud del tiempo, el tren llega a la meta de la fuga: Ashgrove. Este tercer momento de la *experiencia* consta del plan de fuga hecha realidad en tren y de la temporalidad en carne viva yendo camino de su muerte.

5. *El espacio: un jardín*. Para llegar a Stephen Albert, Yu Tsun baja del tren y comienza un caminar laberíntico: por senderos de tierra con escaleras empedradas y siempre doblando hacia la izquierda, en cada encrucijada. Con ese detalle espacial como lugar transitado, BORGES nos da la primera clave enigmática del relato. Nuestro agente de guerra es bisnieto de Ts'ui Pên, alguien que fue gobernador y que renunció al poder para escribir una novela y construir un laberinto en el que todos los hombres se perdieran. Pero Ts'ui Pên fue asesinado, la novela quedó oculta y el laberinto inconcluso. Y allí, en esa evocación de la memoria, le acontece un primer instante mágico, la posesión en la imagen soñada en la figura del laberinto: "*Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo*". Atrapado en el mundo ensoñado de esa imagen laberíntica, Yu Tsun sigue abstraído en el camino que lo lleva a Albert, cuando le arrebató un súbito acto de comprensión de dos sucesos extraños: una música china y un farol encendido. Veamos cómo describe este caminar casi sobre nubes de la imaginación: "*... el camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegue, así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifre una alameda y una especie de pabellón*". Y después: "*Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china. Por eso, yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. No recuerdo si había una campana o un timbre o si llamé golpeando las manos. El chisporroteo de la música prosiguió. Pero del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No ví su rostro, porque me cegaba la luz*".

6. *La manifestación del jardín/laberinto*. El encuentro ente Albert y Yu Tsun comienza con una pregunta dirigida a despertar la inquietud del narrador. Pues éste llega con el objetivo claro de confiar un secreto de guerra pero, quizás, *algo le inquieta* de ese momento de la memoria en el que ha quedado cautivo cuando llega al camino complejo que le llevaría hasta Stephen Albert. Así, Albert lo recibe con la pregunta: "*¿Usted sin duda quiere ver el jardín?*". La memoria vuelve a sacudir por entero los pensamientos del fugitivo: "*Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad: -El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên*". La memoria sigue curso en el caminar de Yu Tsun, en un instante de retorno a su Infancia. Pero ahora el escenario no es un jardín sino *una biblioteca*: el universo se concentra en la biblioteca de Albert, entre algunos libros y otros objetos (jarrón, disco). Y allí comienza el develamiento de la obra de Ts'ui Pên: *la obra inconclusa y enigmática*. Pues Ts'ui Pên ha abandonado el poder, el saber, la fama, todo lo deja para hacer su obra, un laberinto y una novela, pero al morir "*los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos*". Entonces aparece *el enigma* que había preocupado en la evocación a Yu Tsun, la evocación que le toma como en un arrebató antes de subir al tren. Y ese *enigma* reúne la creación singular de Ts'ui Pên: *una novela y un laberinto*.

7. *El develamiento de la obra.* Stephen Albert descubre a los ojos de Yu Tsun la obra en cuestión: se trata de un alto escritorio de marfil, un laberinto de marfil, “*un invisible laberinto de tiempo*”. Tal obra tenía por sentido el deseo que Ts’ui Pên expresaba como “*me retiro a escribir un libro*”, o también “*me retiro a construir un laberinto*”. El misterio de tal obra era que *libro y laberinto eran una misma cosa*, un objeto idéntico a sí mismo. Así, el mismo Albert devela cómo llegó a descubrir que *libro y laberinto eran una misma obra*: “*dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts’ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí*”. Entonces, un laberinto infinito y una carta eran la llave para comprender esa obra de dos formas diferentes. Y el enunciado de la carta decía: “*Dejo a varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*”. La pregunta, ahora, era ¿cuál es el sentido de esa expresión de legado, en la figura de un *jardín laberíntico*?

8. *La clave del enigma.* La clave para comprender el enigma que representaba la imagen inquietante y desconocida de un laberinto infinito y la enunciación de tiempo del jardín bifurcado, no estaban en el modelo de un espacio a pensar, específicamente, sino del *tiempo*. Pues la obra era una imagen del tiempo y para el tiempo, *un tiempo al que se llegaba buscando la obra y, desde la que se partía atravesando esos senderos bifurcados en el tiempo que ella misma daba a comprender, haciendo de sus lectores/caminantes el juego mismo de su representación*. Así, Yu Tsun comprende los dos elementos fundamentales del sentido de la obra, tales eran: a) la imagen de la novela en la forma de un jardín laberíntico, “*el jardín de senderos... caótica*”, y b) la imagen de la bifurcación en el tiempo, era la de los varios porvenires, “*la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo*”. Con esa clave, BORGES da a leer un modo de la comprensión del sentido de esa obra enigmática en la que se fundían dos *poiēsis* en una sola: *novela y jardín*. La trama del texto de Ts’ui Pên consta, entonces, de relatos ficcionales en los que diferentes tiempos futuros proliferaban bifurcándose; entonces, cada relato tiene un destino diferente y, a su vez, todos los desenlaces ocurren con igual validez, siendo cada uno el punto de partida del otro.

9. *La captura de la muerte.* En un momento de *simultaneidad y sincronía* casi perfecta, Yu Tsun experimenta la proximidad inminente de la muerte. En un primer instante de la simultaneidad, Yu Tsun padece en su cuerpo y alrededor de su cuerpo de una agitación total, una pululación intangible, invisible. En ese arrebató, BORGES introduce otro instante y ahora con ambos personajes, es el instante de *presencia absoluta del tiempo*. Así, en esa discontinuidad cuyo núcleo es el tiempo, encontramos algunos modos de ser de la verdad de la obra, que puntuaría así:

a) *el tiempo es la pregunta que inquieta a Ts’ui Pên a hacer su obra, “la controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo”;*

b) *el tiempo es el enigma y la pregunta central pero de figura con apariencia ausente en el texto: “ése es el único problema que no figura en las páginas del Jardín. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir tiempo”;*

c) *el nombre fantástico para una novela-laberinto llamado El jardín de senderos que se bifurcan es una parábola y/o adivinanza cuyo motivo angular es el tiempo, el tiempo indicado en su ausencia aparente: “omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla”;* la novela/laberinto indica con su nombre el tiempo pero con una imagen específica e incompleta del universo, según un tiempo circular:

“... creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”.

Este último rasgo del develamiento de Stephen Albert es el corolario del relato borgeano: *en esa trama circular del tiempo, todo es posible para ambas existencias encontradas en la palabra del jardín laberíntico: coexistir, conocerse, no conocerse, no existir alguno de ellos, ser entelequias, asesinarse...* De este modo, la vida y la muerte de cualquiera de ambos interlocutores es una de las tantas posibilidades del tiempo circular del laberinto bifurcado y multifacético. Pero entonces siempre *el otro* puede ser una amenaza para *el otro*. Con ese prólogo del fin, retorna el instante de pululación total que arrebató a Yu Tsun: “*me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo*”. Así, el círculo del develamiento retorna a su punto inicial: pululación-develamiento-pululación.

10. *El porvenir consumado*. En el desenlace breve pero de plena intensidad, confluyen distintas *experiencias de (hacia) la muerte*; ellas son: *la aparición de Madden en el jardín*, a los ojos de Yu Tsun, que despierta de su estado de pululación total; *la traición de Yu Tsun*: le pide a Albert la carta justificándose en que el porvenir ha llegado y están en él, pero entonces Yu Tsun fulmina a Albert de un disparo; *Madden arresta a Yu Tsun*, quien a su vez es condenado a morir ahorcado; y por último, *El bombardeo de Berlín*: la muerte llega a una ciudad ante el aviso de Yu Tsun indicado con la muerte de Albert.

La constricción y el agotamiento sumen a Yu Tsun en la espera de su muerte. Ha cumplido su misión de agente secreto, ha traicionado y asesinado, con su travesía consume su destino en *un jardín laberíntico cuyos porvenires son todas las posibilidades*.

La lectura hermenéutica de ambos cuentos borgeanos se realizará en paralelo a *Fedro*, al finalizar su interpretación. Recuérdese, no obstante, que ambos entramados textuales serán interpretados como *juegos de la palabra* en belleza y verdad para construir sentidos acerca de la *experiencia del arte* como juego transformador y poético.

JUEGOS DE EXPERIENCIA EN ESPACIOS PLATÓNICOS: LOS JARDINES DE FEDRO

Antes de interpretar los momentos discursivos de *Fedro*, veamos los elementos hermenéuticos que nos proporcionan un marco orientativo para su lectura.

Esquemáticamente, cabe primero enunciar los rasgos propios del diálogo en cuanto a su composición³⁰⁹:

- a) *cronología*: pertenece al *grupo medio* de la obra platónica.
- b) *tiempo, lugar y personajes*: el diálogo está situado a campo abierto (CORNFORD) y por ende, refleja la actitud de *admiración por la naturaleza y la música del universo* (las cigarras); compuesto en forma dramática de estilo directo, los personajes son SÓCRATES, como figura aquí inspirada y poética, FEDRO o el amante de los discursos, y LISIAS, orador y escritor de discursos, a quien pertenece el escrito que abre y motiva el diálogo.

³⁰⁹ Para este esquema, sigo a W. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, Tomo IV, Madrid: Gredos, 1991, p. 381 y ss.

c) *Motivo*: el diálogo comienza con la lectura de FEDRO a SÓCRATES de una *epideixis* de LISIAS, sobre la tesis de que un muchacho debe ceder a las insinuaciones de un sensualista frío.

d) *Estructura temática del diálogo*: W. GUTHRIE analiza la composición del *Fedro* según esta estructura por temas:

- discurso de LISIAS (230e-234c),
- primer discurso de SÓCRATES (237b-241d),
- formas de la locura divina (244a-245c),
- naturaleza del alma (245c-246d),
- viaje de los dioses y las almas y visión de la realidad (246a-248c),
- destinos de las almas (248c-249d),
- la Belleza y el Amor (249d-257b),
- transición, o el mito de las cigarras (257b-259d),
- retórica y verdad (259e-262c),
- método dialéctico (262c-269c),
- asociación entre las figuras del orador y el psicólogo (265c-272b),
- no hay atajos para el éxito (272b-274a),
- la palabra escrita y hablada (274b-279b).

Mención aparte merecen los nutridos comentarios del autor a la experiencia del *kairós*, presente en *Fedro*, como así también al método filosófico de PLATÓN (o la dialéctica y la argumentación en la *philia*, la *sinusia* socrática) y las formas de la locura divina (y naturaleza y funciones del alma). Desarrollaremos estos puntos a lo largo de esta interpretación.

Por otra parte, tenemos la lectura de W. JAEGER, y su mirada desde la *paideia*. En efecto, JAEGER considera que en esta obra, como discurso sobre la técnica de los discursos para la educación integral del ciudadano, “a Platón le preocupa principalmente el saber si para expresar de palabra un pensamiento es necesario el conocimiento de la verdad”³¹⁰. En ese sentido, la *retórica* tal como se piensa en *Fedro*, “sólo puede convertirse en un verdadero arte a condición de que se apoye en el conocimiento de la verdad”³¹¹. Arte de la palabra que, para devenir en *paideia*, debe alimentarse de la dialéctica como búsqueda de la verdad, y quizás allí está el mayor aporte de *Fedro*: “la verdadera innovación reside (...) en el camino que abraza para la educación del espíritu. El *Fedro* incorpora al programa de la *paideia* platónica en la República una nueva zona, la de la retórica, pero sin salirse del marco trazado en aquella obra. El objetivo perseguido en la República es la educación del futuro regente; en el *Fedro* es la formación del orador y del escritor.”³¹²

Pero más específicamente, al menos para el tono de esta investigación, es interesante la lectura que PAUL FRIEDLÄNDER nos brinda acerca del *Fedro* como diálogo de reunión de la *poesía y la dialéctica*. En esa dirección, del pensar con auxilio al *logos* desde el discurso poético, FRIEDLÄNDER distingue en *Fedro* estas características:

a) *Fedro* es una obra de juego entre *logos* y diálogo: “No queda duda de cómo Platón, en los años tempranos como en los tardíos, tanto durante la escritura de sus diálogos como de sus leyes, experimentó la dignidad de pregunta de toda escritura, y que en sus escritos –también para lo que nos ha quedado de él y que nosotros a veces entendemos como sus más elevadas creaciones, como las más

³¹⁰ Jaeger, W. *Paideia, los ideales de la cultura griega*, México: FCE, 2000, p. 989.

³¹¹ Ob. cit. p. 989

³¹² Ob. cit. p. 995

elevadas, quizás, del espíritu griego- no pensaba haber dicho lo más serio (...) pero el hacer diálogos fue para él un juego al que se dedicaba, “cuando los demás se entregan a otros juegos, en un banquete o en algo parecido, se lo pasan bien”. Así dice Sócrates en el Fedro (276d). Sin duda, es un juego muy bonito frente a algunos de muy poco valor”, le responde Fedro, “si uno sabe jugar con palabras y contar historias de la justicia y de lo demás de que tú hablas”. Y Sócrates asiente.”³¹³

b) El *Fedro* constituye en sí un espacio mítico. Espacio que FRIEDLÄNDER encuentra según algunos niveles, tales como:

- el mito de *creación de la humanidad* (Epimeteo y Prometeo) en *Protágoras*;
- el mito de *creación del mundo por obra del amor, la carencia y el conocimiento de lo bello* entre los hombres, en *Banquete*;
- los mitos *del mundo y del alma* (la leyenda de Boreas y Oritia, las cigarras y la historia de Theuth y Thamus) en *Fedro*;
- los mitos de *formación de la imagen del alma* (el carro alado) en *Fedro*.

c) El diálogo contiene la preservación del enigma de comienzo a fin: “(Platón) nunca en realidad ha pretendido que sus propios mitos fuesen entendidos literalmente, por eso a cada instante son preparados nuevamente para retomar aquellas “místicas” explicaciones en la imaginación del comienzo. Platón no sólo evita el peligro de un dogmatismo metafísico, sino también la rigidez misma de una delimitación crítica de fronteras, lo mismo que él, mediante una forma artística de diálogo, evita la seriedad dogmática de la escritura rígida mediante la ironía. El mito alcanza “aquello de la vida secreta que él promueve a sentido abierto” y no sólo como un contenido vago. Más bien la evidente fantasía será conducida a un camino claro y terminado; los conocimientos obtenidos dialécticamente y las inquebrantables consecuencias de su comportamiento ético hablan en el mito y él, a su vez, en ellas”³¹⁴.

Otro de los lectores claves, aquí, para guiar esta posterior interpretación del *Fedro* ha sido GADAMER, quien sitúa su hermenéutica del *Fedro* en el marco de la “ética dialéctica” de PLATÓN. Así, comprende el *Fedro* como una obra de las que más ponen en evidencia el rendimiento del lenguaje, en sí mismo, como un *medio suficiente de entendimiento o comprensión*. Además, el *Fedro* pone en situación a la *retórica* como una “regla del arte del lenguaje” que refleja, precisamente, esa estructura comprensiva del mismo. Las notas singulares de esta obra de *enunciabilidad* del lenguaje como camino de entendimiento por el *diálogo retórico y dialéctico* serían:

a) la primera exigencia del diálogo es que *aquello de lo que se habla sea comprendido* tanto como *el otro con quien se habla* (*Fed.* 263 a y ss.);

b) para un *diálogo verdadero*, es necesario especificar el *tipo de deseo* que mueve a los hablantes (*Fed.* 237 y ss.);

c) el *amor* es un deseo irracional, una especie de locura que, fuera de control, hace del diálogo un discurso de *logos* inauténtico (*Fed.* 244a);

d) para llevar el diálogo según un razonamiento auténtico, no hay que renunciar al amor sino ser capaz de cierta *apertura para refutar las verdades previamente asumidas como tales* (*Fed.* 245b);

³¹³ Friedländer, P. *Platón, verdad del ser y realidad de la vida*, Madrid: Tecnos, 1989, pp. 123-124

³¹⁴ Ob. cit. p. 203

- e) el *verdadero amor* es el que es capaz de conducir la fluidez del diálogo hacia la verdad misma del amor, hacia su *eidós*;
- f) la *dialéctica* es la condición previa para el buen dominio del discurso, porque es la *capacidad de reconducir la multiplicidad de la experiencia a una misma unidad*, a buscar el *eidós* específico del *logos* que mueve el diálogo;
- g) la dialéctica, entonces, es indispensable no sólo para la fluidez del diálogo filosófico sino también para *el arte de la retórica*, por ser un ejercicio del *logos* en camino verdadero con otra auténtica técnica oratoria;
- h) la retórica debe conocer sus posibilidades de influencia y los distintos medios técnicos del discurso para *la forma singular del alma*, plausible de influenciar y ser influenciada;
- i) la esencia del saber, en la dialéctica, es la *comprensión efectiva* de los entes, según la consistencia del ser del uno y del otro.

Realizadas estas precisiones previas, entonces, veamos ahora la lectura que en esta tesis se ofrece del *Fedro*, en el marco de la *gebilde* o *experiencia del arte*, o del *juego de la palabra y el poema para señalar otro pensar y otra formación*. Así, trataré de comprender el *Fedro* de PLATÓN como una *experiencia de umbral*. Y esto porque este diálogo platónico es mucho más que una lectura filosófica y uno de los más bellos textos de la literatura clásica occidental, es también porque el texto no podría reunir las condiciones para ser una *experiencia del arte*, puesto que no es en sí una obra de arte, es una obra filosófica. Sin embargo, buscaré en esta obra filosófica *la resonancia de una experiencia del arte*, la resonancia en la cual podamos leer *Fedro* como una *experiencia del pensar en y por la cual la palabra juega (poéticamente) al arte de la dialéctica*. Así, la palabra acontece en *Fedro* como un hilo de tensión dinámica entre *amor y retórica*, entre *mito y dialéctica*, entre *poesía y sabiduría*, entre *belleza y memoria*, entre *escritura y oralidad*. Y en ese movimiento pendular, la palabra traza un hilo que atraviesa el cuerpo de la palabra filosófica acerca de las posibilidades del discurso para crear belleza y verdad en el juego del tiempo. Con ese cristal de lectura del *Fedro* como *experiencia hermenéutica de belleza y verdad*, y comprendiendo con T. SZLEZÁK el texto del *Fedro* como uno de los diálogos estructurados como *drama*³¹⁵, descompondré el texto en ocho secuencias:

1. Introducción (227a-230d)
2. Primer discurso FEDRO/LISIAS (230e-234c)
3. Primer Interludio (234d-237a)
4. Segundo discurso, primer rodeo de SÓCRATES (237b-241d)
5. Segundo Interludio (241e-243d)
6. Tercer discurso, segundo rodeo de SÓCRATES (243e-257b)
7. Cuarto discurso, tercer rodeo de SÓCRATES (257c-278e)
8. Cadencia (279 a-c)

³¹⁵ Para T. SZLEZÁK, este diálogo conduce forma y contenido en forma de *drama*, y como tal, se compone de *acción* (el diálogo mismo, como acceso gradual a la verdad), *tema* (alcance de la retórica para la vida filosófica) y *fin* (el poder de Eros para la vida filosófica). Comprendido como *drama*, el *Fedro* es una obra de enunciación develadora y a la vez enigmática, según SZLEZÁK, de “*la cosa de mayor valor*”: “*Tutto considerato, il Fedro si rivela come un’opera le cui parti sono armoniosamente coordinate fra loro com in un organismo (264c). Il tema è la domanda sulle condizioni per cui un “discorso” è superiore ad un altro (...). Oggetto di questi discorsi è l’Eros e con esso l’anima (...). Solo così, infatti, si conduce la retorica “con arte”: con un completo controllo da parte del “filosofo” non solo del contenuto, ma anche dell’ampiezza e delle condizioni della comunicazione di una conoscenza essenziale. Il Fedro insegna, così, a capire due cosa insieme: in che consistano le “cosa di maggior valore” e perché esse debbano, in ultima analisi, restare orali.*”, en *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano: Vita e Pensiero, 1992, pp. 99-100

Con ese esquema, leeré entonces *Fedro* como una *experiencia dialéctica de belleza y verdad en camino de comprensión de la sabiduría como modo de la poesía, y en el tejido discursivo del amor y la retórica*.

1. INTRODUCCIÓN (227A-230D)

En este primer apartado del texto se presentan casi todos los elementos con los que PLATÓN tejerá el sentido del diálogo posteriormente. Antes de detenernos en esos elementos del texto, veamos tres figuras elementales del espacio en el que el diálogo acontece. Ese lugar es un arroyo cercano al río Iliso, lugar donde se cuentan las hazañas del Boreas, y el diálogo sucederá a la sombra de un árbol de plátano. Lugar que simbólicamente quizás este indicándonos un lugar de demora en lo bello, demora en la que el texto hará un desarrollo progresivo a través de imágenes, metáforas y problemas que se exponen al pensar desde una racionalidad poético-plástica: “*Se ha observado muy juiciosamente que Platón es un “visual” que necesita intuiciones para mantener presente en el símbolo sensible el resultado de su profundísima concentración mental (...) La “idea” significa, en efecto, para él “visión”, “intuición” interior. Pero Platón sabe muy bien que la verdad misma no es visible para los ojos del cuerpo, sino sólo la belleza de la verdad*”³¹⁶. Los elementos esbozados por PLATÓN en este primer apartado son los siguientes:

a) *La imagen del camino*: como en tantos de sus diálogos, los personajes platónicos son viva representación de la *experiencia*. Si la *erfahrung* es *ir de camino*, atravesar riesgos, entonces se puede decir que PLATÓN inaugura en la filosofía escrita un modo de dar a ver *el pensar* como una *experiencia*, como un *ir de camino*. En efecto, en *Fedro*, éste es quien regresa de ver a LISIAS y con SÓCRATES van andando hacia un lugar de demora para el encuentro con los *lógoi*. De la misma manera que SÓCRATES le expresa a FEDRO su deseo de dejarse llevar por tantos lugares donde éstos le produzcan encantamientos con la palabra, “*con tal que me encandiles con los discursos escritos*” (230d). Entonces, la *imagen del camino* en el comienzo del diálogo ya nos pone en dirección del lugar del pensar, sea por la dinámica en FEDRO como la *experiencia de deseo* en SÓCRATES por ir con FEDRO, pero en ambos como *signos hacia la experiencia*, o hacia la búsqueda del *logos* como *experiencia del pensar*, lugar al que se dirigen como amigos y compañeros en el entusiasmo.

b) *El discurso*: el lugar de la palabra en *Fedro* es planteado desde el comienzo, no sólo porque ambos hablantes ponen al habla un discurso escrito de LISIAS, sino también porque a partir de ese discurso buscarán *modos de hacer discursos bellos sobre el amor y el arte de la palabra*. Así, PLATÓN nos pone de cara a los dos problemas centrales del texto, *el amor y la palabra*, en la necesidad de buscar el lugar del *logos* en el que la palabra se manifiesta como discurso bello y verdadero. Manifestación del *logos* que aquí reviste dos figuras básicas: *la forma de un discurso de amor* (LISIAS) y *la búsqueda del pensar por el discurrir de discursos de encantamiento* (SÓCRATES) para dos fines específicos, tales son *el amor y el arte de la palabra*.

c) *El deseo de oír*: esta necesidad socrática por buscar con FEDRO en los discursos de encantamiento alguna señal bella para la sabiduría, se expresa con una voluntad que *se dispone a oír*. Voluntad que evidencia el estado de *apertura que origina la experiencia* y que se traduce en el *arte de poder oír lo que no se sabe*, lo que se da en el despliegue del *logos* y que funda la posibilidad de una experiencia bella y verdadera, y que SÓCRATES define como el mejor quehacer: “*¿Crees que iba yo a tener por ocupación un quehacer mejor?*” (227b)

³¹⁶ Natorp, P.-Brentano, F. *Platón y Aristóteles*, Buenos Aires: Quadrata, 2004, p. 39

d) *La memoria*: en esta introducción al diálogo aparece uno de los problemas esenciales de los *discursos sobre el amor y la retórica*. Es el problema de la *memoria*. Problema que no sólo será tema de discusión en el diálogo mismo, pues FEDRO quiere probar a SÓCRATES que puede repetir el discurso de LISIAS sino que más aún, se trata de un problema que ha perdurado en el debate entre *escritura y oralidad* a lo largo de la historia del pensamiento occidental; de hecho, este debate es el punto de quiebre de la filosofía hermenéutica moderna, con especial divergencia en los estudios platónicos contemporáneos sobre la posibilidad, o no, de la palabra para hacer morada al pensar en prácticas de tradición oral o escrita, esotérica o exotérica.

e) *La relación entre mito y verdad*: esta relación puesta en debate en tiempos de PLATÓN y en oposición a la pretensión de verdad de la Sofística como técnica de enseñanza de *un saber decir con efectos de verdad*, es uno de los problemas que en *Fedro* se plantean sin ponerse en discusión (como en *Protágoras* o *Menón*) sino más bien otorgando a la palabra del mito una función de *verdad*. Aquí veremos, en distintas imágenes y metáforas cargadas de mitología, una de las funciones enunciativas de la palabra para *construir sentidos de verdad* y, como veremos en este diálogo, con voluntad de señalar hacia el pensar, en este caso, el pensar en y con la palabra del mito y la metáfora. En esta palabra introductoria, la relación *mito-verdad* se plantea cuando ambos caminantes deciden buscar un lugar para oírse y pensar, y eligen finalmente el sitio en el que el mito cuenta sobre el rapto de Oritía por Boreas, junto al río Iliso. Oritía, por ello, es en la tradición antigua “*la novia del viento*”. Lugar ante el que FEDRO interroga: “*¿crees tú que todo ese mito es verdad?*” (229c)

f) *Inquietud*: otra de las *figuras de experiencia* son estas imágenes de ambos paseantes, FEDRO deseando narrar a SÓCRATES su encuentro con LISIAS en una *armonía de palabra de amor*, y SÓCRATES deseando oír lo que FEDRO puede darle para acudir en busca del *logos*. Entonces, la *inquietud* es aquello que les pone en camino del *logos* acerca del *amor y la verdadera belleza del alma reflejada en el arte de la palabra*.

g) *La metáfora de las cigarras*. Esta figura aquí aparece como representación de la música del alma capaz de oír/hablar palabras de amor. Será desarrollada en el texto más adelante, pero aquí hace de telón para anticiparnos la posibilidad de la palabra (en este texto, *palabra poética, palabra mítica y palabra filosófica*) para enunciar lo bello y abrir lugar a una verdad acerca del amor.

2. PRIMER DISCURSO FEDRO/LISIAS (230e-234c)

FEDRO no reproduce el discurso de LISIAS de memoria, aunque quiere probar que sí puede hacerlo, sino que opta por leerlo. Y el discurso de LISIAS contiene alguna enseñanza específica del amor, sobre todo en base a esta hipótesis: *quien busca ser amado no debe corresponder a un enamorado sino a aquel que no ama*, pues éste no está colmado de la borrachera que deviene en deseo por placer y celos sino que, por esa distancia, podrá contribuir al provecho futuro y la benevolencia. De tal modo, la memoria de un pasado compartido reforzará aún más la amistad y “*servirá como promesa de futuro*” (233a). FEDRO está fascinado con el discurso de Lisias, comparte su alegría con SÓCRATES preguntando acerca del problema fundamental que desarrollará el diálogo: *la belleza de las palabras en el discurso sobre el amor*. Así, el hilo conductor que nos lleva del amor a la dialéctica es, desde este primer discurso, *la pregunta acerca de la belleza y verdad en la palabra*.

3. PRIMER INTERLUDIO (234d-237a)

Luego de la lectura del discurso de LISIAS, FEDRO y SÓCRATES establecen los problemas que luego buscarán desarrollar en la búsqueda del *logos*. Tales problemas, también abordados por PLATÓN en otros textos, son problemas tales como: la *inspiración*, las reglas de la *retórica*, el duende/*daemon*, la *ignorancia*. Veamos cada uno de ellos según como aparecen en *Fedro*:

a) *La manía o inspiración*. FEDRO ha causado en SÓCRATES un estado de inspiración, de delirio, de sentirse encendido: “*Pensando que tú sabes más que yo de esto, te he seguido y, al seguirte, he entrado en delirio contigo: oh tú, cabeza inspirada*” (234d). Este estado de inspiración que SÓCRATES describe como inflamación, es lo que le da la capacidad de decir cosas que exceden la medida de sus posibilidades, que le superan y le desbordan. Y es también lo que le hace sentir la presencia de un *daemon* o duende, algo extraño que le infunde entusiasmo para la manifestación del *logos*. Entusiasmo que se refleja en la mirada de FEDRO, a quien SÓCRATES no deja de recordarle su efecto encantador. Sin embargo, aún en la embriaguez de las palabras, ambos atemperan su búsqueda con la necesidad de solicitarse mutuamente prudencia con las hipótesis establecidas y sobre el efecto de la verdadera palabra de amor.

b) El tema de *la retórica* ya aparece aquí planteado aunque será el tercer discurso de SÓCRATES el que se ocupe de abordarlo en detalle. Pero el problema de la retórica ya plantea aquí dos cuestiones: de un lado, cierta sospecha acerca de si debe alabarse el discurso por verdadero, y además, si puede ser fiel a las reglas de la retórica que exigen claridad, rotundidad y exactitud.

c) La figura del *daemon* o duende aquí aparece como vehículo de inspiración y también como señal que recuerda a SÓCRATES su propia ignorancia: “(...) *puesto que estoy seguro de que nada de esto ha venido a la mente por sí mismo, ya que soy consciente de mi ignorancia, sólo me queda suponer que de algunas otras fuentes me he llenado, por los oídos, como un tonel.*” (235c).

d) *El reconocimiento de la ignorancia* es lo que aquí abre el camino no sólo a la inspiración sino también a una búsqueda de la palabra por la cual confrontarán amistosamente FEDRO y SÓCRATES tratando de definir el *enamoramiento*, la necesidad de *la palabra* y el estado *de amor por la palabra*.

4. SEGUNDO DISCURSO, PRIMER RODEO DE SÓCRATES (237b-241b)

Luego de un momento introductorio de temas que abrió el discurso de LISIAS leído por FEDRO, ahora el diálogo regresa a un momento de meditación en la palabra de SÓCRATES (o meditación que el mismo SÓCRATES llama “*discurso de Fedro de Mimonte*”). Este primer ejercicio de SÓCRATES pondrá el acento no en la refutación del discurso de LISIAS sino, a partir de ese discurso, en la búsqueda de ciertas definiciones respecto del Amor y la Filosofía. Definiciones con las que se hará un rodeo, tal es *amor-filosofía-amistad*. Así, metodológicamente, el discurso socrático atraviesa tres etapas: *boúlesis* (deliberación y provocación del error), *eidēnai* (descubrimiento y reconocimiento de los caracteres que se buscan racionalmente definir) y *diomologoúntai* (momento intersubjetivo o de ‘*ponerse de acuerdo*’). Veamos los pasos de este rodeo socrático:

a) El primer discurso comienza con una nota de atención hacia lo que se ignora, esto es, la *ousia* o esencia del amor. Por ello hay discursos como el de LISIAS, que delibera sobre si se debe o no hacerse amigo de quien ama o quien no ama, en lugar de buscar de qué se trata eso llamado *amor*. Entonces, lo primero es cómo se

determinan aquí dos principios que mueven a los hombres en tono de *eros*: el deseo natural de gozo, y la opinión general que tiende a lo mejor. Si bien ambos principios a veces interactúan, otras veces uno domina sobre el otro, pero el efecto general del primero es el placer y el desenfreno, y el del segundo, la sensatez. Este último principio es el que aquí toma mayor relevancia puesto que a esa definición se llega por medio de la “*reflexión con el lenguaje*” (237e). Así, el Amor es definido primeramente como “... *apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama Amor*” (238c). Luego, el discurso socrático elabora caracterizaciones del enamorado y el amante: el primero, celoso y posesivo, el segundo, dañino e infiel.

b) La filosofía: el lugar de la filosofía como efecto del *eros* es abordado en *Fedro* sin los rodeos espiralados de *Banquete*, pero con una clara indicación de la filosofía como obra del amor en camino del pensar. Y la “*divina filosofía*” es aquí aquello de lo que el enamorado priva a su amado, esto es, la posibilidad de acrecentar al máximo su saber y buen sentido (239b).

c) La amistad: esta noción aquí no queda asertivamente definida pero SÓCRATES da las claves para luego buscar su definición con más precisión. La amistad empieza a inferirse por negatividad; por aquello que no es ese modo de amar de enamorados y amantes, que no promuevan el *cultivo del espíritu*. En este primer discurso, SÓCRATES no deja de confirmar lo que ya anticipara tras la lectura de FEDRO, ese estado de “*henchido*” o inflamado por el alma del *logos*. Así, el efecto del entusiasmo que se apodera de él se manifiesta como un *arrebato ditirámbico* (238d) y arrebato al que entró con una máscara (237a), un velo en la cabeza y del que sale con una interrupción no esperada por FEDRO. Entonces, SÓCRATES ha hablado con *el fluir del río del lenguaje*, entre la voz y la vista, la vida y la palabra (238c).

5. SEGUNDO INTERLUDIO (241e-243d)

Este paréntesis del texto hace aparecer tres cuestiones:

a) Un elogio a FEDRO por ser el procurador y animador de tan buenos y bellos discursos, pues FEDRO es para SÓCRATES un encantador del *logos*: “*Divino eres con las palabras, Fedro, sencillamente admirable, porque yo creo que de todos los discursos que se han dado en tu vida, nadie más que tú ha logrado que se hicieran tantos*” (242b).

b) *Una definición del alma*: el alma es aquí ese lugar de resonancia de algo extraño que busca manifestarse como verdad para el hombre inspirado. SÓCRATES así lo describe: “*cruzando el río, me llegó esa señal que brota como de ese duende que tengo en mí, y me pareció escuchar una especie de voz que de ella venía*” (242c). Entonces, el alma es una fuerza que asigna ese impulso de saber que excede la temporalidad, en este caso, un saber adivinatorio.

c) Un signo de contraargumentación al discurso de LISIAS, si tal como leyó FEDRO, Lisias enseña a amar a quien no ama, ahora SÓCRATES ya dispone a un segundo discurso suyo con esta observación previa, que establece el primer momento del desacuerdo con LISIAS: “*aconsejo a Lisias que, cuanto antes, escriba que es al que ama, más bien que al que no ama, a quien equitativamente hay que otorgar favores*” (243d).

6. TERCER DISCURSO, SEGUNDO RODEO DE SÓCRATES (243e-257b)

En este discurso, SÓCRATES le otorga su autoría a ESTESÍCORO DE HÍMERA. En este segundo discurso de SÓCRATES y tercero del texto, encontramos el concepto del *amor* como modo de sabiduría llevado a su máxima expresión. Así, el camino del *logos* que realiza el texto para llegar a una palabra de verdad sobre el amor, atraviesa distintos momentos de conceptualización deteniéndose en algunas precisiones acerca de elementos esenciales al amor: *la locura, el alma, la mirada, la belleza y la filosofía*. Elementos todos que, en el discurso socrático, son abordados al interior de los momentos descriptivos de la idea de locura (*manía*). Veamos entonces cómo se presentan y qué papel cumplen en el camino del *logos* como sabiduría del amor:

a) *la locura*: (este modo de la locura humana se debe a las enfermedades que aquejan al hombre) el término *manía* es lo que ya se anticipaba en la figura de FEDRO y el estado de SÓCRATES. De comienzo, la *manía* se define como don: “*a través de esa demencia, que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes*” (244a). Entonces, la *manía* es un don por cuyo través llegan al hombre grandes bienes, entre ellos, la inspiración poética y el delirio profético. Pero veamos cómo SÓCRATES distingue cuatro modos de *manía*: (1) *derivada de Apolo, o maniké*: “*ese arte tan bello, que sirve para proyectarnos hacia el futuro*” (244c); *mantiké* es otro nombre para *maniké*. Una forma derivada de este primer modo de *manía* es (2) *oionoistikê*, una indagación sobre el futuro basada en los augurios y signos de las aves. Así, ya tenemos una primera diferencia entre *manía* y *sensatez*: la *manía* es un arte bello enviado por los dioses, y la *sensatez* es cosa de los hombres; (3) *derivada de Dionisos*, como elemento liberador o de purificación en etapas de plagas o penas o culpas en que los hombres debían realizar ritos de iniciación o suplica por salud y futuro; y (4) *derivada de las Musas*: o despertar y aliento del alma hacia la música y la poesía, y toda su fuerza educadora al porvenir (245a: “*... al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir*”). Sin esta *manía*, toda obra poética queda sin posibilidades de belleza y perfección: “*Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos*” (245a-b)

b) *El alma*: Este estado de inspiración o sabiduría que excede al hombre es lo que confirma su carácter de *don*: “*... sea que tal ‘manía’ nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna*” y en este esquema, PLATÓN hace aparecer su teoría del alma. El alma es descripta para la comprensión del modo inspirador de la locura, según tres rasgos que en el texto se señalan como:

a. *esencia del alma*: tiene naturaleza divina y humana, según un principio ingénito e imperecedero, un principio de movimiento que consta de “*lo que se mueve a sí mismo*” (245d);

b. *modo de acción del alma*: metafóricamente, PLATÓN describe el obrar del alma como una fuerza que lleva dos caballos y un auriga;

c. *origen mítico de problemas del alma*: este enunciado con palabra de mito es el modo en que PLATÓN explica la naturaleza mortal e inmortal de lo que el alma participa en la vida humana. El alma se figura como fuerza que gobierna lo inanimado, y que cosmológicamente traza estos recorridos: primero, si tiene alas y perfección, gobierna el Cosmos desde las mayores alturas; tal sería el carácter de los dioses, una armonía viviente inmortal de cuerpo y alma; segundo, si ha perdido alas y perfección, vuela a la deriva hasta asentarse en un cuerpo sólido, una “*crystalización de alma y cuerpo, se llama ser vivo, y recibe el nombre de mortal*” (246c). Pero también este modo de *manía* inspiradora, desarrolla el principio de la visión y su

relación con la verdad. Según la explicación realizada del alma, el principio dinámico del alma determina su modo de obrar. Así, las alas del alma tienden hacia lo divino si procura lo bello, lo bueno y la sabiduría. De lo contrario, se consumen y acaban en naturaleza mortal. De allí, y otra vez con la figura de los caballos, el concepto de *contemplación*: si el alma gravita hacia la tierra, se colma en maldad, si el alma se eleva hacia lo bello, bueno y verdadero, cruza la órbita celeste en un movimiento circular “*y contemplan lo que está al otro lado del cielo*” (247c). Allí el alma contempla la *ousía*, esa “*esencia cuyo ser es realmente ser*” (247c), una esencia incolora, informe, intangible que sólo se comprende con los ojos del alma y por lo que crece el “*verdadero saber*”: “*viendo al cabo del tiempo, el ser se llena de contento, y en la contemplación de la verdad, encuentra su alimento y bienestar, hasta que el movimiento, en su ronda, la vuelva a su sitio. En este giro, tiene ante su vista a la misma justicia, tiene ante su vista a la sensatez, tiene ante su vista a la ciencia, y no aquella a la que le es propio la génesis, ni la que, de algún modo, es otra al ser en otro –en eso otro que nosotros llamamos entes-, sino esa ciencia que es de lo que verdaderamente es ser. Y habiendo visto, de la misma manera, todos los otros seres que de verdad son, y nutrida de ellos, se hunde de nuevo en el interior del cielo, y vuelve a su casa*” (247d-e). El alma que no alcanza a divisar la llanura de la Verdad cae en la *doxa*, en la opinión, desidia y olvido. PLATÓN justifica esta explicación por el principio de Adrastea: el alma que tiende a lo divino, contempla lo verdadero y sigue girando hacia lo más elevado. El alma que se ata a su condición mortal sin ver lo verdadero, gravita por el peso del olvido, pierde las alas y cae a tierra. Según esta caída, el alma toma distintas formas de vida: el varón amigo del saber, la belleza y las musas; el rey o guerrero u hombre de gobierno; el político o administrador de bienes; el médico o gimnasta; el profeta o religioso; el poeta o actor; el artesano o campesino; el sofista o demagogo; el tirano. El conocimiento de lo bello, lo bueno y lo verdadero, la contemplación de la *ousía* con los ojos del *noûs*, experimenta otro modo de saber, tal es la *anámnêsis* o reminiscencia, proceso que consta de un tránsito desde “*muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio en otro tiempo nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad*” (249c). Este rasgo es el del filósofo: conoce por la memoria y según su contemplación de lo que es. Aquí el texto nos anticipa el cuarto modo de la manía, tal es:

d. *la manía de Eros y Afrodita, o del enamorado*: o hija de la contemplación, “*aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y recordando la verdadera, la salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de los de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de ‘entusiasmo’, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esa manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado*” (249d-e). Esta forma de locura es entonces la que nace de la contemplación de la belleza y como germinal de amor. Si “*sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo mas amable*” (249d), entonces quien ha contemplado lo bello, puede después apreciar lo bello en una vida bella y amar e infundir sabiduría y amor. Esto es la fusión de alegría, belleza, inflamación, pasión. El amor es así un aguijón que PLATÓN describe según funciones de reminiscencia, sabiduría, y creación: “*cada uno escoge, según esto, una forma del Amor hacia los bellos, y como si aquel amado fuera su mismo dios, se fabrica una imagen que adorna para honrarla y rendirle culto (...) Y una vez que se han enlazado con él por el recuerdo, en pleno entusiasmo, toman de él hábitos y maneras de vivir, en la medida en que es posible a un hombre participar del dios. Por cierto que, al convertir al amado en el causante de todo, lo aman todavía más, y lo que sorben, como las bacantes en la fuente de Zeus, lo vierten sobre el alma del amado, y hacen que, así, se asemejen todo lo más que puedan al dios suyo. Los que, por otro lado,*

seguían a Hera, buscan a alguien de naturaleza regia y, habiéndolo encontrado, hacen lo mismo con él. Y así los de Apolo, y los de cada uno de los dioses, que al ir en pos de determinado dios, buscan a un amado de naturaleza semejante (...) intentan, todo lo mas que pueden, llevarlos a una total semejanza con ellos mismos y con el dios al que veneran” (253a-b). Este estado es un estado verdadero de belleza y locura de Amor. Allí se origina la mirada: el enamorado contempla, no sólo la belleza sino que por obra de la mirada, dirige sus ojos del deseo hacia quien ama. Así, la mirada de amor es la que enciende y llena de amor el alma del amado y *“como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante” (255d).* Entonces, el enamorado, en su locura, tiene el encanto de la sabiduría que florece en su alma por la contemplación de la belleza y el amor en quien ama. Es una manía con reflejo de amor. Así, este modo de locura de amor le conduce a la filosofía; y así es que: *“transcurre la existencia en felicidad y concordia, dueños de sí mismos, llenos de mesura, subyugando lo que engendra la maldad en el alma, y dejando en libertad a aquello en lo que lo excelente habita. Y así, pues, al final de sus vidas, alados e ingrátidos, habrán vencido en una de las tres competiciones verdaderamente olímpicas, y ni la humana sensatez, ni la divina locura pueden otorgar al hombre un mayor bien” (256a-b).* Entonces, estos dones maravillosos son los que germina y procrea la amistad del enamorado, que ha nacido del entusiasmo, de este modo de la manía como divino amor en belleza y verdad. De este modo, SÓCRATES demuestra a FEDRO la mayor alabanza a Eros: *“... que no podría por menos de decirse poéticamente” (257a)* y por cuya gracia la filosofía hace su comienzo en el cultivo del alma de quien es amado, *“para que simplemente lleve su vida hacia el Amor con discursos filosóficos” (257b).* Entonces, la manifestación del *logos* ha hecho aquí un rodeo que comienza en la refutación del discurso de LISIAS sobre el amor, pero que atravesó un camino en el que la inspiración de la manía trazo un círculo por los conceptos de *alma, visión, belleza y amor verdadero.* En suma, un elogio del Amor para el poder develador y transformador de la palabra por el través del pensar inspirado, contemplativo y enamorado.

7. CUARTO DISCURSO, TERCER RODEO DE SÓCRATES (257c-278e)

Este discurso de SÓCRATES lleva a su culminación algunas categorizaciones ya expuestas en los discursos anteriores. Si bien el énfasis aquí será el sentido del *logos* y sus modos de manifestarse en los discursos filosóficos, el hilo del texto será, como viene sucediendo, el del *amor como procreación de palabras de sabiduría y verdad en la experiencia de contemplación de lo bello.* Los elementos que SÓCRATES aquí considera con relación a la retórica son los siguientes:

- a) *la retórica es un arte de la palabra, un arte que puede maravillar al interlocutor, como en este diálogo, o devenir en sofística;*
- b) *la palabra es un don similar al canto de las cigarras.* Y otra vez la palabra del mito aquí viene a mostrar una explicación del *arte del buen orador: “las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quien de los de aquí abajo honra a cada una de ellas” (259c);*
- c) *el discurso escrito ¿debe responder a la opinión de la gente, o a lo verdadero y bello? (260a);*
- d) *la retórica es un arte de conducir las almas por medio de palabras, sea en reuniones publicas como en las privadas (261b);*

- e) el arte de las palabras que ignora la verdad y es una apariencia hecha de opiniones es *un arte ridículo y burdo* (262c);
- f) las palabras construyen tramas discursivas por obra del canto de las Musas que llega a los hombres como *un don* (262d);
- g) todo discurso posee una unidad interna, es un “*organismo vivo*” que combina las partes y el todo (264c);
- h) los discursos tienen forma y tono según a qué modo de locura pertenezcan: *inspiración profética* (bajo entusiasmo de Apolo), de *inspiración mística* (entusiasmados por Dionisos), de *inspiración poética* (o de las Musas), e *inspiración amorosa* (nacidos de Eros y Afrodita);
- i) hay un modo de discurso que busca ver *lo uno y lo múltiple*, es el que procuran los dialécticos (266b-c);
- j) un discurso verdadero en el arte de la retórica consta de proemio, exposición, indicios, probabilidad, respecto de lo que señala el *logos* acerca de aquello que desea pensarse, ese algo cuyo ser se busca conocer;
- k) la retórica es más que la rutina y experiencia sofística, es *un arte al que se le dan palabras y prácticas de conducta que confirmen la convicción y excelencia de aquello que se dice* (270b);
- l) la retórica se compone de *un método* o técnica para dirigir los discursos al alma y lograr persuasión; la misma consta de los siguientes pasos (270e-271b): primero, hacer una descripción exacta de la naturaleza del alma; segundo, mostrar a través de qué actúa, sobre qué actúa, qué padece y por efecto de quién; tercero, luego de establecer géneros de discursos de almas y pasiones, la persuasión del alma por obra del discurso;
- m) *la crítica a la escritura*: con relato mítico, PLATÓN lleva aquí a su culminación el discurso socrático acerca de la palabra. Tal como el texto viene anticipando a sus lectores, el diálogo busca un sentido bello y verdadero acerca de la palabra, y de la palabra que, en tono de amor, haga morada al pensar. Así, en plena argumentación sobre el sentido de la retórica y sus propiedades como arte de la palabra, y con la enseñanza de un mito, PLATÓN busca *un arte filosófico del discurso que presuponga las prescripciones de la técnica retórica y, a su vez, las supere según dos exigencias mayores: uno, la capacidad de conocimiento de la esencia de las cosas de que trata el discurso, y dos, el conocimiento de las almas a las que el discurso se dirige* (277b-c). Pero este arte filosófico del discurso responde aquí a un modo de enunciación de la palabra, para la que no alcanza el texto escrito. Así, según el mito egipcio de Theus y Thamus, PLATÓN deja sentada una crítica de la escritura que perdurará en la tradición filosófica durante siglos, hasta hoy inclusive. En el mito, el dios Theuth llevó la escritura (entre otros dones) al rey Thamus, y la ensalzó como un medio para acrecentar la sabiduría y la memoria: “... *este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría*” (274e). Sin embargo, Thamus refuta tal argumento en la convicción de que *la escritura no favorece sino que perjudica la memoria*. La escritura es sólo una herramienta, un recordatorio. Según este supuesto, y nuevamente mediante metáforas, PLATÓN establece una semejanza entre el labrador y el dialéctico, o *entre la palabra hecha discurso y la siembra*. Así, el trabajo del dialéctico de la palabra no podría abonar en los jardines de Adonis, pues el arte de la dialéctica es *“buscando un alma adecuada, planta y siembra plantas con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las palabra, y que no son*

estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre” (277a). En el uso comparativo de la figura de los jardines de Adonis, en los que la semilla sólo florece a la vida por ocho días, el arte de la dialéctica reúne tres elementos:

1. *la cosecha*: el entusiasmo y el conocimiento no pueden reducirse a la escritura, porque *la escritura es estéril* y, si algo cosecha, eso es *contenido filosófico*;
2. *la duración*: *la dialéctica es un largo camino* que excede ampliamente al que ofrece la escritura;
3. *la elección*: el dialéctico *busca el alma apropiada*, tarea que no puede hacer el discurso escrito pues no elige al lector.

Entonces, *el discurso escrito es como una pintura*: habla a todos (entendidos y no), dice siempre lo mismo y no puede defenderse si es injustamente menospreciado (275d-e): “*podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran presentándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quienes conviene hablar y a quienes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas*”. Así, establecidos los límites de la escritura, la pregunta de SÓCRATES vuelve al problema de la dialéctica y su valor de verdad en la pregunta, y vuelve con esta pregunta: “*¿podemos dirigir los ojos hacia otro tipo de discurso, hermano legítimo de éste, y ver cómo nace y cuanto mejor y más fuertemente se desarrolla?*” (276a). Vuelve aquí el empleo de la metáfora, y entonces se define el mejor modo de expresión del *logos*: “*aquel que se escribe con ciencia en el alma del que aprende*” (276a)³¹⁷. Este discurso es la dialéctica oral que es palabra llena de vida y de la cual la palabra escrita es un reflejo. Otra vez, otra mitología aparece aquí y en la imagen de la palabra como *juego en los jardines de las letras*. Escribir en los jardines es atesorar recordatorios para cuando la vejez llegue al olvido y recupere el sentido de lo dicho y escrito, las huellas de la memoria. Así y todo, valga lo dicho como búsqueda de un sentido filosófico de la palabra, entre la inquietud enigmática de la oralidad y los límites de la escritura, prefiriendo buscar los movimientos de la palabra en un texto sobre *la belleza y verdad en la palabra*, sin entrar en el actual debate intrahermenéutico de comunicación directa e indirecta, escritura y oralidad, debate que excede el alcance y sentido de esta tesis.

n) *La palabra escrita es un juego*: los jardines de las letras son un juego, un tesoro y una actividad ingeniosa y placentera que procura en el hombre felicidad (276d-277a).

o) *El filósofo*: el hombre dialéctico es, entonces, el amigo de la sabiduría, en ese hombre que busca conocer y comunicar lo justo, lo bello y lo bueno y ponerlo en obra por la palabra en diálogo del discurso filosófico que se cultiva con amistad: “*el que sabe que en el discurso escrito sobre cualquier tema hay, necesariamente, un mucho de juego, y que nunca discurso alguno, medido o sin medir, merecería demasiado el empeño de haberse escrito, ni de ser pronunciado tal como hacen los rapsodas, sin criterio ni explicación alguna, y únicamente para persuadir, y que, de hecho, los mejores de ellos han llegado a convertirse en recordatorio del que ya lo sabe; y en cambio cree, efectivamente, que en aquellos que sirven de enseñanza, y que se*

³¹⁷ Cfr. 277a

pronuncian para aprender –escritos, realmente, en el alma- y que, además, tratan de cosas justas, bellas y buenas, quien cree, digo, que en estos solos hay realidad, perfección y algo digno de esfuerzo y que a tales discursos se les debe dar nombre como si fueran legítimos hijos –en primer lugar el que lleva dentro de él y que está como originado por él, después, todos los hijos o hermanos de éste que, al mismo tiempo, han enraizado según sus merecimientos en las almas de otros-, dejando que los demás discursos se vayan enhorabuena; un hombre así, Fedro, es tal cual, probablemente, yo y tú deseáramos que tú y yo llegáramos a ser” (278a/b). El modelo o paradigma del momento sería ISÓCRATES, en este caso, un modelo de palabra, belleza y verdad.

8. CADENCIA (279 a-c)

El discurso de SÓCRATES ha señalado, así, a una figura que encarna la palabra bella y verdadera, ese hombre es ISÓCRATES. Quizás nada podría finalizar mejor este diálogo platónico que los últimos párrafos del texto, en el que destaco dos cosas:

a) la *filosofía* presente en ISÓCRATES por el juego bello y verdadero de la palabra: “*hay una cierta filosofía en el pensamiento de este hombre*” (279a); y

b) el valor vindicativo de la *palabra mítica* para propiciar el cuidado del alma con belleza, sensatez y amistad: “*Oh querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitéis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro; que considere rico al sabio; que todo el dinero que tenga sólo sea el que puede llevar y transportar consigo un hombre sensato, y no otro.*” (279b-c)

JUEGOS DE EXPERIENCIA CON EL ARTE Y LA PALABRA

Hasta cierto punto, veremos confirmar en estos textos la condición de posibilidad de la *palabra* como apertura a *juegos de experiencia transformadora*, o de *transformación en y de la forma*, o *transformación en construcción*. Como tal, veremos algunas notas de la *gebilde*, o *experiencia del juego del arte*, que se dan en todos los textos leídos, y que se dan fragmentariamente o, en todo caso, dispersos, a veces encontraremos algún rasgo en un texto y otras veces más acentuado en otro texto. Pero, de una u otra manera, veremos actuar aquí los ejes categoriales con los que hemos abordado, desde GADAMER, la noción de *experiencia del arte* como *juego*, y como *juego de transformación verdadera*. Así, tendríamos estos puntos de lectura:

1. Sobre la ontología del arte como juego:

a) *la obra como juego*: la reivindicación de la obra como *juego* se nos muestra explícitamente en los tres modos de decibilidad de la palabra. Poéticamente, en *El jardín de senderos que se bifurcan* a través de la posibilidad infinita del lenguaje para construir infinitos mundos en y más allá de los múltiples tiempos reales; en *La Biblioteca de Babel*, con la posibilidad de ser un espacio de morada de la palabra, el juego espacial de la palabra dispuesta en un espacio infinito y eterno; en *Fedro*, con la condición misma del lenguaje para hacer del juego del *logos* “*discursos verdaderos*”, condición de la palabra como juego que ya nos pone en camino de concebir la obra (poética o filosófica-con-tono-poético), en estos casos, como *escenario de juego de la palabra*.

b) *El juego transformador del arte*: siendo el *juego del arte* lo que *ahí (nos) juega, en la obra*, aquello que tiene la capacidad de afectar y transformar a quien la experimenta, ese carácter de *juego*, propiamente, nos viene dado en el espacio mismo del jardín, que BORGES describe como un laberinto atravesado de senderos

y encrucijadas, música china y alguna luz que conduce a su destino: S. Albert. También la *Biblioteca babélica* es un espacio laberíntico colmado de signos y formas extrañas de desciframiento inagotable. Si se quiere, también podemos leer en *Fedro* un *dispositivo de juego*, especialmente, en esa química que producen la inspiración en sus distintas maneras de actuar, las formas del alma impuestas por sus dones, historias y singularidades, el conocimiento de la belleza a través del amor, y éste como posibilidad de una palabra develadora (o verdadera) para un pensar inspirado, contemplativo y enamorado.

c) *El juego en movimiento del arte*: el modo de devenir de ese *algo que se juega* (nos juega) en la obra es el fluir de un movimiento puro: *el juego de la obra es pura actualidad* (acto puro, dicho aristotélicamente) *construido en su propio movimiento*. No vemos este movimiento en *La Biblioteca*, puesto que se trata de un mundo infinito de libros y signos dispuestos en espacio y tiempo inmóviles, detenidos, con tono a eternidad. Pero la actualidad del movimiento, o *el devenir del jugar de ese "algo" que hace entrada a la experiencia*, sí se ve claramente en el tránsito por una aventura de riesgo y finitud que BORGES-Yu Tsun recorre a impensadas velocidades en la figura más representativa del movimiento: *el tren*. Tren que lo lleva al laberinto, al asesinato, a la revelación parcial de un enigma y a la muerte. Con *Fedro*, quizás, el ponerse en movimiento de algo radica en la fluidez con que la palabra aborda esa "*cosa de mayor valor*", y por cuya resonancia los discursos de verdad sobre el amor y la retórica *acontecen como un juego* en los jardines de Adonis.

d) *El juego del arte como experiencia de alteridad*: la alteridad se hace manifiesta en todos los textos, con variaciones de la misma, tales variaciones serían en *El Jardín* todos y cada uno de los sucesos extraños que padece BORGES-Yu Tsun, las sorpresas que emergen en la *Biblioteca Babélica* hasta incluso con sus imposibilidades de desciframiento de los signos que la componen, y las enseñanzas sobre la memoria, el amor, la palabra, el alma y la verdad como cura del alma que irán fluyendo en el *Fedro* a medida que el diálogo transcurre. En todos los casos, se trata de algo distinto, *algo otro*, que transforma a los narradores en situación de diálogo (excepto en *La Biblioteca*, relato unipersonal).

e) *El devenir del juego como ser-jugado*: la condición misma de *La Biblioteca* (su alteridad, especialidad, configuración) son el umbral a un devenir o ser-jugado por ese modo de ser de la misma, ese mundo infinito del libro y del lenguaje; condición también presente en el recorrido de BORGES-Yu Tsun hacia su víctima y en fuga, recorrido que implica desde el reconocimiento en la obra de un antepasado hasta el conocimiento de la obra misma como *experiencia actual* mediante la cual otra temporalidad (y todas) podrá vivir en el instante de acceso al *jardín-laberinto*; y condición también evidente en el texto platónico, sea en los protagonistas de los discursos como también en el lector, en esa comunidad de lectores que *Fedro*, como uno de los paradigmas platónicos, inaugura con su dialéctica *sobre eros y discurso* para pensar *otro modo de filosofar, otro modo de formación*.

f) *El juego del arte como "algo juega"*: todos los textos tienen un fuerte componente de *algo que se manifiesta en su propio jugar*, y asimismo, *conserva su enigma*, sea en *La Biblioteca* con esa condición abierta a una captura imposible de todo lo que allí acontezca, o sea en *El jardín* con la estructura elemental del motivo mismo del cuento: el *jardín-laberinto*, o la configuración de la novela como un laberinto de acceso a todas las temporalidades del porvenir. De la misma manera, en *Fedro* tenemos que ese *algo* a veces reviste forma de "*la cosa de mayor valor*" como así también aquello que despierta en los hablantes el deseo por oír al otro, el deseo por buscar palabras de verdad sobre el amor y la

formación y la necesidad de armonizar cultivo de sí, inspiración y *paideia* en un todo configurado incluso con lo más secreto de lo aún no develado.

g) *El juego como autorrepresentación*: esta condición de la *experiencia (poética) del juego del arte* no le veo presente en el diálogo platónico, como no sea por la recurrencia permanente a los mitos y las tradiciones de transmisión oral. En cambio veo más claramente este carácter autorrepresentativo en los dos textos borgeanos: *La Biblioteca* es la manifestación misma de su propio modo de ser, una biblioteca infinita y periódica, y *El Jardín* es la representación misma de lo que la obra es, en sí, y es un *jardín-laberinto*.

h) *El juego del arte y su unidad de sentido*: se advierte que cada texto, en sí mismo, es una *unidad de sentido* que se abre a la experiencia del lector como lo mismo, *como el despliegue de una unidad de sentido por y a través del cual algo (nos) juega*. Tal unidad de sentido cobra vida en el texto platónico como ese devenir dialéctico y pluridimensional a través del cual SÓCRATES y FEDRO construyen un sentido inigualable del *logos* acerca del amor y la retórica. Lo mismo sucede con BORGES: *la biblioteca infinita y multisignificante* es el modo de ser de un espacio único y singular, lo que es extensible al *jardín-laberinto*, espacio en el que quizás se nos muestra con mayor evidencia esta condición de *unidad de la obra* (en ese caso, tal unidad es el texto borgeano y el objeto principal del texto: la novela del *jardín-laberinto*).

2. Sobre la experiencia del juego del arte:

a) *La experiencia como alteridad*: tal como hemos anticipado, todos los personajes de estos textos están expuestos a ser transformados (y de hecho, lo son) por una *alteridad que les atraviesa y les transforma* en el acceso a aquello que se pone en obra en el texto. *La Biblioteca*, en sí misma, ya es y supone un espacio de transformación de sí a partir de la *experiencia de la lectura*, lectura que trasciende el lenguaje convencional y articulado y que en este espacio singular convoca a infinitas comprensiones del acto de leer/interpretar. *El Jardín* es, también en sí mismo, un espacio de configuración extraña que, desde luego, toma por sorpresa y produce admiración total en BORGES-Yu Tsun, que espera descifrar el contenido de una novela familiar y se encuentra con un laberinto a transitar y de cuya travesía consta, precisamente, la novela. *Laberinto y Biblioteca* que no son lejanos a lo que PLATÓN muestra en *Fedro*, pues tenemos a ambos interlocutores siendo transformados por la palabra del otro, por la inquietud de *Fedro* y por la admiración de SÓCRATES, lo que hace del diálogo un acto de mayor autenticidad y un espacio de fluir de un discurso extraño que, en todo su devenir, está transformando y enriqueciendo a ambos hablantes.

b) *La experiencia como conocimiento*: todos los espacios de la palabra en estos textos están dando a pensar un modo de acceso a la verdad, a otro modo de conocimiento en distintos órdenes. Es un *conocimiento de sí* (BORGES/Yu Tsun), es un *conocimiento del otro* (FEDRO/SÓCRATES, BORGES/Stephen Albert.), es un *conocimiento de algo* que no se conoce aún o no se esperaba conocer (*La Biblioteca*, *El jardín/laberinto*). En todos los casos, estamos ante un *juego de develamiento de una verdad aún no conocida*, y en el ocaso de verdades sabidas que se refutan o niegan en el fluir de la *alétheia*, *alétheia* que preserva *otras verdades sin develar*, especialmente en los enigmas que permanecen en todos los textos: ¿cuál es la “cosa de mayor valor” en los discursos del *Fedro*?, ¿cuál es el secreto que esconde la *Biblioteca babélica* y que mantiene en oculto los enigmas a los lectores inquietos tanto como a los inauténticos?, ¿cuál es el enigma de un *jardín-laberinto* y por qué el personaje no puede develar ni detener el proceso de su misión, su crimen y su muerte?

c) *La experiencia como representación*: este punto no se manifiesta claramente en todos los textos, si bien *Fedro* establece el conocimiento dialéctico con relación a paradigmas platónicos (la verdad, el amor, la *paideia*), y si bien ambos textos borgeanos apelan a figuras ideales de sus propios motivos (el laberinto, la eternidad, la palabra como condición del lenguaje infinito y periódico). Sin embargo, y por la apelación a las figuras míticas (no del todo *eidos*) de *Fedro*, como así también a las situaciones “representadas” en los textos borgeanos, no vemos que éstas (una *biblioteca infinita*, un *jardín/laberinto*) sean precisamente la correspondencia mimética o representativa de ideas, en sí mismas, son más bien *artificios* de la imaginación y acceso, desde la misma, a *un juego de la palabra hecho experiencia poética*. Acaso la figura borgeana que más diluye este estatuto de *representación* sea la de la *apertura al tiempo infinito*, no necesariamente correspondiente a un *eidos* (ni siquiera al de eternidad, porque es pura temporalidad), escrito a modo de *porvenir consumado en su estado de abierto* (o germinal) desde una *novela-laberinto* legada “a los muchos porvenires”.

d) *La experiencia como condición de acceso a la poesía*: esta condición se lee en todos los textos. PLATÓN en el *Fedro* despliega toda la gama de figuras poéticas y mitológicas de su legado dramático y de la antigua sabiduría griega. De la misma manera, BORGES brinda (en *El Jardín*, especialmente) un conjunto indescriptible de metáforas e imágenes con las que construye de ambos textos un tejido singular del lenguaje para abordar problemas filosóficos no del todo apresables con la función del *concepto* (la muerte, el tiempo, la eternidad, la finitud, la palabra, la experiencia).

e) *La experiencia como estar-ahí singular*: todos los textos ponen en obra un *estar-ahí* singular. Es singular el modo de ser de una *Biblioteca babélica*, que reúne todas las lenguas, todos los signos, todos los tiempos y formas del espacio para la experiencia de la lectura; es singular el modo de ser de un *jardín-laberinto*, que reúne en sí y simultáneamente todos los tiempos, *todas las experiencias*, todas las pasiones humanas, todos los signos del lenguaje como condición de finitud y toda la potencia de la imagen (el *jardín* como imagen de la vida, el *laberinto* como imagen de la búsqueda insaciable). Y es singular el modo de ser de los discursos del *Fedro*, propuestos primeramente como una inquietud sobre el amor y luego dispuestos como *inquietud sobre la retórica* como formación en el lenguaje para una *educación verdadera*.

f) *La experiencia como obra de mediación estética*: a cada jugador, en cada caso, *el juego de la obra le transforma en su propio acontecer*. A su modo, el narrador de *La Biblioteca* es cautivo del asombro que le produce la misma. El espía-narrador de *El Jardín* es transformado y atravesado permanente por todos y cada uno de los sucesos y situaciones que debe vivir en su misión, fuga, descubrimiento y hazaña. Los interlocutores de *Fedro*, de la misma manera, acceden a otros modos de la verdad por el juego de discursos propuestos primero con un sentido y luego contruidos en función de otras inquietudes que le van conformando y transformando a medida que fluye el diálogo.

3. Sobre el tiempo del juego del arte:

a) *el juego del arte* es de una *temporalidad intemporal*: si bien *La Biblioteca* refleja una condición trascendental de negación del tiempo, o un detenimiento del tiempo en una imagen atemporal o eterna, tenemos allí un estado de arrobamiento en el tiempo mismo que dura la experiencia del narrador, la experiencia de relato de la constitución maravillosa y transformadora de una

biblioteca babélica. Y ese instante, quizás, es una *temporalidad intemporal*, un tiempo sin tiempo o con la suma de todos los tiempos. Encontramos la misma situación en *El jardín*: un tiempo reúne todos los tiempos, en la novela, en el laberinto, en el jardín de senderos bifurcados, y en la experiencia misma de atravesar todas las dimensiones del tiempo para llegar a su fin, o a su consumación. En *Fedro* no hay problematizaciones acerca del tiempo pero es uno de los diálogos platónicos donde más aparece la fluidez de la palabra en un tiempo escrito como la suma total y más bella de los mejores instantes de diálogo, una especie de *kairós* en ambos hablantes.

b) El *juego del arte* es un *conocimiento participativo*: se participa allí no sólo de la alteridad que transforma, desde su propia condición de extraña, sino también se participa de la temporalidad que atraviesan *quien juega y quien es jugado*. Son así jugados y jugadores de una otra verdad todos los personajes, los borgeanos de *El jardín*, especialmente, y los interlocutores platónicos de *Fedro*.

c) El *juego del arte* como *entusiasmo*: está específicamente reflejado en *Fedro*, no así en los textos de BORGES. En *Fedro* no sólo el *entusiasmo* es lo que mueva a los interlocutores sino también es uno de los motivos ejes sobre los cuales fluyen los discursos, el *entusiasmo* como elemento asociado al estado de *manía*, locura o *inspiración* divina, estado sin el cual toda obra poética deviene en vacía o, quizás, imposible.

d) El *juego del arte* como *pretensión de permanencia*: se observa esta condición especialmente en los textos borgeanos, más que en el platónico. *La Biblioteca* es, en sí misma, una figura de permanencia, de deseo vivo de perdurar en la memoria de los hombres, en el acto mismo de atravesar y *transformar a quien se atreva a su experiencia*. *El Jardín* es, también, una de las más claras pretensiones de permanencia de la obra borgeana: *El Jardín* no es sólo la experiencia de Yu Tsun en pleno riesgo de vida y muerte y un deseo por sobrevivir a esa *experiencia*, sino también el motivo mismo de construcción de una obra para la memoria en el tiempo: un *jardín-laberinto*.

e) El *juego del arte* como *simultaneidad*: este juego de la temporalidad como acto puro de simultaneidad se da especialmente en el texto borgeano de *El Jardín*. No ocurre esto en *La Biblioteca*, tampoco en *Fedro*, pues ninguno de ambos textos hablan de una posibilidad de tiempos simultáneos en el fluir mismo del texto. Sí lo hace *El jardín*, desde el relato mismo de una *experiencia temporal por la travesía de un sujeto en su propia temporalidad y las otras temporalidades*, y desde la metáfora misma de una novela que es una figura poética de un *jardín laberíntico que simboliza toda la reunión de los tiempos posibles*.

f) El *juego del arte* como *distancia estética*: el juego de constitución transformadora entre *ousía/eidos y padecimiento*, entre verdad y *pathos*, se hace evidente no tanto en *La Biblioteca*, quizás, como en *El Jardín*: allí encontramos el diálogo a pleno entre la idea misma de eternidad y finitud, entre lenguaje y temporalidad. También en *Fedro* este juego es un movimiento permanente, en un diálogo que fluye en el devenir de aquello que desea buscarse para una formación verdadera en palabra y amor.

UN MAPA INFINITO DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE

Enunciadas estas consideraciones, advierto nuevamente la posibilidad de leer estos entretejidos del *logos* que, tanto en BORGES como en PLATÓN, señalan hacia *otra dirección de la palabra*. Alguna dirección no determinada, no impuesta, no prefijada

de antemano sino más bien diseñada a modo de *mapa inconcluso cuyo viaje no se nos da a leer literalmente*: ninguno de estos textos abordados es, en sí mismo, una *experiencia del arte*. Pero todos ellos señalan hacia la *experiencia transformadora del juego verdadero del arte*, nos dan a leer su trama como *mapas abiertos para perderse y devanar el juego enigmático y verdadero de la palabra poética que juega con la filosofía, o la palabra filosófica que juega con el poema*. Mapas abiertos que sólo el lector/caminante debe atreverse a recorrer como *espacio laberíntico*: siempre buscando el hilo que no se alcanza, siempre cuidando el espacio frágil entre *develamientos y enigmas*. Pues, como en la sabiduría antigua, toda búsqueda de la verdad suponía una *experiencia del enigma*, un entrapamiento en el mapa indecifrado del enigma siempre plausible de develar interminablemente: “... *pero el que se aventura a alargar la mano debe deshacer el ovillo, a costa de la vida*”³¹⁸. Y algo de eso resuena en la *experiencia del arte*, del *juego de la palabra poética o filosófica-con-tono-poético*, como hemos visto aquí. Quizás la mejor *enunciación poética* sobre esta condición de la palabra para dar a leer y poner en acto una *experiencia transformadora como juego del arte* está en este poema borgeano, sobre la *creación del infinito en Spinoza*:

*Las traslúcidas manos del judío
labran en la penumbra los cristales
y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales.)*

*Las manos y el espacio de jacinto
que palidece en el confín del Ghetto
casi no existen para el hombre quieto
que está soñando un claro laberinto.*

*No lo turba la fama, ese reflejo
de sueños en el sueño de otro espejo,
ni el temeroso amor de las doncellas.*

*Libre de la metáfora y del mito
labra un arduo cristal: el infinito
mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.*

³¹⁸ Colli. G. *La sabiduría griega*, Madrid: Trotta, 1995, p. 52

EL DIÁLOGO COMO EXPERIENCIA HERMENÉUTICA

GORGIAS, GUAYAQUIL, Y UN DIÁLOGO DE MUERTOS

En este capítulo abordaré específicamente el concepto de *diálogo* y, en particular, de *diálogo platónico*. Buscaré en el *diálogo platónico* el modelo de la *experiencia hermenéutica* y, en él, las posibilidades de interrogar y sugerir otro modo de formación, otra *experiencia de formación* por el través de la *palabra en diálogo*, comprendido éste como situación que *pone en juego la palabra en el espacio de apertura y alteridad que se despliega entre un tú y un yo*. Así, situaré el concepto de *diálogo* en el horizonte filosófico/educativo que se señala desde ese lugar extraño que es *el habla* entre quienes se disponen al *diálogo*, y en esa habilitación del mismo como *experiencia de alteridad y formación*.

Abordaré aquí la lectura de un texto platónico y otros borgeanos, como en capítulos anteriores, pero desarrollando previamente las características que tiene propiamente el *diálogo* como situación habilitante para una *experiencia de formación*, y particularmente el modelo de la *dialéctica platónica*, bajo la lupa de la hermenéutica. Así, realizaré un abordaje del *diálogo* en el horizonte de la pregunta, como elemento *sine qua non* a la *experiencia del diálogo*, para luego indagar acerca de los elementos y modos de aparición de la palabra que hace del *diálogo platónico* una situación hermenéutica, una *experiencia de comprensión, formación y verdad*.

EL HORIZONTE HERMENÉUTICO DEL DIÁLOGO

Desde este paradigma interpretativo, desde esta “*filosofía como diálogo*”, por decirlo con GIANNI VATTIMO, la situación del *diálogo* comienza con la puesta en juego del mismo a través de la formulación de una *pregunta*. Así, *la pregunta es entonces el origen mismo de la situación hermenéutica del diálogo*. Y ello porque la pregunta tiene la estructura lógica de apertura que caracteriza a la conciencia hermenéutica, a la conciencia que busca *comprender/se* en la *experiencia del pensar*. Pues la apertura es la condición elemental para que el diálogo fluya, para que el pensar se ponga en camino del habla y allí, en ese tránsito, acontezca la *experiencia de la verdad* que nace en el espacio dialogado. Como tal, la *pregunta* que abre a la experiencia transformadora de la palabra en diálogo reúne estos rasgos:

- *Tiene sentido y dirección*: tal es lo que comienza con la puesta en palabra de alguna inquietud entre quienes hablan y se disponen a oír *la palabra del otro* para ser transformados por esa situación de encuentro y alteridad. Así, *el sentido de la pregunta nace en la inquietud y pone en dirección a otra cosa*, aún no conocida, el deseo que mueve a los hablantes.
- *La pregunta abre*: la pregunta *abre espacio a una koiné*³¹⁹, a una comunidad, a un lugar de comunión entre quienes se disponen al diálogo. Este lugar es abierto en

³¹⁹ Comprendo bajo este término las dos acepciones con las que G. Vattimo lo utiliza: la *koiné*, en primer lugar, es en griego antiguo una “lengua común”, y en segundo lugar, la *koiné* filosófica actual es la acepción general de la filosofía hermenéutica. Cfr. Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós, 1991.

un espacio nuevo para el pensamiento que, si bien tiene origen en lo que inquieta a cada uno, hace fluir la pregunta en múltiples caminos de búsqueda, aciertos y desaciertos, hasta encontrar posibles respuestas, las que quizás no sean otra cosa que nuevas preguntas, como en *Protágoras*. Así, ese espacio abierto por la pregunta filosófica es un espacio de acceso a la fluidez del lenguaje, al devenir del pensar y a la mutua transformación de quienes se han puesto en camino de *otra verdad en el habla*.

- *La pregunta tiene horizonte*: la puesta en habla de la inquietud que abre el diálogo y le da sentido, se encuentra trazada en *el horizonte temporal de lo que le atraviesa*: este horizonte no está sólo delimitado en cuanto a contenido por *aquello acerca de lo que se pregunta* sino también por la *situación histórica, temporal y cultural* de la que participan ambos hablantes, entendiéndose por tal el conjunto de tradiciones, prejuicios, realidad y formaciones culturales a partir de y en los cuales se encuentran. Amén de esta *condición temporal del horizonte de la pregunta*, otra condición traza limitaciones paralelas al tiempo, y es la condición (también elemental) del *lenguaje*, ese trazo de símbolos y signos en el cual la inquietud de la pregunta toma forma y expresión.

- *La pregunta tiene relación con el saber*: la inquietud que pone en la escena del habla la irrupción de una pregunta, tiene su motivo esencial fundado en un *deseo de amor y verdad*: la pregunta es la expresión de un enigma trazado por Eros y que busca desplegarse en el camino laberíntico por llegar a una verdad. Así, la verdad que se busca es un saber acerca de algo, deseo que se manifiesta en la necesidad de hacer aparecer una idea de *algo en el lenguaje*, un *eidos en logos*, una verdad respecto de algo cuyo ser se busca develar.

- *La pregunta habilita un método propio*: la pregunta quiebra los límites del método, esto es, la pregunta abre un espacio de habla en el cual el camino trazado se configura en función de la *dialéctica entre inquietud y verdad*. La pregunta abre un diálogo entre hablantes en el que *algo se desea conocer*, pero ese camino no está delimitado por un esquema retórico predeterminado, tal como en el arte de la Sofística, como tampoco puede acotarse a los programas modernos de indagación de un problema a conocer. Así, la pregunta da origen a un camino singular, dispuesto por quienes hablan y que se va dando a aparecer, *va siendo* en la medida en que la pregunta va develando su verdad al ritmo del movimiento dialógico de quienes preguntan, superando así sus expectativas y supuestos.

- *La pregunta tiene origen en la ocurrencia*: precisamente por no responder al programa de protocolos de indagación preestablecidos, *la pregunta acontece en función de aquello en lo que nace la ocurrencia*. Y la ocurrencia aquí no es el súbito aparecer de algo inesperado sino *la manifestación de una inquietud que afecta y ocupa a quien la enuncia con palabras*. La ocurrencia acontece en el fluir de la *experiencia vivida en el habla con el otro*, y en el tiempo singular en que alguien interroga un asunto particular que le ocupa en función de lo que, singular y culturalmente, puede atravesarle en su vivir.

- *La pregunta es un padecer*: la pregunta abre un horizonte de *pathos* en quienes buscan comprender el ser de algo, pues ese algo que se busca saber no es ajeno a sus existencias y situaciones sino más bien algo que les afecta en lo más propio de sí. *La pregunta es un signo de búsqueda* que, en el comienzo y tránsito del camino dialogado, es *padecido* por entero en quienes hablan (cfr. *Menón, Protágoras, Fedro y Fedón*).

- *La pregunta es un arte del pensar*: la pregunta se comprende aquí no sólo como un signo que señala en dirección a *algo que se busca* y que puede ser develado por obra de técnicas retóricas y de indagación científica, sino que, más aún, *se pone en acto en el obrar del juego de la palabra que se manifiesta en el mismo ir siendo del diálogo*. Así, la pregunta pone al lenguaje en situación de un acto que consta de entramar con palabras alguna aparición de ese *algo* que se busca saber. En esa comprensión, *la pregunta hace del espacio del lenguaje un camino con un arte propio*, al que es capaz de dotar de gestos poéticos (creadores) para dar sentido al lugar abierto por el deseo de saber aquello que no se sabe.

- *Es un pensar dialéctico que ensaya*: en el diálogo, la argumentación que comienza con la pregunta traza un recorrido que se articula en un *movimiento de pregunta-respuesta*, y que como despliegue de la palabra se constituye cual *arte del ensayo*, como *arte de un decirse de la cosa a través del habla*, y el tono que los hablantes dan, en sí, al diálogo.

- *La pregunta es un arte dialéctica que se estructura con lenguaje y conceptos*: el movimiento hablado que inaugura la pregunta *busca algo acerca de lo que se pregunta*, y lo que *se pregunta es el modo de ser verdadero de ese algo que se busca*. El camino de la pregunta recorre un movimiento de despliegue de un *logos* en el que se busca comprender el *eidós*, el saber acerca de qué sea y de qué consta, en sí mismo, eso que se busca saber.

LA LÓGICA DEL DIÁLOGO

Si bien *la pregunta es el elemento fundante de la situación dialógica que inaugura una situación hermenéutica*, no es menos esencial a esta estructura dialogada del lenguaje el movimiento de sí, de quienes hablan y del lenguaje mismo, en términos de una *lógica singular*: tal es lo que en *Verdad y método* GADAMER categoriza como la *“lógica de pregunta y respuesta”*³²⁰.

En el diálogo que busca una verdad acerca de algo, el tránsito hablado que nace en la pregunta es la trama de un *vai y ven* impredecible entre *pregunta y respuesta*. En ese movimiento de ir y venir de la palabra entre afirmaciones hipotéticas y respuestas provisionarias, *el lenguaje configura un camino o método propio y singular*. Ese trazado singular que atraviesa el diálogo se despliega en torno a dos ámbitos de realización: uno es lo que con GADAMER definimos como *“horizonte”*, y que anticipáramos en capítulos previos, el otro es el de la *“conciencia efectual”*³²¹.

En sí, GADAMER identifica la noción de *“horizonte hermenéutico”* con la de *“horizonte del preguntar”*: el horizonte en el que *algo* se busca y se comprende es el *horizonte que delimita y da sentido a la pregunta* que abre la situación del diálogo y da posibles direcciones al mismo con signos que procuran el develamiento de eso que busca saberse. Este *horizonte de comprensión* en el que se abre y despliega el diálogo contiene, a su vez, un doble espacio de *experiencia*:

- a) *el horizonte del texto*: o el del tejido de las palabras en que *algo se dice* respecto de *algo que se busca*;
- b) *el horizonte de quien dialoga con el texto*: subjetividad, singularidad y situación de quien entra a dialogar con otro y, a su vez, con el texto de lo que se dialoga.

³²⁰ *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, p. 447 y ss.

³²¹ Ob. cit. cap. 11 “Análisis de la conciencia de historia efectual”, p. 415 y ss.

Así, el horizonte hermenéutico de la pregunta está trazado y encuentra su sentido en el mapa de las condiciones históricas de la pregunta (que implica tradiciones, prejuicios, actualidad misma en que ocurre el diálogo). Tal es entonces el *horizonte de la comprensión*. Tal horizonte hermenéutico, que se configura entre *el del texto y el de quien pregunta*, es lo que GADAMER entiende que se pone en acto cuando habla de “*ganar horizonte de la pregunta*”³²². Es decir, *comprender ese algo* que se busca es comprenderlo preguntándolo en el doble registro de sus condiciones históricas, las del texto y las de quien pregunta. *Ganar el horizonte de la pregunta es comprenderla preguntándola*.

De tal fusión entre el *horizonte de la pregunta* y la *comprensión situada* de la misma, es que es posible aproximarse al otro ámbito de realización del diálogo, el de la *lógica de pregunta y respuesta*. Ese ámbito no es otro que el de la *conciencia efectual*. Si ganar el horizonte de la pregunta es comprenderla preguntándola en situación dialéctica de texto/hablante, esa fusión de horizonte es lo que hace posible, en gran medida, la así llamada “*experiencia hermenéutica*”, compuesta por la comprensión en el lenguaje y la latencia de respuestas para una *historia efectual*. Así, la *experiencia hermenéutica o de comprensión* acontece en el horizonte hermenéutico de la pregunta que hace del diálogo una situación abierta, la que GADAMER denomina “*conciencia de historia efectual*”³²³. Es la *experiencia de la conciencia de historia efectual*, entonces, la que consume en su plenitud la condición humana de reunir tiempo y lenguaje en un modo de *ser-en-diálogo*. Esta reunión, fundada en esa experiencia hermenéutica, es la que constituye una verdadera dialéctica entre el *algo* (lo que se pregunta y quiere saber) y el *acuerdo* (lo que deviene como horizonte común al habla y disposición de los interlocutores).

De este modo, en una lógica de movimiento vital del lenguaje entre pregunta y respuestas, y situada en horizonte de comprensión, la inquietud temporal en el lenguaje realiza en quien dialoga la *experiencia de conciencia efectual*. Esta posibilidad es lo que hace del diálogo, como situación abierta y como fusión de horizontes, la posibilidad de que los interlocutores *caminen en el movimiento mismo del diálogo, en el juego de la palabra, hacia una transformación de lo común*.

EL PARADIGMA DE LA DIALÉCTICA PLATÓNICA

Enunciadas estas caracterizaciones del *diálogo* como *situación hermenéutica*, del *diálogo* como *comprensión de algo en el acuerdo logrado por el través de una experiencia de conciencia efectual*, describiré ahora las notas que H. GADAMER identifica como rasgos fundamentales de la dialéctica platónica. En *Gesammelte Werke* y otros textos, el autor se ocupa de realizar el examen general de la *estructura de la dialéctica platónica*. En esa estructura dialéctica, tenemos varios supuestos fundamentales que enumeraré, primero, en términos generales, y luego en función de la relación entre el *diálogo* y los *elementos de la dialéctica platónica*, específicamente: entendimiento, *logos*, objetividad, otredad, dialéctica socrática y retórica³²⁴.

A. *Rasgos generales de la estructura de la dialéctica platónica*

1. En la figura de SÓCRATES, en la mayoría de los diálogos medios y de juventud, PLATÓN imprime en la figura del maestro de filosofía una *expresividad literaria a la existencia*: así, SÓCRATES no es sólo la figura en la que PLATÓN imprime su sueño filosófico sino, más aún, la figura en la que *la existencia toma tono literario en una inquietud filosófica que no se clausura en el dogmatismo*.

³²² Ob. cit. p. 447

³²³ Ob. cit. p. 415 y ss.

³²⁴ Seguiré para este punto el análisis específicamente hermenéutico que Gadamer realiza de la *dialéctica platónica*, siguiendo la traducción al italiano de *Studi Platonic*, Génova: Marietti, 1993, Tomos I y II.

2. *Los diálogos platónicos son una introducción a la existencia ideal del filósofo en la vida de la teoría más pura: acción vital a la que guía la teoría como contemplación apasionada y por camino de la dialéctica, por obra del habla con el otro.*
3. Para PLATÓN, *SÓCRATES es la encarnación del hombre político*. SÓCRATES es para PLATÓN el hombre que, a modo auténtico, más representa en cuerpo y alma *la imagen de perfección de la areté*. Si la tarea de la filosofía es guiar al hombre hacia el conocimiento del bien y la sabiduría, ese ideal educativo se traslada a la vida de la *polis*: es en la *polis* donde se pone en acción la *areté* como reunión de la virtud política, poética, ética y moral.
4. La actividad política proyectada por PLATÓN, bajo la idea de *areté* y como *deseo de sabiduría*, está fundada en la actividad filosófica. Así, en la dialéctica platónica tenemos que entre Bien y Estado hay una estrecha vinculación que la *areté* solo puede lograr por vía filosófica; esta vía no es otra que el deseo de *procurar la verdad en camino de la palabra en diálogo*.
5. La dialéctica platónica pone en la escena de la representación del diálogo el objetivo de una *ética filosófica*, tal es la *areté*, y la *areté* aquí funciona como concepto a conquistar y develar tanto como posibilidad de alcanzar una comprensión existencial específicamente humana que pueda poner en relación *la identidad ideal entre ser y bien*.
6. La filosofía platónica opera en una dialéctica que no sólo pone en camino hacia la verdad del concepto a develar sino, más aún, considera al hombre *en camino y a través de una experiencia que necesita filosofar* para que, en la incompletud, pueda reconocerse en tanto padeciente de amor al saber humano (*Banq.* 175).
7. En sí, con PLATÓN, *la filosofía es dialéctica*: como búsqueda del *logos*, desea hallar un sentido del ser. Así, ese movimiento dual hacia el ser en el *logos*, el motivo originario platónico es la idea de bien a partir de lo cual se explica el mundo. La idea de bien en PLATÓN es de carácter ontológico-universal: el mundo se define unitariamente en cuanto totalidad de lo existente y según lo que, en sí, eso es. Así, el mundo del ente y del ser se comprende con vistas a la idea, y la idea es el verdadero ser del ente. Así, el diálogo platónico hace realidad la posibilidad humana de filosofar comprendiéndose en la razón hacia la que el ser está orientado o aspira a conocer.
8. Sin embargo, aún en esa primera identificación entre *ser e idea*, el método interpretativo para leer a PLATÓN es, siguiendo al mismo PLATÓN, no determinar el diálogo en la sistematización, la lógica o el dogmatismo. La verdadera interpretación de PLATÓN es *seguir el camino de la pregunta*. GADAMER establece ese supuesto como premisa fundamental sobre la “enseñanza” de PLATÓN y, aún más, como inicio de consideración del diálogo platónico como objeto de una indagación histórico-filosófica.
9. Sin que suene a paradoja, la comprensión histórica de un texto es, en efecto, lo que el texto “*comprende de sí*”, y lo que comprende de sí es el movimiento de *ocultación-develamiento de una verdad* y, sobre todo, es la determinación positiva de la *comprensión histórica de un texto*.

B. *Diálogo de mutuo entendimiento y ciencia*

1. La dialéctica se compone, esencialmente, de la fuerza intrínseca a la búsqueda dialogada en *camino-con-otro* en la palabra, y de la participación “*comprendente*”³²⁵ del otro. Sin ella, sin deseo de búsqueda ni comprensión del interlocutor, el diálogo hacia el consenso no es posible de sostener, por tanto, no puede llegar a ninguna verdad.
2. GADAMER reconoce en la dialéctica dos sentidos por los que necesariamente el *logos* en diálogo debe atravesar para llegar a la comprensión del otro y ese *algo* que se busca: por un lado, en un *sentido negativo*, la dialéctica no presenta la cosa en sí, sino que va en camino de su develamiento a través de oposiciones e hipótesis contrapuestas en un desarrollo que, idealmente, culmina en su autosuperación (*Parm.* 135d), en la común posibilidad inteligible de la lengua; por otro lado, en un *sentido afirmativo*, la dialéctica hace posible que el ser del hombre pueda llamarse de muchas maneras (*Crátilo*), según sus caracteres específicos. Esta realidad múltiple (*Sof.* 215a) es la positividad viva del *logos*, que así entonces avanza en el despliegue de la verdad que se busca saber. Esta posibilidad de la positividad del *logos* en diálogo es el gran descubrimiento de PLATÓN.
3. La positividad del *logos* en diálogo, la posibilidad de hacer de la dialéctica un recorrido por múltiples determinaciones para el ente en el *logos*, tiene una consecuencia que GADAMER define como “*extraordinaria*”, tal sería la puesta en disponibilidad de un saber: el *logos*, como signo que da multiplicidad a lo que es, da a la dialéctica esta apertura de certeza vinculante a determinarse (provisoriamente) en el saber, a modo de *teckné* o ciencia, fruto de la positividad de la dialéctica.
4. Según lo anterior, la dialéctica platónica es el movimiento que da origen al concepto griego que, en forma socrática y por la obra del diálogo, lleva por nombre “*ciencia*”.
5. Sobre el nacimiento del concepto de *ciencia* en la dialéctica platónica, GADAMER comprende lo que denomina el “*horizonte tácito*” de la categoría aristotélica, el “*hecho de la ciencia*”. Según GADAMER, tal “*hecho*” es un *decirse*. En el propio *decirse* hay un mundo, es el modo de *conocer el mundo*, comprenderlo y autocomprenderse en él: “*toda forma de autocomprensión actúa en el decirse (...) mediante la comprensión del mundo en el cual se vive y que constituye y determina la existencia*”³²⁶. Así, el *decirse* es un modo de saber que nos pone en relación con las cosas sin que por ese cuidado se busque dominarlas y/o planificar el futuro, sino más bien, dando a esa comprensión la conciencia de *finitud* en el horizonte de lo conocido.
6. También enunciado aristotélicamente, esa idea de *ciencia* como superación de lo extraño y conocimiento del mundo que se manifiesta en la dialéctica platónica es una tendencia a la familiarización (con la idea) mediante la *teckné* y los *logismos*. Esa tendencia de familiarización en el conocimiento, que es un modo del *cuidado*, es lo que caracteriza al hombre en cuanto tal. Pues en ella hay cierta mirada del mundo, de sí y de las cosas que, por obra de la memoria, se transforma en *experiencia*. Así, la *experiencia* es el *camino de la formación*, *el hacer por el cual el hombre dota de sentido y verdad a la multiplicidad de las cosas y su relación con ella*.

³²⁵ Término así traducido desde el italiano, quizás sugiriendo algo más que lo que dice el adjetivo “*comprendivo*”.

³²⁶ Gadamer, *Studi Platonicci*, p. 21

7. La *experiencia* lograda aquí dialécticamente, en el camino del *logos* que busca saber, se funda entonces en la facultad de la memoria, tanto como conservación del pasado y como reconocimiento de la identidad de lo que es conservado (*lo que es*) en el presente.
8. Dicho todo lo anterior, y como modo de saber nacido en la dialéctica platónica por obra del *logos* en diálogo, la *ciencia* es entonces un modo de *cuidado del ser-en-el-mundo*. La *ciencia*, la *teoría*, es lo que da al *logos* su “*sentido primario*”, tal es el de dar cuenta de lo que es y lo que hay, sea como búsqueda de ese algo que se busca saber, como justificación en conceptos que, en tanto presencia en el *logos*, da acceso en la conciencia al saber verdadero.
9. Entonces, el *logos* de la *ciencia* da nombre al ente. Y articula las cosas en la presentación fundante del discurso que, en su recorrido dialéctico, avanza buscando definir el ente singular en términos universales y necesarios. Este acto del *logos* es lo que da al discurso el carácter eminente de un hablar, y de un hablar que da el habla al otro interlocutor.

C. Diálogo y logos

1. En el diálogo, se pone en escena una manera de *habla originaria*. Este modo de habla, a su vez, implica un estado de “*habérselas-con-algo*”, esto es la condición para que *algo se busque en tanto ser comprendido*, y para que esa búsqueda sobre ella sea el comienzo de lo que se devela a partir de esa *enunciación articulante*³²⁷.
2. Para comprender algo, el diálogo induce a cierta imitación de algo, o cierto modo de inducir *indicando aquello que debe ser comprendido*. Ello viene ejemplificado en algunos modos de transmisión tales como el aprendizaje de un oficio o alguna técnica instrumental ya específica.
3. La transmisión “*didáctica*” de ese modo de indicar la comprensión de algo, desarrolla una suerte de “*explicación*” lingüística sobre el modo de utilidad de eso que se indica y que se busca comprender. Esto es un modo de enunciación que muestra o hace aparecer al ente en su manifestación práctica.
4. Pero la “*explicación*” que se da en la enunciación que procura comprender, no agota el cuidado que se busca en la cosa. Así, el descubrir el ente va distinguiendo modos de comprenderlo hasta llegar al estado de contemplación en el que se distingue y libera el modo de ser de la cosa en sí. Y este proceso de modificación de algo por otro es lo que deviene en un estado de reposo tal como *el juego*. El *juego* requiere que los jugadores estén presentes, de la misma manera que exige de los mismos que tomen como algo serio esa forma particular del reposo que es el *acto de jugar*.
5. Es propio del *juego*, y del despliegue del *logos* en diálogo verdadero, ser una actividad para el relajamiento y, a la vez, una actividad de orden sucesivo que tiende al objeto del esfuerzo lúdico: el juego se realiza “*en-vista-de-qué*”, en movimiento hacia aquello que se busca comprender y que constituye el mismo jugar.
6. Como actividad de relajamiento, la *contemplación como juego* (o el *juego de la contemplación*) es un movimiento en la palabra constituido por una tendencia a

³²⁷ Esto se define también como “*articulación apofántica*”, F. Martínez Marzoa, *Ser y diálogo*, Madrid: Istmo, 1996.

querer-ser-con-otro, el juego (y la contemplación en juego) parte del deseo por la verdad en una tendencia a aproximarse a ese otro hablante y a la verdad nueva que pueda surgir en el diálogo a partir de la propia situacionalidad emotiva de los interlocutores.

7. En esa actividad verdadera del jugar en serio para buscar *con el otro* algo en común, acontece el *develamiento del mundo*. Tal develamiento es la *interpretación* que los hablantes procuran y realizan en el propio decirse. El develamiento del mundo se articula lingüísticamente en el discurrir de la ciencia, y en el cuidado del *decirse* que se manifiesta como cuidado del ente.
8. La comprensión, entonces, del mundo, se encuentra en ese *decirse interpretativo del lenguaje*. De este modo, la indagación científica, la búsqueda de una verdad del ente, hace de ese *algo* el objeto de un esfuerzo interpretativo. En ese esfuerzo interpretativo del objeto, en esa determinación, se cumple la *enunciación* como “*forma de actuación del comportamiento teórico*”³²⁸.
9. En el habla que dialoga procurando ese *develamiento*, las instancias de determinación de las cosas son aquellas que se formulan en los juicios predicativos acerca de las mismas. La función de estos juicios son el rol demostrativo del discurso. Es a través de estos enunciados que el *logos* funda el *ser de algo*, y el modo en que ese *algo* se hace actualmente presente.
10. Ese fundamento ontológico del ser en el *logos* como su modo de ser actualmente presente, está en estrecha relación a la idea griega de la *ciencia*. En esa relación de verdad, el *logos* justifica el ente en su ser, tiene un contenido objetivo que se busca como causa verdadera.

D. Objetividad y alteridad

1. La búsqueda verdadera del diálogo tiene una exigencia específica de comprensibilidad: tal es que en el acto de *hablar-con-alguien en una lengua en común donde acontece el pensamiento*. A esto GADAMER le llama “*lectura en sí*”.
2. La exigencia de inteligibilidad del consenso o acuerdo que el diálogo procura, funda la interpretación en el *habla con el otro*. De este modo, en un movimiento de afirmaciones y contraafirmaciones se reúnen, en cierta objetividad que requiere esa inteligibilidad de los hablantes, en un estado de disposición en la apertura a la palabra del otro.
3. La exigencia de *inteligibilidad* del diálogo se realiza en dos planos de correspondencia: por un lado, comprende la *situacionalidad emotiva* en la que se comunican los hablantes, y por otro lado, la *necesidad de correspondencia* en la configuración de *enunciabilidad* de lo que se busca en común, en la capacidad (o potencialidad) de la razón.
4. La productividad del diálogo comienza con aquello que indica en dirección opuesta a lo originario de la búsqueda. La tarea dialógica que avanza hacia el develamiento tiene por momento fundamental un estado auténtico de *no-poderse-entender*, estado necesario para hacer del diálogo un camino de (y hacia) el acuerdo.

³²⁸ *Studi Platonici*, p. 31

5. En función de cierta objetividad, el coloquio científico (o de búsqueda de un saber sobre algo) recurre al otro interpellándole en su capacidad de responder con la razón: el otro, allí, es en nada diverso a todos los otros. El riesgo de esta uniformidad es que puedan buscarse justificaciones por vía de la demostración o de la medición fundada en determinaciones exteriores al *logos* que juega en el diálogo.
6. El interés objetivo como función del diálogo, no avanza entonces con argumentos por meras oposiciones a otros. La esencia de la dialéctica no es la refutación de afirmaciones contrapuestas por otro sino el movimiento en función de, y con relación a, *algo que se busca develar con la palabra* (Leyes 963).

E. Habla inauténtica

1. Así como el habla es para la existencia humana una vía fundamental de verdad, un camino de la indagación que tiene por objeto la comunicación dialógica para hacer ciencia, así también una de las posibilidades del habla es su *inautenticidad*. La misma viene dada en virtud de un impedimento a la apertura en el discurso, o una reserva a la atención de uno o ambos hablantes con respecto del otro.
2. En el habla inauténtica se da un “*sentido agonal del logos*”, es decir, el interés del diálogo se funda en una *apariencia* de deseo por la verdad. Así, el diálogo se convierte en una pseudopretensión de saber que no da curso al develamiento de una verdad sobre algo sino que *sólo espera obtener el consenso del otro* a través de la adhesión, confusión y seducción por el discurso del hablante.
3. En el habla inauténtica, la pseudopretensión del saber se impone por el *logos* más fuerte, fuerza que se nutre de la imposibilidad de que efectivamente suceda la oposición, es una fuerza que da al *logos* el carácter de incontrovertible.
4. La tendencia al *logos* más fuerte se mueve por la ambición de hacer de cualquier tipo de *logos* el *logos más fuerte* y de mostrar la pseudopretensión de diálogo en un saber omnisciente, realizado *a priori*, invulnerable y no logrado como fruto de un interés verdadero.
5. La tendencia a evitar las posibles objeciones del interlocutor, amén de restar objetividad y autenticidad al diálogo, clausuran las posibilidades del mismo, del diálogo en sí.
6. El diálogo, sin habla auténtica, reduce el esfuerzo intrapersonal del habla a una función instrumental, tal es la de procurar conclusiones inducidas bajo un argumento enunciado a tal fin (por ejemplo, los discursos escritos).

F. Diálogo socrático

1. Si pudiéramos establecer una relación entre *diálogo socrático* y *sofística* debemos comprenderles en el horizonte histórico en el que nacen: así, la sofística se determina más en el obrar de la forma inauténtica del discurso, y con forma particular en la retórica y la erística; a su vez, y con otra relación con el habla, el *diálogo socrático* es el punto de partida del *diálogo platónico*.
2. La forma del diálogo socrático opera en función del acuerdo y mediante un trabajo de *examen*. El *acuerdo* es el destino que hace del diálogo una búsqueda

- de los hablantes con relación a una verdad constitutiva para sí mismos, lo que se mueve según el verdadero interés por el otro y con respecto a la verdad.
3. El diálogo socrático se mueve por la misma pretensión de un saber para la existencia humana, tal es la búsqueda de la *areté*, de esa virtud que da a pensar y forma las posibilidades de ser, y que se pone en acto como concepto común al interrogante e interrogado.
 4. En el diálogo socrático, el concepto de *areté* se comprende como un concepto público de *formación*. Por este concepto, el hombre es comprendido como *ser-en-comunión con otros*, como ser en la *polis* (*Prot.* 323b, *Carm.* 148d, *Gorg.* 461c).
 5. En el diálogo, la pregunta socrática sobre la *areté* se guía por consideraciones de temas estrechamente vinculados a los modos de ser de la *virtud*: la justicia, por ejemplo, o el *conocimiento de lo bello, lo bueno y verdadero*. De este modo, la pretensión de comprender la virtud en el diálogo socrático se realiza mediante un examen de sí y del concepto que pone en duda los modos de ejercicio de ese supuesto ideal de virtud, en ese momento confiado a la práctica y aprendizaje de la retórica, de la así llamada “*areté*”.
 6. La crítica a la pretensión de la *areté*, o el ejercicio reflexivo de los hablantes acerca de los modos de comprenderla, hace que en el diálogo socrático la búsqueda por la virtud atraviese distintos momentos tales como la confusión (*erística*), que con SÓCRATES toma forma de *ironía*, y ambigüedades o instancias de confusión sin las cuales el develamiento no es posible.
 7. En sí, la “*confusión*” que SÓCRATES procura en su interlocutor no es desde una pseudopretensión de verdad sino desde la puesta en sospecha de sus propios supuestos y afirmaciones, hasta lograr que el adversario vea imposible de sostener sus tesis, tal como en *Gorgias* se pone en tela de juicio el hedonismo sofístico, por ejemplo.
 8. La confusión socrática llega así a la *demostración de la propia ignorancia*. Ese sería, entonces, el primer paso para conseguir un saber auténtico que avanza desde el reconocimiento de un no-saber a un deseo y necesidad de deber-saber, comprendiendo lo que se busca desde una motivación auténtica por saber.
 9. La confusión que produce conciencia de ignorancia y motiva el deseo de deber-saber, especialmente en la pregunta fundamental por la *areté*, pone de manifiesto el fin de la indagación del diálogo. Tal fin es el mismo concepto de bien. Es ese concepto el que da al diálogo la posibilidad de comprender la existencia humana. El concepto de bien es aquel universal “*en-vista-de-qué*” se comprende el ser mismo del hombre (*Prot.* 318d).
 10. La experiencia inmediata de comprensión del bien es lo que culmina la indagación por la virtud y, en base a las situacionalidad emotiva, se evidencia en el *decirse* en sus mayores posibilidades.
 11. Para que el hablante dialogue dispuesto desde sí y con relación a ese “*en-vista-de-qué*”, y para que esa búsqueda sea en el tono de la *ciencia* y la indagación teórica, es preciso que la misma fluya en el devenir del *logos*. Sin ese cuidado por el *logos*, el diálogo pierde unidad e identidad.

G. Diálogo y retórica en Fedro

Un capítulo fundamental en el análisis de la dialéctica platónica es su lectura del *Fedro* como paradigma dialéctico entre dos artes tan bellos como humanos: *el amor y la palabra*³²⁹. Para esta lectura, GADAMER afirma un presupuesto básico, pues en la situación del discutir actúa originariamente la indagación, interrogación y afirmación, pero por esa actitud originaria, *el habla hace del lenguaje en sí mismo un medio suficiente de investigación*. Este supuesto, a su vez, deriva en otro: si la dialéctica es el movimiento de la palabra en el que *algo* se da a comprender, y se da para todos, entonces la *retórica* como arte de la palabra es un *reflejo* de la estructura de la dialéctica. El arte *retórico* como *reflejo de la dialéctica* responde, así, a algunas exigencias:

- a) Tiende a asegurarse que *aquello de lo que se habla sea comprendido* en el modo en que se le dice al otro (*Fed.* 263);
- b) Promueve que el discurso debe tender al convencimiento pero no por seducción sino *por amor*;
- c) Supone que el *logos* no debe contrastar con el hecho en que *algo es reconocido*, para que no devenga en inauténtico;
- d) Parte de que el *logos* auténtico busca demostrar (245b) su hacer retórico mediante lo que es objetivamente vinculante y lo que es válido por el Eros, el deseo de verdad;
- e) Concibe que el Eros, como amor a la verdad, no está condicionado y no es confundible con experiencias casuales;
- f) Asume que la dialéctica, que encuentra en la retórica la condición previa del perfecto dominio del discurso, es la *capacidad de guiar la multiplicidad de la experiencia a una misma unidad* y hacer visible en el *logos* el *eidos* específico de eso que se busca comprender;
- g) Admite que la retórica debe conocer las mayores posibilidades del discurso según distintos medios del *logos* para llegar a las formas singulares del alma;
- h) Afirma que la dialéctica es el alma de toda *teckné* retórica que busque la verdad, puesto que se funda en el *deseo de comprensión del ente en función de la palabra que juega en el habla entre uno y otro*.

Establecidas estas caracterizaciones de la *dialéctica platónica* como *paradigma* del diálogo, y del *diálogo* como *situación de experiencia hermenéutica*, podemos sintéticamente enunciarlas en algunos postulados fundamentales tales como:

- a) *hace del pensar un juego entre palabra y concepto*
- b) *habilita la teoría como develamiento del mundo*
- c) *procura otra comprensión de la verdad*
- d) *se inicia con una pregunta que se despliega en el horizonte de una lógica abierta*
- e) *es un trabajo del pensamiento como diálogo interior del alma*
- f) *es el fluir del pensar en el discurso*

³²⁹ Ya hemos realizado el abordaje interpretativo del *Fedro* con relación a la noción de *juego* por el través de la *experiencia del arte*. Sin embargo, aquí cabe una mención del mismo en virtud del marco en el que se toma a *Fedro* como paradigma de la *dialéctica platónica*.

- g) es la simultaneidad del habla como arte y sentido de la misma
- h) se compone de alimentos del alma, tales son los logoi
- i) es un acontecimiento de reposo/movimiento, unidad/multiplicidad
- j) es una superación de la *teckné* sofística del discurso limitada a la retórica
- k) es un camino de comprensión y acuerdo

Con estas caracterizaciones del concepto de *dialéctica platónica* como *estructura de la experiencia hermenéutica*, trataré de comprender el *Gorgias* como un *diálogo de experiencia hermenéutica* respecto, precisamente, de ese saber que se busca y enuncia en el arte de las palabras, la *retórica*. Y veremos allí cómo todas las caracterizaciones de la *dialéctica platónica* se ponen en juego en este diálogo.

HORIZONTE DE DIALÉCTICA PLATÓNICA: GORGIAS

Previo a la interpretación que, a los fines de este capítulo acerca del *diálogo* como *experiencia hermenéutica*, haremos del *Gorgias* platónico, considero necesario entrar a su lectura desde un panorama descriptivo que de este diálogo hace W. JAEGER, especialmente por realizar el mismo desde el concepto de *paideia*, como *diálogo de formación* situado a la par de *Protágoras* y *Menón*.

UN DIÁLOGO DE LA TRÍADA SOBRE LA PAIDEIA SOCRÁTICO-PLATÓNICA

En primer lugar, JAEGER define al *Gorgias* como una obra *nacida de la experiencia* vivida de PLATÓN junto a SÓCRATES, una experiencia vivida en permanente oposición a la Sofística. Sin embargo, el autor tiñe esta definición general de la experiencia de formación sofística con dos señales previas con las que, por el marco global de esta tesis, estamos en desacuerdo. Ellas son que, primero, según W. JAEGER se desconoce el carácter “*objetivo*” de la forma artística de los diálogos platónicos; y segundo, que la fórmula moderna o diltheyana de “*vida y poesía*” no sirve para interpretar a PLATÓN. Por el contrario, aquí tratamos precisamente de leer en PLATÓN la reunión dialéctica, controvertida pero develadora acerca de la *palabra en juego entre el logos y la poēsis*, para pensar de otro modo la *formación*, adoptando lo que de la filosofía de DILTHEY, entre otros, aquí nos brinda elementos para pensar la constitución de una formación por vía poética. Sin embargo, es preciso considerar la óptica de JAEGER por tratarse este diálogo, precisamente, del problema de la *formación*. Y para comprender el *Gorgias* como un diálogo de formación, JAEGER enumera algunos puntos de paralelismo entre el *Gorgias* y *Protágoras*, a saber:

- a) el *Gorgias* es un diálogo sobre el *valor de la retórica*: GORGIAS, el sofista maestro de retórica, “*es para Platón la personificación de este arte, como Protágoras lo es de la sofística en el diálogo que lleva su nombre (...) al lado de la sofística, que constituye un fenómeno puramente pedagógico, la retórica representa el aspecto de la nueva cultura orientada prácticamente hacia el Estado*”³³⁰;
- b) el *Gorgias* es un diálogo sobre el *valor de la retórica para la formación del estadista*: el *rhetor* era la figura por excelencia del estadista que, en una democracia, debía ser *principalmente orador*;
- c) en función de ese ideal (retórico) de *formación del estadista*, SÓCRATES hilvana el tema sobre la esencia de la retórica (como en *Protágoras* lo hizo sobre la educación), pero a diferencia del *Protágoras*, *Gorgias* no define ni argumenta qué es la retórica sino sus efectos;

³³⁰ Jaeger, W. *Paideia, los ideales de la cultura griega*, México: FCE, 2000, p. 512

d) *el límite de la palabra*: la retórica no se puede determinar desde un contenido material puesto “*que es exclusivamente palabra y arte de la palabra, que tiende a persuadir por medio de la forma oratoria*”³³¹;

e) En *Protágoras* se pone en duda la posibilidad de enseñar la *virtud política*, por no haber especialistas en esa profesión. En cambio, ese defecto no lo es tal para la *retórica*, cuya grandeza reside en el “*hecho de elevar la fuerza de la simple palabra a instancia decisiva en el más importante de todos los campos de la vida, en el de la política*” (*Gorg.* 450^a, 451d, 454b)³³²;

f) El otro problema es la definición de la *retórica* como *techné* (*Gorg.* 462b): SÓCRATES niega que se trate de un arte riguroso y lo asocia a una simple rutina basada en la experiencia y encaminada a obtener el placer de emocionar a las masas;

g) La verdadera *formación de la virtud* se realiza mediante los saberes de *cuidado del alma*: “*las cuatro artes se encaminan al logro de lo mejor y a la conservación del alma y del cuerpo. A ellas corresponden como variantes de la lisonja cuatro imágenes engañosas: a la legislación, la sofística; a la justicia, la retórica; a la gimnasia, el “arte” cosmético; y a la medicina, el “arte” culinario*” (por tanto) *la retórica es al alma humana lo que el llamado “arte” culinario es al cuerpo humano*”³³³;

h) La *retórica* no es una *techné*, pues caracteriza a la *techné* que: (1) es un saber “*basado en el conocimiento de la verdadera naturaleza de su objeto*”³³⁴; (2) es capaz de dar cuenta de su hacer mediante razones según las cuales procede; (3) su misión es “*servir a lo mejor del objeto sobre que recae*”³³⁵; y ninguna de estas características se da en la *retórica política*;

i) PLATÓN propone, dice JAEGER, “*un nuevo humanismo frente al humanismo de los sofistas y los retóricos*”³³⁶: el *humanismo sofista* es una “*filosofía del poder*” (fundado en la consecución del poder entre la lucha y la opresión) en la que el *poder* es una conquista del gobierno de muchos mediante la seducción de la palabra, y la *paideia* es una formación para el poder del hombre de Estado; por el contrario, el *humanismo platónico* es una “*filosofía de la educación*” (cuyo sentido es buscar la *kalokagathia*³³⁷), para la que el *poder* es una conquista del gobierno de muchos mediante la *acción verdadera de la palabra y el cuidado de sí* de los hombres virtuosos y para la cual la *paideia* es una formación para el *cuidado del alma y de la ciudad*;

j) El *arte dialéctico* es superior al *arte retórico*, a los fines de la *paideia*: porque da la imagen de la verdadera franqueza, benevolencia y *paideia* del hombre íntegro;

k) Hay un *telos* (fin) señalado en ambos diálogos sobre la *paideia*: tal es la *areté*, como el *conocimiento de lo bueno* “*y esto es, como nos enseña inequívocamente el Gorgias, aquello cuya parusía hace que los buenos sean buenos (498d), es decir, es la Idea, el prototipo de todo lo bueno*”³³⁸;

³³¹ Ob. cit. p. 512

³³² Ibid.

³³³ Ob. cit. pp. 516-517

³³⁴ Ob. cit. p. 517

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ob. cit. p. 519

³³⁷ Tal ideal educativo es “*el perfeccionamiento del hombre en general, conforme al destino de su propia naturaleza*”, y tiene un sentido profundamente ético, entonces, lo que constituye el verdadero sentido de la naturaleza humana es la cultura, la *paideia*, cuya formación abarca toda la vida del hombre. Ob. cit. p. 520

³³⁸ Ob. cit. p. 531

l) La *retórica*, para PLATÓN, debe procurar el tipo de *vida filosófica*, encaminado a la terapéutica del hombre en *cuerpo y alma*: tal camino terapéutico se orienta al individuo y a la masa, especialmente mediante los distintos géneros de poesía y música (flauta, coral, ditirámica, la tragedia), el *cultivo armónico del placer y la palabra* se realiza mediante la educación en el ritmo, el metro y la melodía, sin ellos sólo habría (éste es un riesgo de la retórica) *demagogía* (mera elocuencia pública);

m) El verdadero estadista y el verdadero retórico deben cuidar sus palabras, y educar para la perfección del *kósmos* y orden del universo humano de cuerpo y alma;

n) El *Gorgias* reúne, con *Apología*, la *fuerza educativa de la filosofía socrática*: “*descubre ante nosotros una nueva valoración de la vida, una ontología que radica en el conocimiento socrático de la esencia del alma*”³³⁹ (*Gorg.* 540, *Ap.* 29d), y ello se resume en el mito final del *Gorgias* (523a) como figura plástica de síntesis de toda verdadera *paideia*;

o) El final del *Gorgias* es una exhortación contra la *apaideusia* (527e), tal es la *ignorancia de los bienes supremos de la vida*: esta lucha debe librar toda la vida del alma para lograr salvación mediante una *formación íntegra para la virtud*;

p) El *Gorgias* nos da, entonces, “*la primera revelación completa del programa de la paideia socrática*”³⁴⁰, pues en este diálogo “*se presenta la paideia en su sentido ético como el bien supremo y el compendio de la dicha humana y nos encontramos con un Sócrates que reivindica para sí la posesión de tal paideia. Platón pone ahora en la persona de su maestro su propia convicción personal de que Sócrates es el verdadero educador que el Estado necesita y hace que Sócrates, con un sentimiento de su propia personalidad y un pathos que no es socrático sino enteramente platónico, se llame, fundándose en su pedagogía, “el único estadista de su tiempo” (521d)*”³⁴¹;

EL PARADIGMÁTICO MAESTRO DE RETÓRICA

Antes de realizar una lectura sobre *el diálogo como experiencia hermenéutica* desde el platónico *Gorgias*, es necesario dar un perfil acerca del personaje central del mismo: *el paradigmático maestro de retórica* de la formación sofística del Siglo de Pericles. Para tal perfil, seguiré la orientación de W. NESTLE, sobre las figuras prominentes del siglo de la filosofía y los sofistas. GORGAS DE LEONTINOS (483-375) es fundador de la escuela sofística que nace en Siracusa, y que aspiraba “*al ideal formal del discurso hermoso y cultivador del auditorio*”³⁴². GORGAS fue discípulo de EMPÉDOCLES y escribió en su período de formación filosófica naturalista un tratado sobre óptica y, posteriormente, *Acerca de la naturaleza del no-ente*, una respuesta a un ataque de ZENÓN DE ELEA hacia EMPÉDOCLES. Finalmente, luego de un período de dedicarse a la diplomacia (entre Atenas y Siracusa) y tras influir en la cultura griega con el ideal panhelenista, se dedica a la *retórica*, primero como *erística*, o disputa para aplicar verosimilitudes (*Gorg.* 453a: el arte oratorio es “*el maestro del convencimiento acerca de lo justo y de lo injusto*”), y la concibe como *el arte de los discursos bellos y de dinamización política*, en la que se renuncia a un conocimiento objetivo y no se propone educar en la excelencia (*areté*) sino sólo formar en el arte de ser *orador y maestro de oratoria* (*Men.* 95c).

³³⁹ Ob. cit. pp. 541-543

³⁴⁰ Ob. cit. p.543

³⁴¹ Ob. cit. p.544

³⁴² Nestle, W. *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona: Ariel, 1988, p. 132

Como *maestro de retórica*, GORGIAS propiciaba que *el orador* debe dar a su discurso carácter de *verosimilitud*, teniendo en cuenta la situación de sus oyentes desde todo punto de vista, en el momento de la reunión con la palabra. Este aprovechamiento psicológico, a su vez, radica en la doctrina de la temporalidad del *kairós* (el momento oportuno y adecuado). Por tanto, la retórica era el arte de decir lo adecuado en el tratamiento oratorio de un objeto; supuesto por el cual se producía un relativismo ético y estético: priorizando lo adecuado al objeto del discurso, no hay principio o criterios éticos, sino ilusión artística, consciente e intencionada para lograr determinado fin político. En tanto arte, en sí, la *retórica* es lo que se definía como *psichagogía*: el arte de la “*dirección del alma, por medio de la palabra*” (*Fed.* 261a). Así, vemos uno de sus principios educativos resumidos como sigue: “*el orador tiene que ser, por tanto, un buen conocedor del alma y tiene que saber influir en los diversos tipos de almas, pulsándolas como un músico su instrumento. Su único instrumento es la palabra (logos); pero es un instrumento que lo puede todo. La palabra es poderoso soberano que consigue los más maravillosos efectos con el órgano más pequeño e insignificante. Pues consigue espantar el miedo, desterrar el dolor, suscitar la alegría y despertar compasión*” (*Hel.* 8). *La palabra forma, conmueve y hasta hechiza el alma, y por eso el objetivo del arte oratorio es el dominio de los hombres*”³⁴³. Además, GORGIAS también se ocupa de conocimientos especiales del orador (el conocimiento procesal y el político) y los procedimientos estilísticos. De tal suerte que este *maestro de oratoria* es, así, el *fundador de la prosa artística ática*. Entre sus discípulos, destacan ISÓCRATES, AGATÓN, CALICLES, MENÓN, CRITIAS (éstos tres siguieron su doctrina del *derecho fuerte*, y oponiéndose al dominio tiránico de la ley y la costumbre, del *nómos*), ALCIDONANTE Y LICOFRÓN (como defensores del *derecho del débil*, contraponiendo el derecho positivo al derecho natural). Todos ellos aplicaron su enseñanza gorgiana en la vida práctica y política de la Grecia de Pericles.

GORGIAS: UNA EXPERIENCIA EN DIÁLOGO

En uno de los capítulos sobre la filosofía platónica como juego en los márgenes, P. PEÑALVER GÓMEZ establece cierta relación entre el *diálogo* y la *experiencia*: en el diálogo, el *logos* “*pasa por peripecias, vicisitudes, giros, dificultades, luchas, encuentros, reconocimientos: no sería lo que es sin el detalle de esta historia*”³⁴⁴. Y es que en PLATÓN, el *diálogo* es un *juego de la palabra convertido en experiencia*, un juego fragmentario, autónomo y que habilita el ejercicio del filosofar desde una literatura filosófica que, en el caso del *Gorgias*, busca un saber sobre la retórica para una formación por una palabra verdadera, de *experiencia*.

Así, en ese tono, recorreré el *Gorgias* en cuatro momentos hermenéuticos: primero, deteniéndome en algunas características generales del diálogo, del texto platónico en sí; luego, buscando los elementos generales de la forma socrática del diálogo; después, procurando ver los elementos enigmáticos en la especificidad del diálogo y por último, deteniéndonos en los rasgos específicos del diálogo según la palabra de cada interlocutor.

1. RASGOS GENERALES DEL *GORGIAS*

Siguiendo el análisis de W. GUTHRIE, para quien el *Gorgias* es el combate de SÓCRATES con “*una forma extrema de la ética sofística*”³⁴⁵, menciono los caracteres generales del texto platónico según estos ítems:

- a) *fecha de composición*: aproximadamente después del 387 a. C.

³⁴³ Ob. cit. p. 133. Resaltado del autor.

³⁴⁴ Peñalver Gómez, P. *Márgenes de Platón*, Murcia: Universidad de Murcia, 1986.

³⁴⁵ Guthrie, W. ob. cit. p. 209

- b) *fecha dramática*: como en varios otros diálogos, a PLATÓN no le interesa precisar la fecha de conversación que se describe en *Gorgias*.
- c) *Escenario*: el mismo texto indica que el diálogo transcurre en un gimnasio, a juzgar porque *Gorgias* acaba de terminar una *epideixis*.
- d) *Personajes*: el argumento de la obra, escrita en estilo directo, presenta tres episodios contruidos por los tres personajes representativos de la sofística que PLATÓN aquí quiso retratar: GORGAS, CALICLES y POLO.

2. ELEMENTOS GENERALES DEL DIÁLOGO

Si leemos el *Gorgias* como ya anticipé, siguiendo a W. GUTHRIE, podemos comprender el texto como un *tratado de crítica política*. En ella se realiza una “*crítica apasionada y abierta*” de la política ateniense y de los políticos que actuaron entre el período que va desde las guerras con los persas hasta el año 404 a. C., y la posterior condena a muerte de SÓCRATES. Esta figura, de suyo irónico e indagador, aquí aparece como una imagen del maestro como “*símbolo de la vida filosófica*”, en marcado contraste con la vida de los asuntos públicos. Así, la pregunta que parece dar tono al *Gorgias* es la pregunta acerca de un ideal de virtud que pueda pensar la historia del presente con la pasión e inquietud de *llegar a ser alguien*. Así, en un registro político, ético y filosófico, el *Gorgias* se hilvana quizás por la pregunta “*¿cómo debo vivir?*”. En ese camino de la pregunta, discriminados entonces los rasgos del diálogo, podemos llegar a develar en el texto un sentido de la retórica como *obra ética y moral*. Así, se distinguen en el texto los siguientes elementos:

- a) Elementos socráticos conocidos: el *Gorgias* presenta elementos constantes en toda la obra platónica, tales como:
 - la analogía del *arte de la palabra* con las actividades técnicas,
 - la diferencia entre *saber y creencia* (454e, cfr. *Menón*),
 - los principios subyacentes de la *democracia* ateniense (455b-c, *Prot.* 319b-d)
 - el concepto permanente de la *parusía* (497e),
 - la identificación de *lo bueno* con *lo útil* (499d),
 - la unidad de las *virtudes* (507b-c),
 - la afirmación de la *injusticia* como mala y deshonrosa (469b, cfr. *Apol.* 29b/30b, y *Critón* 49b),
 - el *cuidado del alma* (29e-30d, cfr. *Critón* 47d/*Laques* 185),
 - analogía de *salud* entre cuerpo (464) y alma (477d, 504b, cfr. *Rep.* 444c, *Critón* 47b-48a, *Carm.* 156b-157a).

Otros elementos socráticos aquí están presentes pero se despliegan a pleno en otros diálogos platónicos: *conocimiento y retórica* (*Fedro*), *conocimiento y creencia* (*República*), *la virtud de la palabra* (*Protágoras*), el *placer* (*Filebo*).

- b) El método socrático: en *Gorgias*, el camino que SÓCRATES da a la pregunta tiene que ver con algunos supuestos específicos que el filósofo establece a modo de argumentos demandantes a GORGAS. Ellos son: en primer lugar, SÓCRATES es de esas personas que tienen por objeto de su conservación *el saber sobre que versa la conversación*; en segundo lugar, su motivo es ayudar a que la discusión avance hacia su fin en una secuencia lógica *sin anticipar las afirmaciones del otro*; y finalmente, es de las personas a quienes les complace que les indiquen sus propios errores, pues sostiene que la mayor desgracia del hombre es que *alguien esté en posesión de una creencia falsa acerca de los temas que se discuten al dialogar*.

c) Retórica y moral: en la Grecia clásica, *la retórica era una fuerza moral y política*. La retórica como *techné* era lo que dota a los hombres la libertad y el poder de gobernar a otros en la ciudad. El amante del *demos* se vale de la retórica para ser estadista, y sin embargo, la retórica es un simulacro del verdadero y filosófico arte del Estado. De ahí el contraste entre el amante del *demos* y el amante de la *sophia*, pues la retórica en sí puede devenir en discursos inauténticos, en tanto que la filosofía es la retórica verdadera, *la palabra que procura develar la verdad para una comunidad de hablantes en camino de la virtud*.

d) Las matemáticas, la proporción y el orden: el *Gorgias*, como tantos textos platónicos, no escapa a la influencia pitagórica. En esta tradición de pensamiento, la *formación del hombre* aspira a construir cierto orden del mundo con los materiales de que dispone, de tal modo que cada parte entre en armonía con la disposición (*Kosmos*) de todas las cosas, *Kosmos* que recibe tal nombre por la regularidad y el orden que manifiesta tanto en su sentido moral como ético, social y político. Y en *Gorgias*, los signos hacia la comprensión del *Kosmos* aparecen relacionados con las artes que procuraban la armonía de las cosas, y la comprensión de la *taxis* como aquella disposición del mundo y su lugar para el alma como algo completo que, para habitar la *polis*, necesita del conocimiento verdadero de la justicia.

e) El placer y el bien: PLATÓN y el hedonismo. Si bien ambos temas son abordados en distintos diálogos con mayor o menor intensidad y distintas medidas (*Filebo*, *Protágoras*), aquí en *Gorgias* hay una reflexión que en el caso del placer aún no es de la filosofía madura y reflexiva. En *Gorgias*, el tema del bien se comprende en distintos momentos: primero, el bien se distingue de los actos injustos, que son malos, feos y deshonrosos (486c); segundo, hay fines con motivo en el bien pero que implican experiencias dolorosas y peligrosas (467c-d, 478c); tercero, quien obra injustamente, es infeliz y daña su *psyche* (477a), no es bienaventurado (471d, 472d); cuarto, quien no se da a la corrupción, es un hombre moralmente bueno (507b-d, 508b); quinto, el hedonismo absoluto, cuando se procuran los medios para satisfacerlo a riesgo de la molicie (491e, 492a, 492c); sexto, el diálogo muestra la ética más elevada como “*hombre medida*”; séptimo, hay placeres buenos y malos como resultados buenos y otros que no, y estos placeres que no resultan en dolor son los que deben ser elegidos; octavo, hay un *eudemonismo* que establece la bondad como único camino a la verdadera felicidad; noveno, los placeres dignos de elegirse aumentan la suma total de placer durante toda la vida humana (494d); y décimo, para identificar los placeres dignos de ser elegidos es preciso conocer una *techné* (500a).

f) El mito: el diálogo *Gorgias* es un precedente a los textos escatológicos de *Fedón*, o *República*. Se anticipa en este diálogo el tema del *destino de las almas después de la muerte*. La palabra mítica del diálogo aparecen en las referencias socráticas al cuerpo (*soma*) como tumba (*sema*) del alma, y al alma insaciable del tonel agujereado. En el texto, SÓCRATES atribuye el mito del cuerpo como tumba a algún sabio con formación pitagórica u órfica. El mito del alma como tonel insaciable se debe a POLIGNOTO. Y otras alusiones míticas, aún tomadas de saberes populares, son propias de la imaginación de PLATÓN. Especialmente aquellas que aluden a los intentos fallidos de juzgar a los hombres cuando poseen su cuerpo, como también aquellas que aluden al destino del alma desnuda en castigo de Zeus, con deformidades y cicatrices.

g) La figura de ISÓCRATES: a la figura de ISÓCRATES se hace alusión en *Gorgias* 463a, donde la retórica es tratada a tono de parodia de ISÓCRATES. Así y todo, tanto PLATÓN como ISÓCRATES llaman *philosophia* a su enseñanza, salvo que en

ISÓCRATES el énfasis para la misma era la *retórica* (*Gorg.* 484c). Otra alusión a ISÓCRATES en *Gorgias*, se realiza enunciando los riesgos del *logos* retórico para devenir en injusticia (456c-457c). Una última alusión al sofista es la de que de todas las artes, el hombre inventó la educación física para el cuerpo y la filosofía para el alma (464b).

Hasta allí los elementos generales del diálogo, las claves de la dialéctica platónica para poner en enunciado alguna palabra acerca de la retórica como *arte de la palabra* que fluye entre varios hablantes cuya ocupación consta de ese arte y que, en *Gorgias* particularmente, tratarán de encontrar el sentido de la misma por un camino de indagación compartido en torno a un *arte verdadero de la palabra* e, indirectamente, la formación .

3. ELEMENTOS ESPECÍFICOS DEL DIÁLOGO

Veamos ahora cuáles son los elementos específicos del *Gorgias*, al menos en los que se ponen de manifiesto cuestiones que señalan a ciertos enigmas en el discurso, o más bien ciertos signos del tejido discursivo que no se resuelven en determinaciones puntuales sino que PLATÓN elige *darnos a oír en la vida misma de las preguntas*. Haré esta lectura con referencia puntual a la interpretación de THOMAS A. SZLEZÁK acerca del diálogo. Así, encontramos en *Gorgias* los siguientes signos hacia inquietudes que la dialéctica platónica aquí mantiene en el misterio, a saber:

a) Los discípulos de GORGAS: sostiene SZLEZÁK que la contribución del *Gorgias* a la figura del dialéctico es negativa, y ello porque en este diálogo PLATÓN presenta un “*develamiento sucesivo de la esencia de la retórica gorgiana*” (455d)³⁴⁶. En ese intento de develamiento, los discípulos *procuran ayudar al maestro a sostener su verdad sobre la retórica* (462a2, 461d1, 448a-d, 461d, 4625, 482c-e). A este recurso de los discípulos de GORGAS, SZLEZÁK le denomina incapacidad de llevar “*ayuda al logos*” (p. 264). Incapacidad que hace identificable al sofista del filósofo, y que hace del primero un no-filósofo, alguien que no apela al *elenchos* socrático. Incapacidad que se manifiesta en la ausencia de la concepción de la justicia, en una imagen exactamente opuesta a la dialéctica filosófica como auténtica técnica del discurso, y que tiene por fin el conocimiento de la justicia y el bien.

b) La pretensión de la Sofística: si bien el diálogo avanza en esa estructura negativa de la *ayuda al logos*, así y todo, se manifiesta la pretensión de la sofística a *confiar en su posibilidad de responder acerca de la retórica sobre lo injusto* (447c6-448a5). Pretensión que POLO también deja establecida en 448a6-b3 y 462a5-7. La Sofística pretende poder responder a todo, conocer la verdad de todas las cosas, saber que es más propio un dialéctico (*Fedro* 270c). Así, GORGAS hasta arriesga las posibilidades sofísticas en ponerlas al servicio de lo injusto e incurrir en contradicciones (461a2). De este modo, todo el diálogo mantiene en pie la pretensión originaria de GORGAS, y la voluntad de los hablantes para confundir a SÓCRATES y este dejarse confundir (458a2-b1, 458a-b, 462a, 467a, 470c, 473a, 471d, 473d). Sin embargo, luego de la confusión en tantas palabras, sobrevive la palabra de SÓCRATES y se define la injusticia (527b), con lo que se demuestra que el dialéctico es quien se aproxima con el *logos* a la verdad (448d-449d, 453c, 454b-c, 461d-462a, 463c). Pero tal tarea dialéctica se define en oposición a lo que subyace en la pretensión sofística: la creencia en la superioridad del discurso. Ella es lo que CALICLES pone en habla al considerar a Sócrates un esclavo (486a y 483b), pero SÓCRATES se impone a esa creencia de CALICLES en la superioridad de los sofistas, y se impone por la definición de la injusticia como el mayor mal, no para quien lo padece sino para quien lo hace. Esto se hace por la capacidad dialéctica de acudir a

³⁴⁶ Szlezák, T. *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano: Vita e pensiero, 1989.

lo mismo como objetivo ético de lo que se busca en el discurso (508-509c). Así, el develamiento de la retórica gorgiana produce una manifestación gradual del develamiento de su adversario, en este caso, el dialéctico.

c) CALICLES y la búsqueda del concepto ideal de diálogo: quizás el momento de mayor aproximación a la verdad, en el texto, está dado en el fragmento de SÓCRATES con CALICLES. Y ello porque, de comienzo, se dan varias condiciones para un examen prometedor: *el discernimiento, la benevolencia y la franqueza* (486d-487e). Sin embargo, la figura de CALICLES funciona de parámetro como punto intermedio entre el interlocutor ideal y el hablante que carece de franqueza y benevolencia. De esta manera, CALICLES es esa figura incapaz de poner a prueba a SÓCRATES (487a). De tal modo, el desafío a la benevolencia para con CALICLES se inicia con una indagación sobre la amistad (477a-b y e). Pero con esa indagación se evidencia un desconocimiento de la franqueza de la palabra. Prueba de ello es la confusión de CALICLES entre *areté y eudemonía* (492d). Situaciones que se continúan de demandas a inquietudes por las que no se puede responder, tales como acerca de la “*propia opinión*” (500b), la propia franqueza (504b), la libertad moral (505c) y la posibilidad de la retórica como habilidad para complacer a la gente en oposición a la palabra verdadera (521a). Inquietudes que no se resuelven conclusivamente en el texto platónico (490e-491b).

d) La metáfora del *misterio* como delimitación del diálogo. En cierta consonancia con el *Fedro*, aquí en el diálogo entre SÓCRATES y CALICLES se manifiestan algunos signos hacia el *misterio*, hacia aquello aún no conocido y que no se espera conocer. Pero se avanza hacia esos signos buscando algunas definiciones acerca de *lo bueno, el placer y la eudemonia* (497a-b, 491d-e). El comienzo de esos signos está en la *ironía socrática* (497c). Ironía en la que se enuncian ya dos cosas: la más pequeña, la iniciación, y cierto “*gran misterio*” como aquello ilimitado e inalcanzable al conocimiento humano. Sólo es posible un conocimiento de sí (491d).

e) La teoría del alma, punto de referencia de la argumentación: con la alusión a la *sophrosyne*, aparecen otros conceptos mediante los cuales el diálogo aproxima a sus hablantes a una *teoría del alma*, pero sin abordarla específica y explícitamente. Los temas alrededor de los siguientes asuntos vinculados esencialmente al alma y un saber verdadero acerca de la misma son: las virtudes cardinales (495a), y la templanza (492b). Como corolario de esta indagación periférica para una teoría del alma no explicitada aquí en el *Gorgias*, el diálogo retoma la metáfora del *misterio* (497b-c), *misterio* al cual -repite PLATÓN-, CALICLES aún no ha sido iniciado.

f) Alusiones al “*gran misterio*”, nuevamente, y la dialéctica. No logra darse una definición precisa acerca de la retórica como *arte de la verdad*, o de la palabra que se conoce como verdadera y necesaria (459e). Es decir, no se encuentra en el *Gorgias* una definición conclusiva sobre lo que se busca develar, esto es, si la retórica es un arte verdadero acerca de las cosas más importantes para la vida del hombre. Así, *dialéctica y retórica* son artes contrapuestas en el diálogo, una y otra vez, y es en el fragmento de CALICLES quizás donde más se acentúa la pregunta por las mismas como *artes de palabras verdaderas*. Así, la indagación avanza por un rodeo sobre la justicia (455a), el conocimiento del bien (460e), el principio regulador del alma (501b-503c-d). De tal búsqueda, PLATÓN confirma a la dialéctica como un *arte verdadero de la palabra*, y contempla como “*verdadera retórica*” a la gimnasia y la medicina.

4. EL CAMINO DEL DIÁLOGO

Los enunciados que hemos ido analizando se hilvanan en la trama del texto de tal modo que el *Gorgias* deviene en un diálogo que no refuta el arte de la retórica, no se clausura

en alguna definición de la palabra en el arte retórica, pero señala en dirección a la dialéctica, a la *dialéctica filosófica* como *arte de la palabra que da a pensar*. Veamos entonces cómo los interlocutores del *Gorgias* abren un espacio para que la palabra se piense en un *umbral del lenguaje entre la retórica y la dialéctica*. Así y todo, la inquietud primera del texto es la pregunta sobre *el arte de la retórica* y su modo de ser. Sigo nuevamente el esquema de lectura proporcionado por W. GUTHRIE para descomponer los discursos dialogados del *Gorgias*.

A) GORGAS (447a-461b). La pregunta fundamental del fragmento específicamente protagonizado por GORGAS sería la siguiente: *¿debe el orador conocer la naturaleza de lo justo y lo injusto?* Más allá de lo anecdótico y episódico que resultan las intervenciones de QUEREFONTE, POLO y CALICLES, lo que seguirá sosteniéndose en el texto es la pregunta socrática acerca del modo de ser de la retórica y su sentido para la vida de quien aspire a la virtud. Tal pregunta es: *“¿estaría dispuesto Gorgias a dialogar con nosotros? Porque yo deseo preguntarle cuál es el poder de su arte y qué es lo que proclama y enseña”* (447c). Pregunta que luego se enuncia específica y particularmente a GORGAS, y que se enuncia invocando el lema de POLO con que ARISTÓTELES abre su metafísica: *“la experiencia hace que nuestra vida avance con arreglo a una norma; en cambio, la inexperiencia la conduce al azar”* (448c). Así, la pregunta enuncia una inquietud cuya verdad busca develarse en la comprensión de la *experiencia*. De tal modo, primero se define la figura del orador, puesto que GORGAS es maestro de oratoria y, por ende, orador (449a). Definido el ser de GORGAS y su enseñanza, se logra entonces una primera definición del objeto de la retórica, y tal objeto sería *el discurso*, propiamente (449d). Establecido *el objeto de la retórica*, se define su arte por contraposición entre las artes de la palabra y sin ella. Así, por un lado, se encuentran artes manuales y otras que no precisan de palabra (escultura, pintura) y, por otro lado, artes que necesitan imperiosamente de la palabra para existir sin necesidad de la acción concreta (aritmética, geometría, cálculo). De este modo, se logra una primera definición de la retórica: *“la retórica es la que alcanza su eficacia por medio de la palabra”* (450e). Sin embargo, al seguir indefinido el objeto de la retórica, se aproximan SÓCRATES y el sofista a una definición algo más acabada de ella pero aún insuficiente (451d). Luego, en un giro que PLATÓN realiza hacia sus enunciados en *Protágoras*, tenemos una definición de la retórica con estrecha relación a la *formación de la virtud del hombre político*: *“¿Qué eres tú, para expresarte así?”* (452a). Propio de la *elénchica* socrática, esa definición de la retórica se pone entre paréntesis para definirla como *sabiduría* o como *ciencia* (454a). Mientras tanto, la pregunta sobre el conocimiento de lo justo e injusto como condición de la retórica ya se ha establecido y, por ello, el arte del discurso ahora es definido como instrumento de poder del orador (456a).

B) POLO (461b-481b). La pregunta orientadora en el diálogo entre SÓCRATES y POLO sería: *¿es mejor cometer injusticia o padecerla?* Pero la indagación trazará distintos momentos de análisis acerca de lo que ya se venía indagando, el arte de la retórica y el modo de ser de su palabra. En estos momentos, el texto de GORGAS procurará la mayor aproximación al concepto del *arte de la palabra* en el umbral de otro concepto, esencial al modo de manifestación de la palabra: *la belleza*. En primer lugar, se reanudan las definiciones de la retórica. Así, tenemos que para POLO, la retórica es una práctica que produce agrado y placer. Y con ello, esa práctica es producto de lo bello (462c). Con esa práctica que acaso sea de lo bello, aparece un primer rasgo del arte de la retórica: la *adulación* (463a). Es más, la retórica sería una manifestación de esa palabra *inauténtica* que es la *adulación* (463c). Para desenredar la cuestión, SÓCRATES procura definir la retórica haciendo ciertas precisiones y delimitaciones entre las artes del cuerpo y del alma. Y ello sobre la base del concebir la retórica como *“el simulacro de una parte de la política”* (463e). Entonces, como simulacro, a la retórica le acontece lo que a otras artes del cuerpo y

del alma: produce la impresión de un estado saludable que en realidad no tienen. Pero así, SÓCRATES identifica como arte del cuidado del cuerpo la gimnasia y la medicina, y la política como cuidado del alma, con sus saberes específicos: *la ley y la justicia* (464b). Pero si caen en la adulación, o en un mal uso de ese arte, devienen en cosmética religiosa, sofística y retórica (465c). De estos peligros de las artes que degeneran en adulación, POLO y SÓCRATES giran la pregunta básica sobre el obrar con justicia hacia la *eudemonía* (470e). Aún con los procedimientos retóricos a que alude POLO (lo anecdótico, la propia experiencia, las historias populares), para convencer a SÓCRATES cuán infelices son quienes cometen injusticias, aun así, se reanuda la cuestión de la belleza, pero ahora por contraposición: si acaso lo feo es mayor para quien realiza actos de injusticia o quien la sufre al recibirla (475b). Pues, entonces, padecer males en el cuerpo producen debilidad, enfermedad y deformidad de la misma manera que los males del alma son la injusticia, ignorancia y cobardía. Y todos esos males padecidos son obra de un alma que padece de lo feo y, más aún, de maldad en el alma (478d). Sólo por ello es útil la retórica: *para liberar y curar, mediante penas y castigos, a quienes padecen maldad en el alma y obran en cuanto tal, con mal* (481b).

C) CALICLES (481b-527c). Si de alguna manera pudiera concentrarse en una pregunta el debate con CALICLES, ella sería: *¿Cómo debemos vivir?* Y la pregunta indagará en el texto acerca de las posibilidades de algunos saberes para el cuidado de quien desea formación para la virtud. De este modo, la pregunta toma cierta belicosidad en el discurso, yendo de la *inquietud por la retórica* a la *manifestación de la dialéctica como acontecimiento de la verdad*. En este tono del discurso, primero se pone en acto la contradicción socrática, otra vez, pues mediante la metáfora de la música, la necesidad del acuerdo se solicita para el diálogo como la armonía para la vida: “... yo creo, excelente amigo, que es mejor que mi lira esté desafinada y que desentone de mí, e igualmente el coro que yo dirija, y que muchos hombres no estén de acuerdo conmigo y me contradigan, antes de que yo, que no soy más que uno, esté en desacuerdo conmigo mismo y me contradiga” (482c). Contradicción que CALICLES refuta ubicando en plano de igualdad a los sofistas y SÓCRATES: “pues en realidad tú, Sócrates, diciendo que buscas la verdad llevas a extremos enojosos y propios de un orador demagógico la conversación sobre lo que no es bello por naturaleza y sí por ley” (482e). Pero ni contradicción socrática ni refutación sofística resuelven la pregunta por cómo se debe vivir, sino que avanzan hacia una crítica despiadada de CALICLES hacia la filosofía (485a). Para reafirmar su crítica, CALICLES se refugia en las palabras poéticas de EURÍPIDES (*Antíopa*) y ejemplifica una situación con peligro de muerte (condena) de un ciudadano a quien se le impide acudir a la retórica para argumentar a favor de sí: “Y bien, ¿qué sabiduría es ésta, Sócrates, si un arte toma a un hombre bien dotado y le hace inferior sin que sea capaz de defenderse a sí mismo ni de salvarse de los más graves peligros ni de salvar a ningún otro, antes bien, quedando expuesto a ser despojado por sus enemigos de todos sus bienes y a vivir, en fin, despreciado en la ciudad?” (486b-c). Se le impide el uso de la retórica, so pretexto de “*habitar una casa vacía*”, quizás en evocación de la voluntad socrática por dar palabra apologética en la antesala de la muerte. Sin embargo, SÓCRATES recurre al procedimiento de indagación de conceptos en contraposición a las argucias sofísticas, y define lo que sería un *alma justa*, aquella que posee ciencia, benevolencia y decisión para hablar (487a). SÓCRATES busca estas definiciones rehabilitando para el discurso el estatuto de *lo bello*, como se planteara en los discursos con POLO (487e-488a). Pero CALICLES es aquí el embajador de la Sofística y responde a la demanda socrática con una definición poco feliz de la virtud como *el modo de obrar del más fuerte* (492a). En este momento de belicosidad discursiva sobre el objeto y fin de la retórica, PLATÓN introduce lo que en *Fedro* y *Fedón* desarrolla con más precisión: una *teoría del alma*, aquí concebida como elemento insaciable (tonel) de la tumba del cuerpo. La palabra poética del mito del alma

también se enuncia desde un verso de EURÍPIDES (492e-493b). De la *teoría del alma*, SÓCRATES comienza a redefinir el sentido del vivir según la moderación o la disolución, pero llegando nuevamente a la pregunta inicial: *¿cómo debe un hombre vivir?* Como aquí el tema es acerca del papel de la retórica para la vida del hombre en función de la justicia, la indagación gira hacia las supuestas afinidades que CALICLES establece entre el placer y el bien. Indagación en la que SÓCRATES advierte de comienzo sobre la necesidad de dialogar con franqueza para llegar a la verdad (495a). Retomando la identidad entre *el placer y lo bueno*, se establecen paralelismos entre *placer y ciencia* y entre *ciencia y valentía* (495d). Para tal paralelismo recaen en el tema ya abordado en el texto: el problema de la *felicidad*. La felicidad vuelve a habilitar la pregunta sobre el modo de vivir, y aquí, buscando precisar alguna relación entre *felicidad y virtud*, relación vinculante a las posibilidades de la retórica y de la filosofía (500c-d). Retomando la metaforización del sentido del arte de la palabra en la figura del *ditirambo* (502a), y establecida la poética como saber con “*forma de oratoria popular*” (502c), se reafirma aquella diferencia primera mencionada entre la retórica como *arte política* y la retórica como *adulación* (503a). Así, con el arte de la *retórica* como *sabiduría política*, el alma será ese lugar de la vida por el cual es posible una *formación en la virtud y la felicidad para el hombre justo*; el alma será *un cosmos al que se dirigen los discursos verdaderos de una oratoria que avance produciendo moderación y templanza*. Así sería el trabajo de un orador de la virtud: (504d). Como si se enunciara una síntesis del *Gorgias*, el modo de ser de esa palabra de virtud para un alma justa se define como un *arte en camino de la prudencia* (506c-507b). Ese hombre justo, en sí, es quien habita su cuerpo construyendo un cosmos por la palabra verdadera de un saber de *sophrosyne* (508a). Queda entonces por definirse a favor de un arte que posibilite el obrar de una vida justa. Definición que vuelve a establecer la contraposición entre *retórica y dialéctica*. Pues tal definición debe responder a la pregunta sobre el saber para el *cuidado del cuerpo y del alma* (513d), y la necesidad del *examen de sí mismo* como camino ineludible para un saber de virtud (514a-b). La deseada definición acerca de un arte de la palabra, o la retórica o la dialéctica, vendrá precedida por dos definiciones previas de dos cuestiones esenciales a un saber para la virtud, tales son, la política como servicio del hombre para sus pares y con horizonte en el mayor bien (521a-e), y la posibilidad de la muerte como culminación de la vida del alma y el efecto de sus acciones en el mundo (562c-d). De este modo, el saber de la palabra que posibilita al hombre actuar con justicia, ser bueno y servir al otro para el mayor bien, sería aquel saber que ponga al hombre en camino de la felicidad en la vida y la muerte (527a-c). Tal saber aquí señala ya no a la nada de un arte de palabras inauténticas, sino a la dialéctica misma.

Considerado el diálogo platónico, veamos ahora qué paralelismo, o no, puede trazarse entre su textura y la de dos textos borgeanos acerca del diálogo como situación y experiencia hermenéutica.

HORIZONTE BORGEANO: DOS MIRADAS ONÍRICAS PARA DOS EXPERIENCIAS HISTÓRICAS

Uno de los textos de BORGES aquí interpretados (*Diálogo de muertos*) pertenece a un libro de los más representativos del autor: *El Hacedor*. Libro con un prólogo de autor dedicado a LEOPOLDO LUGONES (1874-1938), reúne en su cuerpo los temas paradigmáticos de BORGES: la muerte, los puñales, el amor, las doncellas, los espejos, las figuras cautivas, las apariencias de los simulacros, los enigmas, algunos dilemas filosóficos, figuras singulares cargadas de simbolismo onírico (una rosa amarilla, figuras literarias –*Martín Fierro*, *el Quijote*, *Borges*-), como también imágenes poéticas recurrentes en los laberintos borgeanos (tigres, lunas, lluvias, relojes de arena, ajedrez,

los dones, el infierno, la eternidad, la nada) y personajes históricos de la cultura universal (apóstoles, árabes, algún BORGES).

Quizás *El Hacedor* es una de las bibliotecas borgeanas más emblemáticas en cuanto a su decibilidad en y a través de una palabra ficcional que juega en los arrabales de la poesía y la filosofía. Afirmino esta posibilidad porque en *El Hacedor* encontramos, particularmente, dos textos que así nos lo confirman: *Parábola del palacio* y *Arte Poética*. En *Parábola del palacio* se cuenta la historia de un emperador y un poeta realizando un paseo, paseo en el que salen de las terrazas occidentales y se van perdiendo en un espacio laberíntico “*como si condescendieran a un juego, y después no sin inquietud...*”³⁴⁷. Atraviesan jardines, tierras, gente, aguas, formas arquitectónicas indecibles en las que “*lo real se confundía con lo soñado*”. En algún momento y hacia el final de una torre, casi al terminar la travesía, el poeta recita un poema. Tras ello, el emperador exaltado le acusa de arrebatarse el palacio y ordena inmediatamente la muerte del poeta. BORGES dice que hay variaciones del relato, pero el efecto de todas es el mismo: tras la muerte del poeta, desaparece el palacio y los descendientes buscan, aún hoy, el poema, incansablemente “*buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo*”.

En *Arte Poética*³⁴⁸, BORGES enuncia en pocos versos las imágenes filosóficas que desbordan en su obra: el río del tiempo, la vigilia del sueño, el sueño de la muerte, el ocaso y la aurora del poema, los espejos, el otro y el mismo, el pasar y los cristales. Como si acaso jugara en el poema con los elementos que abren espacio a preguntas filosóficas universales y humanas, demasiado humanas, dichas, señaladas, resonadas, agrietadas y desangradas por la fuerza de la palabra poética. Pues, quizás, *Arte Poética* reúne un conjunto de temas que harían ver en BORGES cierta “*poesía del pensamiento*”, diciéndolo con EZEQUIEL DE OLASO.

¿De qué modo hay, en BORGES, cierta “*poesía del pensamiento*”? OLASO nos da algunos signos para leer en BORGES una “*poesía del pensamiento*”, marcada –como tal– por estos rasgos:

a) le apasionan los *enigmas filosóficos*, especialmente los más paradójicos y desconcertantes y, más aún, los relativos al infinito. Enigmas que él presenta como concisos y sustraídos a la inteligencia, presentados como “*un drama y un juego*”³⁴⁹; pero de los enigmas filosóficos, le deslumbra su momento de descubrimiento, no así el de su colonización y desciframiento metódicos, casi en un plano intuitivo o como

³⁴⁷ *El Hacedor*, en OC, Buenos Aires: EMECÉ, p. 179

³⁴⁸ Su poema dice:

*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, 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.*

³⁴⁹ Olazo, E. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México: Paidós, 1999, p. 19

don “de la intuición en la que a veces y pensamiento y la poesía todavía no se han disociado”³⁵⁰;

- b) cultiva la *contradicción*;
- c) suscribe con mucha fuerza a *opiniones incompatibles*;
- d) *rehúye las justificaciones* aún a riesgo de la incoherencia;
- e) escribe con *des-posesión*;

f) ama la *aventura del pensamiento*: “su metáfora de Spinoza puliendo cristales y a la vez engendrando geoméricamente a Dios podrá ser un día refutada. Pero los versos de Borges nos dejan junto al alma de Spinoza. Para los desengaños siempre hay tiempo, hay dómynes, hay bibliotecas. Para el amor por la poesía del pensamiento, hay Borges”³⁵¹.

El otro texto analizado, y analizado previamente a *Diálogo de muertos*, es *Guayaquil*. Este texto compone uno de los varios del libro *El informe de Brodie* (1970), libro en el que se confirma esta condición borgeana de buscar en la palabra cierta “*poesía del pensamiento*”. En el caso de este libro, encontramos figuras típicas de la literatura de BORGES: la intrusa (o cautiva), el indigno (una parodia del ciudadano convencional), Rosendo Juárez, Juan Muraña. Encontramos también situaciones en las que se evidencia contundentemente esa “*poesía del pensamiento*”, tales son aquellas situaciones problemáticas que se resuelven en muertes o enigmas: *El encuentro*, *El duelo*, *Guayaquil*. Figuras y situaciones en las que aquella “*poesía del pensamiento*” señalada por OLASO, se pone en enunciabilidad a través de una palabra poética que busca el retorno a otros momentos históricos (“*lejos en el tiempo y el espacio*”), tales momentos serían el del arrabal, el tango pendenciero, los malevos, los héroes, las venganzas, los puñales. En el prólogo de *El informe de Brodie*, BORGES nos da un rasgo de su obra aquí evidenciado en esas figuras y situaciones: la recurrencia a temas frecuentes, y la monotonía en los problemas de toda su escritura, “*unos pocos argumentos me han castigado a lo largo del tiempo. Soy decididamente monótono*”. En este sentido, en *El informe de Brodie* puede encontrarse la voz de BORGES y la preparación a una expectativa o al asombro, a una experiencia con su lectura desde un juego poético del lenguaje, pues, en sus palabras “*cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido*”.

1. PRIMER TRAMO DIALOGADO EN BORGES: *GUAYAQUIL*

En este relato de BORGES, *GUAYAQUIL*, de *El informe de Brodie* (1970), se narra una situación típica de diálogo a partir de un objeto en común. Tal objeto, sin embargo, será abordado de maneras éticamente diferentes en las búsquedas y lecturas teóricas que cada interlocutor establece con el otro, y con el texto que se busca, en el curso del acontecimiento narrado. Los personajes son de lo más representativos para la historia de América Latina: *un historiador argentino y otro extranjero*. El punto de encuentro entre ambos será la búsqueda de un documento apócrifo y aún no develado que da testimonio de uno de los episodios más enigmáticos de la historia latinoamericana: el encuentro de SAN MARTÍN y BOLÍVAR en la ciudad de *Guayaquil*. Qué hacer con el texto que es motivo de la disputa, una vez obtenido, ése será el tema de nudo y desenlace de la trama de este relato de BORGES. Lo que aquí vale, a los fines de esta investigación, es la búsqueda de *esa trama extraña que teje la palabra en diálogo y la experiencia que supone la misma situación de diálogo para alguno de sus hablantes*. Si lo leo por los

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Ob. cit. p. 21

distintos elementos que le componen, veamos cómo los elementos señalados como característicos del diálogo platónico, están presentes en el texto según estos signos:

a) *La letra de Bolívar*

Leemos en BORGES:

“*No descifraré en esa biblioteca la letra de Bolívar*”.

De primer momento, el cuento borgeano pone en la escena de la representación ese elemento extraño que da cuerpo al relato borgeano y que deviene en enigma por el cual se suceden los hechos: *la letra de Bolívar*. Si se quiere, un motivo apasionado en la palabra.

b) *El actor / Testigo*

Para narrar un acontecimiento apasionado en la palabra, por la palabra, dibujado como el enigma de “*la letra de Bolívar*”, BORGES nos hace un pequeño rodeo: argumenta la necesidad de narrar como si fuera dibujando un camino dual entre las figuras del *actor* y el *testigo*. De este modo el relato se define desde un horizonte de la memoria que comienza señalando en dirección a *algo inolvidable* del pasado: tan inolvidable por su vínculo esencial a un hecho histórico (la entrevista sobre las figuras libertadoras de América Latina), como por su acontecer vivo y por la intrínseca relación con el saber que se impone a sus actores en la trama.

c) *Palabra y memoria*

Una tercera etapa del relato nos confirma cierta vindicación de la memoria para hablar de una *experiencia de diálogo* en busca de la palabra histórica que da testimonio del encuentro de Guayaquil:

“*Sé que tendemos a olvidar cosas ingratas... aún muy vividas*”.

A su vez, con esta vindicación de la memoria, se nos dice el motivo que da origen al relato: un *enigma histórico*, sobre el testimonio de un diálogo, que se habilita desde un acontecimiento real, como lo es el encubrimiento de las cartas de Bolívar y la recuperación de las mismas desde instancias políticas y académicas.

d) *Situación del relato*

BORGES nos sitúa en un doble registro para continuar el relato: la apertura a la situación del relato mismo y la puesta en escena de un marco de *historia efectual*, es decir, se nos dan a ver en el texto todos aquellos elementos que darían sentido a la trama del relato y que nos posibilitará una *experiencia de comprensión* del mismo. Tales elementos son, fundamentalmente, los que explican la aparición del traidor del cuento, Dr. Eduardo Zimmermann. Ellos son parte de una situación histórica concreta, el Tercer Reich y sus frutos: el exilio de un historiógrafo entre tantos intelectuales con condición judía y en plan crítico del nazismo. Resalta de esta descripción de la situacionalidad del cuento la figura de M. HEIDEGGER como decisiva para lo que sigue del texto y explica el tono del devenir de los hechos. También resalta que la figura de Zimmermann en el exilio aparece, aquí, como fruto del desacuerdo inicial entre dos universidades argentinas.

e) *El encuentro*

El texto toma sentido y dirección con la llegada de Zimmerman a la casa del relator. Amén de los detalles domésticos sobre su cultura e indumentaria, el texto nos da algunos signos que luego se comprenderán hacia el final: los lentes ahumados, quizás, su nerviosismo, la incomodidad que aparece en el centro de la escena de encuentro. Signos de cierto ropaje académico que, compartamos o no su ejercicio ético al final, nos recuerda la pose y modo particular de presentación de los profesores académicos tradicionales.

f) *Una declaración sobre el lenguaje*

Una aclaración de BORGES: el lenguaje crea un universo insondable de realidad... “*un pasado azaroso...*”. La potencia del lenguaje da a leer y oír todo un sentido interminable, de tal suerte que es imposible reducir a un fragmento breve, por ejemplo, *la experiencia del encuentro con el otro*. Al menos hasta esta parte del relato. Entonces, tal como leemos en BORGES,

“... más allá de las trivialidades visuales que he enumerado, el hombre daba la impresión de un pasado azaroso”.

g) *Primer tramo: preguntas-respuestas*

En una primera etapa del diálogo, vemos aparecer las primeras afirmaciones con las que el camino del diálogo tomará su propia singularidad. Tales serían los detalles históricos de la biblioteca, los tonos de habla de ambos personajes, la figura evocada de A. SCHOPENHAUER, la formación de ambos interlocutores en el campo de la historia, las historias subjetivas de ambos, los deseos de buscar una verdad que, aparentemente, sería común (y tal sería el desciframiento de las cartas de Bolívar), pero que también funcionaría como motivo de desenlace o ruptura del relato mismo.

h) *Segundo tramo: la inautenticidad en la palabra*

En un segundo fragmento del encuentro, quizás asoman algunas señales de *diálogo inauténtico* o de situación de habla forzada más por la voluntad de imponerse al otro, que por el deseo de abrirse a una experiencia de disposición verdadera a la alteridad. Esta *inautenticidad* se refleja en los argumentos que Zimmerman esgrime en la convicción de que la hipótesis historiográfica del narrador será confirmada pero a favor de su propia hipótesis: tal es, *la letra de Bolívar revelará la posición bolivariana en sí*. Con esta afirmación, Zimmerman expone ya una de sus primeras intenciones: poco cuenta para él el trabajo de su interlocutor. Así lo testimonia BORGES narrador:

“... sus argumentos fueron lo de menos; el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica”.

i) *Un enigma de otro enigma*

Si bien vemos que el diálogo comienza con un estado de inquietud de un personaje respecto del otro, y de ambos con relación a un problema histórico que les ocupa, con ello, el *enigma inicial de la letra de Bolívar* añade otro enigma quizás mayor: tal es el del acontecimiento mismo de *la entrevista de Guayaquil*,

“Esas generalidades me fastidieron y observé secamente que dentro del enigma que nos rodea, la entrevista de Guayaquil, en la que el General San Martín renunció a la mera ambición y dejó el destino de

América en manos de Bolívar, es también un enigma que puede merecer el estudio.”

Pero Zimmerman confirma de nuevo su voluntad de vencer al oponente, haciendo nuevamente del diálogo una situación de *habla inauténtica*:

j) *Hacia la certeza de sí*

Tal vez como culminación de un diálogo con trama predecible, quizás como anticipo del fin, BORGES nos hace estallar en el texto la fatal *experiencia de encuentro-desencuentro* que imprime al relato un toque de culminación en su tono singular:

“En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos o, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros”.

Evidenciado el acontecimiento de discontinuidad, el movimiento de *preguntas-respuestas* continúa ya sin inquietudes verdaderamente movilizadoras, y sin otras respuestas que no sean las que dan las certezas de cada personaje en su materia de erudición.

2. SEGUNDO TRAMO BORGEANO DIALOGADO: *DIÁLOGO DE MUERTOS*

En este otro relato elegido, no tenemos un espacio para la *experiencia en la palabra* como lo es una biblioteca. Tampoco tenemos la recurrencia a un objeto histórico como motivo de la trama del texto. Sin embargo, y también con referencia a la *experiencia histórica* abordada desde la ficción, este texto de BORGES se trata de un diálogo muy singular: es el diálogo de dos personajes paradigmáticos en la historia argentina, *Juan Manuel de Rosas* y *Facundo Quiroga*. El relato es *DIÁLOGO DE MUERTOS*, de *El Hacedor* (1960).

Descompuesto el texto, veamos las situaciones que identifican la *situación hermenéutica del diálogo*, aún sin que el texto borgeano proponga *experiencia hermenéutica* alguna, al menos no fundada en la pregunta de apertura al diálogo como tampoco en el movimiento lógico de *pregunta-respuesta*. Quizás, de proponer una *experiencia hermenéutica* este texto, la misma versa sobre *un modo fantástico de interpretar desde la ficción una experiencia histórica* que, en la historia de la constitución de la República Argentina, es una experiencia fundamental para comprender la supuesta antípoda unitarios-federales, como así también para poner en escena de representación las figuras del caudillo provinciano y libertador y del tirano europeísta y totalitario. Figuras que, en el curso de la historia argentina, han seguido reproduciéndose en la acción política nacional hasta nuestros días y que, en el texto de BORGES, se presentan en una *situación de habla en estado de muerte*. Pero veamos, entonces, las situaciones del diálogo:

a) *Un forastero y un extraño*

El primer cuadro pinta una obertura recurrente en BORGES: *la llegada al país de un forastero y el encuentro con otro, ensangrentado*. Del forastero -figura de Rosas- se nos presenta su imagen abriendo el texto:

“El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer del invierno de 1877. Rojizo, atlético y obeso, resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés...”

La figura de Quiroga aparece como extraña pero desde el conjunto de gente que espera a Rosas:

“A todos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones; la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres”.

Aquí el texto presenta un juego asociativo: las rayas de los tigres son metáfora de las heridas de muerte de Quiroga. Pero también las rayas de los tigres son metáfora misma de Quiroga³⁵².

El conjunto situacional presentado en este primer párrafo del relato nos deja presentados los elementos para la interpretación que sigue el relato. Tales elementos son las figuras del forastero y el extraño y, entre ambos, un grupo de hombres, mujeres y criaturas esperando ansiosas a Rosas. Algunos tenían la identificación típica del rosismo, el rojo punzó, y otros cavilaban con recelo, como *caminantes en la sombra*, según BORGES.

b) *Un comienzo inauténtico de la palabra*

Es Rosas quien tiende la mano a Quiroga, y él mismo es quien abre el diálogo desde un *comienzo inauténtico en la palabra*, con una ironía que tiende más a la sorna que a la mayéutica:

“¡Qué aflicción ver a un guerrero tan espectable derribado por las armas de la perfidia!”

Dicho lo cual, procura compensar la burla con el alivio que expresa por la justicia que se hizo a la muerte de Quiroga con la horca en público de sus asesinos. Burla con expresión inauténtica a la que Quiroga responde con el alivio que le da saberse muerto: puede sentirse agradecido por haberle dado la muerte. No le pesa la finitud, la experiencia de la muerte le ha sido una experiencia grave y, por tanto, de pensar de otro modo el estar vivo estando muerto.

c) *El horizonte histórico de la experiencia*

Situado frente a su asesino, Quiroga pone en palabra su experiencia vital e histórica para una *interpretación histórica y vital, desde la experiencia, de los acontecimientos vividos*. Frente al comienzo inauténtico de la palabra de Rosas, Quiroga declina el agravio y rehabilita el diálogo desde el comienzo del mismo con una pregunta:

“¿Y cómo iba a entenderme, si fueron tan diversos nuestros destinos?”

Quiroga enuncia una interpretación de su experiencia histórica oponiendo su figura a la de Rosas. Con distintas lecturas de su hacer político, Quiroga se define como guerrero de una América gaucha de lanzas, arenales y victorias secretas en lugares perdidos. A Rosas le fue dado gobernar una ciudad cosmopolita y europeísta. Pero así descifrados sus destinos, Quiroga comprende que él será quien perdure en la memoria de su cultura como un héroe asesinado en Barranca Yaco, en una galera, por obra de Rosas. Dato que tampoco escapa a la memoria cultural: en efecto, unas litografías y la literatura, puntualmente el *Facundo* sarmientino, ponen en obra el recuerdo de Quiroga tras su muerte, en la experiencia histórica de la nación. Con ello, vemos trazado el *horizonte histórico de la experiencia* que se representa en el texto: una *experiencia de muerte y*,

³⁵² Esta asociación es representativa de cierta interpretación histórica de la figura de Facundo Quiroga: cito por ejemplo el nombre de una película sobre los acontecimientos trágicos de la muerte de Quiroga por orden de Rosas, obra dirigida por Carlos Desanzo con guión de José Pablo Feinmann, *Facundo, la sombra del tigre* (1994).

con ella, una experiencia histórica, y una experiencia de interpretación acerca de sí mismos y del papel que su acción jugó en la vida social del país.

d) *El miedo y la fama*

Como si buscara negar el valor de la experiencia histórica tras la experiencia de muerte de Quiroga, Rosas recurre al artilugio de la fama en un intento de desvío de la dirección del diálogo señalada por Quiroga en el enunciado anterior. Rosas devalúa el reconocimiento posterior de un héroe asesinado, la devalúa como un sueño romántico, y al precio de la fama de los contemporáneos: la fama vale nada y se logra con unas cuantas divisas. El valor material para el reconocimiento del otro es contrapuesto, ahora, a la mayor acusación de Quiroga: Rosas es un hombre con miedo. Ni siquiera puede matar como un héroe en el campo de batalla. Miedo que Rosas no reconoce para sí puesto que, también con tantas divisas, ha domado el sur y todo un país.

e) *El valor y la confesión*

Quiroga reconoce en su adversario un valiente domador, pero le contrapone al heroísmo que Rosas desconoce: el heroísmo preciso en las batallas de liberación nacional citadas por BORGES (Chacabuco, Palma Redonda, Caseros, Junín). Pero desafiado a reconocer en el otro su valor íntegro, Rosas admite su falta de valentía en los campos decisivos de combate, y con esa expresión, otorga otro sentido al texto enunciando una confesión: él mismo ha ordenado dar muerte a Quiroga:

“Yo no necesité ser valiente. Una lindeza mía, como usted dice, fue lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted.”

Desconozco si esta confesión fue la dirección del diálogo señalada por Quiroga, al comienzo del relato. Como fuere, si algo se buscaba develar acerca de la muerte como una de las hipótesis históricas sobre ello³⁵³, se ha develado en este fragmento del texto: Rosas admite, por la palabra del otro, su falta de valor y su dosis de valor al ejecutar acciones por otros, tal ha sido el asesinato del tigre riojano.

f) *El otro y la experiencia de la muerte*

BORGES antecede un fin previsible a como ha venido sucediendo el relato: Quiroga no sabe qué es el miedo, y más aún, *asume su muerte como la experiencia de apertura a una memoria colectiva en la historia de su tierra*. Tal experiencia es, como la muerte, una *experiencia de alteridad*:

“Y ahora me voy a que me borren, a que me den otro cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendré miedo”.

El valor de Quiroga aún después de muerto no es correspondido por Rosas: *Rosas es quién dice ser y no quiere ser otro*. Situación fáctica que Quiroga deja abierta: no sabemos qué será de nosotros tras la muerte. Todo se transforma y no somos más que polvo, recuerda el tigre de los llanos. Y la muerte es una experiencia de alteridad y transformación:

“Yo pensaba como usted cuando entré en la muerte, pero aquí aprendí muchas cosas. Fíjese bien, ya estamos cambiando los dos”.

³⁵³ En efecto, es una hipótesis sostenida por la interpretación revisionista de la historia argentina.

g) *El sueño de otro*

BORGES altera la dirección del diálogo, nuevamente, para darnos un final más propio de BORGES que de los caudillos. Rosas, efectivamente, *no está abierto a la experiencia de la muerte y el otro*. Rosas, el tirano anglosajonado, está muy seguro de sí mismo en su propia determinación: pretende estar vivo en la memoria de los vivos, como quien fue y es: Rosas. Pero el texto se quiebra, y Rosas altera su determinación a no morir ni ser transformado por el riesgo del sueño:

“... no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.”

Al determinado y seguro Rosas, BORGES le ha mutado el deseo: ya no sabe quién es, quizás sea un sueño de otro, alguien aún no nacido.

h) *Fin de palabra en diálogo*

El precedido desenlace borgeano termina como estila en los relatos sobre sueños: la sospecha abierta a que seamos un sueño, y el sueño de otro, de Alguien que nombra a los personajes de esta ficción sobre una experiencia histórica pero, al nombrarlos de otro modo, da fin al relato en diálogo, al curso de la palabra en diálogo abierta a la experiencia del diálogo mismo:

“No hablaron más, porque en ese momento Alguien los llamó”.

EXPERIENCIAS DE PALABRA EN DIÁLOGO

Desde luego, no están agotadas las lecturas de ambos textos borgeanos, ni tampoco del platónico, desde luego. Sin embargo, las he traído para su interpretación acotada por el tema y ámbito de la tesis, para buscar en ellas *un modo de presentación de la palabra en diálogo como discurso de experiencia histórica*.

En tanto *experiencias*, vemos que ambos relatos de BORGES son la representación de dos experiencias diferentes puestas en diálogo. Una es, así, la *experiencia del diálogo en búsqueda de una verdad* que se procura develar, tal ha sido, la letra de Bolívar y, con ella, el misterio –históricamente decisivo– del encuentro de Guayaquil. Otra es la *experiencia del diálogo en situación de muerte o sueño*. Si nos ceñimos a la estructura del diálogo descrita por GADAMER, vemos que no todas las instancias del diálogo son presentadas según ese esquema del diálogo. Pero, amén de esa ruptura con el esquema propuesto, la lectura de ambos diálogos nos permite comprender *dos modos de interpretación de una experiencia con la verdad y la experiencia histórica*. Y en efecto, dejando abierta la posibilidad de pensar si se trata de sendas experiencias de formación, vemos que sí ambos diálogos, ambas experiencias en la palabra, ponen en relieve algunos trazos de la dialéctica si no del todo platónica, al menos singular y, desde luego, representativa de dos modos de interpretarse a sí mismo (en diálogo con otro) y de interpretar la experiencia histórica.

Así, ambos diálogos borgeanos nos han mostrado *otra comprensión de la verdad*; de una verdad que se busca saber, de una verdad en la muerte por saber quién se fue. Ambos diálogos se han iniciado, de una u otra manera, con alguna pregunta desplegada en un horizonte abierto: en un caso, abierto al misterio que trae el encuentro sobre un enigma histórico, y en otro caso, abierto en la figura de Quiroga a la experiencia de estar muerto y en Rosas, a la posibilidad de estar atravesando un sueño en ese diálogo de muertos. Ambos diálogos borgeanos ponen de manifiesto, por su parte, que ambas situaciones son situaciones hermenéuticas, en cierto modo, son situaciones de

comprensión de sí y de la formación singular e histórica que atraviesa a todos sus hablantes: tales situaciones son aquí, como en los diálogos platónicos, situaciones de habla por las cuales y a través de la palabra, devienen en un trabajo del pensamiento como dialogo interior del alma. Ambos diálogos evidencian, por otra parte, el discurrir del pensar en el discurso: en un caso, con el discurso que busca pensar modos de acceder a una verdad enigmática sobre un acontecimiento histórico; en otro caso, el discurso busca pensar modos de comprender la vida desde la situación de la muerte. Ambos relatos, también, son entramados de la palabra como movimientos de reposo/movimiento, unidad/multiplicidad y, en *Guayaquil* más que en *Diálogo de muertos*, el diálogo procura ser, aún con un final frustrado, un camino de comprensión y acuerdo.

Ahora bien, si tuviera que descomponer los momentos de la noción de experiencia hermenéutica en el diálogo, podríamos enunciar sus rasgos generales y considerar puntos de tensión entre ambos modos de trama de la palabra. Enumerando los caracteres generales que asignáramos al *diálogo* como experiencia hermenéutica, tenemos que:

A. *el diálogo es un juego de palabra y el pensar*: tal juego se ve claramente reflejado en el *Gorgias* de PLATÓN, pero no en los textos de BORGES. El *Gorgias* es un diálogo que, como vimos, atraviesa la problematicidad de un tema en particular, tal es la formación de la *areté* por la sabiduría retórica, o la necesidad de develar de qué consta el arte de la retórica, para saber si ayuda a la formación íntegra del hombre de bien para la ciudad. Y tal búsqueda se traza en un camino que va desde la pregunta, a la sospecha socrática, al examen de las verdades asumidas y la reconsideración de las mismas en función de nuevas preguntas acerca de una buena formación y cuidado del alma. En cambio, BORGES no transita el mismo camino puesto que ambos diálogos son textos de literatura fantástica, allí el motivo no es buscar un concepto o idea para el enigmático encuentro de Guayaquil, como tampoco develar alguna idea de porqué es posible hablar después de la muerte. BORGES echa a rodar la palabra, para que teja ficción, no para buscar un *eidós* o concepto acerca de algo que se busca. Pero algo allí se da a pensar.

B. *El diálogo es un modo de develamiento del mundo*: comparten esta condición ambos modos de entramados discursivos. Los retóricos del *Gorgias* y SÓCRATES, si bien atraviesan un diálogo pleno de desacuerdos y contraargumentaciones, todos de cierto modo están dándonos a leer su modo de comprender el mundo que les toca vivir y al que aspiran construir. Hay en el *Gorgias* todo un deseo por hacer de la retórica y la dialéctica maneras verdaderas de una formación plena para el hombre de la ciudad, el mundo ateniense. De la misma manera, tenemos dos bellas concepciones del mundo develadas en los cuentos borgeanos: ambas concepciones atravesadas por figuras históricas fundamentales en una cultura, y ambas situaciones plenas de sentido aventurero acerca del verdadero suceder de los hechos que conformaron lo real (el mundo) tras la actuación de esas figuras en esos momentos (los libertadores con la enigmática disputa de Guayaquil, y los caudillos con la sombra de la sospechosa muerte del tigre). Así, ambos textos dan un modo de comprensión del mundo desde una lectura de la experiencia histórica de esos personajes en esos momentos de la historia de un país, y de cómo se definieron situaciones del porvenir en virtud de ambos enigmas allí presentes.

C. *En el diálogo emerge otra comprensión de la verdad*: ambos autores nos dan a leer otros modos de experiencias con alguna verdad. En *Gorgias*, tal experiencia es la *experiencia de formación por la retórica* como camino válido para persuadir y con el objeto puesto en los discursos; una experiencia cultural que da a pensar los límites de la retórica y la necesidad de buscar otro modo de sabiduría en un arte dialéctico, más que retórico. Y *otra comprensión de la verdad* tenemos en BORGES:

sin arrogarse el papel de historiador o filósofo de las ideas políticas, BORGES nos hilvana hipotéticamente ciertas posibilidades para una lectura de la historia: tales serían la curiosidad que da el pensar en el enigma del encuentro entre ambos libertadores del continente latinoamericano, y la necesidad de dar a pensar con tono ficcional acerca de la muerte del tigre por orden de Rosas... y la culpa liberada de Rosas en los juegos del poder. Ambas vinculadas, en los textos, con otras ambiciones y miserias humanas que, de alguna u otra manera, confirman los enigmas de tales verdades.

D. *El diálogo parte de una pregunta desplegada en horizonte de apertura:* es probable que los textos de BORGES den a leer con más claridad este rasgo, que el diálogo platónico. Pues los textos de BORGES habilitan la sospecha sobre experiencias históricas singulares y claves para los tiempos a posteriori, pero la habilitan desde la imaginación que ficciona con otras posibilidades que no terminan de develarse (el enigma del encuentro, la imposibilidad de desciframiento de la letra de Bolívar, el asesinato del caudillo, etc.). Posibilidades que, desde la imaginación del autor se dan abiertas a la imaginación del lector, en un horizonte infinito de posibilidades. En cambio, en *Gorgias*, la señal del final del diálogo es muy clara: la dialéctica prima sobre la retórica a la hora de pensar en la verdadera formación del hombre. Pese a ser la dialéctica un arte de apertura de la palabra y el horizonte de la pregunta interminable y siempre entregada a nuevas preguntas, el texto del *Gorgias*, en sí mismo, no deja más horizonte abierto que el señalado: la dialéctica vence al arte de los retóricos.

E. *El diálogo es un diálogo del alma consigo misma:* todos los textos responden a esta condición de lectura hermenéutica. Los personajes del *Gorgias* son puestos a pensar cada quien sus propios modos de ser, sus propias relaciones con el saber y la verdad, y sus necesidades de desconfiar alguna vez de sus verdades para iniciarse en el camino del filosofar, de la búsqueda inquieta a preguntas que no siempre tienen respuesta en las verdades adquiridas y arrogadas para sí, como posesión. Los personajes borgeanos, a su modo, indican también ciertas operaciones de diálogo de cada quien consigo mismo: observamos este hecho en el personaje estafado del relato sobre la carta de Bolívar, y en el caudillo asesinado que retorna de las sombras para señalar a su puñal la culpa de su muerte. Sin embargo, ni el estafador del primer texto ni la figura tan creída de sí mismo que es Rosas pueden establecer, en este fragmento del habla, relaciones de reflexión y diálogo acerca de sí y consigo mismos.

F. *El diálogo es el fluir del pensar en el discurso:* todos los textos leídos reflejan esta condición. El texto platónico dando a pensar la posibilidad de otra formación verdadera y otro arte de la palabra, inquieto, no clausurado ni determinado, y los textos borgeanos con una lucidez de la palabra de ficción que hilvana motivos ensoñados y deseados o jugados por la palabra ficcional para dar a pensar de otro modo, de un modo más ágil y no por eso menos verdadero, la experiencia histórica, sus enigmas y problemas irresueltos.

G. *El diálogo es una simultaneidad del habla como arte y sentido:* también se observa esta condición en todos los textos. El *Gorgias* se teje como un arte de la palabra sobre ese mismo motivo: la disciplina que es arte de la palabra y saber elemental para gobernar, y la necesidad de la dialéctica para renovar el sentido de ese formación por la palabra. Y los textos de BORGES hacen lo suyo con la escritura fantástica, en un juego maravilloso donde la palabra de ficción inaugura otros sentidos para enigmas y experiencias que alguna vez acontecieron y que no siempre son dados a pensar.

H. *El diálogo se compone de los logoi, o alimentos del alma:* tal vez, todos los textos comparten esta situación, el platónico por devenir en un diálogo de la retórica y la dialéctica, sus límites y alcances para el verdadero cuidado del alma, y los borgeanos, porque señalan hacia otra lectura de la historia desde un juego de la palabra que, por la magia de lo bello y lo irónico de BORGES, se da a leer con jovialidad, suspenso y encantamiento de inquietud.

I. *El diálogo es un movimiento de unidad y multiplicidad:* esta característica está claramente expuesta en el texto platónico, de las cosas al *eidos* y del *eidos* a la dialéctica, y otra vez... No puedo aún apreciarla en los textos borgeanos, tal vez porque no hay correspondencia en ellos entre las cosas y sus ideas, o tal vez porque simplemente la palabra literaria no necesariamente se condiciona o determina sobre una relación de verdad entre el ser de lo uno y lo múltiple, lo inteligible y lo sensible.

J. *El diálogo es una superación de la sofística retórica:* obviamente, éste es el sentido del *Gorgias*, cuyo objeto de habla va desde la retórica a la dialéctica, no pasa así con los textos de BORGES porque su lectura en verdad de la experiencia histórica tiene un marco de hechos históricos puntuales, no se determina en esos textos el diálogo por un objeto tal como la retórica.

K. *El diálogo es un camino de comprensión y acuerdo:* condición que se confirma en el *Gorgias* platónico, en el que los interlocutores ceden lugar a la *docta ignorancia* para abrirse a otro modo de la verdad por la pregunta filosófica, pero se refuta por completo en los textos borgeanos. Ni los héroes libertadores dan evidencia de un ponerse de acuerdo como tampoco los intérpretes de ese acontecimiento histórico dan evidencia de ponerse de acuerdo comprensivo con relación al objeto que comparten: el enigma de la prueba del acontecimiento en esa carta de Bolívar; pero tampoco los caudillos dan fe de una situación comprensiva entre sí: se reprochan culpas y muertes, pero el tigre vuelve a las sombras y el tirano retorna a la cómoda tranquilidad de su arrogancia embebida de poder.

Como puede verse, no todos los rasgos del *diálogo* como *experiencia hermenéutica* pueden ser leídos según este ángulo interpretativo de GADAMER. El desafío, quizás, consta de ver cómo en esos umbrales del diálogo puede darse a leer otra verdad, otra formación, otro fluir de la palabra verdadera... y que no sea necesariamente resuelto en comprensión, saber o acuerdo, sino simplemente en *otras lecturas de la experiencia*. Experiencias que, fragmentariamente, resuenan en este poema que no es un diálogo, es simplemente un modo afirmativo del decirse de BORGES que da a leer esa singularidad que se juega en cada situación de encuentro por la palabra, cada situación de habla con el otro y hacia algo, desde ese algo que se da a hablar desde lo más propio de esas finitudes que dialogan: el tiempo. Dice el poema *Soy*:

*Soy el que sabe que no es menos vano
que el vano observador que en el espejo
de silencio y cristal sigue el reflejo
o el cuerpo (da lo mismo) del hermano.*

*Soy, tácitos amigos, el que sabe
que no hay otra venganza que el olvido
ni otro perdón. Un dios ha concedido
al odio humano esta curiosa llave.*

*Soy el que pese a tan ilustres modos
de errar, no ha descifrado el laberinto
singular y plural, arduo y distinto,*

*del tiempo, que es uno y es de todos.
Soy el que es nadie, el que no fue una espada
en la guerra. Soy eco, olvido, nada.*

EXPERIENCIAS DEL TIEMPO EN LA PALABRA
TÍMEO Y ALGUNOS TEXTOS BORGESANOS SOBRE EL TIEMPO

... una cierta imagen móvil de la eternidad...
 PLATÓN, *Tímeo*

¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora,
 que es, como todos los ahoras, un ápice?
 BORGES, *Alguien sueña*

BORGES ha escrito:

*Ni tiniebla ni caos. La tiniebla
 requiere ojos que ven, como el sonido
 y el silencio requieren el oído,
 y el espejo, la forma que lo puebla.
 Ni el espacio ni el tiempo. Ni siquiera
 una divinidad que premedita
 el silencio anterior a la primera
 noche del tiempo, que será infinita.
 El gran río de Heráclito el Oscuro
 su irrevocable curso no ha emprendido,
 que del pasado fluye hacia el futuro,
 que del olvido fluye hacia el olvido.
 Algo que ya padece. Algo que implora.
 Después la historia universal. Ahora.³⁵⁴*

He abierto el capítulo con ese poema de BORGES, *Cosmogonía*, porque quizás en ese enunciado poético encontramos una *representación actual* (o una *actualidad poética*) de esa pregunta tan vital, tan propia, tan nuestra, tal es: *¿qué es el tiempo?* Pregunta universal, abordada metafísicamente desde hace siglos por las distintas tradiciones religiosas, filosóficas, científicas, mitológicas y que en la filosofía hermenéutica vino a traducirse por otra: *¿quién es el tiempo?*³⁵⁵, pregunta que trataré de abordar aquí, en tanto pregunta para un problema constitutivo específicamente de la *experiencia del arte como experiencia de transformación*.

Habiéndonos ocupado previamente del concepto de *experiencia* como clave para comprender la idea de *formación* (y quizás de otra idea de *formación*), y habiendo precisado el concepto de *experiencia del arte* como clave para construir una idea de *formación por la palabra poética*, así, voy a detenerme aquí en uno de los elementos que determina, constituye y hace ser tal a la *experiencia del arte*: tal elemento es el

³⁵⁴ En *La rosa profunda*, OC III, 1975.

³⁵⁵ Cfr. Las lecturas de M. Heidegger sobre el problema del tiempo en Agustín, en la tradición teológica protestante y sus obras específicas con las que abrió campo a la filosofía hermenéutica: *Ser y tiempo*, y las conferencias sobre el tiempo.

tiempo. Habíamos abordado el carácter ontológico del arte como *juego*, y su devenir en *actualidad verdadera* concebida como “*transformación en construcción*”³⁵⁶ o el acontecimiento de *algo bello (kalón)* que nos atraviesa en el tiempo mismo del *juego del arte*. Así, leíamos el carácter temporal del *juego del arte* según estas características:

- simultaneidad de *representación, presentación y actualidad,*
- *intemporalidad,*
- apertura a un modo de *conocimiento participativo,*
- temporalidad análoga al, y colmada de, *entusiasmo,*
- *pretensión de permanencia,*
- *autoolvido y mediación.*

Acaso los textos elegidos para este capítulo no reúnen exactamente las condiciones que debieran para ser discursos *de experiencias del arte*. Pero dan algo a nuestra lectura acerca de la posibilidad del *juego en el tiempo* en el que es posible una *experiencia del arte por el través de la palabra*: pues ambos abordajes (*Tímeo* de PLATÓN, y diversos escritos de BORGES sobre el tiempo) dan cuenta de la *experiencia* misma del tiempo, en tanto tal, por el través de la *palabra mitológica, poética y filosófica*. Ambos entramados dan cuenta de la *experiencia* en el hilo mismo de que está tejida la experiencia: *el tiempo*. O de qué nos pasa cuando nos preguntamos por *lo que nos pasa*: y nos pasa el tiempo.

En un primer momento, abordaremos un esquema de revisión del estatuto específico del *juego de la experiencia del arte como tiempo*. Luego haré una lectura de *Tímeo*, el diálogo platónico paradigmático en el que se aborda fundamentalmente el problema del *tiempo* como concepto esencial a la tradición metafísica de Occidente y según un relato de creación del cosmos y el tiempo según obra demiúrgica. Por último, me aproximaré al problema del *tiempo* tal como lo aborda BORGES, en sus adhesiones primero platónicas para luego refutar literaria y metafísicamente el tiempo y postular una teoría personal: *el tiempo como presente y delusión*.

LA TEMPORALIDAD DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE

El modo de ser del arte como *juego* es la acontecencia temporal de una *actualidad*, es su *estar-ahí* jugándose, cada vez, en la configuración (siempre *actual*, siempre *siendo*) de un tiempo de *simultaneidad* de pasado y porvenir fundidos en un *presente actual*, un presente de representación y presentación puestas en acto en el mismo hecho del *jugar-se* (y *jugar-nos*) de la obra³⁵⁷. Entonces, por ese modo de ser que se representa siempre y cada vez de maneras diferentes, el *juego del arte* es *el juego temporal de todas las variaciones e interpretaciones con las que se va con-formando la obra*, haciendo de sí y de quien la vive una “*transformación en construcción*”, o “*transmutación en forma*”³⁵⁸.

La temporalidad del *juego del arte* es la actualidad de una *simultaneidad* en la que juega una *experiencia transformadora*, y sus rasgos constitutivos son:

a) *El juego del arte es un enigma temporal de intemporalidad*

El juego de la obra es una *temporalidad intemporal*, en el que ambos estados se fusionan dialécticamente por cada interpretación en la que se actualizan el *horizonte histórico* de la obra, en sí, y el *horizonte existencial* de quien es jugado en el presente de

³⁵⁶ *Transmutación en forma*, o *transformación de la forma*, le traduce G. Vattimo.

³⁵⁷ Cfr. el abordaje de Gadamer sobre el juego del arte como temporalidad específica, como celebración o fiesta, tal como lo expone en *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.

³⁵⁸ La traducción es de G. Vattimo, en *Ética de la interpretación* (Barcelona: Paidós, 1991) y también traducida como “*transmutación en la forma*”, en *Poesía y ontología* (Valencia: Universitat, D.L., 1993).

la obra. Así, veíamos con GADAMER que “*la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y sobre la oposición a ésta*”³⁵⁹. Es decir, en ese *tiempo intemporal* de la obra es que acontece el modo de ser mismo de la obra, en la que sucede el juego de la obra, como si se tratase de una *epifanía*: en el *juego del arte* “*el `tiempo verdadero` emerge hasta el `tiempo aparente` histórico-existencial. Este emerger tendría claramente el carácter de una epifanía, lo que significaría, sin embargo, que para la conciencia que lo experimenta carecería de continuidad*”³⁶⁰. Y sin embargo, ese tiempo discontinuo del juego de la obra, le da a quien la juega cierto sabor a deseo de continuidad, a la posibilidad de ser renovado por ese juego y transformado por ese acontecimiento en un tiempo de retorno a sí desde lo transformador de la novedad, del evento.

La *construcción de la obra como juego*, en su carácter de temporalidad intemporal, era descrito por GADAMER con la imagen de la *fiesta*: pues *el juego del arte tiene la estructura temporal de la fiesta*³⁶¹. La *fiesta* es un acontecimiento de repetición (actualizada) del tiempo, un *apeiron*, un retorno histórico siempre, en cada caso, único: en la *fiesta algo* se transforma por cada vez que se actualiza, tiene su ser en una dialéctica de devenir y retornar de un evento de *celebración*: “*sólo hay fiesta en cuanto que se celebra*”³⁶². La *fiesta* es *celebración* en la presencia de todos sus participantes en una comunión en la que se participa celebrando algo más que el evento temporal que les convoca. Esta condición de *temporalidad intemporal* celebrativa del juego del arte, tiene otra consecuencia, tal es:

b) es un tiempo de apertura al conocimiento como participación

El modo de participación en el acontecimiento celebrativo del arte es lo que en su sentido clásico antiguo se define como *theoría*, un modo de conocimiento símil a la comunión sacral, a lo cultural. Ese modo de conocer se definía como *contemplación*, aquella forma de mirada con la que alguien (quien conoce) participa *en lo que es*. El hombre contemplativo, el *theorós*, es quien participa de una fiesta, una fiesta de acontecimiento de una verdad, se sentía presente en un “*asistir a lo que verdaderamente es*”³⁶³. Transpolado al *juego del arte*, puede decirse que quien juega es como un *theorós* padeciente: en ese *presente temporal del juego del arte*, participa verdaderamente con una pasión en la que se siente “*arrastrado y poseído por la contemplación*”, y por la intemporalidad de ese presente en el que es jugado por la obra.

c) El tiempo lúdico del arte es un estado de entusiasmo

La actitud subjetiva de participar del *theorós* en el juego temporal del arte como un “*estar fuera de sí*” es asociado a lo que PLATÓN, desde la tradición órfica, definía como un estado de *entusiasmo*. Así lo leemos en *Ion* y *Fedro*: el estado de *entusiasmo* es una experiencia de *estar fuera* (de sí) y *estar presente* (en el acontecimiento verdadero) de un modo que excede y atrapa al jugador, de un modo en el cual es “*arrastrado y poseído*”³⁶⁴ por, en este caso, el juego de eso que le sale al encuentro en la obra, hasta un *auto-olvido de sí*. Como vimos en *Ion*, en los textos platónicos se da en escritura la asociación entre *entusiasmo, inspiración y manía*: el hombre arrebatado en el acto creador era comprendido como hombre inspirado por la divinidad, arrebatado en un estado de éxtasis tal que producía luego una obra nueva en el mundo. Uno de los modos

³⁵⁹ Ob. cit. p. 166

³⁶⁰ Ob. cit. p. 167

³⁶¹ Ob. cit. p. 168

³⁶² Ob. cit. p. 169

³⁶³ Ob. cit. p. 169

³⁶⁴ Ob. cit. p. 170

de ese arrebató era la *manía*, la demencia o locura y hasta el extrañamiento, el estar fuera de sí por ese momento de duración del tiempo propio de lo que acontece.

d) *El tiempo del juego del arte tiene “pretensión de permanencia”*

El juego temporal y festivo del arte que posee al *theorós* no culmina en el delirio o arrebató, “*implica una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión*”³⁶⁵. Se entiende aquí por *pretensión* lo que significa en alemán: *anspruch* es la síntesis de cierta idea de *legimitidad* (o que ese *algo* que juega sea válido en cuanto tal, en cuanto lo que es y como se presenta en el juego), y *petición* (o que ese algo es un ‘hablar a’ cada jugador, es decir, una petición de *reconocimiento*). De este modo, por ese llamado de “*pretensión de permanencia*”, el juego de la obra busca legitimar su valor de *verdad* en tanto que procura permanecer en lo que se funda en el juego de la obra, o la validez de una verdad que se sostiene en el devenir o manifestarse que la obra hace de sí misma en el propio movimiento temporal de *jugar* (y *jugar-nos*).

e) *El juego del arte es un tiempo de simultaneidad*

Este carácter de *simultaneidad* constituye la esencia del tiempo participativo en el que *algo*, propiamente, se manifiesta en la obra. Por esta temporalidad, el *juego del arte* implica tres cosas: primero, es el juego en el que *algo único* que se nos presenta en el jugar mismo de la obra, que así “*gana en su presentación una plena presencia*”³⁶⁶; segundo, la presentación plena de ese *algo* exige una tarea de *atenerse a la cosa en esa su actualización*, logrando así la *mediación* estética en su actualidad total; y tercero, es la fusión del modo de *estar-ahí* de ese *algo que juega* y de sus jugadores implicados en su propia participación e historicidad. De tal suerte, la *simultaneidad* del tiempo *intemporal* del juego del arte es esa síntesis siempre actual, por cada vez de la obra, entre *representación, presentación y actualidad*. Esta simultaneidad del tiempo del juego del arte es definida por GADAMER en estos términos: “*lo que se desarrolla ante él resulta para cualquiera tan distinto y destacado respecto a las líneas permanentes del mundo, tan cerrado en un círculo autónomo de sentido, que nadie tendría motivo para salirse de ello hacia cualquier otro futuro y realidad.*”³⁶⁷

f) *El tiempo del arte es una distancia estética*

En el acto de *participación* del *juego del arte* en ese tiempo de *simultaneidad*, quien *es-jugado* por el tiempo del *juego del arte* asiste así a un momento absoluto consigo mismo. En ese momento hay *auto-olvido* (sin el cual no podría haber transformación) y *mediación*, un modo de hacer del juego una *experiencia de verdad*. Pero el juego temporal del arte como *auto-olvido y mediación* total producen en el jugador una “*distancia estética*”: un modo de distancia al *ver y estar en el juego de la obra*, que busca una participación auténtica y total en la representación, un emplazamiento en el tiempo del juego del que parece imposible ir a otro tiempo y otra realidad, aún la realidad cotidiana de objetivos y fines prácticos y, por lo mismo, le encuentra en todo su ser. Dicho con GADAMER: “*esta distancia es estética en sentido auténtico, pues significa la distancia respecto al ver, que hace posible una participación auténtica y total en lo que se representa ante uno ... lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser*”³⁶⁸.

Enumeradas (y retomadas) estas caracterizaciones del carácter temporal del *juego del arte*, de la *experiencia del arte*, es preciso hacer algunas precisiones acerca del problema del tiempo como ese *elemento constitutivo de la experiencia*, en sí.

³⁶⁵ Ob. cit. p. 172

³⁶⁶ Ob. cit. p. 173

³⁶⁷ Ob. cit. p. 174

³⁶⁸ Ob. cit. p. 174

Precisiones que también hacemos con señalamientos del autor y que se enuncian en su problematicidad (humana) para comprender y comprendernos en nuestra propia condición, en *nuestra experiencia*. Leyendo el problema del *tiempo* como un elemento grave en el pensamiento occidental, como aquella pregunta enunciada como “¿qué es el tiempo?”, y que se nos da a pensar desde ESQUILO hasta HEIDEGGER, GADAMER encuentra algunas claves para buscar su comprensión como hilo de la *experiencia humana en el mundo*. Tales serían³⁶⁹:

- el tiempo es un *misterio vital* a cuyo pensar llegamos buscando comprender nuestra experiencia humana: “uno de los misterios más profundos que se presentan al hombre cuando éste intenta comprender su propia existencia es la cuestión de qué será propiamente el tiempo... Tanto la medida del tiempo cuanto la cuestión sobre el tiempo es algo con lo que se enfrenta en algún modo todo hombre tan pronto como inicia la reflexión sobre su propia vida y sus experiencias”³⁷⁰;

- el tiempo es un *misterio que abre a las mayores preguntas filosóficas*, puesto que siempre perdura en la pregunta por mucho que el hombre se esfuerce en determinar su condición: “solamente después de la irrupción del deseo de saber racional, que halla su plenitud en la forma conceptual, es posible una pregunta como la nuestra: ¿qué es el tiempo? ... Se puede poner ante nuestra vida la rica variedad de actitudes del hombre respecto del tiempo: la experiencia del cambio del día y la noche, del sucederse de las estaciones, del crecimiento y angostamiento de las plantas, del mantenimiento de las especies de una generación a otra, del carácter lábil de toda esencia viviente; se puede igualmente reflexionar en la peculiar tensión que provocan los límites del nacimiento y de la muerte y preguntarse por el oscuro más allá. Todas estas reflexiones nos llevan a preguntar qué es el tiempo; pero no ofrecen respuesta alguna a la pregunta. A decir verdad, la cuestión del tiempo se nos muestra más insaciable y más desorientadora que las demás cuestiones filosóficas, como qué sea la sustancia o la causalidad, qué la materia y la forma, o qué el mismo espacio. Parece un sinsentido negar la existencia del tiempo. Pero aunque el tiempo existe de la misma manera que las otras cosas que llamamos existentes, da lugar a dudas y objeciones muy vivas y penetrantes.”³⁷¹

Sobre esta pregunta vital del tiempo, GADAMER afirma del *Timeo* que es el primer testimonio íntegramente conservado acerca de la cuestión del tiempo, a modo de relato mítico que se muestra con estas notas: primero, es una *mitologización de nuestra experiencia del tiempo*, una mitologización de regularidad; segundo, es una *comprensión de nuestra experiencia por el concepto de movimiento*: movimiento del mundo reflejado en el movimiento del alma; tercero, es una búsqueda mitológica y teórica acerca de lo esencial a la experiencia: el *tiempo vital*, el *eón* griego; y cuarto, es una *explicación de articulación del movimiento universal y humano* en el que nada se mueve sin la dialéctica del alma y el número.³⁷²

Quizás sea prudente señalar, además, tres observaciones que sobre la lectura del *Timeo* GADAMER nos ofrece en esa meditación sobre el tiempo. Tales observaciones dicen: primero, en *Timeo* la acción más importante es la creación del tiempo; segundo, *la creación del alma del mundo precede al tiempo*, para animar, dar movimiento a la vida del hombre; y tercero, el relato del tiempo es un *relato de lenguaje y comprensión*: por

³⁶⁹ Sigo aquí lo enunciado por Gadamer en el capítulo “El tiempo en el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger”, en AA.VV. (P. Ricoeur comp.) *El tiempo y las filosofías*, París, UNESCO, 1979

³⁷⁰ Ob. cit. p. 39

³⁷¹ Ob. cit. p. 41

³⁷² Ob. cit. pp. 45-47

este relato, es conceptualizable identidad y diferencia, y los modos del conocimiento del hombre en el mundo (y con él, del mismo problema del tiempo).

Por ello, por ser el *Timeo* un tratado fundamentalmente clave para comprender la existencia del hombre en el mundo como imagen del tiempo, retomo entonces una distinción que GADAMER realiza, especialmente para abordar el problema del tiempo no desde lo lineal y cronológico sino como posibilidad para una *experiencia de alteridad y transformación*. Dice: “no es ciertamente una mera consecuencia de la ontología griega sino una actitud originaria en el hombre considerar el tiempo como algo que puede utilizarse, contarse y medirse. Tal utilización del tiempo implica la capacidad de pensar el tiempo in abstracto, es decir, como un tiempo vacío (...) Hay, sin embargo, otras experiencias del tiempo en las que la realidad se muestra, no como algo que nosotros llamamos tan sólo cuando contamos con él, sino como un momento constitutivo de la existencia humana en sí misma, donde tiene lugar su acción”³⁷³. A esas experiencias con el tiempo en las que la realidad se muestra como *experiencia* y nos constituye en lo que somos, a esas experiencias GADAMER las identifica con la del tiempo como *celebración*, como lo es propio en la *experiencia del arte*³⁷⁴, en la *experiencia del arte* como *fiesta*. Experiencia en la que otro tiempo nos es dado vivir, experiencia en la que por obra de ese tiempo en el que *algo se nos da* en la obra, somos renovados y transformados y abiertos, en el tiempo, a otra temporalidad. La temporalidad de la verdad de la obra, la que nos alcanza en un instante de *gebilde* y que, quizás, y según distintos momentos de nuestra historia, hemos dado en llamar “*eternidad*” (*ewigkeit*). De esa experiencia temporal, entonces, trataremos de ocuparnos aquí.

EL TIEMPO SEGÚN PLATÓN: EL *TIMEO*

Los caracteres singulares del diálogo *Timeo* son³⁷⁵:

1. CRONOLOGÍA

Desde las investigaciones de OWEN³⁷⁶, se considera al *Timeo* como una obra perteneciente al grupo de diálogos medios (con *República* y *Fedón*). Aunque esa lectura no quita las posibilidades de la acepción convencional, retomada por W. GUTHRIE, uno de los intérpretes que sigo en esta tesis, que ubica al *Timeo* en el tercer grupo de obras platónicas, con *Leyes* y *Critias*.

2. PERSONAJES

El grupo de interlocutores de este diálogo son SÓCRATES, TIMEO, CRITIAS –político notable- y HERMÓGENES –extranjero-. En particular, el *Timeo*, más que una *conversación en diálogo*, es una lectura continua de TIMEO, en gran parte³⁷⁷. Y TIMEO es un ciudadano prominente de Lócride, de origen italiano, que cultiva la política y la filosofía y, como buen pitagórico, está muy bien versado en astronomía y cosmología según leemos en 20a-27a. Por su parte, HERMÓGENES es un general siracusano, suegro de Dioniso II.

³⁷³ Ob. cit. pp. 50-51

³⁷⁴ *La actualidad de lo bello*, p. 103 y ss.

³⁷⁵ En general, sigo aquí una lectura en paralelo de las interpretaciones de *Timeo* realizadas por W. Guthrie y H. Gadamer.

³⁷⁶ *The Place of the Timeus in Plato's Dialogues*, CQ, 1953.

³⁷⁷ Cfr. cita p. 262

3. MARCO Y FINALIDAD

El *Timeo* es un diálogo que retoma, a su vez, un *diálogo previo* sobre esta pregunta: *¿cuál es la mejor forma de asociación política?* Participan de esta indagación hombres de guerra y políticos. Salvo SÓCRATES, CRITIAS y HERMÓGENES saben de batallas y ciudades, han consagrado su vida a una formación ciudadana para la valentía y el honor. En efecto, CRITIAS es quien enuncia la historia de la derrota de Atenas, ese Estado ideal en la época heroica, y la posterior pérdida y desaparición de Atlantis. Otro tono interesante del *Timeo* es la autocrítica socrática, que realiza un giro desde la visión idealista del paradigmático Estado ideal al escenario de la política práctica. De este modo, el *Timeo* es la exposición platónica en forma dramática del proyecto de su imaginación creadora, expresada en la primera línea de poetas, narradores y filósofos. Y ello no implica el abandono de las cuestiones humanas por la cosmogonía o la ciencia natural, sino que más bien supone el deseo de situar al hombre en su mundo, extrayendo de ello las implicaciones para la vida humana y sus fines. GUTHRIE considera menester leer el *Timeo* en esa dirección, pues “*nosotros podemos reproducir las revoluciones constantes del universo y reducir los movimientos errantes que hay en nosotros a un orden establecido*”³⁷⁸. Al punto que esta convicción, la de que el universo es gobernado de modo racional y divino, es el conocimiento previo para la vida humana moral. Así, el motivo del *Timeo* es la contraposición entre *realidad inmutable* (conocimiento) y *fenómenos cambiantes* (opinión), partiendo del axioma de ANÁXAGORAS, *de rerum natura*:

“*Todas las cosas estaban confusas, luego vino la Inteligencia
y las puso en orden*”.

4. EL LÓGOS PROBABLE

Si bien en *Protágoras*, por ejemplo, PLATÓN se inclina con el sofista a los discursos del *lógos* por sobre el *mýthos* (324d), en *Timeo* no hace esta distinción y llama a su discurso indiferentemente un *mýthos* o un *lógos*, aunque más frecuentemente lo segundo, y regularmente acompañado del epíteto ‘probable’ o ‘verosímil’ (*eikós*), y esto sucede cuando en 29c-d, vemos que para hablar de los dioses y el universo, debemos hacer un *mýthos* probable (29 c-d). Afirmación confirmada en 47c y 48d, y finalmente concebido como *paidiá* (razonamiento probable que produce *esparcimiento* o *placer despreocupado*), así se lee en 59c:

“*Pero no es en absoluto difícil de comprender que distinga el resto de tales especies el que investiga el género de los mitos probables, que uno podría practicar en su vida como un juego moderado y prudente cuando, para descansar de los discursos sobre los seres eternos, se dedica a los probables acerca de la generación y alcanza un placer despreocupado. Así, también nosotros dejaremos de lado ahora las especies restantes y expondremos lo probable que viene a continuación.*”

Entonces, ahí se pone en evidencia un juego de la palabra como *paidiá*, como *placer despreocupado*. Pero este *lógos* probable tiene un marco específico: es la distinción entre *opinión* y *ciencia*. Así, por ejemplo, en 72b encontramos que el camino de la verdad es *probable* en cuanto avanza la investigación: la ciencia avanza indefinidamente hacia la verdad de los fenómenos del mundo del devenir. Tomo la pregunta de GUTHRIE, *¿por qué es una exposición probable del mundo natural?*, y para la que atisba a dar dos razones: por un lado, *razones ontológicas u objetivas*, pues el mundo es semejanza cambiante (*eikón*) de un modelo informal (*parādeigma*), por

³⁷⁸ P. 261

tanto su descripción sólo puede ser provisional y semejante (*eikós*); y por otro lado, *razones subjetivas*, puesto que ni hablantes ni oyentes pueden trascender la naturaleza humana (29a).

5. DATACIÓN

En general, se asume una composición absoluta del *Timeo* en relación con otros diálogos, tales como *Critias*, *Filebo* y *Leyes*, y con una fecha de composición posterior a 360 a.C. en cuanto a la composición dramática de *Timeo*, y por la conexión temática con otras obras (*Teeteto*, *Político*, *Sofista*), a este “diálogo sobre la conversación del día anterior”, se la ubica en Atenas, hacia finales de los años 20 del Siglo V. Asimismo, consta en el diálogo un personaje ausente, lo cual da ciertos límites al discurso, o confirma el principio de sabiduría oral que se expone, dando al texto un ambiente típico del diálogo filosófico: *entre hombres ya iniciados en los misterios de la sabiduría*.

6. ESTRUCTURA DEL TIMEO

1. Introducción General (17a – 27a)

2. Exposición de Timeo (27b – 92e)

2. 1. *El mundo y el hombre como una obra de Razón* (27d – 47e)

- Introducción (27b – 30c)
- Creación del cuerpo del mundo (30d – 34b)
- Creación del alma del mundo (34c-36b)
- Unión de cuerpo y alma del mundo (36b – 38c)
- Creación de otros seres vivos (38c – 40c)
- Creación de otros dioses (40c – 41a)
- Creación del hombre (41a – 47e)

2. 2. *El mundo y el hombre como una obra de Necesidad* (47e – 69c)

- Introducción (47e – 48d)
- Los elementos antes de la creación y su estructura (48e – 61c)
- Las sensaciones (61c – 68d)
- Conclusiones (68d – 69a)

2. 3. *Mezcla de Razón y Necesidad* (69b-92e)

- Introducción (69a – 69c)
- Anatomía de alma y cuerpo (69c – 79a)
- Fisiología (77c-81e)
- Patología (81e – 87b)
- Terapéutica (87b – 90d)
- Creación del resto de los animales, las mujeres y otros seres vivos (90d – 92e)

1. *Introducción general* (17a-27b)

La primera parte del texto platónico nos da una panorámica completa de lo que luego desarrollará, específicamente, el discurso de TIMEO: *la historia mítica-teórica de creación del universo y los seres vivos desde la armonía cósmica de Razón y Necesidad*.

El diálogo introductorio del *Timeo* enumera los elementos singulares del posterior relato mítico-probable de su principal expositor. En este encuentro por la palabra, vemos entonces aparecer:

- la cuarta figura evocada y ausente (17a)
- la hospitalidad de SÓCRATES en *el don de la palabra*, y la celebración que TIMEO desea hacer para celebrar ese don (17b, y 20b)
- la necesidad de buscar un discurso verdadero acerca de la mejor organización política de la ciudad y el ideal de hombres virtuosos (17c)
- el valor de los guardianes como su mayor virtud (18a)
- la educación de los guardianes virtuosos (18a-b)
- la organización social de la comunidad humana (18d-e)
- la presencia de los sofistas como educadores que, sin embargo, no conocen del todo el mejor camino para la virtud política y filosófica (19e)
- los relatos heroicos que enseña CRITIAS acerca de SOLÓN (20e)
- las enseñanzas de virtud para hombres educados que se leen en Critias-Solón (23c)
- el mito de Atlantis: los conquistadores vencidos y su desaparición (24e-25d)
- el juego de la palabra en la memoria y el placer de los niños (26a-b)
- la elección de TIMEO como celebración a la divinidad en palabras de conocimiento de la astronomía del mundo y el alma de los hombres (27a)

Realizada esta fotografía abarcativa del conjunto del diálogo, con su motivo principal y sus ejes de relato, veamos cómo TIMEO enumera los grados de una espiral que describe los gobiernos de Razón (27d-47e), Necesidad (47e-69c) y la mezcla con la que el universo armoniza con el ser de los hombres.

2. Exposición de *Timeo* (27b – 92e)

OBRAS DE LA RAZÓN (27d-47e)

Son obras de la razón: el mundo, los seres del mundo en general, los dioses y el hombre.

EL MUNDO (27B-38C)

A. *Introducción general (27b-30c)*. El mundo y las cosas que le componen se preludian aquí según una palabra que aspira a ser verdadera (“*debemos invocar a los dioses y diosas y pedirles que nuestra exposición sea adecuada*”, 27c) y, respondiendo al esquema estructural de la dialéctica platónica, se inaugura el discurso de esta primera sección del *Timeo* con una pregunta: “*¿Qué es lo que es siempre y no deviene, y qué lo que deviene continuamente, pero nunca es?*” (28a). De comienzo se establece con la pregunta la contraposición que PLATÓN luego desarrollará en todo el texto, tal es: *inteligible/opinable, ser/devenir*. El ser es comprendido por razonamientos de la inteligencia. El devenir es opinable, según la percepción sensible no racional. Así, una asociación que vemos pautada de comienzo es *Belleza = Causa*, pues “... *cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello.*” (28a) Asociación de la que deriva otra, entre *lo bello y lo bueno* (29a), que enuncia: “... *hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno*”, volviéndose a plantear la contraposición entre *modelo/verdad e imagen/verosímil*. Entonces, la obra del Demiurgo fue dotar de orden a un caos desordenado, para que fuera bueno. Pues un conjunto con razón será bueno, bello e imposible de generar en algo sin orden. Así, el universo es un ensamble de *razón, alma y cuerpo*. La constante dupla *ser/devenir* (30b) se hace forma

para un enunciado también aquí planteado de comienzo, *mýthos/lógos*, una palabra mítica que se supera en la palabra de de la razón.

- B. *El cuerpo del mundo* (30c-34b). Tal como concluye la Introducción a esta primera parte del *Timeo*, “según el discurso probable, debemos afirmar que este universo llegó a ser verdaderamente un viviente provisto de alma y razón por la providencia divina” (30b). Así, ¿qué forma tiene y de qué está hecho este cuerpo del mundo de lo viviente? GADAMER le define como obra de un ser omnicomprendido que todo lo abarca: “es el que más se asemeja a aquel del cual los otros seres vivientes, tanto individuos como clases, forman parte” (30c). Entonces, se ha creado el mundo como un ser vivo e inteligente, modelado sobre el ser vivo mismo, inteligible y abarcador de todo. Así, el ser omnicomprendido es *uno*, es un modelo del que participa todo el mundo del devenir: “su creador no hizo ni dos ni infinitos mundos, sino que éste, generado como un universo único, existe y existirá solo” (31b). Pero este ser omnicomprendido, *uno y modelo*, construyó el cuerpo del mundo con cuatro materias específicas y elementales y una configuración matemática, proporcional, duradera y lo más perfecta posible. La mezcla de los elementos es lo que dan dos cosas: la integridad (32d: “primero, que el conjunto fuera lo más posible un ser vivo completo de partes completas”), y la unidad (33a: un mundo único, al no quedar nada de lo que pudiera generarse otro semejante: “un ser vivo de partes completas y (...) al no quedar nada de lo que pudiera generarse otro semejante”). Uno e íntegro, el universo entonces fue creado con forma de esfera: “lo construyó esférico” (33b), y con movimientos sobre su propio eje: “le proporcionó el movimiento propio de su cuerpo, el más cercano al intelecto y a la inteligencia de los siete” (33d-34a), movimiento que es vitalidad en armonía cósmica a la vida del universo.
- C. *El alma del mundo* (34b-36b). Con un mayor acento, quizás, en el tono mitológico del relato, TIMEO expone la creación del alma del mundo como de un dios feliz: “el dios eterno razonó de esta manera acerca del dios que iba a ser cuando hizo su cuerpo no sólo suave y listo sino también en todas partes equidistante del centro, completo, entero de cuerpos enteros. Primero colocó el alma en su centro y luego la extendió a través de toda la superficie y cubrió el cuerpo con ella. Creó así un mundo circular que gira en círculo, único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto, lo engendró como un dios feliz” (34a-b). Sin embargo, la creación del alma precede a la del cuerpo, pues ella nació del ser uno, eterno e inmutable del que produce el devenir. Así, la conformación del universo procede según dos fases aquí descritas como: primero, la *preparación de los ingredientes* (35a-b), pues ellos son Ser Identidad y Diferencia, cada uno con dos formas, según *eidos* (indivisible y constante) y sus copias (lo divisible que habita en los cuerpos); segundo, la *construcción o poíēsis* (35b-36c), tal como fue diseñado el cuerpo, con proporción y armonía, tal procede el Demiurgo con el alma: cortó siete porciones de ella y llenó los intervalos con medios armónicos y aritméticos, y finalmente “colocó un círculo en el interior y otro en el exterior y proclamó que el movimiento exterior correspondía a la naturaleza de lo mismo y el interior a la de lo otro de lo otro” (Cfr. 36c).
- D. *La unión de cuerpo y alma*. El alma está por doquier para ser la causa del movimiento de las estrellas y planetas en sus órbitas. Así, cuando “toda la composición del alma hubo adquirido una forma racional, éste entró todo lo corpóreo dentro de ella, para lo cual los ajustó reuniendo el centro del cuerpo con el del alma” (36d). Por eso, el alma mueve y da movimiento al complejo de cuerpo y alma: “se puso a girar sobre sí misma y comenzó el

gobierno divino de una vida inextinguible e inteligente que durará eternamente” (36e). El alma cósmica es el motor del alma y cuerpo humanos. Más aún, el alma es la identidad del pensamiento: el alma tiene poder de movimiento y de razón, y sus círculos están en movimiento rotatorio: “*partícipe del razonamiento y la armonía, creada a la mejor de las creaturas por el mejor de los seres inteligibles y eternos*” (36e), movimientos que son una combinación articulada de identidad y diversidad. Pero, consecuentemente a esta mezcla, TIMEO avanza en dirección de las dos instancias constitutivas del mundo: el *conocimiento*, pues TIMEO expone una ontología y epistemología dualistas, y la *Inteligencia*, que consiste en el discernimiento de lo idéntico y diferente al ser: “*cuando en el ámbito de lo sensible tiene lugar el razonamiento verdadero y no contradictorio sobre lo que es diverso o lo que es idéntico, que se traslada sin sonido ni voz a través de lo que se mueve a sí mismo, y cuando el círculo de lo otro, en una marcha sin desviaciones, lo anuncia a toda su alma, entonces se originan opiniones y creencias sólidas y verdaderas, pero cuando el razonamiento es acerca de lo inteligible y el círculo de lo mismo con un movimiento suave anuncia su contenido, resultan, necesariamente, el conocimiento noético y la ciencia. Si alguna vez alguien dijere que aquello en que ambos surgen es algo que no sea el alma, dirá cualquier cosa, menos la verdad*” (37c); y el tiempo, pues dotado de medida, elemento previo al movimiento descrito anteriormente, para el mundo del devenir el Demiurgo creó el Tiempo: “*... dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo*” (37d). Esa medida de la naturaleza del devenir es lo que afirma las distinciones entre *antes/después*, o *fue/será*. Y la medida del devenir que se mueve de acuerdo al número es *Chronos*, que en la concepción griega era concebido como elíptico, repetitivo, e identificable con los movimientos celestes que producen la repetición del día y de la noche, meses y años, esas “*partes del tiempo*” (37e). *Chronos* es “*un patrón por el que puede medirse la duración*”³⁷⁹. Así, estos “*predicados de la generación que procede en el tiempo*” (38a) surgen porque el tiempo imita a la eternidad. El tiempo, entonces, es el hiato entre el devenir y el modelo ideal (38b-c).

E. Otros seres vivos: ellos se componen de:

1. Los cuerpos celestes (38c-40c). La creación del tiempo se explica acompañada de la creación de los cuerpos celestes. El sol, la luna y los cinco planetas giran en órbitas, y fueron creados “*para que dividieran y guardaran las magnitudes temporales*” (38c). Así, en función de las revoluciones orbitales, nacieron la noche y el día, “*el ciclo de tiempo de la unidad de revolución más racional*” (39c). PLATÓN necesita confirmar en todo el discurso del *Timeo* esta relación *ser-devenir* que trama el texto: “*... de esta manera, y por estos motivos, fueron engendrados todos los cuerpos celestes que en sus marchas a través del cielo alcanzan un punto de retorno, para que el universo sea lo más semejante posible al ser vivo perfecto e inteligible en la imitación de la naturaleza eterna*” (39d). Consecuentemente, se nos dice que siguió la creación de seres vivos para los que se estampó “*una impresión en la naturaleza de la copia*” (40e), los cuales son de cuatro especies: los dioses, los animales que surcan el aire, los animales que habitan el agua, los animales terrestres. “*Hizo la mayor parte de la forma de lo divino de fuego para que fuera el género más bello y más luminoso para la vista*” (40a). Cada ser vivo fue dotado de inteligencia y dos movimientos: en lo mismo, y hacia adelante. Con

³⁷⁹ P. 315

ese mismo paradigma surgieron las estrellas fijas y la tierra, “*para que sea nodriza nuestra y, por medio de su rotación alrededor del eje que se extiende a través del universo, guardia y artesana de la noche y del día, la primera y más anciana de las divinidades que hay en el universo*” (40c).

2. Otros dioses (40c-41a). PLATÓN se hace eco de la mitología antigua y encontramos en palabras de Timeo la condición necesaria de crear “*a los que hablaron antes*” aceptando así que los primeros dioses fueron Gea y Urano, de quienes nacieron Océano y Tetis, y luego Forcis, Cronos y Rea, quienes engendraron a Zeus y Hera y sus hermanos y descendientes.

F. *Otros seres vivos: el hombre* (41a-47e). La creación del hombre, según el diálogo, se produce de lo que en filosofía hermenéutica se define como lo propio de la *experiencia: la cuestión del tiempo*. Como si fuera la condición elemental para la posibilidad de la experiencia humana: *devenir siendo después de la materia de la que estamos hechos, el tiempo*. Así, como corolario del discurso acerca de la obra del Demiurgo como gobierno de la razón, encontramos en *Timeo* el relato de la creación del hombre, compuesto de cinco ejes descriptos como:

- *La creación del hombre es un encargo del Demiurgo* (41a-d). El Demiurgo luego de crear los dioses en la armonía universal de *número, proporción y tiempo*, completa el nudo del devenir ordenando a los dioses la creación del hombre: “*... para que sean mortales y este universo sea realmente un todo, aplicaos a la creación de los seres vivos de acuerdo con la naturaleza e imitad mi poder en vuestra generación. Comenzaré por plantar la simiente de lo que conviene que haya en ellos del mismo nombre que los inmortales, dado que es llamado divino y gobierno en los que quieren obedecer siempre a la justicia y a vosotros, y os lo entregaré. Vosotros haréis el resto, entretejiendo lo mortal con lo inmortal. Engendrad seres vivientes, alimentadlos, hacedlos crecer y recibidlos nuevamente cuando mueran.*” (41c-d). Acto seguido mezcló en el Receptáculo los restos de los elementos mezclados anteriormente.

- *Creación del alma humana*: se narra en *Timeo* la creación y destino de las almas humanas como una mezcla perfecta distribuida en cuerpos celestes, asignándoles un carruaje y proclamándole las “*leyes del destino*”. Así, “*... después de implantadas en los instrumentos del tiempo correspondientes a cada una, deberían nacer en el más piadoso de los animales, pero, puesto que la naturaleza humana es doble, tal género mejor sería el que luego se habría de llamar hombre*” (41a). Ahora bien, el alma sería encarnada en un cuerpo vivo, sometido al cambio y la necesidad, expuesto a todo devenir de pasiones y dolencias e irracionalidades que debía aprender a gobernar mediante el razonamiento, para llegar así a la “*forma de la primera y mejor actitud moral*” (42d). Este fin, advertir a los dioses sobre los cuerpos mortales, lo hizo previo procedimiento de generación del alma humana, para “*gobernar en la medida de lo posible de la manera más bella y mejor al animal mortal, para que no se convierta en culpa de sus males*” (42e).

- *Creación de cuerpo y alma* (42e-44d). Retirado el Demiurgo de escena, los dioses ejecutan sus tareas asignadas, “*tomaron el principio inmortal del viviente mortal e imitaron al que los había creado*” (42e). Hicieron un ensamble con porciones de elementos cósmicos y mediante nexos invisibles por su pequeñez, tejieron el cuerpo humano. A su vez, con los restos de materia del alma cósmica, dieron alma humana atando sus revoluciones al cuerpo. Pero al dar el alma inmortal en cuerpos mortales se produjo un efecto de movimientos desordenados e irracionales, tal como se produce en cada

nacimiento, movimientos dispersos de falsedad y de locura. Con esos movimientos irracionales, se dieron también las percepciones, añadiendo confusión. Sin embargo, PLATÓN deja sentado aquí el proceso necesario de *formación educativa* para el cuidado del alma compensando el doble efecto de olvido/caída en la morada-prisión: “... tanto ahora como al comienzo, cuando el alma es atada al cuerpo mortal, en un primer momento se vuelve irracional. Pero cuando la afluencia de crecimiento y alimentación es menor y, al pasar el tiempo, las revoluciones, tranquilizadas, retoman y restablecen su camino, las órbitas, que se han corregido y reinsertado en el curso que recorre cada uno de los círculos y anuncian correctamente lo igual y lo diferente, hacen que se vuelva prudente el que ha llegado a poseerlas. En caso de que se reciba, además, una correcta formación educativa, se llegará a ser completamente sano, puesto que se habrá evitado la enfermedad más grave” (44b).

- *La estructura del cuerpo* (44d-45b). La constitución del cuerpo se configura en detalle: como forma esférica dotada de cuatro miembros extensibles para darle movilidad, un rostro reflejo del alma, y la capacidad singular de la visión como “un cuerpo de aquel fuego que sin quemar produce la suave luz, propia de cada día” (45b).

- *Las sensaciones* (45b-47d). La visión, la lateralidad y las sensaciones del cuerpo serían incontrolables sin el gobierno del alma, aquí aparece entonces uno de los principios del conocimiento: la *contemplación*, sólo posible en función de la visión gobernada por el poder racional del alma, “según mi entender, es causa de nuestro provecho más importante, porque ninguno de los discursos actuales acerca del universo hubiera sido hecho nunca si no viéramos los cuerpos celestes ni el sol ni el cielo. En realidad, la visión del día, la noche, los meses, los períodos anuales, los equinoccios y los giros astrales no sólo dan lugar al número, sino que éstos nos dieron también la noción de tiempo y la investigación de la naturaleza del universo, de lo que nos procuramos la filosofía. Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste.” (47a). Función a la que complementa el lenguaje, ese tejido de *lógos y armonía* (47d) del alma humana.

Así, queda en el relato salvada la creación el hombre como un *microcosmos de cuerpo y alma* expuesto al error y al gobierno racional y armónico del universo, plausible de gobierno en un dominio prudente de visión y palabra.

OBRAS DE LA NECESIDAD (47e-69c)

a) INTRODUCCIÓN (47e-48d)

En el párrafo introductorio a esta segunda parte del *Timeo*, se deja sentado el enunciado ya propuesto para la parte anterior: dar cuenta de la creación del mundo un *discurso probable* (48d), mediante la combinación de dos principios: RAZÓN Y NECESIDAD. Habiendo sólo desarrollado el primero, esta sección se ocupa del *discurso probable* acerca de la Necesidad (*ananké*), en esa configuración mítica del mundo. Aquí quizás hay mas ensamble de discurso mítico y explicación teórica^{38o}. Siguiendo

^{38o} Dice Gadamer sobre esta doble configuración del discurso del *Timeo*: “Se trata de una alternancia, en apariencia ingenua, entre elementos míticos y teóricos en el texto, y la cosa no es menos sorprendente que la ingenua confusión cronológica contenida en la precedente narración. Desde el punto de vista metodológico, este trenzado de diferentes maneras de exposición merece nuestra particular atención. Como hipótesis para nuestra investigación, diría que Platón escribió de esta manera intencionalmente (...) de lo cual precisamente en este modo toma consciencia nuestro ojo indagador”. *Studi Platonici II*, Génova: Marietti, 1983, p. 100

esa hipótesis de GADAMER, de que ambos elementos juegan armónicamente para configurar el mundo, recordemos el axioma de ANÁXAGORAS que evoca el *Timeo* desde el comienzo, *de rerum natura*:

*Todas las cosas estaban confusas, luego, vino la Inteligencia
y les puso un orden.*

Ese axioma, entonces, es retomado ahora con movimiento dual de *mûthos* y *lógos*, para enunciar la obra de Necesidad como *discurso probable* de constitución del mundo. Así, se confirman ambos principios del relato del comienzo: “uno supuesto como modelo inteligible y que es siempre inmutable, el segundo como imagen del modelo que deviene y es visible” (48e). Principios para los que aparece una tercera figura: “una especie difícil y vaga: la de ser un receptáculo de toda la generación como si fuera su nodriza. Platón, ya sin mito, especifica que ahora necesitamos diferenciar conceptualmente tres géneros: lo que deviene, aquello en lo que deviene, y aquello a través de cuya imitación hace lo que deviene.” (50d).

b) LOS ELEMENTOS (52d-69a)

La desaparición de la obra de *ananké* en los Elementos se describe según estaban antes de la creación del mundo, y según su estructura, entonces tendríamos:

1. *antes de la creación* (52d-53b). Las tres realidades previas al mundo son *Ser, espacio y devenir* (52d). En el seno de la nodriza o Receptáculo, hay formas múltiples y fuerzas disímiles, en desequilibrio y movimiento incontrolado. Antes de la creación, todo carece de proporción y medida.

2. *estructura de los elementos* (53b-61d). Los elementos con que cuerpo y alma cósmicos son tejidos tienen estas propiedades: primero, tienen *forma y número* (53b): es el molde que el Demiurgo imprime en todos ellos; segundo, son *cuerpos primarios* (53c-d): cada cuerpo en profundidad y superficie se configura por triángulos rectángulos, escalenos e isosceles; tercero, tienen *base geométrica*: compuestos por triángulos, los cuerpos primarios se estructuran en cinco formas sólidas regulares, o poliedros (tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro, dodecaedro); cuarto, *las partículas de los cuerpos varían de tamaño* (54d-55c); quinto, están en *movimiento perpetuo* (57c, 57d, 58a): “la cantidad principal de cada uno de los elementos” (57c) y “el movimiento da vida al universo estático; sin él, los elementos no se integrarían en distintas formas; sexto, el movimiento exige un motor o algo que se mueva (57): PLATÓN formula una ley, según GUTHRIE, y es que para que tenga lugar el movimiento, tiene que haber dos cosas: una que mueva, y otra que sea movida. Así, TIMEO identifica al reposo con el equilibrio, y el movimiento con el desequilibrio, “el origen del desequilibrio se preserva y produce continuamente el movimiento presente y futuro de estos cuerpos” (58c); sexto, hay distintas *clases de elementos*: el fuego es llama y cenizas, el aire es éter y las formas de lo turbio, el agua es líquida y fusible (38d-e); séptimo, *los elementos se transforman* según procesos físicos y geométricos, los principios más remotos que dan concepto al límite y lo Ilimitado, en una unidad explicada por el número y las formas geométricas (punto, línea, figuras, planos, sólidos y cuerpos sensibles).

Así, en una síntesis de las cosmologías pitagórica (matemática) y jónica (materialista), PLATÓN concibe que lo Perfecto se halla en las formas que toman los elementos, y la Razón triunfa así sobre Necesidad, por eso en esta metafísica las matemáticas son el modo de comprender el universo.

c) LAS SENSACIONES (61c-68d)

Como consecuencia de esta exposición teórica y ya no mitológica de la estructura de los elementos y sus cualidades en el ámbito de la Necesidad, PLATÓN desarrolla las principales *cualidades sensibles de las cosas*, según sus formas, tamaños y cuerpos constitutivos. Aborda así las sensaciones identificando los efectos de placer y dolor para el cuerpo y el alma del hombre, y luego según los sentidos por los que se logran las percepciones. Así, las percepciones se distinguen por:

- sus cualidades físicas y elementales (61c);
- por ser obstáculo a la búsqueda filosófica del conocimiento de las formas (64a);
- placeres recuperados tras el dolor (64e);
- placeres verdaderos (65a);
- los humores (65b-66c);
- los sentidos: el olfato, el oído y la vista como aquello que se compone de la diferencia de colores (67c-d) y la percepción del movimiento.

d) CONCLUSIONES

El *Timeo* reafirma el doble movimiento explicativo del mundo a partir del 1 y el 2, y sienta nuevamente el problema de la finitud para la comprensión y sabiduría humanas: “... es casi evidente a partir de estos ejemplos con qué mezclas el resto podría salvar el mito probable. Si alguno pretendiera obtener una prueba por la observación de sus efectos, ignoraría lo que diferencia la naturaleza divina de la humana: que dios sabe y es capaz al mismo tiempo de convertir la multiplicidad en una unidad por medio de una mezcla y también de disolver la unidad en la multiplicidad, pero ninguno de los hombres ni es capaz ahora de ninguna de estas cosas ni lo será nunca en el futuro” (68d).

Así, el *Timeo* establece como causas de la obra del Demiurgo, esa obra que es el “ser más bello y mejor entre los que devienen” (68e), las siguientes: una necesaria, otra divina. De tal modo que la tarea humana de buscar la felicidad, por ejemplo, consta de “buscar lo divino en todas partes, en la medida en que nos lo permita nuestra naturaleza” (68e-69a).

OBRAS DE LA MEZCLA DE RAZÓN Y NECESIDAD

En un llamado a la comprensión de la mezcla de Razón y Necesidad, el *Timeo* comienza una última parte del texto así: “lo necesario debe ser investigado por aquello, puesto que debemos pensar que sin la necesidad no es posible comprender la causa divina, nuestro único objeto de esfuerzo, ni captarla ni participar en alguna medida de ella.” (69a). Para explicar el conocimiento de este mundo ordenado a partir del caos, PLATÓN distinguirá algunos modos de saber las *causas, movimiento y finalidad* de lo que resultan de la mezcla de Necesidad y Razón. Tenemos así:

- a) el conocimiento de la anatomía del alma (69c-72e), la anatomía del cuerpo (72e-79a),
- b) la fisiología del hombre (77c-81e),
- c) la patología del cuerpo y del alma humanos y los distintos tipos de enfermedades (81e-87b),
- d) la educación terapéutica para las patologías (87b-90d) como cuidado del cuerpo y la inteligencia, y los principios con los que se conservan (“todo lo bueno es

bello y lo bello no es desmesurado; por tanto, hay que suponer que un ser viviente que ha de ser bello será proporcionado” (87b). Se da aquí también un principio de *formación educativa* en el ideal clásico del *kalós kagathós*, en 88b-88c, “... para ambos desequilibrios hay un método de salvación: no mover el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma, para que ambos, contrarrestándose, lleguen a ser equilibrados y sanos. El matemático o el que realiza alguna otra práctica intelectual intensa debe también ejecutar movimientos corporales, por medio de la gimnasia, y, por otra parte, el que cultiva adecuadamente su cuerpo debe dedicar los movimientos correspondientes al alma a través de la música y toda la filosofía, si ha de ser llamado con justicia y corrección bello y bueno simultáneamente.”

- e) creación de las mujeres, los pájaros, los animales terrestres que se arrastran y las especies acuáticas, carentes de inteligencia (90d-92c).

EPÍLOGO (92c)

PLATÓN finaliza, en palabras de TIMEO, este monólogo que ha discurrido sobre una explicación del orden y modo de ser del universo para comprender la naturaleza y modo de ser y devenir del hombre mismo. Ha apelado, en un tono de discurso descriptivo con instrumentos de *mýthos* y *lógos*, a poner en visibilidad cómo puede comprenderse el alma y el modo de ser del hombre en función del alma y modo de ser del mundo. Para ello, PLATÓN instala en el centro del discurso *mito-lógico* un problema fundamental con el que explica este pasaje del ser al devenir, del *eidos* a la *ananké*, del modelo a la copia, del 1 al 2... Y tal pasaje es expuesto con un concepto de articulación entre ambas instancias: tal es el *tiempo*. Aquí el tiempo es una entelequia de la eternidad, es una creación de un modo de organización del universo que recurre a un concepto puntual para medir, explicar, dar sentido y figurar el movimiento mismo del mundo y del devenir de la vida humana en el mundo.

En un discurso que PLATÓN ha dedicado a enunciar el *kósmos* del universo y del hombre como hijo de esa armonía a la que retorna por el ideal educativo de una formación plena, el *Timeo* cierra el telón de su obra sobre la dialéctica *tiempo y eternidad* retornando a la concepción originaria del mundo como Ser Uno. De tal modo, el corolario del relato logo-mítico es: “*Y ahora también afirmemos que nuestro discurso acerca del universo ha alcanzado ya su fin, pues este mundo, tras recibir los animales mortales e inmortales y llenarse de esta manera, ser viviente visible que comprende los objetos visibles, imagen sensible del dios inteligible, llegó a ser el mayor y mejor, el más bello y perfecto, porque este universo es uno y único.*” (98c).

EL TIEMPO SEGÚN BORGES: UNA INVERSIÓN DE PLATÓN

Veamos ahora de qué modo algunos textos borgeanos nos dan a leer el problema del tiempo. Si el tiempo es la materia elemental de la *experiencia*, el hilo frágil de nuestra finitud, tal materia es quizás el problema metafísico más propiamente nuestro. Problema al que BORGES, en una postura platonista de la que a veces reniega, le dedica grandes tramos de su obra literaria. BORGES, “ese escritor capaz de imaginar abstracciones, de dar vida imaginativa a filosofemas”³⁸¹, dedicó muchos de sus escritos al problema del tiempo. Pues BORGES “se ocupa de varios temas metafísicos: el carácter fantasmagórico del mundo, la identidad, la realidad y muy especialmente se ocupa del tiempo, cual construcción poética de una cosmología”³⁸². De este modo, y con atención general a algunos de sus textos sobre el tiempo, veremos aquí cómo con BORGES este problema se aborda desde un evidente platonismo fundado en la tesis

³⁸¹ Nuño, J. *La filosofía en Borges*, Valencia: Reverso, 2005, p. 13

³⁸² Cfr. Nuño, J. Ob. cit. p. 15

central del *Timeo* (“*el tiempo es la imagen móvil de la eternidad*”), pero poetizado desde un juego de “*inversión platónica*” de la palabra sobre el tiempo³⁸³, inversión poética que procura mediante múltiples modos de enunciación, afirmar que esa idea platónica de *eternidad* no es sino un *artificio* humano, y el hombre no es sino tiempo.

¿Dónde radica el platonismo de BORGES en el abordaje del tiempo? En la conceptualización platónica del mundo, en su explicación con relación al mundo del *eidos* en los arquetipos. En la morada de los Arquetipos, no hay tiempo sino inmovilidad, perfección y permanencia. En el espacio del tiempo, la fugacidad de lo real se afirma en la lucha por el yo, por la identidad, y se consume en dos finales de camino: *la muerte y la memoria*³⁸⁴. Entonces, el juego borgeano de invertir a PLATÓN desde el propio PLATÓN, para abordar el tiempo, se enuncia globalmente en tres momentos de sus textos:

- en tanto *revisión metafísica*: BORGES aborda el tiempo desde PLATÓN y PLOTINO hasta BRADLEY,
- en tanto *inversión* a PLATÓN: para BORGES, el tiempo no es hijo de la eternidad, sino que es el motor/motivo de esa idea abstracta de eternidad³⁸⁵,
- en tanto *refutación*: el tratamiento del tiempo como *imagen de la eternidad* es objeto de refutación y destrucción (¿poética?, ¿retórica?) desde un modo de enunciación literaria colmada de filosofía. ¿Cómo se dan estas tres instancias? Según estas tres secuencias:

a) según un *abordaje clásico plotino-agustiniano*: desde la perspectiva occidental del tiempo como invención de la idea de lo eterno, y consecuentemente desde el concepto de *copia según modelo* en la traducción del cristianismo, desde allí BORGES jugará el riesgo conceptual a la inversa: *sólo comprendemos la noción de eternidad a partir de la percepción temporal*. Entonces, el tiempo (“*misterio metafísico natural*”) precede a la eternidad, esa “*hija de los hombres*”, o esa oscura (y por ello tan dable al pensar) “*imagen hecha con sustancia de tiempo*”. Leemos en *Historia de la eternidad* (1936): “*Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres. Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo*”³⁸⁶; y también “*Leemos en el Timeo de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de la eternidad es una imagen hecha con sustancia del tiempo*”³⁸⁷. Así, tendríamos un enunciado borgeano que decididamente declara que *el tiempo precede a la eternidad, la inventa*.

b) según *descripción de las comprensiones del tiempo y su inasibilidad*: se produce tal por negación del tiempo (o negación de la captación, según BRADLEY y la teoría ficticia de QUAIN, y por la prueba del absurdo (o su inmovilidad). Dice BORGES: “*Esa regresión temporal suele corresponder a los estados decrecientes o insípidos, en tanto que cualquier intensidad nos parece marchar sobre el porvenir... Bradley niega el futuro; una de las escuelas filosóficas de la India niega el presente, por considerarlo inasible ... Otras dificultades propone el tiempo. Una, acaso la mayor, la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas, ha sido hartamente voceada por la reciente alarma relativista, y todos la*

³⁸³ Tomo esta hipótesis a partir de la hipótesis de Juan Nuño sobre la relación (platonista) de Borges con el tiempo, relación que Nuño define como de “*inversión plotiniana*”.

³⁸⁴ Nuño sostiene que la “*atemporalidad de lo perfecto*” y la “*antitemporalidad de la memoria*” son los signos de la pugna borgeana con el tiempo. Ob. cit. p. 154

³⁸⁵ “Será el tiempo, centro de registros a través de la humana memoria, quien creará la poética y personal noción de eternidad, apenas un anhelo”, Nuño, J. ob. cit. p. 154

³⁸⁶ Borges, J. *Historia de la eternidad*, p. 353, OC Tomo I, Buenos Aires: Emecé, 1998.

³⁸⁷ Ibid.

recuerdan... Otra es la destinada por los eleatas a refutar el movimiento”³⁸⁸. Entonces, el segundo enunciado borgeano sería: *de las diferentes lecturas del problema del tiempo, la más evidente es la platónica, y su imagen de la Eternidad como representación de la Inmovilidad.*

c) Según *lección de platonismo*: la explicación del tiempo se lee según la oposición *irrealidad/realidad*. El ejemplo enunciado por BORGES es tomado del cine: *“Miriam Hopkins está hecha de Miriam Hopkins... los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente”*³⁸⁹. Así, BORGES explica la comprensión del tiempo como *concepción de lo real* mediante el supuesto platónico de la participación (*Parménides*). Axioma de presentación de la metafísica borgeana: *“lo genérico puede ser más intenso que lo concreto”*³⁹⁰. Dice BORGES que estas oposiciones derivadas del mundo de los arquetipos son *“comodidades del pensamiento”*, comprendidas todas en la (cómoda o segura) idea de *eternidad*: *“... la Necesidad, la Razón, la Postergación, la Relación, la Consideración, el Tamaño, el Orden, la Lentitud, la Posición, la Declaración, el Desorden. De esas comodidades del pensamiento elevadas a formas ya no sé qué opinar; pienso que ningún hombre las podrá intuir sin el auxilio de la muerte, de la fiebre, o de la locura. Me olvidaba de otro arquetipo que los comprende a todos y los exalta: la eternidad, cuya despedazada copia es el tiempo”*³⁹¹.

d) Según *atención a Escoto Erígena*: el tiempo es *reversibilidad*, y sus dos visiones de eternidad, según las tesis realista y nominalista. Dice: *“De las eternidades, mejor, ya que el deseo humano soñó dos sueños sucesivos y hostiles con ese nombre: uno, el realista, que anhela con extraño amor los quietos arquetipos de las criaturas; otro, el nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere congregarse en un segundo detalles del universo”*³⁹². Entonces, tanto el concepto de *arquetipo* como el de *Trinidad*, por ejemplo, son modos de disociación del problema del tiempo, son figuras de la eternidad y modos de separar lo temporal de lo eterno para aliviar el peso de la temporalidad.

e) Según *explicación psicológica*: la identidad personal reside en la memoria, entonces la eternidad es *una imagen de deseo generada desde la temporalidad*. BORGES: *“El hombre eternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve sub specie aeternitatis, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad”*³⁹³.

f) Según una *elección del alma humana*: la ontología platónica es una creación del alma humana. No hay Arquetipos ni Unidad de lo que todo emana sino emanaciones temporales del hombre para dar sentido a su temporalidad. El hombre crea Eternidad por dos caminos: *suspirando imposibles, e idealizando recuerdos*, veamos: *“... sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal –lo cual nos afantasma incómodamente... La eternidad es una más copiosa invención. Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es. Negar la*

³⁸⁸ Ob. cit. pp. 353-354

³⁸⁹ Ob. cit. p. 356

³⁹⁰ Enunciado escrito a pie de página como corolario a un juego de ironías que Borges realiza sobre los arquetipos platónicos: la Leonidad, la Soberbia, la Rojez, la Melenidad, la Zarpidad.

³⁹¹ Ob. cit. p. 357

³⁹² Ob. cit. p. 363

³⁹³ Ob. cit. p. 364

*eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento*³⁹⁴. Así, encontramos una asociación PROTÁGORAS-BORGES, pues si el hombre es medida de todas las cosas, *el hombre es medida de la imagen congelada de todas las nociones de eternidad*.

g) Según *teoría personal de la eternidad*: expuesta en un escrito de 1928, luego incorporada en *El idioma de los argentinos*, BORGES expone su teoría personal de la eternidad, o de una singular experiencia del y con el tiempo, en el relato “*Sentirse en muerte*”. Allí leemos lo que ha sido una vivencia suya como de un *instante de muerte*, en la contemplación de lugares y sucesos bellos que evoca en un fragmento de tiempo que puede suceder en cualquier otro tiempo y lugar. Casi al fin del relato, leemos: “*Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo*”³⁹⁵. Entonces, en esta concepción propiamente borgeana para buscar explicaciones a la idea de eternidad, el *tiempo es una delusión*³⁹⁶: un concepto o imagen sin verdadera realidad.

Otras modalidades borgeanas de *refutación del tiempo* (y su ilusión como *eternidad*) son las vinculadas al Eterno Retorno y la *experiencia del tiempo* como *sucesión, repetición y linealidad*. Según la lectura de BORGES en *El tiempo circular*³⁹⁷, y tras una irónica declaración de comienzo (“*Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso...*”), habría tres modos de concepción del tiempo como Eterno Retorno:

- *un modo antropológico*: el de PLATÓN, que infiere del ritmo cíclico de los astros el movimiento repetitivo en la existencia humana: “... *en el trigésimo noveno párrafo del Tímeo, afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida: revolución que constituye el año perfecto*”, y, citando a LUCILIO VANINI -1616-, “*la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será; pero todo ello en general, no (como determina Platón) en particular.*”³⁹⁸;

- *el modo nihilista nietzscheano*: hay un número finito de combinaciones cósmicas, modelo según el cual, amén de estar vinculado a “*la gloria de Nietzsche*”, se compone de un principio algebraico que le justifica: “*la observación de que un número n de objetos –átomos en la hipótesis de Le Bon, fuerzas en la de Nietzsche, cuerpos simples en la del comunista Blanqui- es incapaz de un número infinito de variaciones*”³⁹⁹;

- la interpretación de *presentismo o circularismo temporal*, o un presente que consta de ciclos similares, pero no idénticos: sea como *exaltación del presente*, pues no habría pasado ni porvenir, y como *negación de toda novedad*. BORGES apela a este *presentismo* por apelación a A. SCHOPENHAUER y al ECLESIASTÉS. Veamos cómo lo enuncia: “*La primera: negar la realidad del pasado y del porvenir. La enuncia este pasaje de Schopenhauer: ‘La toma de aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir: éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al*

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ob. cit. p. 366

³⁹⁶ Nuño, ob. cit. p. 160

³⁹⁷ Incluido en *Historia de la Eternidad*.

³⁹⁸ Ob. cit. p.393. La cita de Vanini es tomada del diálogo 52 de *De admirandis naturae arcanis*.

³⁹⁹ Ibid.

principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida` (El mundo como voluntad y representación, primer tomo, 54). La segunda: negar, como el Eclesiastés, cualquier novedad. La conjetura de que todas las experiencias del hombre son (de algún modo) análogas, puede a primera vista parecer un mero empobrecimiento del mundo”⁴⁰⁰.

Estas argumentaciones ya no específicas sobre la cronología platónica pero sí con relación esencial a la metafísica occidental y su tratamiento del tiempo, en las lecturas borgeanas del tiempo según NIETZSCHE y de HUME, tenemos otros enunciados:

- el concepto de tiempo como Eterno Retorno es “*la idea más horrible del universo*”. En *La doctrina de los Ciclos* (1934)⁴⁰¹, BORGES postula la falacia del tiempo como retorno porque “*todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno*”⁴⁰². Además, para BORGES el concepto de Eterno Retorno es “*la idea más horrible del universo*”, pues es un tema cuya forma se repite en la historia del concepto del tiempo. Enunciado mordaz y refutativo de la reiteración del retorno: “*Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres*”⁴⁰³. Otro ejemplo refutativo: el tiempo en el budismo es una forma recurrente de negación de la fórmula $A = \text{No } A$, y $B = \text{No } B$. Y el tiempo como retorno es una noción de *reiteración* pero también de *persistencia*. Veamos el comienzo de ataque de BORGES a esta idea de tiempo de retorno como eterna persistencia: “*Esa doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así: `El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble`. Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el preludio insípido hasta el enorme desenlace amanezados. Es común atribuirlo a Nietzsche*”⁴⁰⁴. En “*La muralla y los libros*”, por ejemplo, BORGES arremete contra la idea de *persistencia y repetición* del tiempo con el relato fantástico de un emperador chino, un tal Primer Emperador Shih Huang Ti, que para anular el tiempo pasado y comenzar arbitrariamente un nuevo tiempo ordenó construir una muralla e incendiar todas las bibliotecas⁴⁰⁵. Y en el poema cuyo nombre es, precisamente, *eternidad*, reniega de la repetición pero dando fe a la idea que platónicamente conocemos como eternidad:

... Sé que una cosa no hay. Es el olvido;

sé que en la eternidad perdura y arde
lo mucho y lo precioso que he perdido:
esa fragua, esa luna y esa tarde.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ P. 395

⁴⁰¹ También incluida en *Historia de la eternidad*.

⁴⁰² Ob. cit. p. 161, Cita de Borges

⁴⁰³ Borges, J. OC I, ob. cit. p. 389

⁴⁰⁴ Ob. cit. p. 385

⁴⁰⁵ Borges, J. OC II, específicamente en *Otras inquisiciones* (1952), pp. 11-13

⁴⁰⁶ *Ewigkeit*

- *refutación* al concepto de Eterno Retorno desde cinco argumentos: primero, la concepción del *infinito actual*, de CANTOR (“una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita –verbigracia, la serie natural de números enteros- es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas... Igual sucede con los puntos, según Georg Cantor. Podemos siempre intercalar otros más, en número infinito. Sin embargo, debemos procurar no concebir tamaños decrecientes. Cada punto `ya` es el final de una infinita subdivisión. El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones –y la necesidad de un Regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero”⁴⁰⁷); segundo, la segunda ley de la termodinámica de la física (“Nietzsche recurre a la energía; la segunda ley de la termodinámica declara que hay procesos energéticos que son irreversibles. El calor y la luz no son más que formas de la energía. Basta proyectar una luz sobre una superficie negra para que se convierta en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. Esa comprobación, de aspecto inofensivo o insípido, anula el `laberinto circular` del Eterno Retorno”⁴⁰⁸); tercero, la concepción relativista de EINSTEIN; cuarto, el argumento estético, o que enuncia que toda repetición es inelegante (“las despedidas y el suicidio pierden su dignidad si los menudean”⁴⁰⁹); y quinto, la apelación a la memoria (1973... De alguien a nadie, o la memoria de SHAKESPEARE).

Otra vez, tras estas argumentaciones del tiempo como Eterno Retorno, BORGES acomete su *refutación*, cual anacrónica *reductio ad absurdum*, o más aún, como un “débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”⁴¹⁰. Refutación que se hace muy visible en el poema *Inscripción en un sepulcro* (en *Fervor de Buenos Aires*), *Evaristo Carriego*, y el citado relato *Sentirse en muerte*. Como si negara el tiempo mismo para así salir de la insoportable pesadilla de una circularidad asfixiante, “todo sucede por primera vez y de un modo eterno”, de la misma manera que “negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos”⁴¹¹. Veamos, entonces, otros modos de refutación del tiempo como *eternidad*, pero con el peso puesto en la idea circular del tiempo como eterno retorno:

- *Si el tiempo se repite, entonces retrocede*. Por esa flexibilidad es posible la hipótesis de la *reversibilidad* (por ciclos, más que por retorno): “negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen... cada fracción de tiempo no llena simultáneamente el espacio entero, el tiempo no es ubicuo. (...) Por lo demás la frase negación del tiempo es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Éste (*Adversus mathematicos*, XI, 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de

⁴⁰⁷ Borges, J. OC I, específicamente en *Historia de la eternidad*, ob. cit. p. 397

⁴⁰⁸ Ob. cit. p. 391

⁴⁰⁹ Ob. cit. p. 388

⁴¹⁰ Borges, J. OC II, ob. cit. p. 135

⁴¹¹ *Nueva refutación del tiempo*, OCII, p. 148, específicamente en *Otras inquisiciones*.

*una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe*⁴¹².

- La *regresión* del tiempo se lee, con BORGES, en BRADLEY (*Apariencia y realidad*, 1897) y en PLATÓN, en el diálogo *Político* (265), con el mito de Chronos invirtiendo la línea del tiempo hacia atrás: “*F. H. Bradley redescubre y mejora esa perplejidad. Observa que si el ahora es divisible en otros ahóras, no es menos complicado que el tiempo, y si es indivisible, el tiempo es una mera relación entre cosas intemporales*”⁴¹³. A su vez, en el mito platónico, la retrogradación del tiempo es una cuestión de necesidad, para que el universo siga inalterable eternamente. Este contracambio periódico a un origen ideal anula así el cambio, anula los efectos del tiempo con su propia contrarrevolución. Esta circularidad del tiempo, o consecuencia de un movimiento circular crónico, implica que los hombres son *geogénitos* (hijos de la tierra), engendrados de la tierra y devueltos a ella, a la que fueron depositados cual cadáveres. En nota a pie de página de *Examen de la obra de H. W. Quain*, BORGES declara: “*Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del Político, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada también Teopompo, en su Filípica, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come el mismo proceso retrógrado... más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos el pasado.*” Sin embargo, BORGES omite el mito de Er, en *República*, donde para PLATÓN no hay tiempo reversible sino una flecha del tiempo al destino del río del olvido, para que los hombres reconstruyan sus recuerdos y dones en forma de futuro. Omisión que BORGES luego salva, quizás, metafóricamente: con la idea del tiempo como *bifurcación*, tal como lo hace presente en *Ruinas Circulares* y *El Jardín de senderos que se bifurcan*. Allí, ese “*misterio abismal del tiempo*” es el juego a la apertura de todas las posibilidades del tiempo.

- Por último, BORGES consume su refutación del tiempo como *eternidad* bajo el modo del eterno retorno con una ilusoria fuerza de axiomática⁴¹⁴. Así, procura refutar el tiempo valiéndose de enunciados teóricos de la filosofía empirista de refutación de toda exterioridad a la mente (BERKELEY) y de todo yo y espacio complementario (HUME), pues “*ambos afirman el tiempo: para Berkeley es la `sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan` (Principles of Human Knowledge, 98); para Hume, `una sucesión de momentos indivisibles`.*”⁴¹⁵ BORGES quiere refutar radicalmente la temporalidad. Así, dice refutar los argumentos del idealismo, declarando que no hay causa, para el tiempo, sino sólo costumbres y creencias: “*admitido el argumento idealista, entiendo que es posible –tal vez, inevitable- ir más lejos (...)* Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente.”⁴¹⁶ Argumenta BORGES, con HUME, a favor de esta refutación con la prueba de la bola de billar. Así, la supuesta relación entre causa y efecto se nos explica por relaciones de *continuidad, prioridad, y*

⁴¹² Ob. cit. pp. 147-148. Cfr. *Examen de la obra de H.W. Quain*, o novela infinita como construcción de tiempos irreversibles.

⁴¹³ Ob. cit. p. 148

⁴¹⁴ La expresión es de J. Nuño, ob. Cit. p. 172

⁴¹⁵ Borges, J. OC II, ob. cit. pp. 138-139

⁴¹⁶ Ob. cit. p. 146

conjunción. Todas ajenas al problema del tiempo. A través de algunos personajes de ficción (*Huckleberry Finn* y *Chuang Tzu*), BORGES da a leer el hecho del tiempo como dos negaciones del mismo: el tiempo *no es sucesión*, sino instante autónomo, y el tiempo *no es sincronismo*, sino instante único⁴¹⁷. Por tanto, no hay cronología ni conciencia. BORGES refuta axiomáticamente el tiempo como círculo de retorno con cierta noción de *presentismo* o *exaltación del instante*: “Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente”⁴¹⁸. El presentismo borgeano tiene tres consecuencias, que serían: *monismo* (la absoluta identidad de los instantes), la *pura actualidad* (el horizonte del ser se reduce al *hit et nunc*) y el *atomismo*: “Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un sólo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo?”⁴¹⁹. ¿Qué es el tiempo comprendido como sólo presente? En una conferencia maravillosa en la que sintetiza sus conflictos con el problema del tiempo, BORGES dice: “¿Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien; tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro.”⁴²⁰

Ahora bien, el empirismo inglés procede en el plano de la metafísica para argumentar contra el idealismo, buscando explicar así el conocimiento humano. No es ése el fin de BORGES, sino buscar un juego metafórico del lenguaje para dar a leer el tiempo de modo antiplatónico. Una imagen permanece en el trazado de esta pretensión borgeana para refutar/invocar el tiempo. Tal imagen pone en enunciado que *el tiempo existe*. Y el tiempo existe en distintas formas e imágenes de representación que BORGES toma de la tradición poético-metafísica universal para plasmar su refutación (o la refutación de su pretendida refutación) del tiempo en incontables poemas, véase sino *Son los ríos*:

*Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.
Somos el vano río prefijado,
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja.⁴²¹*

⁴¹⁷ Cfr. Cita ya enunciada previamente, que dice “negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen.”

⁴¹⁸ Borges, J. OC II, p. 140

⁴¹⁹ Ob. cit. p. 141

⁴²⁰ Conferencia “El tiempo”, en *Borges Oral* (1979), OC IV, p. 202

⁴²¹ De *Los conjurados*.

Quizás en otro poema, tenemos a BORGES con más arrojo de lucidez en la palabra en cuanto a mostrarnos poéticamente cómo es que los hombres, desde y en ese gran enigma hecho carne viva que es nuestra temporalidad, hacemos artificios de eternidad soñada:

*Yo que soy el que ahora está cantando
Seré mañana el misterioso, el muerto,
El morador de un mágico y desierto
Orbe sin antes ni después ni cuándo.
Así afirma la mística. Me creo
Indigno del Infierno o de la Gloria,
Pero nada predigo. Nuestra historia
Cambia como las formas de Proteo.
¿Qué errante laberinto, qué blancura
Ciega de resplandor será mi suerte,
Cuando me entregue el fin de esta aventura
La curiosa experiencia de la muerte?
Quiero beber su cristalino Olvido,
Ser para siempre; pero no haber sido.⁴²²*

Sin embargo, y con las imágenes recurrentes del tiempo como instante eterno, del tiempo como un río eterno, del tiempo como presente en el que la eternidad fluye o retorna o me desborda de porvenir, aún así y con tan marcada presencia del tiempo como medida de la muerte y la memoria, BORGES persiste en su mentada *refutación del tiempo* con una imagen desgarradora, desesperada, existencial y terrible. Tal imagen (bifurcada) es la del tiempo en las figuras del río, el tigre, el fuego... y el yo. Esa materia elemental compuesta de otra, que no es sino el tiempo:

“And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”⁴²³

Ni refutación ni eternidad. Sin embargo, desde la filosofía platónica y la poética borgeana el problema del tiempo se debate entre *eternidad y finitud*, entre *memoria e identidad*, entre *teoría y experiencia*... Quizás porque el tiempo sea el *abc* de la experiencia... o quizás porque sea el tiempo aquel problema que habilita la pregunta por quiénes somos, qué nos pasa, y qué podemos hacer con nuestra finitud, memoria y yo en la inquietud de tal pregunta. Dice el poeta:

“La idea del futuro vendría a justificar aquella antigua idea de Platón, que el tiempo es imagen móvil de lo eterno. Si el tiempo es la imagen de lo eterno, el futuro vendría a ser el movimiento del alma hacia el porvenir. El porvenir sería a su vez la vuelta a lo eterno. Es decir, que nuestra vida es una continua agonía. Cuando San Pablo dijo: `Muerdo cada día`, no era una expresión patética la suya. La verdad es que morimos cada día y nacemos cada día. Estamos

⁴²² *Los enigmas*, poema musicalizado por P. Aznar, *Caja de música*, 2000.

⁴²³ OC II *Nueva refutación del tiempo*, pp. 148-149

continuamente naciendo y muriendo. Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas metafísicos. Porque los otros son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. ¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos? Quizá lo sepamos alguna vez. Quizá no. Pero mientras tanto, como dijo San Agustín, mi alma arde porque quiero saberlo.”⁴²⁴

EXPERIENCIAS DEL TIEMPO EN LA PALABRA

¿De qué modo podemos comprender ambos entramados discursivos como juegos del tiempo y acerca del tiempo, eso que es elemental a la condición humana tanto como a la *experiencia del arte*? Interpretaré una posible respuesta a esta pregunta según estos enunciados:

a) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como enigma temporal de intemporalidad*: la palabra así nos lo refleja, con *Timeo*, en el acontecimiento mismo del relato, pues en él vemos aparecer un discurso de relato acerca del origen del universo y, con él, del hombre y del tiempo, y este modo de enunciación acerca de un origen verosímil del universo y el tiempo es un tejido que a la vez que muestra una verdad (cómo nació el tiempo) oculta grandes misterios: cuándo, dónde, con qué fin se creó el misterio del tiempo, más allá de la dialéctica entre Razón y Necesidad. Esos enigmas sin develar se juegan y se esconden, a su vez, en el tiempo mismo del relato, en su devenir y acontecer de la palabra de modo intemporal, fluyendo en su propio decir en el tiempo ocultando los misterios del tiempo. Algo similar sucede en los relatos de BORGES: hay un abanico de discursos fluyendo acerca de los misterios de los modos de ser del tiempo y, asimismo, hay un ocultamiento acerca de algo que explique por qué el tiempo es, para BORGES, un acto de circularidad relativa y total inmediatez.

b) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como apertura al conocimiento como participación*: el texto platónico, en sí mismo, es un entramado en el cual el hombre y sus personajes (intérprete/autor/narrador/lector) dan vida al *logos* en un discurso de comprensión de aquello que teje la trama del relato (el mito de creación del universo y el tiempo) con relación a un modo de conocer específico vinculado al 1 y al 2: el conocimiento de las cosas sensibles a partir de su correspondencia a un *eidos*, la explicación de la *multiplicidad* según la *unidad*. El ejemplo más denotativo de ello, en *Timeo*, es la relación de experiencia del tiempo: *el tiempo es criatura de la eternidad, la finitud es hija de lo eterno*. En los textos borgeanos, vemos precisamente la inversión de ese postulado metafísico, contemplativo y dialéctico, pero a partir de la misma estructura de comprensión: *los hombres crean eternidad, precisamente para contrapesar el tiempo y la finitud*. BORGES invierte a PLATÓN con un axioma antiplatónico fundado, precisamente, en el mismo modo de conocer del platonismo: por participación (teórica) de unidad y multiplicidad.

c) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como estado de entusiasmo*: la palabra del relato platónico es prácticamente la reproducción mimética de relatos míticos provenientes del orfismo y del pitagorismo y con fuertes componentes del chamanismo asiático. Elementos según los cuales se interpretaban los relatos como obras de inspiración divina y, sus textos, como hijos de tales obras inspiradas. De la misma manera, ya en el cuerpo del discurso mítico tenemos la explicación del origen del cosmos y el tiempo según una obra demiúrgica, nacida del estado de inspiración de los dioses en un hacedor. En BORGES, por el contrario, no aparece la referencia a estados de posesión divina para explicar el origen del tiempo, sino la

⁴²⁴ Conferencia “El tiempo”, OC IV, p. 205

referencia puntual a la metafísica platónica y sus modos de contradecirla (desde sus mismos elementos) en la historia de la filosofía occidental hasta nuestros días. Tampoco hay una referencia en BORGES a un modo de relato mítico que explique el origen del tiempo. Si aparecen atisbos de inspiración acerca del tiempo en estos textos, lo hacen en la misma poética borgeana que fusiona *lectura filosófica y escritura crítica y literaria* para comprender el tiempo como el *antídoto de los hombres para aliviar su peso*. Recuérdese, también, aquellas situaciones borgeanas en las que la palabra del poeta rompe el tiempo, quiebra el ritmo de una temporalidad oficial y determinada según otras medidas (el poder, la ambición, las miserias humanas, el cálculo): por ejemplo, la palabra poética *UNDR* que obliga al destierro al rapsoda de un palacio y le implica en una odisea vital hasta lograr su develamiento; otro ejemplo es el del poeta del emperador chino que, tras decir el poema, provoca su muerte inmediata y la caída del imperio. En BORGES, la fuerza del poema es establecer cortes y discontinuidades en las seguridades oficiales y establecidas, rompiendo el ritmo y la sucesión rutinaria del tiempo y creando instantes de eternidades temporales por la fuerza del poema.

d) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como “pretensión de permanencia”*: legitimidad, petición y reconocimiento es lo que piden aquí, en *Timeo*, el discurso mítico acerca de la creación del cosmos del universo y del cosmos humano, especialmente con la acuñación del concepto del tiempo para explicar en cierto modo el misterio de la finitud de la vida y las cosas del mundo. Y más específicamente, quizás esta demanda del juego de la palabra mitológica por hacerse una verdad legítima y de reconocimiento entre quienes la oyen, se hace ver así y con más fuerza en el mito de Atlantis, mediante el cual se explica la desaparición física de un lugar específico de morada de otros seres y su caída y agotamiento por obra del poder. Mito que PLATÓN se ocupa de resaltar con la fuerza no sólo de lo ejemplar y paradigmático sino, más aún, del carácter perdurable de la palabra como don, como misterio y como *obra de verdad que hace mundo*. Esta pretensión de permanencia en BORGES, le podemos apreciar de otro modo: no como inauguración de un discurso mitológico sino como *posibilidad de la palabra por perdurar en el tiempo por el trabajo vivo de la memoria*. Porque cuando BORGES refuta el platonismo argumentando a favor del tiempo como presente, como *delusión*, como instante evanescente de retorno renovado de sí, no lo hace en una ruptura temporal de la memoria sino, precisamente, como retorno cíclico y, en cada caso, revitalizado en la palabra mediante el juego de memoria y olvido, como el sabor a eterno del tiempo en ese errante laberinto. La palabra es el antídoto del tiempo y el olvido:

... todo se aleja
la memoria no acuña su moneda
y sin embargo hay algo que se queda.

e) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como tiempo de simultaneidad*: con el *Timeo* platónico observamos que, en efecto, el texto contiene un modo de ser del relato mitológico que se constituye por un modo específico de *simultaneidad* de los tres elementos que componen este rasgo, a saber, *representación, presentación y actualidad*. El discurso representa, a su modo y metafísicamente, el nacimiento del cosmos, la vida y el tiempo, es una presentación en sí mismo de una manera de comprender el cosmos dialécticamente y, por tanto, de explicarle según ese comprender representativo, y es una manera de actualizar esa verdad que manifiesta en su propio decirse, la verdad del tiempo, el hombre, el universo. En BORGES no confluyen exactamente estas tres dimensiones de la simultaneidad observadas en PLATÓN, pero aún criticando la representación metafísica del tiempo BORGES hace su singular representación en la concepción del tiempo como *reversibilidad de actos*, como *sucesión de instantes* y como *apertura a todas las*

posibilidades del tiempo, lo cual será una manera literaria de negar la *presentación* del tiempo pero no su *actualidad*, puesto que le concibe como puro presente.

f) *el juego de la experiencia del arte y la palabra como distancia estética y mediación*: ambos tejidos del discurso están dando a leer, cada cual a su modo, la comprensión del tiempo como una *experiencia* por la cual se pone en juego una *distancia estética de autoolvido y mediación*. En el *Timeo* se nos da a ver una manera por la cual los hombres comprenden su situación de finitud en el mundo a partir de una representación mito-poética acerca de la creación del *kósmos*. Por tal comprensión, el mundo y la vida como finitud se conciben en tanto juego del universo regulado por un equilibrio entre Razón y Discordia, entre armonía y caos. Para hacer inteligible esa sutura, un *logos* sobre el tiempo. En los textos borgeanos de interpretación del problema metafísico del tiempo, la necesidad humana de crear una comprensión de posibilidad del tiempo se da no en la explicación remanida del tiempo como sucesión y sincronismo sino, más bien, en la exaltación del instante, como pura actualidad, como presente. *El tiempo es delusión*, en BORGES, y lo es en tanto contrapeso a la finitud que nos aqueja, por reivindicación de cada mágico y apasionado presente, por ese instante frente a los ojos del río.

Entonces, no hay aquí dos manifestaciones de la palabra como relatos contundentes y esenciales a la *experiencia del arte*, pero hemos leído estos textos a fin de ver cómo los tonos mitológico y literario-filosófico de la palabra pueden *dar a pensar el problema del tiempo* desde su contingencia, arbitrariedad, tradición, experiencia subjetiva de transformación y construcción por el juego que se hilvana en la actualidad misma del juego temporal de esa palabra. En efecto, ni el *Timeo* platónico agota las posibilidades del *logos* para develar un discurso mitológico sobre el tiempo y la eternidad, ni las refutaciones borgeanas construyen un concepto claro y distinto acerca de la temporalidad como germinal de sueños de eternidad, para aliviar la finitud. Sin embargo, ambos discursos dan a leer la *actualidad* misma de la temporalidad por la cual *algo es capaz de jugarnos para transformarnos en nuestra experiencia temporal, algo por lo cual construimos ese tejido del tiempo en el fluir mismo del tiempo en que nos juega*. Ese *algo* aquí fue la palabra, en distintos tonos, la palabra, una *experiencia con la palabra*. Experiencia que en PLATÓN se juega por completo en un diálogo singular, monologado y paradigmático. Experiencia que en BORGES se juega por completo no en sus refutaciones a la metafísica occidental del tiempo, en sí mismas, sino *en la resonancia de su palabra poética*. Experiencia que quisiéramos dar a leer con la misma palabra borgeana con que se abre este capítulo sobre *ese juego temporal de la palabra*, de una palabra en y acerca del tiempo. Escuchemos otra vez, el *ahora* de la palabra, con BORGES:

*Ni tiniebla ni caos. La tiniebla
requiere ojos que ven, como el sonido
y el silencio requieren el oído,
y el espejo, la forma que lo puebla.
Ni el espacio ni el tiempo. Ni siquiera
una divinidad que premedita
el silencio anterior a la primera
noche del tiempo, que será infinita.
El gran río de Heráclito el Oscuro
su irrevocable curso no ha emprendido,
que del pasado fluye hacia el futuro,
que del olvido fluye hacia el olvido.
Algo que ya padece. Algo que implora.
Después la historia universal. Ahora.*

EXPERIENCIA EN DIÁLOGO POÉTICO-FILOSÓFICO
ION Y LA ROSA DE PARACELSO

... *Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces:
 en vagones de largo ferrocarril,
 en un banquete de hombres que se aborrecen,
 en el filo mellado de los suburbios,
 en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
 en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre.*

*El universo de esta noche tiene la vastedad
 del olvido y la precisión de la fiebre...*
 BORGES, Insomnio

Es necesaria una primera precisión antes de desplegar alguna inquietud por una *experiencia hermenéutica* con estos diálogos platónicos-borgeanos aquí interpretados, para pensar *otra experiencia de formación*. Tal precisión es la premisa que hace de *leitmotiv* en esta investigación, y que se desplaza a modo de la pregunta inicial y ambas derivadas. En este sentido, cabe recordar aquí las mismas. Primero, la pregunta que hilvana hipotéticamente esta búsqueda es:

¿Puede la palabra poética darnos a pensar otra experiencia de formación?

Segundo, esa inquietud-motivo se descompone en otras preguntas-hipótesis de este recorrido:

- ¿puede la palabra de los *diálogos poético-filosóficos* darnos a pensar la educación en tanto *formación?*, y
- ¿Puede la *palabra poética-filosófica* de los diálogos platónicos y algunos relatos borgeanos darnos a pensar *otra experiencia de formación?*

La pregunta que mueve este capítulo -y ambas inquietudes derivadas de la misma- toman cuerpo de una afirmación de MARÍA ZAMBRANO: “*desde que el pensamiento consumó su ‘toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales*”⁴²⁵. Afirmación que es consecuente con el modo en que ZAMBRANO traza la genealogía de la relación históricamente ambigua entre *filosofía y poesía*. Lo que aquí propongo, entonces, es una inversión de la afirmación de ZAMBRANO, de tal suerte que en lugar de ver la *palabra poética* como *juego del pensar en los márgenes de la razón filosófica*, pueda entonces sugerir un juego inverso. De lo que podría afirmar, entonces, que *la filosofía vive en los arrabales de la palabra poética*. Afirmación de riesgo por una elección de

⁴²⁵ Zambrano, M. *Filosofía y poesía*, Madrid: FCE, 2001, p. 14.

conocimiento, llevo esa afirmación a otro enunciado, tomado también (y ahora literalmente) de ZAMBRANO: “¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para todos su sueño?”⁴²⁶.

Bajo esas premisas, entonces, hemos tratado en esta investigación de pensar la educación tratando de indagar acerca de *otra experiencia de formación en el conocimiento de una palabra poética que juega en diálogo*, y ello en el deseo de *buscar en la palabra poética del diálogo platónico-borgeano las posibilidades para otra experiencia del pensar la educación como otra experiencia de formación, de juego, de comprensión*.

EL HORIZONTE HERMENÉUTICO DE LA COMPRENSIÓN

COMPRENSIÓN, FORMACIÓN Y EXPERIENCIA EN GADAMER

Habíamos visto y precisado en capítulos previos la necesidad de comprender la noción de *experiencia* como elemento sustancial a la filosofía de GADAMER, especialmente, por su puesta en vinculación con los conceptos de *formación, diálogo, juego de la experiencia del arte* (de la *palabra poética*), *comprensión*. Y también vimos cómo, desde la así llamada filosofía hermenéutica, estas nociones se nos dan a leer como acontecimientos verdaderos, como verdades que juegan entre alteridad y tradición, entre novedad y develamiento, entre ocultamiento y devenir, entre *logos* y *alteridad*, entre *ser* y *diálogo*. Así, toda *experiencia de formación* es la *experiencia de nuevas verdades por las cuales alguien es renovado, transformado en la medida en que juega y es jugado por la verdad de ese algo que le encuentra*, que le atraviesa desde la *experiencia del arte, del poema, y aquí, de la palabra poética*.

La emergencia de ese acontecimiento de la verdad como develamiento de enigmas y ocultamiento de algo, esa noción griega de *alétheia*, es la plataforma de base desde la que GADAMER rehabilita el concepto de *comprensión* en y desde la hermenéutica. Y si su pensamiento lleva el nombre de *filosofía hermenéutica*, esto responde precisamente a que, desde la ruptura metafísica de HEIDEGGER, GADAMER buscará maneras de responder a las inquietudes que tal ruptura planteaba pero dejaba sin responder. Tales inquietudes eran, básicamente, las siguientes:

- ¿es la interpretación de un texto una reproducción objetiva del mismo, de su original?
- ¿el concepto de objetividad de las ciencias alcanza para comprender la experiencia del arte?
- ¿cómo comprender el sentido y los hechos históricos, la experiencia histórica?
- ¿cómo comprender el sentido kerigmático de los textos sagrados, su significado como verdad para alguien, esa subjetividad que es quien le oye?

A estas preguntas, como hemos visto en capítulos previos, GADAMER intentó dar respuesta y fundamento, específicamente, en su tratado principal *Verdad y Método*, como así también en todas las obras previas al mismo (los estudios sobre la literatura, sobre la *palabra del poema* y sobre *dialéctica platónica*) y de continuidad (precisiones hermenéuticas, textos complementarios y libros específicos para el *arte del pensar como arte de comprensión*, y de la *filosofía del diálogo como filosofía práctica*). En esta obra principal, entonces y tal como hemos desarrollado en esta tesis, GADAMER construye el edificio conceptual de la filosofía hermenéutica a partir de la interpretación no sólo del *ser-en-el-mundo* como posibilidad de *comprensión* sino, más aún, de la *comprensión de su ser-en-el-mundo a través del lenguaje, del diálogo*

⁴²⁶ Zambrano, M. ob. cit. p. 99.

particularmente, y de la comprensión de las *experiencias del arte*, la *experiencia filosófica* y la *experiencia histórica*.

Así, la estructura básica del *comprender* se realiza por el *lenguaje-en-diálogo* y por obra de la *experiencia*. Por un lado, la *experiencia del arte*, entendida como *applicatio*, *intellectio*, y *explicatio* y más aún, como obra del *juego formativo* a modo de *gebilde* o “*transformación en construcción*”. Y a su vez, las experiencias *filosófica* e *histórica* como posibilidades de la “*conciencia efectual*” y de la *comprensión del mundo por los ojos del lenguaje*. Pero tal comprensión de la hermenéutica no se reduce a una generalidad formal entendida como lógica, como tampoco consta de fundamentos teóricos específicos para problematizar la comunicación entre sujetos, por ejemplo. La filosofía hermenéutica de GADAMER es una *teoría de la comprensión* con carácter de generalidad y universalidad, y de la *comprensión* entendida como *proceso de lenguaje y de experiencia del mundo por camino del diálogo*. En esa línea, el *diálogo* adquiere protagonismo principal: “*el modo efectivo del lenguaje es el diálogo*”⁴²⁷. Diálogo que no es enunciado de valor lógico, sino que hace sentido en una dialéctica singular y originaria de *pregunta-respuesta*, que fluye en develamientos y juegos de la palabra hacia nuevas verdades de *formación*, de *experiencias de sí, del arte, del otro*.

De esta manera, y tal como anticipáramos en el capítulo sobre el *lenguaje como experiencia hermenéutica*, el *lenguaje* para GADAMER es mucho más que una forma simbólica, es *el modo de la experiencia del mundo*. Por ello, la hermenéutica es leída y abordada aquí como marco singular para *pensar la formación*: porque *comprender el ser del hombre en el mundo como lenguaje* y, por él, el *acontecimiento formativo del diálogo y la experiencia de la alteridad* (sea del arte, de la historia, del tú) es la posibilidad de pensarnos, de transformarnos, de hacer una *experiencia de conciencia*. El mundo, dice GADAMER, es experiencial, su conocimiento se nos da *por la experiencia*.

Desde este giro teórico de GADAMER, también llamado “*el giro hermenéutico*”, la filosofía hermenéutica asumió otro papel en las ciencias sociales y las humanidades. Sin embargo, su motivo principal (el *acuerdo*, en el diálogo y en la experiencia transformadora del mismo) no ha alcanzado aún desarrollos en el campo de la crítica y la aplicación de algunos saberes orientados a desplegarse en espacios determinados de la vida social y cultural. Y esto quizás porque el *acuerdo* siempre tiene, hermenéuticamente, *algo* vinculante, y ese *algo* excede los ámbitos de la crítica y de la retórica. Ese *algo* es el *acontecer de la palabra*, en el *encuentro entre las verdades propias sometidas a examen y transformación en el diálogo*. Sin ello, el *acuerdo* no llega a ser un *acto comprensivo*⁴²⁸, acto que nace de la reflexión filosófica al margen del dominio tecno-científico e instrumental de la naturaleza y la sociedad. Sobre el *acuerdo* y la *experiencia del diálogo* como *experiencia de comprensión*, volveremos más adelante. De momento, era necesario retomar lo antedicho en capítulos previos sobre la articulación gadameriana entre *formación, experiencia, diálogo y juego*.

Una precisión de síntesis aquí, sin embargo, es necesaria sobre la tarea de la filosofía hermenéutica gadameriana. En un texto de 1969, GADAMER hace una lectura culturalmente situada de su propuesta filosófica y señala algunas tareas y características de la misma, que debemos enunciar para leer posteriormente los textos aquí propuestos:

- la filosofía hermenéutica se ocupa de la conexión entre *lenguaje e interpretación*, para comprender la *experiencia del diálogo vivo* (aunque éste sea un texto escrito) y esto desde el supuesto del acuerdo;

⁴²⁷ Ob. cit. p. 112

⁴²⁸ Ob. cit. p. 118

- la filosofía hermenéutica es una “*filosofía práctica*”: es un arte cuya *praxis* no siempre responde a las normas lógicas del método científico;
- la filosofía hermenéutica es una ontología contrapuesta a un concepto óntico del dominio práctico-técnico del mundo y, como tal, *describe la estructura ontológica del ser como “hermenéutica de la facticidad”*;
- la filosofía hermenéutica intenta *comprender el fenómeno lingüístico* (por ejemplo, un diálogo, un poema) en y desde su propia realidad vital;
- la filosofía hermenéutica comprende tanto la *poética* como la *retórica* como dos *artes del lenguaje*. Pero, superado el prejuicio ilustrado del *arte poético* como discurso menor o de *ornatos*, la filosofía hermenéutica *busca en la poesía la esencia del lenguaje*. Así, es tarea de la filosofía hermenéutica intentar explicar las figuras extrañas de la comprensibilidad de la obra poética.

De esta última tarea señalada, GADAMER deduce una conclusión que es la piedra angular de su filosofía: *la comprensión de nuestra experiencia humana se nos da a pensar en la experiencia del arte*. Esos modos de comprensibilidad extraños al discurso retórico y científico, son los modos que la *experiencia del arte* brinda a la comprensión desde el margen de la racionalidad científica. La *experiencia del arte* habilita *otros modos de verdad* que limitan la pretensión de validez objetiva de la ciencia. La *experiencia del arte* que hay, por ejemplo, en un discurso poético, no está aún incorporada a nuestra comprensión humana. Por tanto, la filosofía hermenéutica busca abordar legítimamente esta *autocomprensión* en sus condiciones formales y buscar en ella un registro de conocimiento. Tal experiencia de autocomprensión humana se produce al interior del *círculo hermenéutico*: esto significa que comprendemos en el través de nuestros prejuicios, de nuestra tradición, de la historia y de lo vivido; por ello, tareas hermenéuticas -como la lectura del *diálogo poético-filosófico*-, son una *experiencia de un movimiento de horizontes fusionados*.

LA EXPERIENCIA DE LA COMPRESIÓN: LENGUAJE Y EXPERIENCIA

Debemos abordar aquí el concepto mismo de *comprensión* desde la *experiencia* de conocimiento y verdad con la *palabra en el poema y el diálogo*. O ver en ambos una *experiencia hermenéutica*, no sin antes precisar los elementos ontológicos de la filosofía hermenéutica que nos harían comprender *poema y diálogo* como experiencias hermenéuticas, a saber, la *experiencia y el lenguaje*.

Ante todo, el punto de partida de GADAMER es: *¿qué modo de conocimiento es la comprensión?* Entendida la *comprensión* como modo de ser propio del *estar-ahí* como existencia y finitud, GADAMER ve en la *comprensión* el conjunto de la experiencia humana del mundo y de la *praxis* vital. Pero este modo de conocimiento, este modo singular de *pensar la propia experiencia*, puede ser pensado como *otro modo de la verdad*, y por ende como *otro modo verdadero y poético de formación*, quizás no entendida en el registro de lo habitual a nuestras formaciones disciplinarias, normalizadoras, calculadoras, tecnocráticas. En la introducción de *Verdad y Método*, GADAMER define el acceso a este modo de conocimiento por dos vías:

- a) *comprender e interpretar textos pertenece a la experiencia humana del mundo*;
- b) *las perspectivas y verdades de la experiencia humana del mundo no son objeto de tratamiento y ocupación de un saber limitado al método científico*.

La comprensión de verdad de la *experiencia humana del mundo* es una forma de filosofar, de buscar (otra) verdad, un modo de *pensarse*, y por eso son tema de ocupación de la filosofía hermenéutica, porque ésta tiene por tarea filosófica el ocuparse de “*lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer*”⁴²⁹. Lo que nos pasa. A ese ocuparse de *lo que ocurre con nuestra experiencia del mundo*, GADAMER lo aborda por los tres modos de la *experiencia* ya anteriormente señalados: *la experiencia filosófica, la experiencia del arte, y la experiencia histórica*.

En este capítulo, entonces, como síntesis de una búsqueda para *pensar la formación hacia otro horizonte de la experiencia, poema y diálogo* nos obligan a ocuparnos de los dos primeros modos de la *experiencia*, no así de la *experiencia histórica*, específicamente, pues rebasaría el ámbito de alcance de una tesis específica para Filosofía de la Educación. Sin embargo, para abordar lo que la *experiencia filosófica* y la *experiencia del arte* significan para una *comprensión de la experiencia*, es preciso detenerse en los elementos fundamentales en la hermenéutica también ya mencionados: *lenguaje y experiencia*. Sólo así podremos leer el *diálogo poético-filosófico* de PLATÓN y BORGES como *juego de la palabra poética en una experiencia que nos da que pensar*. Y que nos da que *pensar otra experiencia de verdad y formación, otro juego del arte (en la palabra poética), otra experiencia con un tú, un otro, una alteridad* que atraviesa y transforma la subjetividad.

EL LENGUAJE COMO EXPERIENCIA DEL MUNDO

“*El ser que puede ser comprendido es lenguaje*”. Desde esa premisa, GADAMER elabora un pensamiento acerca de la *comprensión* como ese modo de *autocomprensión de lo que nos pasa, de la experiencia del mundo y de la vida*. ¿Qué implica afirmar que *el ser que puede ser comprendido es lenguaje*?

GADAMER encuentra en el *lenguaje* la clave para el giro ontológico de la hermenéutica, y lo define como *medio de la experiencia hermenéutica*. *Pensar el lenguaje*, dice, es *pensar la condición para comprender la experiencia*, y para comprender el ser de la *experiencia* en su *estar en el mundo*. Así, *el lenguaje es nuestra experiencia del mundo*. Por el lenguaje comprendemos lo que se nos dice, esto es lo que GADAMER denomina un “*dejarse captar por lo dicho*”. O lo que también sería la “*acepción del mundo*”: *comprendemos el mundo porque hay lenguaje, porque el lenguaje nos lo da a comprender*. El mundo es para nosotros tal como existe en el lenguaje. Tenemos mundo en tanto pensamos su morada en el lenguaje, en tanto damos nombres a la multiplicidad de las cosas, y en tanto tenemos la libertad de hacer del lenguaje una posibilidad abierta (como lo es el aprender otras lenguas, o escuchar otros modos de la palabra) a otras experiencias de comprensión del mundo, del otro, de sí mismo. Esta posibilidad lingüística de nombrar nuestra multiplicidad es lo que hace que para nosotros *el mundo esté constituido lingüísticamente*, abierto a toda percepción y comprensión. En la vinculación lingüística de nuestra *experiencia del mundo*, comprendemos el mundo con lo que nos constituye desde nuestras tradiciones y prejuicios, y lo que va transformándonos con nuevas experiencias. El lenguaje nos precede, por ello es que la *experiencia*, nuestro conocimiento del mundo, es tan abarcativa y formadora que nos da una *comprensión del mundo* a través de nuestra apertura y acepción. En el lenguaje el mundo se nos manifiesta, por el lenguaje pertenecemos al mundo, el mundo *nos habla* en nuestra *experiencia del lenguaje*. Pero para *comprender el lenguaje como experiencia del mundo*, debemos abordar nuevamente *qué es eso de la experiencia*.

En primer lugar, ¿qué es una *experiencia*? La *experiencia* es constitutiva de la historicidad humana, y de la subjetividad. La *experiencia* como *erfahrung* es cierto

⁴²⁹ Gadamer, H. *Verdad y método* I, Salamanca: Sígueme, 2003, p. 10

conocimiento del mundo y de sí mismo que, en tanto saber, se produce en el través de lo vivido, transitado, y pensado para sí. La *experiencia* es el saber de otra conciencia de sí, y es ese padecimiento de y en el tiempo a través del cual el pensar abre un espacio dialéctico de apertura y conciencia de finitud. La *experiencia* es posibilidad de acceso a un conocimiento como *medio*, como *autorreferencia* y como *historia efectual*.

En primer lugar, la experiencia es *experiencia de finitud humana*⁴³⁰, toda experiencia sucede en el tiempo y está hecha de la misma materia, *la experiencia es tiempo*. Y la experiencia acontece en un poder oír, un dejarse hablar por la palabra que nos encuentra. En segundo lugar, caracteriza a toda experiencia el hecho de que, en sí, toda experiencia es una *experiencia única, singular e irrepetible*. En cada caso, acontece la experiencia, y siempre diferente cada vez. En tercer lugar, la experiencia es un modo de comportamiento del espíritu, en tanto *reconocerse a sí mismo en el ser otro*. La *alteridad*, y la *palabra como alteridad*, es lo que hace posible la *experiencia*. Por eso, la *experiencia* sólo es tal cuando le hemos permitido a eso que nos encuentra que nos hable, cuando nos hemos permitido oír. En cuarto lugar, *la condición y guía de la experiencia no es otra cosa sino el lenguaje*. En la experiencia, *nos habla el lenguaje*. La palabra viene a nosotros y hace *experiencia*: “*la experiencia tiene lugar como un acontecer del que nadie es dueño, que no está determinada por el peso propio de una u otra observación sino que en ella todo viene a ordenarse de una manera realmente impenetrable (...) La experiencia surge con esto o con lo otro, de repente, de improviso*”⁴³¹.

Para que la *experiencia* sea en efecto, en verdad, la posibilidad de la misma es la *apertura*: apertura a que *algo pase*, y a que nos pasen nuevas experiencias. Este carácter de *transformación*, en nosotros, con que *nos forma la experiencia* es un volverse sobre sí mismo, un movimiento del saber hacia nosotros, una certeza provisoria acerca de sí, una verdad por cuyo través nos pensamos, históricamente, en el horizonte del *lenguaje como el mundo que comprendemos para nosotros*.

Entonces, *el lenguaje es experiencia. El lenguaje es experiencia del mundo*. En el lenguaje, somos *captados* por la palabra⁴³². De esto consta, precisamente, la *experiencia hermenéutica del lenguaje*: somos captados por la palabra, porque eso que nos dice la palabra lo vivimos como *dicho para nosotros*. Y esta “*acepción del lenguaje*” es la “*acepción del mundo*”⁴³³, puesto que hay mundo porque hay lenguaje, porque éste es su representación. El mundo es lo que se enuncia, lo que se manifiesta de él ante nosotros, en el lenguaje. Y por eso mismo, *la constitución lingüística del mundo hace en nuestra experiencia la posibilidad de apertura a las más diversas relaciones vitales*. Es nuestro *estar-en-el-mundo*, nuestros estar con las cosas, nuestro estar con nosotros mismos y con el deseo de verdad con el que abrazamos el lenguaje, con el que oímos la palabra, eso es *nuestra experiencia humana del mundo hablado en el lenguaje*.

Esa *experiencia lingüística del mundo* es posible porque entre *lenguaje y mundo* hay una tensión de *conocimiento*: es decir, el lenguaje mantiene y guarda en nosotros la inmediatez de nuestra contemplación, de nuestro modo de *mirar* –conociendo, comprendiendo– *el mundo por los ojos del lenguaje*. Ello señala a la *teoría* tal como los sabios antiguos enseñaban: como un modo de ver el mundo participando plenamente en la cosa, *dejándose hablar por el lenguaje y las cosas, por la palabra del mundo*. Pues en ese oír, la *teoría* señala todo un camino del *logos*, un camino en el que la *experiencia del mundo* reside en el trabajo esencial del oír, y del oír con apertura, con acepción, estando dispuestos a una *experiencia* con ese *algo* que se oye. Y

⁴³⁰ Ibid. p. 433. Véase también p. 420 y ss.

⁴³¹ Ibid. p. 428.

⁴³² Expresión de H. Gadamer, Ibid.

⁴³³ Idem.

que se oye no sólo en el camino donde el *logos* señala a la razón, sino también hacia el mito, la leyenda, el poema. El *logos*, así, es ese lapso de espera en el tiempo con el que el lenguaje indica *algo que se oye*. En este sentido, también la *palabra poética* es comprendida como *experiencia*, y como otro signo del *logos*, dice GADAMER: “*también la palabra poética se convierte con frecuencia en una prueba de lo que es verdad, pues el poema resucita una vida secreta en palabras que parecían desgastadas e inservibles, y nos ilustra así sobre nosotros mismos. Y el lenguaje puede todo esto porque no es evidentemente una creación del pensamiento reflexivo sino que contribuye a realizar el comportamiento respecto del mundo que vivimos*”⁴³⁴. Esta experiencia lingüística del mundo -en palabra poética- es ese *algo* que nos habla, y que es preciso oír. Para *pensar la experiencia*. Ejercicio del pensar que aquí abordo por la puesta en juego de la *palabra poética en diálogo*.

EL JUEGO DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y LA PALABRA

Precisando el problema del arte en sus modos de ser, en sus supuestos ontológicos y esquematizando aquí lo ya expuesto en los capítulos específicos sobre ello, tenemos en GADAMER que *el arte es juego*. Que *el arte sea un juego* implica, básicamente, concebirlo como un fragmento de vida en movimiento, como acontecer de *algo que despliega su ser y su verdad* en el fluir de su propio aparecerse ante nosotros, en el acto mismo de inundar con su presencia esa morada, ese lugar que se habilita en y con su propio movimiento, su propio despliegue. El *juego del arte* –y de la palabra del poema- es el despliegue de *su propia verdad*, una verdad cuyo obrar hace lugar en nosotros a ciertas condiciones de posibilidad para una *experiencia vital y transformadora de nosotros mismos*. Propiamente, según vimos, la palabra con la que aquí el arte remite a *juego* proviene del término alemán *Spiel*, que es *obra teatral* o *representación*. Y que en este sentido remite al ser singular, irrepetible e intransferible que supone cada obra, cada acto de presentación de *esa verdad que allí acontece y que se muestra en su aparecerse inefable, bello, indecible y, maravilloso*.

También que *el arte sea juego* remite al devenir de ese *algo* en movimiento que fluye libremente. Ese *algo* que juega en una obra –en una palabra poética- es el *desplegarse de una verdad única, singular, y que modifica a quien sale al encuentro*. La verdad de la obra hace en quien es jugado por ella una *experiencia transformadora y constructiva*. O lo que GADAMER llama la “*experiencia del arte*”⁴³⁵. Este hecho de ser *algo* a cuyo través la obra –la palabra- *juega y nos juega y nos hace vivir una experiencia transformadora*, es lo que acontece cuando alzamos los ojos del libro y ya no somos el mismo lector. Es la experiencia de revivificación espiritual que produce un concierto en el oyente, es la mirada renovada de quien se detiene ante un cuadro y luego de comprender la imagen que aparece ante sus ojos, puede marcharse sabiendo que ya no es el mismo de antes. Ese *algo que nos juega*, lo hace en un movimiento de vaivén, en un pulso que se renueva en su constante repetición. Éste es propiamente el sentido de que *algo* está en juego, como “*pura realización del movimiento*”. En ese movimiento del acontecer de la obra, ese *algo* que juega establece una doble relación en quien es jugado: con lo *otro*, el *algo* que viene en la obra, y con el *tú*, ese alguien *con quien se juega* el juego de la obra.

De este modo, quien juega con la obra –con la palabra del poema-, *es jugado por ella*. Es ese carácter de *juego de la obra*, el *jugar-nos*, el que se asemeja a un hechizo, o encantamiento, a un estar *poseídos por ese algo que nos sale al encuentro, nos da más experiencia de ser, otra verdad*. Sin embargo, hablamos aquí de un hechizo de conocimiento, de ese estado en el que *algo juega*, y hace en su devenir su propia

⁴³⁴ Ob. cit. p. 539. Cfr. *Verdad y Método II*, Salamanca: Sígueme, 2004. En especial, Cap. 11 “Hombre y lenguaje”, Cap. 14 “Lenguaje y comprensión”, y Cap. 15 “Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?”. Las cursivas son mías.

⁴³⁵ Gadamer, H. “Supuestos ontológicos de la obra de arte”, parte 2 de *Verdad y Método I*, Ob. cit.

actualidad y presentación. A este suceso GADAMER le define como el carácter “*autorrepresentativo de la experiencia del arte*”: esto es, en el *juego del arte –y la palabra–*, *algo se presenta y representa en verdad*, y al participar de este movimiento mostrativo, *quien juega se autorrepresenta*, se presenta a sí mismo representando *lo que allí juega*, y participando así de su propia representación. Construye allí su propia representación, en ese presentarse, darse allí en esa *actualidad* del juego. Esta posibilidad del *arte como juego* para que quien juega pueda construir, es la propiedad del *juego del arte –y el poema–* de ser, en sí, una “*transformación en construcción*”⁴³⁶.

Que el *juego de la obra –la palabra–* sea una “*transformación en construcción*” significa, en primer lugar, que el juego rueda en camino de su propia perfección, o en un mostrarse que jamás se agota en lo que muestra y que se mantiene vivo en su propia decibilidad e indeterminación. Es decir, el *juego de la obra* configura formas siempre nuevas y nos conforma, en esa *experiencia de construcción*, según ese fluir de su propio jugar.

En segundo lugar, que el *juego del arte –y el poema–* sea una “*transformación en construcción*” implica que *algo está en formación*, o en proceso de hacer formas, dibujar *algo que aún no es pero que ya está siendo*. En ese *ir siendo*, la obra hace de su despliegue *su propia construcción*. La verdad del arte –y de la palabra poética– se muestra en el juego de su propio ir dándose forma ante nuestros ojos. Así *se construye y nos construye, se forma y nos transforma*: en tanto su juego deviene, en tanto puro presente de su irse formando, y a su vez, irnos *con-formando*. Por eso GADAMER habla del arte como de una *gebilde*, una “*transformación en construcción*”: porque *el juego de la verdad de la obra –y la palabra–* consta de su irse haciendo forma en un proceso dinámico cuya forma es puro movimiento, devenir en acto de constante transformación. De la misma manera que la obra –el poema– es *el construirse de ese algo en su irse transformando*, así también construye su verdad en la morada de aquel a quien le sale al encuentro, y así lo transforma. Como si en su juego recíproco e indeterminado de *construirse transformándose y transformándonos*, la verdad de la obra hace de su ángel y presencia una morada inaugural: *el abrirse a un camino de experiencia transformadora, en verdad*.

Entonces, y precisamente por esa posibilidad de *experiencia en verdad*, el carácter de la obra como “*transformación en construcción*” no se reduce a su propio carácter constructivo en movimiento. Su mayor atributo o propiedad es el de *hacer conocimiento*, o de inaugurar una verdad que, en su manifestación, es gozada en su más pleno sentido, como superación de la realidad. Y en esto radica su más profunda capacidad transformadora. Algo así como lo que en la antigua *mimesis* sucedía con su sentido cognitivo y de representación imitativa, donde lo representado se supera por la obra en su propia verdad, y cuyo placer consta de conocer-se y reconocer-se a través de *ese algo que se hace su presencia y nos transforma* (esto es lo que se llamaría “*proceso óptico de la representación*”, como parte del ser mismo del arte⁴³⁷, o la posibilidad del juego del arte como la morada en la existencia de la poesía misma), y que se muestra en un acto de liberación para el espectador y su transformación de sí. En este construirse representativo de su verdad estriba el ser mismo (su *ir siendo*) del *juego del arte*, y en los modos de variaciones de este carácter de *ir siendo* de la obra en su propio jugar. Así, la obra es reconstruida en el conocimiento del oyente, a través de su interpretación y transformación, en lo que actualiza su verdad como obra dialogante de novedad, tradición y conocimiento inaugural, o verdad de apertura a, desde y hacia la alteridad, hacia *otra experiencia*.

⁴³⁶ Ob. cit., p. 154

⁴³⁷ Ob. cit. p. 161

LA TEMPORALIDAD DEL JUEGO DEL ARTE Y LA PALABRA

El tiempo de la obra –el acto puro de la palabra-, el puro movimiento que juega en su propia verdad y presentación, es una *temporalidad intemporal*. Así definido también en términos hermenéuticos. Tal como habíamos enunciado oportunamente, es propio al modo de ser del *juego del arte* –y el poema- este carácter de *temporalidad intemporal*. Pero es propio del ir siendo de ese *algo que nos juega* el hecho (o acto) de acontecer en un presente puro que es tiempo de intemporalidad, o que es instante de inmediatez de la verdad del arte –y de la palabra poética-, o de ese algo de la obra que se pone de manifiesto en el devenir mismo de su propio jugar.

Esta *temporalidad intemporal* es la posibilidad de acontecer de ese jugar una y otra vez, es la repetición siempre diferente de ese instante singular en que algo nos juega, nos encuentra y nos transforma (el “*tiempo redimido*” de la verdad del arte⁴³⁸). Se trata de un tiempo de *simultaneidad*, cuya estructura enigmática es la de la *fiesta*, ese presente *sui géneris* de celebración. Como ente temporal, y de carácter conmemorativo o de culto, la fiesta tiene su ser en su propio devenir, en tanto celebra cada vez y en cada caso congregando en ella misma una *comunidad de extraños que se saben convocados por lo que allí se celebra*. De esta manera, quien participa de este encuentro celebrativo, lo hace con su presencia de un modo tal de “*estar en la cosa*”. Aproximado al concepto antiguo de *thêoros*, quien participa de los acontecimientos celebrativos lo hace en un estar plenamente compenetrado con lo que allí convoca: *así participa con su mirada y su padecer, en un sentirse arrastrado y poseído por el objeto de conocimiento y verdad, o ese algo que juega*. En ese estar entregado a la verdad que juega en la obra, se habilita cierto deseo de permanencia, de querer seguir *estando en y con ese algo que juega* –esto es, aquí, la *palabra del poema*-. De eso consta su *simultaneidad y actualidad*, por el ser de la obra en su instante en que acontece convocando y celebrando en un puro *presente* aquello que viene a presencia con la obra. Es esta *temporalidad intemporal* de carácter celebrativo, el *juego del arte* consume su propiedad de ser “*transformación en construcción*”. Es en ese instante festivo donde los hombres son convocados a un tiempo que interrumpe con su propia simultaneidad el curso lineal del tiempo la producción y del trabajo. En esa irrupción discontinua, el *juego del arte* –y la *palabra*- se presenta como su propio manifestarse y representación, haciendo de ese instante de celebración el tiempo inaugural de una *experiencia* que hace lugar al conocimiento de lo que, en ese tiempo jugado, convoca a ser pensado, reúne en su vida a otra vida que viene en el *juego del arte* –y la *palabra del poema*-, o quizás dispone a una vivencia originaria que interrumpe el diario transcurrir de la prisa del reloj y de la cultura de la máquina.

Pero entonces, retomando lo planteado, *el juego del tiempo del arte es ese juego del tiempo que es puro movimiento, presencia y celebración*. De ahí el carácter discontinuo, enigmático, transformador e inaugural de la *experiencia del arte y por ende, de la palabra poética*: abre un camino para habitar su verdad a partir de un acontecimiento de tiempo que nos convoca a otro tiempo, a un tiempo de *transformación en construcción dinámica, vital, y originaria*. *Experiencia* que aquí se interpreta en la puesta en *juego de la palabra poética* en algunos diálogos de PLATÓN y otros textos poético-filosóficos de BORGES.

LA EXPERIENCIA HERMENÉUTICA DE POEMA Y DIÁLOGO

Antes de desarrollar la noción de *experiencia de comprensión* por la *experiencia del arte* (y por tanto, del *tú* y del *lenguaje*), es preciso detenerse en la relación por la palabra entre *poema y diálogo*, como *dos modos de acontecimiento del lenguaje* y como dos sentidos que hacen posible la *experiencia transformadora de sí*. Bajo esa

⁴³⁸ Ob. cit. p. 167

relación interpretamos el diálogo poético-filosófico en PLATÓN y BORGES como un *discurso tejido en la trama de una dialéctica singular inaugurada por una pregunta y trazada con imágenes y palabras poéticas que dan a pensar la experiencia de formación de quienes la protagonizan*. Como tal, como discurso poético-filosófico, leo en estos diálogos platónico-borgeanos, *obras de arte en discursos con sentidos formativos y transformadores*.

Ante todo, una pregunta con relación a la experiencia del arte, tal es “*¿no es cierto que especialmente el arte es capaz de mostrarnos realmente lo que permanece?*”. Bajo esa pregunta que recorre las páginas de su libro *Poema y Diálogo*, GADAMER se propone abordar la fuerza de sentido de *la palabra poética en el poema y con relación al diálogo*, no para marcar sus diferencias sino para buscar en ellas *otra experiencia del lenguaje*. GADAMER encuentra en *poema y diálogo* una relación de lenguaje para una experiencia hermenéutica. En el poema y en el diálogo *algo se nos da a comprender*. Estamos ante una forma de comprensión que consiste en “*tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien y cuando ese alguien comprende*”⁴³⁹. Sentado este supuesto, veamos las características del *poema*, por un lado, y del *diálogo*, por otro, para luego abordar la puesta en relación hermenéutica que el autor encuentra en ambos modos del lenguaje.

Son propiedades del *poema*:

- *la palabra del poema es pura afirmación*, da testimonio de sí misma;
- el poema consume su producción de sentido con la *duración* que adquiere la *presencia sensorial de la palabra*;
- su fuerza radica en su *tono* (τόνος) o tensión, como si fuese una cuerda tensada;
- por su tono propio, *el poema es un texto*, se sostiene como *unidad con su propio tono* (texto es un tejido, un todo);
- el poema es un *estribillo del alma*, cuyo tono hay que encontrar con el oído;
- es un *dictado* (*gedicht*) de la palabra: el poema escribe su texto exacto tal como lo quiere hacer oír, mediante su capacidad de fijarse o repetirse cuando la memoria lo recupera;
- adquiere su existencia en la escritura;
- el poema es un todo disperso de unidades semánticas dispuestas en pluralidad de sentidos (diseminadas);
- el poema es una “*palabra pensante*” en el horizonte de lo indecible⁴⁴⁰;
- el poema es un diálogo que mantiene constantemente la conversación con uno mismo, “*se despliega, quiebra el silencio en que se mantiene el oído y se expone a que otro tome la palabra, a que caiga, como respuesta, otra palabra (como) tensión de la afirmación que se construye sobre ella*”⁴⁴¹.

A su vez, el *diálogo* presenta otras características:

- en el diálogo, *el lenguaje vive realmente como tal*, y en él transcurre toda la historia de su formación;
- el diálogo es una *producción de sentido*;
- es un *juego de intercambio entre palabra y réplica*;
- el diálogo presenta el *carácter irreplicable de la pregunta* que se formula y la respuesta que se da;
- el diálogo es como un viento que muere por sí mismo, un viento *cuya dirección se dirige hacia el entendimiento mutuo*;

⁴³⁹ Ob. cit. p. 144

⁴⁴⁰ Ob. cit. p. 152

⁴⁴¹ Ibid.

- el proceso del diálogo no es un texto sino un *acontecer*, un movimiento del espíritu entre pregunta y respuesta, palabra y réplica (este movimiento del diálogo es análogo al movimiento del pensamiento, en diálogo del alma consigo misma);
- el diálogo *avanza hacia un terreno común*, un lenguaje común y la comprensión (en el habla);
- el diálogo *vive a favor del instante*;
- *exige un acompañamiento del otro*, como el otro de nosotros mismos;
- la construcción del sentido del diálogo depende de ambos actores, ello acontece en “*un andar junto a sí mismo, oyéndose a sí mismo, a la palabra que ha de venir*”⁴⁴².

Y, por ende, son características de la relación entre *poema y diálogo*, que hacen de ella misma una experiencia hermenéutica, las siguientes:

- a) *poema y diálogo son modos de lenguaje en tensión*; y son casos extremos dentro del vasto campo de formas del lenguaje;
- b) en *poema y diálogo* se consume una *producción de sentido*, singular y propia;
- c) *poema y diálogo son unidades semánticas cuyo sentido y dirección buscan destinos plurales*. Así es como el poema une a todos en su propio sentido, en cambio el diálogo une a dos tratando de encontrar un sentido. En el sentido del poema, le comprendemos como *palabra y testimonio* que nunca se agota. En el sentido del diálogo, le encontramos a través de su propio devenir como el diálogo del alma que nunca llega a término. Ahora bien, poema y diálogo son *sentidos expuestos en su propia apertura*: el poema manteniendo un diálogo con el lector, y el diálogo manteniendo una tensión entre pregunta y respuesta. Sentidos ambos que, en su propia apertura y acontecer, conservan la estructura de la pregunta, que no es otra que la condición para la experiencia hermenéutica;
- d) *poema y diálogo son acontecimientos del lenguaje*: ambos hacen camino poniendo ante nosotros ideas de lo porvenir, o *comprensión de la finitud de nuestra experiencia en camino de la muerte*. El lenguaje es el espacio por el que la existencia busca en la palabra un camino de comprensión de su finitud. Por tal motivo, poema y diálogo, como dos modos del lenguaje, *son experiencias hermenéuticas*, son experiencias de finitud vividas en el cuerpo del lenguaje, “*preocuparse por su camino, vislumbrar al mismo tiempo el espacio abierto, planificar con antelación, ocupar el lenguaje con el habla y tropezar siempre con la esquina final, con la muerte, son los dos aspectos de la finitud humana*”⁴⁴³;
- e) *poema y diálogo*, como modos del lenguaje, *nos guían en dirección de sentido en las que se participa en íntimo diálogo con el lenguaje mismo*.

Por todo lo expuesto, la relación entre *poema y diálogo* es una *experiencia del lenguaje*, una *forma de comprensión del mundo y de autocomprensión*, en el que acontece *la experiencia del pensar* por el través de la palabra poética, como esa cuerda tensada entre poema y diálogo, pues: “*se extiende, entre poema y diálogo, la totalidad de nuestra condición humana y presentimos que el diálogo interminable del pensamiento encuentra siempre su interlocutor en sus interminables diálogos con los poemas*”⁴⁴⁴.

⁴⁴² Ob. cit. p. 153

⁴⁴³ Ob. cit. p. 152

⁴⁴⁴ Gadamer, H. *Poema y diálogo*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 155

Encuentro así, aún con variaciones, singularidades y diferencias tales como las ya anticipadas previamente, tales propiedades en los diálogos poético-filosóficos de PLATÓN y BORGES, tanto por ser *obras de palabra poética* como por ser *pensamientos de inquietud en los cuales lo que permanece es la pregunta*. ¿Qué propiedades de las enunciadas sobre *poema y diálogo* aparecen en estos textos? De comienzo, señalamos:

- a) *su acontecer vivo y formativo;*
- b) *su producción de sentido por obra de la palabra;*
- c) *su tono tensado entre pregunta y respuesta;*
- d) *su unidad propia, singular y, en cada caso, siempre nueva e irrepetible;*
- e) *su trazado descriptivo del movimiento del alma que es preciso oír;*
- f) *su modo de ser un acontecer de la memoria como palabra de umbral entre dos vías de la tradición oral y escrita;*
- g) *su discurso existe, de por sí, en un texto escrito que pone en escena situaciones de acuerdo-desacuerdo;*
- h) *despliega su pluralidad de sentidos en una temporalidad propia al darse a leer y oír;*
- i) *es un discurso de palabras pensantes que interpelan desde la alteridad;*
- j) *es un movimiento de inquietud consigo mismo a partir de la inquietud del otro que habla en el texto.*

EL HORIZONTE DE LA PALABRA POÉTICA EN DIÁLOGO

Hemos visto así como la palabra trae su sentido al lenguaje, en la interpretación *la palabra pone en representación finita una infinitud de sentido*. Tal movimiento tiene cierto carácter *especulativo*: en su manifestación, en la imagen que veo u oigo en lo que presenta la palabra, acontece una mirada reflexiva, puesto que el “en sí” de la palabra es oído e interpretado como dicho “para mí”, *lo dicho en la palabra está dicho para quien comprende esa palabra*, sea la palabra en el diálogo, sea la palabra en el poema. El poder *oír y comprender* esa palabra como dicha “*para mí*” es la posibilidad de la palabra por realizar sentido, propiamente. En el diálogo, es singular y contingente la construcción de sentido que ambos hablantes pueden hacer en el camino del acuerdo. Pero es en la palabra poética donde GADAMER ve como más evidente esta producción de sentido en términos de “*enunciación*”.

¿Qué es la “*enunciación*” de la palabra poética? La “*enunciación*” poética es *la verdadera realidad de la palabra poética*. En la palabra del poema, su sentido se enuncia y manifiesta en su propia palabra. La “*enunciación poética*” es “*la poesía misma en su calidad de palabra poética*”⁴⁴⁵. Y como tal, *la enunciación poética es especulativa*: representa el nuevo aspecto de un nuevo sentido para el mundo, así donado en la palabra para la imaginación del oyente/lector⁴⁴⁶. Es decir, en el poema – como en el diálogo –, el lenguaje se presenta en su dimensión especulativa: por medio de las *experiencias del poema y del diálogo* accedemos al sentido singular que el mundo

⁴⁴⁵ Gadamer, H. *Verdad y Método I*, ob. cit. p. 562

⁴⁴⁶ Dice Gadamer “*la enunciación poética es especulativa porque no copia una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética*”, p. 563.

presenta en esa palabra del diálogo o del poema. Y que se presenta en un pensamiento padecido, porque no sólo se trata de una comprensión lingüística sino de la acepción del mundo que se padece en esa palabra del *diálogo poético-filosófico*, se conoce plenamente, por la presentación en el lenguaje y su experiencia en nosotros en tanto conciencia de finitud.

2. GADAMER Y PLATÓN

En el *corpus* de la filosofía de GADAMER, los estudios platónicos constituyen un camino pleno de vitalidad, pasión y paradigma teórico en el sentido griego del término. Porque GADAMER no encuentra en PLATÓN un marco llamado “teoría de las Ideas” sin más, sino una *filosofía poética* con “dirección de búsqueda”. En sus propias palabras, “la teoría de las Ideas de PLATÓN no es ciertamente una teoría en el sentido moderno de la palabra, sino un avanzar más allá; y en este sentido, se entiende realmente como un andar hacia el ser”⁴⁴⁷. Considero oportuno destacar esta relación vital de GADAMER tanto con PLATÓN como con el concepto mismo de *teoría*, por tratarse su hermenéutica de una filosofía de búsqueda de la *comprensión* de la *situación hermenéutica* mediante la cual somos alcanzados por un *querer-decir*, tal es el camino del *diálogo*.

Respecto del *diálogo platónico*, es pertinente reiterar aquí algunos ejes planteados en capítulos previos, entre ellos mencionando que las búsquedas de GADAMER comenzaron en su Infancia, con una *experiencia de lectura*: su primera lectura platónica fue en clase de griego en sus años de aprendizaje en el Instituto del Espíritu Santo, en Breslau. Experiencia de lectura de PLATÓN a la que luego GADAMER dedicará sus primeros pasos en las investigaciones de doctorado, tratando de hallar la hermenéutica de la *palabra poética*, y luego en posteriores trabajos bajo dirección de distintos maestros (NATORP, FRIEDLÄNDER, HEIDEGGER). Así, en el conjunto de su obra, encontramos estos estudios platónicos específicos: Examen de doctorado (1922): Tesis *Das Wesen der lust nach den platonischen dialoguen*; habilitación académica en Filosofía con *Interpretation des platonischen Philebos*, publicada en 1931 en versión revisada como *Platos Dialektische Ethik*; (1974); *Idee und wirklichkeit in Platos “Timaios”*. Más aún, todo el tomo 7 de *Gessammelte Werke* está dedicado a PLATÓN (*Platon in dialog*, 1991).

¿Por qué GADAMER dedica grandes capítulos de su vida a PLATÓN? Fundamentalmente, y como ya hemos anticipado, por tres razones:

- a) porque considera que la filosofía griega, más allá de atravesarnos como tradición, podría tener hoy plena *actualidad*;
- b) porque la obra de PLATÓN es una *filosofía poética* que ha marcado profundamente sus búsquedas vitales;
- c) porque, en su filosofía hermenéutica, el *diálogo platónico* es el modelo vivo de la *interpretación* y de la *experiencia del filosofar*.

Pero fundamentalmente en GADAMER, PLATÓN es una *experiencia de memoria y tiempo*. La experiencia filosófica de leer a PLATÓN es “*conocimiento de lo conocido*”⁴⁴⁸, tal como enseña *Fedón*. El filosofar es una experiencia de *palabra, pensamiento y conciencia de historia efectual*, pero que sólo es posible en un encuentro entre *yo y tú*, un lector y un texto, en un *círculo hermenéutico* que, como en *Fedón*, es un camino de recuerdo de lo sabido y de conciencia de no saber, es una *experiencia de finitud*.

⁴⁴⁷ G. Reale, entrevista a H. Gadamer “En la escuela de Platón: un diálogo entre Gadamer y Reale” (2000, Heidelberg) en *Apéndices de Para una nueva interpretación de Platón*, Barcelona: Herder, 2003, p. 854/III.

⁴⁴⁸ Gadamer, H. *Verdad y Método II*, ob.cit. p. 393

Entonces, asumo con GADAMER que hoy “*la tarea es filosofar con PLATÓN, no criticar a PLATÓN*”⁴⁴⁹. Y esto especialmente porque, como él mismo plantea, la relevancia filosófica de la imaginación poética de PLATÓN es un camino de armonía entre *ergon y logos*, como construcción de “*discursos guía*”. Eso hace posible la dialéctica platónica como *arte de pensar*, es decir, como “*el arte de indagar el significado de lo que se piensa y se dice*”⁴⁵⁰, pues “*hay que aprender a leer a PLATÓN en sentido mimético (...) reconducir con precisión los enunciados conceptuales que aparecen en el diálogo a la realidad dialogal de la que derivan. Ahí radica la ‘armonía dórica’ de acción y discurso, de ergon y logos de la que se habla en PLATÓN, y no sólo con palabras. Esa armonía es la verdadera ley vital de los diálogos socráticos. Es el saber del no saber*”⁴⁵¹.

3. EL PENSAR DIALÉCTICO EN PLATÓN

Como actividad del pensar, PLATÓN para GADAMER es un universo de *pensamiento y poesía*. Considero preciso volver a hacer este señalamiento porque en la comprensión del *diálogo platónico* como de una *situación hermenéutica*, la imagen, la metáfora y la palabra poética son la piedra angular de la obra en la que *algo se piensa*. En su obra fundamental, y en términos generales (a través de sus publicaciones aisladas o conferencias dictadas), recapitemos lo que GADAMER caracteriza como *dialéctica platónica* según estas notas:

- Pone en escena el *pensar*, en la conversación, mediante el juego dialéctico de *palabra y concepto*.⁴⁵²
- Es un modo de ejercicio de saber práctico, cierta *phronesis*; y esto es la *prudencia* como tarea hermenéutica⁴⁵³.
- Habilita otro modo de comprensión de la teoría: *theoría* es en PLATÓN un modo de mirar, y más aún, de participar, de “*estar en la cosa*”. En el diálogo que indaga sobre el ser de las cosas, el hombre *participa del develamiento de la verdad* como espectador activo en una celebración trágica. Hace una presencia de lo que le alcanza y en lo que participa, asiste a *lo que es*.⁴⁵⁴ El pensar, en el diálogo, tiene algo de la *experiencia del arte*, se *actualiza en el juego mismo de su acontecer celebrativo y temporal*.
- Pone en juego *otro modo de ser de la verdad*, muy diferente del modo científico moderno, que excede todo uso retórico y sofístico de la misma, incluso su movimiento mismo de afirmación y refutación.
- Los temas platónicos se comprenden cuando se gana el *horizonte del preguntar*, esto es, cuando dan a pensar otras respuestas posibles. Así, un diálogo platónico va más allá de lo que en él se dice, nos hace participar de la *lógica abierta* de su pregunta.
- Se compone de un doble arte simultáneo: *habla y sentido*. Como *habla*, el diálogo hace aparecer de un modo singular de “*habla extrañada*” (bajo el signo de lo que se pregunta) y como *sentido*, inaugura una dirección singular bajo la perspectiva de lo que se pregunta.

⁴⁴⁹ Ob. cit. p. 395

⁴⁵⁰ Ob. cit. p. 397

⁴⁵¹ Ibid. p. 396. El resaltado es mío.

⁴⁵² Cfr. Cap. 7 de *Verdad y Método II*, “La historia del concepto como filosofía (1970)”. Ob. cit.

⁴⁵³ Cfr. Gadamer, H. *Verdad y Método II*, cap. 22 “La hermenéutica como tarea teórica y práctica” (1978), Ob. cit. p. 293

⁴⁵⁴ *Verdad y Método I*, ob. cit., p. 169

- Es un trabajo del pensamiento, según el supuesto platónico fundamental del pensamiento como *diálogo interior del alma consigo misma*. Este trabajo dialógico del pensamiento, y su experiencia lingüística, es “*un diálogo que es un constante trascenderse, una reflexión sobre sí mismo y los propios juicios y opiniones, en actitud de duda y objeción (...) es nuestra experiencia lingüística la inserción en este diálogo interno con nosotros mismos, que es a la vez el diálogo anticipado con otros, la entrada de otros en diálogo con nosotros, la que abre y ordena el mundo en todos los ámbitos de la experiencia*”⁴⁵⁵.
- Es el fluir de un pensar que da a la palabra el carácter de *discurso*, “*expresa la unidad de una referencia a través de la integración de una multiplicidad de palabras*”⁴⁵⁶, unidad desarrollada como estructura dialéctica del logos.
- Es el *fluir del pensar de la tradición* como en la bella metáfora filosófica de *Fedro*⁴⁵⁷: *agua pura y fresca*. “*La imagen que guía esta metáfora es el agua pura y fresca manando desde una inescrutable profundidad (...) una fuente siempre sigue manando agua fresca, y lo mismo ocurre con las verdaderas fuentes espirituales de la tradición. Su estudio merece siempre la pena, porque siempre pueden proporcionar algo distinto de lo que hasta ahora se ha tomado de ellas*”⁴⁵⁸.
- La dialéctica platónica se constituye de la *estructura dialogal del lenguaje*: la estructura monologal de la conciencia científica no alcanza, como tampoco los meros recursos filosóficos, a posibilitar que el pensar nos afecte y nos alcance en su verdadero acontecer transformador.
- La dialéctica en PLATÓN se compone de discursos o *logoi* que son “*alimentos del alma*”, como se nos enseña en *Protágoras*: “*Pero si no, procura, mi buen amigo, no arriesgar ni poner en peligro lo máspreciado, pues mucho mayor riesgo se corre en la compra de enseñanzas que en la de alimentos. Porque quien compra comida o bebida al traficante o al comerciante puede transportar esto en otros recipientes y, depositándolo en casa, antes de proceder a beberlo o comerlo, puede llamar a un entendido para pedirle consejo sobre lo que es comestible o potable y lo que no, y en qué cantidad y cuándo; de modo que no se corre gran riesgo en la compra. Pero las enseñanzas no se pueden transportar en otro recipiente, sino que, una vez pagado su precio, necesariamente, el que adquiere una enseñanza marcha ya, llevándola en su propia alma, dañado o beneficiado*”⁴⁵⁹.
- Acontece el pensamiento, dialécticamente, como ese ir y venir *entre reposo y movimiento*, que va de la identidad a la diversidad (del Uno al Dos)⁴⁶⁰; tal aparece en *Fedón*⁴⁶¹ y *Timeo*, como devenir de la forma del uno a la díada, del *eidos* a la multiplicidad.
- El diálogo platónico pone en *situación hermenéutica* el problema del *lenguaje*: todo entendimiento es un problema lingüístico y su éxito o fracaso se produce a través de la lingüisticidad⁴⁶²;

⁴⁵⁵ Gadamer, *Verdad y Método II*, ob. cit. p. 196, en cap. 15 “¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento? (1973)” Cfr. *Verdad y Método I* p. 507

⁴⁵⁶ Ob. cit. p. 512

⁴⁵⁷ *Fedro* 245c

⁴⁵⁸ *Verdad y Método II*, ob. cit. p. 595

⁴⁵⁹ *Protágoras* 314 a-b.

⁴⁶⁰ Cfr. *Verdad y Método II*, ob. cit. p. 89

⁴⁶¹ *Fedón* 10c

⁴⁶² Cfr. *Verdad y Método II*, ob. cit. p. 181

- Es un modo de saber que, partiendo de un no saber, contradice dialécticamente el saber matemático (para negarlo y/o afirmarlo), el saber de la opinión, el saber como mera alternativa argumental y el saber de lo ya sabido⁴⁶³;
- En el diálogo platónico no hay refutación por contraargumentación sino proceso de *comprensión y acuerdo*. Así se plantea en *Carta VII*⁴⁶⁴: “*porque no se refuta el alma del hablante*”.
- Es la dialéctica platónica una superación de la dialéctica como *tecné* y de la retórica de los transmisores del saber, los sofistas⁴⁶⁵.

4. EL DIÁLOGO PLATÓNICO COMO EXPERIENCIA HERMENÉUTICA

Como ya hemos enunciado en el desarrollo de esta tesis, GADAMER aborda el análisis de la “*conciencia de la historia efectual*”, entendiendo por *historia efectual* la posibilidad de pensarnos en el marco dialéctico de nuestro horizonte histórico. Para ello, GADAMER plantea los límites de la filosofía de la reflexión, que nos son dados por la alteridad del tú y de la historia que vivimos y del pasado de nuestra cultura, y elabora (o da a leer de otro modo) el concepto de *experiencia*, y con él, el concepto de *experiencia hermenéutica*. Y esto, precisamente, porque la conciencia de la *historia efectual* tiene la estructura de la *experiencia*.

En esta acepción del concepto de *experiencia*, la *experiencia hermenéutica*, a su vez, es la posibilidad de *pensarnos como tiempo y finitud*, pero en la comprensión de nuestra *tradición y lenguaje*. La *experiencia hermenéutica* es conciencia histórica que nos da que pensar en el reconocimiento de la alteridad del otro y del pasado. Pero la *experiencia hermenéutica*, como la *experiencia* en sí, no es posible sin un verdadero estado de *apertura*. La alteridad del tú y de la historia sólo son tal en tanto puedan oírse. Comprender la alteridad, dice GADAMER, es *dejarse hablar* por lo otro. No alcanza con el reconocimiento de lo otro sino que, más aún, para que haya *experiencia hermenéutica*, es preciso oír lo que con la alteridad se nos da a pensar, se pone en movimiento por la *palabra en diálogo* como un *querer-decir*.

En este horizonte es que aparece la *experiencia hermenéutica* del diálogo platónico. En efecto, el juego de posibilidades de la *conciencia de la historia efectual* mediante la *experiencia*, es descrito por GADAMER bajo un signo estrictamente filosófico: la *pregunta*. Para ello, GADAMER analiza la estructura hermenéutica de la pregunta en el diálogo platónico, y describe la lógica de *pregunta-respuesta* como movimiento propio de la *experiencia hermenéutica*.

5. EL HORIZONTE HERMENÉUTICO DE LA PREGUNTA

La *experiencia hermenéutica* del diálogo platónico es abordado por GADAMER en un doble análisis, de los que aquí nos detendremos sobre todo en el primero. Ellos son, recordemos: la *pregunta* como origen de la situación hermenéutica del diálogo platónico, y la *lógica de pregunta-respuesta* como elemento hermenéutico del método dialéctico para la verdad acerca de lo que se busca saber.

En primer lugar, la pregunta tiene “*la estructura lógica de la apertura que caracteriza a la conciencia hermenéutica*”⁴⁶⁶, así le hemos abordado oportunamente. Tal es la opción al “*así o de otro modo*” y tal es el comienzo del diálogo platónico con la *docta*

⁴⁶³ Cfr. ob. cit. p. 244

⁴⁶⁴ *Carta VII* 343a, citado en Gadamer, H. ob. cit. p. 246

⁴⁶⁵ Cfr. *Verdad y Método II*, ob. cit. p. 297

⁴⁶⁶ *Verdad y Método I*, ob. cit. p. 439. El resaltado es mío.

ignorantia socrática. Pero a fines de precisar su trabajo interpretativo, ¿qué caracteriza, en sí, a la *pregunta*? En GADAMER, señalamos nuevamente, la *pregunta* es un signo marcado por estas notas:

- La pregunta tiene un *sentido* o dirección, una orientación o perspectiva. La pregunta hace una grieta en el ser de algo al preguntar sobre ese ser, ahora quebrado por el *logos*. Así, para develar un saber de un no saber, PLATÓN busca indagar un conocimiento y discurso sobre el ser de algo, con la pregunta al comienzo de ese nuevo discurso que es el diálogo, ese camino de verdad.
- La pregunta *abre*. El saber de la pregunta va más de preguntar que de responder. Dice GADAMER: “*el sentido del preguntar consiste precisamente en dejar al descubierto la cuestionabilidad de lo que se pregunta*”⁴⁶⁷. La apertura de la pregunta se dirige hacia el modo de ser de algo, produce un quiebro en un saber de algo mediante una suspensión de lo sabido. Así vemos que sucede en *Protágoras*: “... *yo me he encontrado en combate de argumentos con muchos adversarios ya, y si hubiera hecho lo que tú me pides: dialogar como me pedía mi interlocutor de ese modo, no hubiera parecido superior a ninguno ni el nombre de Protágoras habría destacado entre los griegos*”⁴⁶⁸.
- *La pregunta no se plantea en el vacío*, sino en un *horizonte* de condiciones, presupuestos y límites que demarcan el sentido de lo preguntado hacia la indeterminación desde el supuesto de otras determinaciones. El horizonte de la pregunta es lo que, de un modo u otro, da a la pregunta *sentido y dirección*, se plantea en un *horizonte hermenéutico*.
- La pregunta *tiene relación esencial con el saber*. Dice GADAMER que “*la decisión de una pregunta es el camino hacia el saber*”⁴⁶⁹. Hay una conexión interna entre conocimiento y pregunta que define, en PLATÓN, el ser de la dialéctica: allí se pregunta algo sobre el *ser de algo*, y para buscar un saber sobre eso que se pregunta. Tal aparece en *Parménides*: “*hombre plenamente dotado sería el capaz de comprender que hay un género de cada cosa y un ser en sí y por sí, pero aún más admirable sería aquel que, habiendo descubierto y examinado suficientemente y con cuidado todas estas cosas, fuera capaz de instruir a otro*”⁴⁷⁰. El diálogo, entonces, es un camino de apertura y de ingreso en lo que no se sabe, es un camino dialéctico de ir y venir entre positividad y negatividad. Cito a GADAMER: “... *sólo puede poseer algún saber el que tiene preguntas, pero las preguntas comprenden siempre la oposición del sí y del no, del así y de otro modo. Sólo porque el saber es dialéctico en este sentido abarcante puede haber una ‘dialéctica’ que tome explícitamente como objeto la oposición del sí y del no*”⁴⁷¹.
- La pregunta *quiebra los límites del método*: la pregunta hace de la dialéctica un juego que supera el esquema pregunta-refutación-indagación-conclusión. La pregunta abre camino en su método específico y contingente, tal es el propio preguntar, pero en un trabajo de quiebre y sospecha de todo método. No sólo porque, en la dialéctica platónica, no hay método según la concepción científica moderna sino también porque el *método singular de la pregunta* crea los supuestos desde donde se pregunta, y los crea desde ese no saber desde que inaugura la pregunta, por eso es que “*todo preguntar y todo querer saber presupone un saber*”

⁴⁶⁷ Ob. cit. p. 440

⁴⁶⁸ *Protágoras* 335a

⁴⁶⁹ *Verdad y Método I*, ob. cit. p. 442

⁴⁷⁰ *Parménides* 135b

⁴⁷¹ *Verdad y Método I*, ob. cit. pp. 442, 443

*que no se sabe, pero de manera tal que es un determinado no saber el que conduce a una determinada pregunta*⁴⁷².

- La pregunta tiene su origen en la *ocurrencia*. La ocurrencia es la inquietud primera respecto de algo ya sabido. Así como también la ocurrencia de la pregunta aparece irrumpiendo en el plano extendido de la opinión. La ocurrencia, a su vez, tiene su propio horizonte: sus condiciones y sentido, y como tal, no es mero arbitrio de quien pregunta sino de cómo aparece en la inquietud acerca de algo.

- La pregunta, como emergente de la ocurrencia, es *un padecer*. El padecer de la pregunta es propio de la condición de aprendizaje de la *experiencia*. No pregunta quien cree en sus seguridades y certezas sino quien es movido a preguntar en el quiebre mismo de sus saberes, en la irrupción de una ruptura con la opinión y con lo que se cree saber.

- Como *arte del pensar*, la pregunta (y la dialéctica como arte de la pregunta) no es una *teckné* ni su posibilidad de transmisión, tampoco es una refutación *per se* de la opinión y los supuestos, ni tampoco es el arte de la argumentación. Como *arte del pensar*, la pregunta es un juego múltiple de sentido abierto, y un juego abierto a la palabra del otro, y a la palabra como transformación del modo de ser de aquello sobre lo que se pregunta. Por eso dice GADAMER que *“el arte del preguntar es el arte de seguir preguntando, y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación”*⁴⁷³.

- El *arte de la pregunta como pensar dialéctico* acontece en un movimiento no de argumentación en paralelo sino de *pregunta-respuesta*. Bajo un tema que convoca, la conversación toma un curso que va de preguntar y responder provisionalmente a eso que se pregunta. Tales preguntas y respuestas hacen de la conversación un *ensayo sobre algo*. Por eso el preguntar es un *arte del ensayo*⁴⁷⁴, donde la pregunta no se somete a un discurso dominante sino que *abre sentido* bajo *preguntas-respuestas* tentativas sobre la cosa puesta al descubierto. Por eso la dialéctica no es un mero arte de argumentar sino de *pensar*, de un pensar capaz de reforzar lo dicho desde la cosa misma. De eso consta la *“verdadera fuerza”* de la dialéctica.

- La pregunta como *arte dialéctica* cuya verdad afirma un saber sobre algo, es espacio de apertura a un diálogo que se estructura con *lenguaje y conceptos*. La dialéctica es un *“mirar juntos en la unidad de una intención”*⁴⁷⁵ para formar conceptos elaborados sobre lo que se opinaba sobre algo. Lo preguntado hace presente un extrañamiento por el que se conoce (o reconoce) algo sobre algo. Este entrar en diálogo con algo (un texto, un tú) es una tarea hermenéutica que fluye en el *presente vivo del diálogo*. En PLATÓN, el diálogo (con inicio en la pregunta) asume una forma literaria que devela *lenguaje y concepto* al movimiento originario del extrañamiento y la experiencia de la conversación. Así, es posible la experiencia con lo que sale al encuentro, tal como ocurre en *Filebo*: *“resulta, pues, que la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello”*⁴⁷⁶.

En segundo lugar, tenemos el método no metódico al uso científico de la *lógica de pregunta-respuesta*. En el trazo de estas características de la dialéctica platónica fundada en la *pregunta como experiencia hermenéutica*, se ve aparecer el método - siempre único y diferente por cada vez- de la *lógica de pregunta-respuesta*. Así, es posible comprender el *“horizonte hermenéutico”* reconocido como *horizonte del*

⁴⁷² Ob. cit. p. 443

⁴⁷³ Ob. cit. p. 444

⁴⁷⁴ Cfr. ob. cit. p. 445

⁴⁷⁵ Ob. cit. p. 446 (συνοπάν εις έν ειδος)

⁴⁷⁶ *Filebo* 64e

preguntar y como lo que determina la dirección de un texto, en este caso, de un diálogo platónico. Este *horizonte hermenéutico* es comprendido cuando se conoce la lógica de su pregunta. La comprensión de una pregunta y su respuesta es lo que GADAMER llama la “*anticipación de la totalidad*”⁴⁷⁷. Esta pregunta a reconstruir comprendiéndola, esta *lógica pregunta-respuesta*, concierne al texto mismo. Quien interpreta a PLATÓN leyendo un diálogo no reconstruye a PLATÓN sino al sentido mismo del texto y la perspectiva que abre con su pregunta. Por ello es que la comprensión de los textos es un auténtico acontecer que interroga nuestro saber desde ese saber allí interrogado.

A su vez, la *lógica pregunta-respuesta* posee una doble situación, la de ambos *horizontes de comprensión*: por un lado, el del texto (y su pasado) y por otro, el de quien dialoga (en el presente) con ese texto. Esto confirma la condición histórica de la pregunta, que como tal no se pregunta en y para sí misma, sino para su tiempo y, ahora, en el tiempo y lenguaje de quienes la comprenden. Por ello es que las respuestas a preguntas de diálogos platónicos son *comprendidas* desde nuestro *horizonte de comprensión*. Según GADAMER, “*la estrecha relación que aparece entre preguntar y comprender es la que da a la experiencia hermenéutica su verdadera dimensión (...) este poner en suspenso es la verdadera esencia originaria del preguntar (...) comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar*”⁴⁷⁸. *Ganar el horizonte de la pregunta* es, entonces, *comprender bajo determinadas condiciones históricas*, y es *comprender la pregunta preguntándola*. A esto GADAMER le llama “*fusión de horizontes*”. Tal fusión hace posible dos hechos de la *experiencia hermenéutica*: primero, el comprender mismo, que sucede como “*rendimiento genuino del lenguaje*”⁴⁷⁹; y segundo, la latencia de respuestas a la pregunta que se busca comprender, en tanto verdad de la *historia efectual*.

En los estudios platónicos de GADAMER, son abordados otros temas con más énfasis y extensión (tales como su análisis del *Filebo*, *Timeo*, la misma *República*, *Teeteto*, *Sofista*, *Parménides*). En ellos, GADAMER no sólo realiza una interpretación hermenéutica de los mismos diálogos como *situaciones hermenéuticas* sino que los da a leer en el horizonte de su filosofía: como *diálogos con las preguntas abiertas para seguir filosofando, y para seguir filosofando en el logos de la palabra poética*. Porque las preguntas de PLATÓN abren camino desde la palabra poética, y así GADAMER nos lo da a leer: “*PLATÓN con sus preguntas abre el camino. Y justamente en esto consiste la verdad de la filosofía (...) Pero el contenido de una imagen poética no puede agotarse mediante una experiencia conceptual, y por lo mismo, la respuesta mediante una imagen queda siempre abierta. La grandeza de PLATÓN consiste precisamente en esto: sus grandes preguntas, así como sus respuestas, son definitivas justamente porque permanecen abiertas*”⁴⁸⁰.

Esta hermenéutica del *diálogo platónico*, como de la *palabra poética*, entonces, son el corazón del sentido de esta tesis para pensar *otra experiencia de formación con la palabra*: de hacer una *experiencia de lectura hermenéutica con los diálogos platónicos*, una *experiencia hermenéutica* para dar oídos a otras verdades, a otras preguntas, y para transitar con PLATÓN y BORGES y su *logos poético-filosófico* el laberinto de sus arquetipos y díadas interrogadas, pues quizás hoy las suyas puedan ser nuestras preguntas, porque PLATÓN –como BORGES– nos ha dejado en herencia a este porvenir que somos, un *logos* entramado en preguntas que nos llaman a hacer de su filosofía una *experiencia filosófica*, un *jardín de senderos bifurcados* que, ni más ni menos, es una tentación al pensar, para pensarlos y pensar-nos, transitándolos.

⁴⁷⁷ *Verdad y Método I*, ob. cit. p. 448

⁴⁷⁸ Ob. cit. p. 453. Resaltado del autor.

⁴⁷⁹ Ob. cit. p. 456

⁴⁸⁰ G. Reale, entrevista a H. Gadamer “En la escuela de Platón: un diálogo entre Gadamer y Reale” (2000, Heidelberg) en *Apéndices de Para una nueva interpretación de Platón*, Barcelona: Herder, 2003, p. 854/VI

EXPERIENCIA HERMENÉUTICA EN *ION* Y *LA ROSA DE PARACELSO*

Me propongo aquí realizar un ejercicio hermenéutico similar a los previos, y de síntesis del abordaje hermenéutico-pedagógico de esta investigación, a partir de dos textos específicos de *discurso poético-filosófico con tramas en diálogo*. Uno de ellos es el diálogo *Ion*, de PLATÓN, y el otro es un cuento de J. BORGES, *La rosa de Paracelso*.

Quisiera comprender ambos textos como espacios de *despliegue de una pregunta*, y de una pregunta *acerca de la formación*. Observo en ambos discursos una invitación a una *experiencia hermenéutica* cuyos temas principales son *el arte y la piedra*, un tema y un enigma. Ambos discursos desarrollan un diálogo a partir de inquietudes *por la formación en el arte y por el arte como modo de conocimiento, experiencia, verdad*. Por tanto, ambos discursos despliegan *palabra poética en diálogo*, en un trazo constituido por un tiempo específico a cada encuentro, un espacio singular en el que ambos construyen -o buscan construir- una extraña relación formativa como la de maestro-discípulo. En ese escenario, diferente en cada caso, comienza a desarrollarse *el juego de la palabra poética* como un movimiento dialéctico que se compone de estos elementos:

- a) comienza con una pregunta, algo que pone a buscar un *qué* entre ambos participantes;
- b) la búsqueda atraviesa ciertos momentos de la verdad (de las verdades y saberes de sus interlocutores) y que se visualizan como “definiciones” tentativas, o aproximaciones, al concepto de arte, al objeto de conocimiento del arte, y al camino trazado para cada quien por obra del arte;
- c) la pregunta entre líneas, en cada discurso, será la pregunta por el *tú*, por ese quién de los interlocutores que buscan saber acerca del arte;
- d) el discurso conserva de principio a fin un enigma planteado como imagen, pero también como símbolo del arte mismo: *el enigma de la piedra*.

ION

En el diálogo platónico *Ion*, encuentro una pregunta que hilvana el tejido del texto, tal pregunta es *¿cuál es el modo de ser de la poesía?* Esta inquietud trazará un recorrido espiralado por el camino abierto acerca de la poesía como *modo de conocimiento, verdad, experiencia*. Tras esa pregunta, SÓCRATES e ION buscan comprender qué sentido tiene el hacer del poeta y cuál es el origen del arte poético. En ese horizonte, me propongo comprender este texto platónico como un discurso cuyo sentido y dirección exceden la *pregunta por la poesía* como modo de conocimiento, para trazar un recorrido donde *algo pasa* y ese algo es una *experiencia del arte y del tú*⁴⁸¹.

En un primer momento, quisiera buscar en *Ion* el papel del maestro, si lo hay. Pues sin esta figura, sin la imagen inquieta de un viajero y su encuentro con un maestro, el sentido del diálogo sería otro. Situado entre los años 394-391 a.C., el *Ion* plantea el problema acerca del origen y sentido de la poesía en, como dijimos, un trazado circular creiente que se despliega a partir de una pregunta sobre el arte, pues en su camino, SÓCRATES interpela a ION de tal modo que, tras un primer pretexto de inquietud-*¿qué modo de conocimiento es el del poeta?*- se formula el interrogante fundamental, tal es, *¿quién quieres elegir ser?* En el devenir del discurso, se hará evidente que no hay tal

⁴⁸¹ No puedo aquí, por dedicación temporal, desarrollar el problema de la poesía como modo de conocimiento en *Ion*, y su desarrollo en obras de madurez de Platón, como *República*, que abordamos ya en el primer capítulo en una lectura general sobre la educación musical al comienzo de esta tesis. Aún así, Gadamer se detiene en la consideración de este problema por tratarse de una propuesta educativa, la del develar si la poesía es un modo de conocimiento, y sus efectos en la vida de una comunidad.

maestro, en SÓCRATES, puesto que ni ION pertenece a su círculo de amigos frecuentes, ni ninguno de ambos se reconoce en el otro con una relación de mediación por algún conocimiento o verdad.

Identifico, así, en el texto de este diálogo platónico de juventud once momentos de *acción de la palabra*:

a) *Ion, ¿quién eres?* (530a-b). El comienzo del diálogo pone en escena *la inquietud por el modo de ser de la poesía*, con la pregunta que SÓCRATES realiza a ION: *¿quién eres?, ¿es verdad que Ion es el mejor intérprete de la poesía de Homero?* La pregunta por *¿quién eres?* tomará desde este primer momento distintas variaciones y representaciones en el rodeo que SÓCRATES hace con el diálogo. En primera instancia, esta pregunta se dirige al saber que ION tiene de sí mismo: *¿quién eres, Ion?* En efecto, ION está muy seguro de sí mismo: no sólo su trayectoria de recitador de HOMERO ya es de fama por su perfección, sino que también en este momento viene de regreso de las fiestas de celebración de la poesía homérica. En el camino de regreso, acontece en él la pregunta por sí mismo, en *un juego de la palabra que irá de develar esa inquietud*, una inquietud filosófica pero que, como en el cuento de BORGES, se busca en el camino de *la poesía y la palabra como enigma y como don*.

b) *¿Qué es ser un intérprete?* (530c-532b). Tras una primera entrada en el universo de ION, con elogios y congratulaciones por el hacer de ION en el arte de la poesía, SÓCRATES le pregunta directamente sobre su oficio de intérprete: *¿qué hace un intérprete, ¿qué saber es preciso para ser un buen intérprete?, ¿es una técnica, la interpretación de la palabra del poeta?* Y deduce SÓCRATES que el arte de la interpretación es algo que puede conocerse por cierta sabiduría, no todos los que escuchan al poeta saben distinguir si hay o no verdad en sus palabras, sino quienes sean sabios. “... así, pues, amigo, diciendo que Ion es tan capaz sobre Homero como sobre los otros poetas no erraremos, ya que llega a afirmar que el mismo crítico podrá serlo de cuantos hablan de las mismas cosas, y que, prácticamente, casi todos los poetas poetizan sobre los mismos temas” (532b).

c) *La poesía: tecné y conocimiento* (532c-). El diálogo aborda una primera distinción entre los *modos de concebir la poesía*. *¿Es la poesía una técnica como la de los artesanos?* ¿Es la poesía una técnica diferente a la del artesano o del constructor, pero con procedimientos específicos de arte poética? ¿Es la poesía otro modo de arte, cuál? ¿Qué conocimientos necesita un poeta?, y por ende, *¿qué conocimientos necesita el intérprete del poeta?* Aún sin definir si es un arte técnico o un modo de conocimiento, tenemos aquí una primera aproximación al ser de la poesía: *“a todos es patente que tú no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas, pues en cierta manera, la poética es un todo”* (532c).

d) *La verdad de la poesía: ¿qué sabe el poeta?* (-533c). Planteados los primeros interrogantes sobre el arte poética, en sí, SÓCRATES e ION buscarán develar *qué saber es el saber del poeta*, o qué tipo de verdad hay en los poemas: *“sois vosotros, más bien, los que sois sabios, los rapsodos y actores y aquellos cuyos poemas cantáis. Yo no digo, pues, sino la verdad que corresponde a un hombre corriente”* (532d). De este interrogante deriva un planteo singular, como todas las apelaciones míticas y metafóricas de PLATÓN, y es la teoría de la *pedra magnética*.

e) *La piedra magnética* (533d-534a). *¿Cómo es posible el saber del poema?* Para comprender el sentido de la *poiēsis*, SÓCRATES argumenta una explicación que representa el movimiento de ir y venir de la verdad (en el *logos*, en la palabra) a través de los mundos inteligible y sensible. Se trata de la imagen de la piedra

magnética que, según el mito, es la piedra de Heracles por la cual se explica, entre estos interlocutores, el *proceso de reproducción y presentación de la palabra poética*: la verdad (y la presencia) de la palabra poética es *un conjunto circular de anillos concéntricos y ampliados*. Tiene un origen divino, de ese origen en un primer anillo, el próximo inmediato es el del poeta, que actúa como portador de la palabra divina a los hombres, mensajero o intérprete de la divinidad. El siguiente anillo es la presentación que de ese poeta hace su intérprete: el poema se hace presente ya no por el poeta sino por su intérprete. A su vez, este anillo tiene su duplicación en el siguiente, el de quien interpreta la palabra del intérprete, es decir, el espectador. Y así la cadena de anillos es una cadena infinita, varía según intérpretes y oyentes pudiera tener en su presencia, la palabra del poema. La fuerza de la piedra radica en que los anillos, del primero al último, se atraen entre sí por imantación, por la fuerza de atracción entre sí y hacia esa piedra en la que tienen origen. Aparece, con esta imagen de la piedra, otra imagen metafórica y es la de los Jardines de Adonis, donde mana la miel para las abejas, señalando al intérprete como quien bebe de esos jardines el alimento para nutrirse de la palabra poética.

f) *¿Quién es y qué hace un poeta?* (534b). Tras la teoría del modo de ser del poema, como ese *juego de acción de la palabra en un campo de fuerzas atraídas*, el diálogo hace una aproximación al modo de ser y saber del poeta, con lo que tenemos aquí una definición del arte del poeta que así seguirá sonando en los textos platónicos de tratamiento de la poesía. Dice SÓCRATES: *“porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta (...) pero no es en virtud de una técnica como hacen estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos”* (534b).

g) *Poesía y entusiasmo* (534c-534e). La teoría de la poesía como *inspiración divina* ya ha sido propuesta por SÓCRATES, en su definición del poeta: *“no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar”* (534B). El poeta es aquí un ser leve, alado y sagrado y que, como tal, está inspirado por la divinidad: no tiene su palabra sino la palabra del dios. Y si puede dar a conocer la palabra divina en el poema, es porque está desposeído de sí y poseído por el dios. El poeta es un ser de *entusiasmo*.

h) *El rapsodo como intérprete* (535a-536b). Se retoma ahora la figura de la piedra magnética, pues ni el poeta interpreta bien al dios, ni el intérprete da a conocer la palabra del poeta, ni el espectador comprende la palabra del intérprete, si no es por obra de esa cadena de anillos atraídos de la que penden poseídos quienes trabajan el arte. En este estado de desposesión, de *entusiasmo bajo inspiración divina*, los intérpretes están fuera de su conciencia y conocimiento propio, así SÓCRATES lo deja enunciado en esta pregunta: *“¿te encuentras entonces en plena conciencia o estás, más bien, fuera de ti y crees que tu alma, llena de entusiasmo por los sucesos que refieres, se halla presente en ellos, bien sea en Ítaca o en Troya o donde quiera que tenga lugar tu relato?”* (535c)

i) *La poesía como don* (536c-540a). Entonces, *¿qué es la poesía, si no es un trabajo conciente del poeta?* En una relación descriptiva y comparativa con el trabajo de otros artesanos, o de otros intérpretes de otros temas y acciones poéticas, SÓCRATES da a ver a ION que la palabra poética no le pertenece, puesto que no es ya dueño de sí. Por tanto, la palabra poética que da, antes, le ha sido dada. La palabra, aquí, es un don: *“porque no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre*

Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión” (536c)⁴⁸².

j) *¿Qué modo de conocimiento es el arte poética? (540b-542a).* Planteada la teoría de la *inspiración poética* como *entusiasmo, manía o posesión divina*, SÓCRATES e ION retoman la pregunta por *el saber o la verdad del arte poética*. Esta vez, como ocurre en varios diálogos platónicos, el tema por el que se pregunta permanecerá velado, en cierto modo, o no resuelto tras su replanteo hacia el casi fin del texto. Porque lo que aquí sucede es que se retoma la pregunta sobre el saber poético, pero no para definirlo, puesto que ION describe un camino errático tratando de ver en la poética un arte de conocimiento general, y SÓCRATES refuta sus hipótesis con preguntas que ponen en duda estas afirmaciones. Sabemos que la palabra del poeta no le pertenece, que es un don que es posible en condiciones de *entusiasmo*, pero no sabemos si ese conocimiento del poeta puede precisarse de manera determinada: queda sin saber si el arte poética es recurso, saber o mera acción evanescente. Lo que sí queda de manifiesto en el diálogo –y aún velado el problema del arte poética como conocimiento– es que ION tiene el talento de Proteo: todo el tiempo se transforma, y como joven inspirado, habla su don mediante discursos poéticos bellos y encantadores. Así lo reconoce su interlocutor: *“debido a una predisposición divina y poseído por Homero, dices, sin saberlas realmente, muchas y bellas cosas sobre este poeta (...) entonces no es culpa tuya” (542a).*

k) ION *elige una imagen de sí (542b)*. No se ha develado el *modo de conocimiento del arte poética*, pero sí ha quedado en pie la pregunta que abrió el diálogo: *¿quién eres, Ion?* Hacia el final, SÓCRATES deja en pie *el enigma de la piedra y del conocimiento del arte poética*, y da por concluido el encuentro elogiando las bellas palabras de ION pero planteándole un modo de ser: *¿cuál es tu condición en el arte poética, quisieras ser experto o inspirado?* La respuesta del joven intérprete de poemas es inmediata: *elige ser inspirado (542b)*.

LA ROSA DE PARACELSO

En el cuento fantástico de BORGES *La rosa de Paracelso* (de *La memoria de Shakespeare*, 1973), de mirarlo bajo la lupa de GADAMER, tenemos que acontece un encuentro de *extraña formación y arte poética* con forma de *diálogo*. El corazón de ese diálogo no es otra cosa sino *la inquietud de sí mismo*. El acontecer del diálogo se despliega a partir de la puesta en escena en palabra de una pregunta por la identidad y el deseo: *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?* La escena de la pregunta, la situación que da comienzo a la emergencia de la pregunta y la continuidad del diálogo es una escena particular y paradigmática sobre lo que es el comienzo de un camino formativo inaugurado por una *pregunta de inquietud y deseo* acerca del camino del *Arte que conduce a la Piedra..*

La situación espacio-temporal de comienzo es más que ilustrativa: un taller oscuro, subterráneo, pleno de sombras, como una *caverna apenas iluminada* por el tenue fuego de la chimenea. En ese espacio oscuro, el tiempo acontece de modo extraño: parece ser la hora del atardecer, el cuerpo de PARACELSO siente el cansancio del día, esa hora de indeterminación entre la tarde y la noche, la vigilia y el sueño, entre la fatiga y el silencio. Y es un espacio intermedio entre vigilia y sueño. Completan el cuadro de situación dos instantes conmovedores y extraños a toda comprensión: hay una plegaria, una palabra en el oscuro silencio, y hay un olvido de la plegaria (y del motivo de la plegaria: un discípulo).

⁴⁸² Cfr. Las nociones de *inspiración, manía y entusiasmo* son abordadas en el capítulo acerca de la *experiencia del arte*, para una lectura del diálogo *Fedro*.

Suceso extraño, y primera contradicción del relato: PARACELSO *pide un discípulo*. Llama a su puerta un desconocido y se vuelve a un tiempo de silencio, el tiempo previo a la plegaria del maestro. Esa primera paradoja, esa primera tensión entre ambos momentos: la plegaria y su olvido y la llegada del discípulo, nos pone de cara a un espacio ahora desplegado en el lugar oscuro del taller del alquimista: el espacio que *abre un juego*. En ese juego, *algo pasa, algo* viene al maestro, *algo* pasa en el discípulo, *algo* pasa en el oscuro taller. ¿Ese *algo* es el enigma de la rosa? Quizás. O quizás la rosa es la figura enigmática que puede morir y nacer por una palabra, como símbolo de los momentos originarios inciertos de formación del discípulo. La rosa como *símbolo* de esos momentos de quiebre, de irrupción del *algo que pasa en quien se pregunta por sí mismo*.

En el juego dialógico y el acontecimiento de una verdad que devela y encubre, en esta *alétheia* inquietamente dinámica, *una pregunta es el inicio de camino para trazar el relato tal como sucederá*, la primera pregunta es de carácter doble: *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?* Pregunta doble, a su vez desdoblada en la siguiente: *¿cuál es el camino que conduce a la Piedra?* A primera vista, da la impresión que ambas preguntas son el *leitmotiv* del relato: o la pregunta por la identidad e inquietud del discípulo, o la pregunta por el enigma del arte de la alquimia. Para ambos planos de interrogación, el juego transformativo central es *el prodigio de la rosa*. Sin embargo, podemos usar la primera pregunta para dar forma a cierta comprensión sobre las posibilidades formativas que anidan en el enigma de la rosa. Por eso, tomo la primera pregunta dual del texto: *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?* Para sostener esa pregunta en el espacio abierto del diálogo, se despliega en el texto una secuencia de *momentos de la verdad*: la plegaria, la llegada, la pregunta, la demanda, el problema, la prueba, el Paraíso, la palabra y otra vez, la pregunta: *¿quién eres?* Para seguir luego con el tiempo de la duda, el nombre y el regreso, y *el enigma de la rosa reviviendo por una palabra de las cenizas*.

Si en esos momentos de develamiento y ocultación de la verdad, se suceden preguntas sobre el problema del saber de la alquimia como *camino del Arte para llegar a la Piedra*, el trazado que articula ese problema es, precisamente, el problema de la *formación* enunciada en palabras de *inquietud*: *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?, ¿qué quieres con el don?* A través de ese juego de preguntas, esa sucesión por momentos de la verdad, se muestran algunas aproximaciones al concepto de arte. Pero no del arte como técnica o conocimiento, sino *del Arte cuyo Camino es la Piedra*. Hay en primera instancia, un objeto de conocimiento cuyo fin es el misterio de la Piedra. Lo significativo aquí de la pregunta por el Arte es que ni el camino es develado, ni la Piedra es descubierta, ni se diseña protocolo alguno sobre lo que será el tránsito por ese Camino que conduce a la Piedra. De este modo, el supuesto objeto de conocimiento queda sin definición, a no ser que tomemos por tal la aproximación paracélsica sobre lo de que *“el camino es la Piedra”*. Pero bajo esa aproximación, vemos resonar la primera pregunta. No la demanda del viajero sino la pregunta por la *inquietud de sí mismo*. Tras el velo por el objeto de la demanda, *¿cuál es el arte del camino de la Piedra?*, tras ese enigma se despliega la primera pregunta de inquietud, *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?*

Así, la pregunta por el objeto de conocimiento (*el arte del camino de la Piedra*) se desplaza a la *pregunta por el tú*. Hermenéuticamente, las posibilidades de la pregunta por la *experiencia del arte*, se convierte en una pregunta en forma de *diálogo*, donde acontece una *experiencia del tú*. La *experiencia del tú*, en este caso, reviste dos modos: por un lado, la *inquietud* por la identidad y el deseo del viajero, y por otro, el encuentro con la *palabra del otro*, con una alteridad que interpela al discípulo.

El viajero llega a PARACELSO con una demanda puntual: quiero saber esto, exijo una prueba. La alteridad del Maestro no radica sólo en ese movimiento refutativo con que

responde a las demandas del viajero, sino más bien en la afirmación reiterativa y contundente con la que hace variar la pregunta de inquietud en distintas modulaciones: “No has empezado a entender... , eres muy crédulo, exijo la fe... , estás equivocado... , y ¿quién eres tú para merecer este don?”

El diálogo borgeano hace posible la *experiencia del tú* no sólo por el encuentro con la alteridad, sino también por lo que llega al encuentro y hace, en cada quien, una *experiencia transformadora*. Cito a GADAMER: “lo que hace que algo sea una conversación no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo (...) la conversación posee una fuerza transformadora”⁴⁸³.

En este encuentro maestro-discípulo –si hubiere tal en este texto–, tenemos una experiencia ilustrativa de lo que GADAMER denomina “una de las formas originarias de la experiencia dialogal”⁴⁸⁴. Amén de darse aquí la *experiencia* en tanto *experiencia de finitud* (¿desaparece la rosa?, ¿quién puede hacerla morir y renacer?), lo que vemos es una *experiencia del tú* como *experiencia de sí*. En este caso, no se trata del *conocer como medio* (donde el otro es objeto de previsiones y expectativas) sino de una verdadera *experiencia del tú* como *autorreferencia*: “una manera de experimentar y comprender el tú consiste en que éste es reconocido como persona, pero que a pesar de incluir a la persona en la experiencia del tú, la comprensión de éste sigue siendo un modo de referencia a sí mismo. Esta autorreferencia procede de la apariencia dialéctica que lleva consigo la dialéctica de la relación entre el yo y el tú. La relación entre el yo y el tú no es inmediata sino reflexiva. A toda pretensión se le opone una contrapretensión. Así surge la posibilidad de que cada parte de la relación se salte reflexivamente a la otra. El uno mantiene la pretensión de conocer por sí mismo la pretensión del otro e incluso de comprenderla mejor que él mismo. Con ello el tú pierde la inmediatez que orienta sus pretensiones hacia uno. Es comprendido, pero en el sentido de que es anticipado y aprehendido reflexivamente desde la posición del otro. En la medida en que se trata de una relación recíproca, constituye la realidad de la relación entre el yo y el tú”⁴⁸⁵.

Sin embargo, esta *experiencia del tú* aquí no se realiza plenamente, en este texto. *Hay encuentro, hay alteridad, hay transformación, hay palabra de inquietud*. Quizás *hay reflexividad*, o al menos hay invitación a la reflexividad. Pero *no hay reciprocidad*: ni PARACELSO reconoce en el viajero a un discípulo, ni el viajero reconoce en PARACELSO a un maestro, pese a las declamaciones de comienzo. Así y todo, lo que mantendrá viva la pregunta por la inquietud son las variaciones de PARACELSO a esa pregunta que dice *¿quién eres tú?* Pregunta que no se resuelve, no se responde ni se agota en las variaciones por los distintos momentos atravesados de verdad. La pregunta por *sí mismo* del viajero mantiene un hilo de tensión entre comienzo y fin del relato, sin llegar a resolverse. Tanto como *el enigma de la piedra*, cuyo camino queda en el misterio, *la pregunta por la inquietud de sí mantiene vivo el corazón del relato*, aún cuando un velo de apariencia caiga sobre ella: el velo de *la rosa entre cenizas*, y la palabra de su renacer.

Si tuviésemos que descomponer el cuento de BORGES, podríamos establecer una secuencia de once planos. El *traveling* de las mismas deja ver claramente el trabajo de un maestro de alquimia respecto de quien busca ser su discípulo. Y el trabajo de PARACELSO no es otro que el de *hacer volver al viajero a la pregunta por sí mismo*, a esa incertidumbre de *no saber quién es* ni qué nombre darse a sí mismo.

⁴⁸³ Gadamer, H. *Verdad y método II*, ob. cit. p. 206

⁴⁸⁴ Ob. cit. p. 207

⁴⁸⁵ Gadamer, H. *Verdad y método I*, ob. cit. p. 436. El resaltado es mío.

a) *Una plegaria.* En el primer cuadro se plantea una situación extraña: PARACELSO eleva una plegaria pidiendo un discípulo. Amén de lo extraño, es interesante ver el planteo de la situación donde ocurrirá el relato: *un oscuro taller en la hora de transición entre el atardecer y la noche, la vigilia y el sueño.* El camino entre el taller y la puerta es una escalera de caracol, forma metafórica muy oportuna para ver el camino que PARACELSO hará recorrer a su visitante, desde la inquietud entre el sueño y el silencio. La plegaria es una palabra que BORGES no da a oír, no se oye ni se lee en el texto qué palabra dice PARACELSO a su dios. Pero *se dice que pide un discípulo.* En un instante, PARACELSO olvida la plegaria. Primer suceso extraño, el olvido de la plegaria, y al que le sigue otro no menos extraño: la plegaria se cumple, llega un desconocido.

b) *La primera pregunta.* ¿Qué pregunta abre el juego de este encuentro? ¿Cuál es esa primera pregunta? La primera pregunta del relato dialogado abarca dos dimensiones: *la figura del desconocido: ¿quién es este viajero que llega, se sienta y espera?* (silencio); y *la pregunta del maestro, que toma la forma de la inquietud: ¿quién eres y qué deseas de mí?* La espera, la identidad, el para qué. Inquietud con la que el joven responde a PARACELSO desde el motivo que le trae a su oscuro taller: desea ser su discípulo.

c) *La oferta del viajero.* El viajero trae consigo todos sus bienes, a saber, monedas de oro. Si pudiéramos establecer una relación comparativa con alguna situación educativa corriente de hoy, podríamos pensar que *este viajero desconocido llega a las puertas del maestro a pedirle formación.* Hace una demanda puntual: quiero ser tu discípulo, pero trae consigo todo lo que tiene tal como se opera hoy en el plano de la demanda educativa: bajo la premisa del valor de mercado, *“tanto tienes, tanto vales”*, según la escuela en vigor cuya premisa es *“a tal formación, tal valor”*. Pero hay un primer quiebre en el encuentro del taller alquimista: el maestro no pide oro, no lo quiere, no lo necesita. Tampoco puede enseñar nada a quien demanda formación con el código del oro: PARACELSO no requiere haberes, no da un saber equiparable al plano material de los haberes. Y esto refuta al aspirante a discípulo: si te importan los haberes, no puedes ser mi discípulo. Amén del despropósito del viajero que lleva oro al maestro que convierte en oro la piedra. Sin embargo, el viajero trae en una mano sus haberes, en la otra mano, *una rosa.*

d) *El enigma de la Piedra.* Primer enigma del relato: *el Arte, el Camino, la Piedra.* La segunda demanda del viajero es puntual: *quiero que me enseñes el Arte.* Quiero recorrer a tu lado el camino que conduce a la Piedra. Segunda refutación del maestro: no hay una Piedra al final del camino del conocimiento del Arte. *El mismo camino es la Piedra.* No hay meta al final, la meta es cada paso en el camino de la Piedra. Entonces, ¿de qué consta el camino de la Piedra? ¿Cuál es su Arte?

e) *La prueba de la rosa.* Tercera demanda del discípulo: *“Quiero una prueba antes de emprender el camino”*. La prueba es, en efecto, el enigma de PARACELSO: *quemar una rosa, y resucitarla de las cenizas.* Sin embargo, PARACELSO vuelve a refutar al viajero: no es cierto todo lo que se oye sobre él y el prodigio de la rosa. Y aún más, no es suficiente con creer en PARACELSO: él exige la recepción del enigma con fe. A lo que el joven replica con cierto escepticismo arrogante: porque no creo, necesito verlo. Al misterio de aniquilación y resurrección de la rosa, PARACELSO gira la conversación hacia otro lado: *“¿crees que algo puede ser devuelto a la nada?”*

f) *Cenizas del Paraíso.* Primera escena para la puesta en juego de la inquietud por la identidad del viajero. PARACELSO vuelve a traer la pregunta inicial bajo otra figura, y es que a partir de la pregunta por el enigma de la rosa, PARACELSO gira la conversación a la pregunta por el Paraíso. Pero también como imagen platónica para dar cuenta de *la forma (eterna) de la rosa:* no es posible aniquilar la Rosa,

porque esta rosa mortal y aniquilable es mera apariencia, una copia de la rosa eterna. Por tanto, imposible desaparecer la rosa, a lo sumo podrá desaparecer su copia aparente. De la misma manera que es imposible llevar una cosa, las cosas, a la nada, puesto que esta apariencia de lo real es el Paraíso. La desgracia (y la inquietud maravillosa) es que no lo sabemos, de eso consta nuestra caída, de *ignorar que estamos en el mundo del Paraíso*.

g) *La palabra*. La inquietud por la identidad del viajero pasa del arquetipo de la rosa y el enigma de la Piedra, al *desciframiento por la palabra*: “*me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo*”. ¿Cuál es esa palabra? Imposible saberlo. PARACELSO no la revela. El discípulo no sabrá cuál es la palabra. Borges deja sin descubrirnos el enigma de la palabra. *La palabra es el modo de resurrección de la rosa*. PARACELSO, a esa hora, prescinde de todos sus instrumentos técnicos (además, los instrumentos están apagados), de las herramientas específicas del arte de la alquimia. Hay una palabra capaz de resucitar la rosa, pero esa palabra es el enigma central del relato. Se trate de la Palabra de la ciencia de la Cábala, o del Verbo, o de la palabra creadora del universo, tal palabra es medianamente señalada por PARACELSO pero no llega a develarla. Permanece en el enigma.

h) *Primera pregunta*. Retorno a la pregunta por el discípulo: *¿quién eres?, ¿qué has hecho para merecer este don?* PARACELSO pone en cuestión el problema de la palabra y la apertura del discípulo para ser digno de recibir el don de la palabra. Pues *la palabra es un don*, pero no se trata aquí de la palabra como don, jamás develado en el relato, sino del retorno a la pregunta primera: *¿quién eres?, ¿qué deseas de mí?* Pregunta que aquí suena a *¿quién eres para recibir este don? ¿Qué has hecho para merecerlo?*

i) *Retorno al instante infinito*. Sucede nuevamente *un instante infinito, de espera y silencio*. El joven se corre del signo de interrogación de la inquietud por sí mismo y vuelve a la promesa del comienzo: *caminaré a tu lado los años necesarios si renaces la rosa*. Y la rosa es arrojada al fuego. Acontece el instante infinito de la rosa hecha cenizas mientras maestro y viajero esperan en silencio, una eternidad. Sin palabras ni prodigios, sucede un instante eterno: *la rosa arde en el fuego*. Como al comienzo, PARACELSO rompe el silencio: *ahí está la rosa hecha cenizas*. Todo es apariencia.

j) *La duda*. Acontecimiento de extraña decepción. De duda. O PARACELSO miente, o el prodigio de la rosa no existe y el viajero es un iluso que confió en una mentira fantástica. Como fuere, aquí BORGES hace ahora aparecer el nombre del viajero: *Johanes Grisebach*. Bajo una falsa promesa, “*volveré... y veré la rosa*”, el viajero se va. Con el nombre del viajero aparece a medio ver una verdad acerca de sí, un develamiento de quien es, cuál es su nombre, y de nuevo la pregunta por sí mismo, *¿quién era él...?* Con pasión y vergüenza, el viajero tomó sus cosas y reanudó camino.

k) *Dos enigmas*. El enigma que da nombre al cuento (una rosa) mantiene abiertas las preguntas por la verdad de la palabra que da vida: en la oscura soledad de tu taller, PARACELSO ahora abraza las cenizas con la mano, susurra una palabra... la rosa resurgió. Acontecimiento de enigma doble, pleno de vida, belleza y prodigio. No sabemos qué palabra, no sabemos qué procedimiento lleva el maestro de la alquimia a la figura aparente de la muerte para hacerla renacer. Sólo eso sabemos: un susurro paracélsico en su mano, *y la rosa resurgió*.

EXPERIENCIAS DE POÍËSIS EN DIÁLOGO Y FORMACIÓN

Comprendo ambas situaciones dialógicas de estos textos como inauguradas por una *pregunta sobre un saber y sobre la formación*. Pregunta que hará un rodeo de discursos poético-filosóficos y que tomará el movimiento del *juego por la palabra poética* para hacer así una dialéctica formativa de “*transformación en construcción*”, movimiento dialéctico atravesado por estas notas:

a) *símbolos y enigmas*: esa dialéctica en juego, *ese juego de la pregunta por el arte hecho palabra en diálogo*, tendrá sus momentos de acceso a la verdad, tales aproximaciones son *trayectos que la palabra hace presentes en signos específicos*: en *Ion* esos signos son la inspiración, la *díada tecné/poíesis*, el arte de la interpretación, la belleza, la música del alma oída en la palabra del poema; en *La rosa de Paracelso*, los signos serían la muerte y resurrección de la rosa, el Paraíso, la Palabra, el don, la caída. Como *juego*, el devenir de *ese algo* por el que se pregunta toma forma y materia, precisamente, en las palabras poéticas y las preguntas filosóficas que dan sentido a ambos diálogos con sendas metáforas: en *Ion*, con la metáfora de la piedra magnética de la inspiración poética; en el cuento borgeano, con la metáfora del camino para llegar a la Piedra. En ambos diálogos, el objeto de conocimiento (el arte) ha sido puesto en palabra poética, y como tal, *permanece en su enigma*.

b) *Las preguntas*: Hasta ahí el juego de la verdad en ambos diálogos bajo el acontecimiento de la *experiencia del arte por la palabra poética o de la poesía*. Pero más aún, aparece otra presentación de la verdad entrelazada a ese objeto del diálogo en la pregunta por el arte. Esa presentación de la verdad también aborda el otro lado de la pregunta convocante. Pues con la pregunta sobre el arte se nos da a oír *la pregunta por el tú*; así, en ambos casos, en primera instancia aparece la inquietud de quien va de camino en dos registros, ellos son: el registro del *conocimiento*: una verdad sobre *algo*, y ese algo es el arte; y el registro del *tú*: una verdad sobre *alguien* que va de camino, buscando el conocimiento del arte. En ambos diálogos, la *pregunta por el tú* aparece de modo extraño: en un texto, porque ION no es discípulo de SÓCRATES sino un interlocutor ocasional; en el otro texto, porque el viajero llega tras la plegaria del maestro, pero no hay entre ellos un acuerdo explícito por establecer una relación discipular. De tal modo, vemos que la *pregunta por el tú* irrumpe en el centro de la pregunta por el arte: en el cuento de BORGES, esa pregunta por el deseo y la disposición de conocimiento del viajero, hace contrapunto con la *pregunta por el arte* y el enigma de la resurrección de la rosa. En el diálogo *Ion*, la pregunta por el ser del viajero es el matiz con el que SÓCRATES conduce a ION a una reflexión sobre el modo de conocimiento poético y, más aún, el modo de *experiencia verdadera con la palabra poética*. Así y todo, en ambos diálogos vemos que esa *pregunta por el tú* (“*¿quién eres, y qué deseas de mí?*”, o “*¿quién eres tú, que pareces Proteo?*”) ha sido un acontecimiento que irrumpe discontinua y permanentemente el discurso de la pregunta por el arte. Siempre que se ha logrado una respuesta provisoria a la pregunta sobre el *algo* del arte, aparece la pregunta por el *tú* de los viajeros. Ambas preguntas, entonces, han sido el doble motivo de hilván entrelazado en ambos discursos.

c) *Los destinos de la pregunta*: A su vez, la *pregunta por el tú* tomará distintas formas de respuesta inconclusa en ambos textos: por su parte, SÓCRATES se despide de ION con el pedido de que éste elija por fin qué tipo de artista es: *¿eliges ser inspirado o experto?*, o lo que es su variante en *la poesía*, como don o como técnica?; y por otra, en BORGES, el maestro despide al viajero con la muerte (aparente) de la rosa en el fuego, hecho tras el cual resuena en silencio la pregunta del comienzo del relato: *¿quién eres, qué deseas de mí?* Tal pregunta, como la pregunta por el arte, quedará sin responderse definitivamente: en el *Ion* platónico, ION elige ser visto y oído como poeta inspirado, pero tras esa elección sigue su camino y deja a nuestra imaginación los nombres para sus próximas estaciones de

destino de inquietud. En el texto borgeano, tampoco sabemos si el *tú* del viajero se determina de alguna manera pues, como en *Ion*, leemos que el viajero aquí también sigue camino, y a su vez, con sus cosas, la inquietud por el misterio de la alquimia queda en la incertidumbre tanto como su ser, pues sólo nos dice BORGES que el viajero regresó a su ir de camino.

Así las cosas, tenemos ambos registros de la *experiencia* desplegados desde una pregunta hacia un movimiento dialéctico de un *juego de la verdad* que oculta y desoculta, en el *logos poético-filosófico*, su presencia y representación. Así y todo, como abiertas permanecen las preguntas por el arte y por el *tú*, una imagen permanece y es la que da nombre y forma al enigma que es alfa y omega de ambos encuentros dialógicos: *el enigma de la piedra como símbolo del arte poético*. En todo este proceso, el *enigma* y las *preguntas por el arte y el tú* construyen la trama en el *logos poético* mediante ese movimiento dialéctico transformativo en el que *los viajeros ya no son quienes eran al comienzo del diálogo*.

Ese movimiento en el que *algo* les ha encontrado es un espacio del lenguaje para la *inquietud abierta por el arte y el tú*, y movimiento en el cual llegan a otros modos de verse, oírse y nombrarse, llegan a *otras imágenes de sí* que van construyendo en cada momento de la verdad en que abrazan, temporalmente, esas preguntas de hilván del encuentro. Esto hace de ambos diálogos la presentación de la *palabra poético-filosófica* como un *juego* que acontece cual “*transformación en construcción*”: allí las preguntas no quedan resueltas ni develadas, pero por ellas, ambos viajeros son transformados y siguen su camino. Así, vemos cómo una situación temporal de relación discipular hace del encuentro una *experiencia hermenéutica*. O un *juego de la palabra poética o de la poesía* donde *algo* se ha preguntado y *algo* ha acontecido: no se ha producido acuerdo en el cuento de BORGES, sobre el *algo* del conocimiento del arte, pero sí vemos cierto acuerdo en el texto platónico.

Entonces, más allá del acuerdo/desacuerdo sobre las preguntas acerca de ese *algo* que se busca saber, hay en ambos textos un acontecimiento para quienes se interrogan a sí mismos: *padecen un acontecimiento de comprensión de sí*. En y después del diálogo, los personajes son otros. A la luz del enigma del objeto de conocimiento del misterio del arte, *el juego construido con la palabra poética* entre preguntas y giros filosóficos ha transformado singular y únicamente a quienes iban de camino por otra verdad acerca del arte y otra verdad de sí mismos. El *juego poético-filosófico en diálogo* les afecta en verdad, *les transforma por obra de la verdad que acontece por la palabra poética*, les renueva la inquietud por saber quiénes son, les dona (y nos dona) la permanencia de las preguntas, siempre abiertas. Y quizás ahí se nos dé a oír otra *experiencia*, para *otra formación*. Quizás, *ese camino enigmático de la formación por la experiencia (del arte y la palabra poética)* sea un camino abierto colmado de inquietudes, misterios, preguntas irresueltas pero siempre reavivadoras de las llamas de la *experiencia transformadora* del deseo por *buscar el camino del arte que conduce a la Piedra*, el camino de la palabra como posesión y entrega vital, como *experiencia*, una experiencia desbordada en símbolos, imágenes y palabras por cuyo juego, cada vez, quien habla o se busca, pueda construir otras imágenes y sentidos de y para sí mismo.

Este poema de BORGES, *Tankas*⁴⁸⁶, no pone en palabra la historia de alguien con esas características, un poeta inspirado o un inquieto pretendiente del arte de la alquimia, pero deja resonando el enigma sagrado de la rosa del poema, como símbolo del *arte poética que cada quien hace de sí*, en su *experiencia de formación*. BORGES:

⁴⁸⁶ Disponible en CD *Caja de música*, www.pedroaznar.com.ar

*Alto en la cumbre
todo el jardín es luna,
luna de oro.
Más precioso es el roce
de tu boca en la sombra.*

*2
La voz del ave
que la penumbra esconde
ha enmudecido.
Andas por tu jardín.
Algo, lo sé, te falta.*

*3
La ajena copa,
la espada que fue espada
en otra mano,
la luna de la calle,
dime, ¿acaso no bastan?*

*4
Bajo la luna
el tigre de oro y sombra
mira sus garras.
No sabe que en el alba
han destrozado un hombre.*

*5
Triste la lluvia
que sobre el mármol cae,
triste ser tierra.
Triste no ser los días
del hombre, el sueño, el alba.*

*6
No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.
Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas.*

SIN PALABRA FINAL

(O A MODO DE CONCLUSIONES ABIERTAS)

De alguna manera, y como toda tesis amerita, lo debido a la hora de dar término a su desarrollo es exponer enunciativamente las conclusiones provisionales a las que es preciso arribar tras la puesta en estudio, indagación, interpretación y escritura del problema planteado, en este caso, *las posibilidades de formación por la experiencia de la palabra poética en diálogo*.

Así, considero prudente retomar las tres preguntas que se sugerían como enunciados emergentes en el cuerpo de la tesis y que se formularon a tono de preguntas en la Introducción a la misma, a saber:

1. ¿Puede la palabra de los *diálogos poético-filosóficos* darnos a pensar la educación en tanto *formación*, pero en una idea más cercana a la *Paideia* clásica que a la *Bildung* humanista?
2. ¿Puede la *palabra poética-filosófica* de los diálogos platónicos y algunos relatos borgeanos, en cierto modo y con algunos límites, darnos a pensar *otra experiencia de formación y de conocimiento?* y
3. Tal *experiencia de formación por la palabra poética*, ¿se nos da a pensar desde el *juego de la palabra en diálogo*, a la luz del *juego de la experiencia del arte (y de la palabra poética)*, esa noción que aborda otros modos de ser de la palabra y de construcción del ser que la experimenta, y por su juego, da a conocer alguna nueva verdad para nuevas verdades de sí?

Dicho esto, y con el objetivo final enfocado en *las posibilidades de formación por la experiencia de la palabra poética en diálogo*, es necesario aclarar, precisamente y a tono de lo que el nombre de este apartado señala, que estas líneas no serán trazadas como enunciados proposicionales sino como interrogantes abiertos y sugerencias de pensamientos acerca de las posibilidades de la educación como *obra poética, renovadora, constructora y transformadora de sí y la cultura que habitamos*.

Retomando los ejes temáticos abordados para la realización de esta tesis, podríamos señalar que acaso la *experiencia de formación por la palabra poética en diálogo* puede, tal vez, constituir un modo de rehabilitación de la noción de *paideia* puesto que la misma se plantea como lo que su concepción clásica expresa: un modo de educación íntegra o formación cultural para la vida bella, buena y verdadera del hombre en la cultura. De ser así, tendríamos un dispositivo teórico de articulación de nociones esenciales al pensamiento educativo, tales como: (a) una construcción poética de la subjetividad mediante la obra de una experiencia de sí y con la palabra poética; (b) una reconsideración de la noción de “experiencia de formación” a partir de una *experiencia del arte* (y la palabra poética) y la *experiencia del diálogo* (con el tú, la tradición, el otro); (c) una rehabilitación afirmativa respecto del lenguaje (y la palabra) como condición de posibilidad y acceso a otros modos de la verdad y otras interpretaciones del mundo. En ese horizonte de nociones articuladas a la idea educativa de formación como *paideia*, veamos entonces las posibilidades interrogativas de ellas derivadas, según estos ítems:

1. LA APERTURA A LA NOCIÓN DE EDUCACIÓN COMO PROCESO DE FORMACIÓN (*PAIDEIA*)

En esta tesis, hemos abordado el concepto filosófico-educativo de *formación* desde dos ideas fundamentales: *Paideia* y *Bildung*.

A lo largo del proceso investigativo, hemos podido constatar que la noción moderna e ilustrada de *Bildung* no agota todas las posibilidades del problema de la “palabra poética en diálogo”, al menos en los textos aquí interpretados, puesto que la noción de *Bildung* remite específicamente a la educación como un proceso de constitución progresiva de sí en el que una subjetividad se da una forma propia, un conjunto de imágenes, un nombre propio. Ni los textos de PLATÓN ni los cuentos borgeanos responden a este esquema de *formación*, tan importante para comprender la educación como un trabajo de acceso a la cultura en la modernidad a partir de la experiencia del viaje y la formación del protagonista de tal experiencia. En tal sentido, por correspondencia epocal y por pertenencia a una *episteme* clásica, ambos objetos hermenéuticos se dan a leer más bien desde la noción educativa de *Paideia*: los diálogos platónicos por pertenecer, precisamente, a un tiempo de renovación y transformación de la *areté* de la sabiduría antigua, y los relatos borgeanos por ser BORGES un escritor platónico, que adscribe a la cosmovisión platónica para poetizar y que se vale de la misma para refutar o invertir sus postulados metafísicos principales.

Así, si bien no encontramos en ambos textos la correspondencia exacta con el modelo educativo de *Paideia*, sí tenemos aproximaciones más o menos cercanas a la misma, a ese ideal de educación en tanto capacidad de examen de sí y aproximación a un ideal de cultura. En los textos platónicos, cada diálogo convoca a una idea de formación formulada como *Paideia*: como ideal educativo de formación íntegra para la vida en la cultura, reflejado especialmente en los temas presentados en torno a la “virtud”, la experiencia de sí, la necesidad de examinarse a sí mismo en un diálogo auténtico y verdadero con quien aproxime a quien se educa a la verdad y cuyas situaciones más patentes encontramos en *Protágoras*, *Gorgias* y *Menón*, pero también es formulada en *Apología*, *Banquete*, *Fedro*, *Crátilo*, *Ion*. En los cuentos de BORGES no hay una formulación de la *Paideia*, por el hecho de que en la literatura de BORGES el poetizar no radica en la tarea de formular idea alguna de formación. Y con más o menos reivindicaciones platónicas, BORGES quizás lo que nos da a ver es una idea de *formación* donde lo que cuenta es la búsqueda de ese acontecimiento maravilloso e inefable que es la palabra poética y su modo de hacer una experiencia transformadora en quien la vive. Es decir, los personajes borgeanos no aspiran a un ideal educativo específico, más bien son viajeros en búsqueda de respuestas y en caminos laberínticos y oníricos en los cuales no aspiran a un cúmulo determinado de conocimientos pero se dejan atravesar por esos lugares de experiencias con lo verdadero, lo indescifrado y lo fantástico: las bibliotecas, los jardines, los enigmas, las verdades desposeídas y colmadas de asombro, las desesperaciones vitales por encontrar una palabra que dé sentido a la escritura y por construir en el lector un puente de diálogo siempre inesperado y, maravillosa o terriblemente, creador.

2. LA REHABILITACIÓN DEL JUEGO COMO ACTO EDUCATIVO

Aquí la noción de *juego* fue abordada, específicamente, desde la hermenéutica de GADAMER. No hemos apelado a la noción de *juego* desde el marco de educación estética propuesto por F. SCHILLER (1759-1805) porque la misma está, en cierto modo, rehabilitada como “experiencia educativa” en la propuesta de GADAMER y, en el abordaje que la hermenéutica realiza de toda la tradición estética moderna como formación estética, reconsidera la misma desde los aportes de HERDER, KANT, SCHILLER, HUMBOLDT, HEGEL. En tal sentido, la noción de *juego* en la hermenéutica gadameriana busca comprender la consumación de tal noción como concepto de la modernidad, ensamblado al concepto educativo de la *Bildung*, por tratarse éste de un ideal que tras el perspectivismo nietzscheano entra en fase de agotamiento para pensarlo nuevamente mediante cierta recuperación o retorno de la noción de *Paideia*.

Así, la hermenéutica ensambla la noción moderna de *juego* como “experiencia de formación estética” a la noción misma de formación desde la clásica idea de *Paideia*: por ello, GADAMER lee la noción de *juego* como acto educativo y experiencia de conocimiento desde los diálogos platónicos (*Leyes*, especialmente, obra que aquí no pudimos abordar por razones de alcance específico de la tesis) y la obra aristotélica. De este modo, la propuesta innovadora de GADAMER radica en la acuñación de la categoría definida como “*transformación en construcción*”, categoría en la que da marco y situación a esa experiencia por la cual el *arte* es una experiencia de transformación y construcción de sí mismo (quien participa del juego del arte) *y de la obra* (aquello que se devela y acontece en la obra misma). Y esa experiencia es la que acontece en los textos aquí interpretados: *acontece la experiencia del juego del arte a través de la palabra poética o del diálogo* que señala a un acto de *poiēsis* de sí mismo, de transformación y construcción de sí. Y acontece ese juego en la palabra ya sea interrogando un modelo educativo, proponiendo modos de examen de sí mismo, haciendo lugar a otros signos de inquietud, otras voces de señalización a otros modos de la verdad. Quizás las situaciones más gráficas del juego de la palabra como un juego formativo de construcción y/o transformación de sí mismo y los otros con quienes se dialoga sean los juegos del “yo delusorio” en BORGES, por ejemplo, o las interpelaciones socráticas a la *docta ignorancia*, aquella supuesta sabiduría de los conocidos por sabios. Allí hay juegos de la *palabra en diálogo*, sea para refutar verdades determinadas, dogmas de opinión, apariencias de la verdad... a cambio de que *algo* nuevo fluya en el acontecimiento de aquello que sobreviene en el diálogo por obra de la palabra poética o la inquietud acerca de sí. Y en ese tono, esa palabra en diálogo viene a confirmar nuestra rehabilitación con GADAMER de la *paideia*: hay allí un modo de formación por la palabra, para la palabra y la cultura, que se realiza desde la noción educativa de *paideia* vinculada al *juego*, al *paidiá* (juego) del *país* (niño), y esto “*no es sólo el placer del juego libre, es también el esfuerzo de la siembra y la cosecha del espíritu, lo que la palabra y la esencia de la cultura representa para nosotros: la formación del hombre*”⁴⁸⁷.

3. LA RECONSIDERACIÓN DEL DIÁLOGO COMO EXPERIENCIA DE FORMACIÓN Y COMPRENSIÓN.

Quizás, un modo de formación por la palabra -una *paideia* para la cultura- pueda ser una posibilidad efectiva en tanto podamos dar otro sentido y lugar a la *experiencia del diálogo*. Pues el *diálogo*, como situación de *palabra y formación*, es una experiencia hermenéutica, una experiencia por la cual algo nos viene al encuentro en la alteridad, y un acontecimiento de acuerdo y comprensión es posible a partir de esa experiencia. Y ello porque *el diálogo es un lugar de experiencia con la palabra*: con la palabra de otro, con la palabra del texto, con la palabra de la obra de arte, con la palabra de la tradición y la cultura. El diálogo es, en efecto, la manifestación vital de la palabra: por el diálogo los hombres construimos comunidad en el lenguaje. Y ello porque la palabra, ese elemento nuclear del diálogo, es mucho más que comunicación: (la palabra) “... *estriba en un acuerdo libre, kata syntheke, dice Aristóteles (...)* La palabra resuelve, por decirlo así, la comunidad en la palabra”⁴⁸⁸.

Así, encontramos en el diálogo (y ello hemos procurado demostrar con esta tesis) una experiencia de comprensión, una experiencia de acuerdo y formación por la cual *algo* nos transforma (otra verdad, un nuevo conocimiento), y *alguien* nos interroga, interpela y renueva (la alteridad, el tú, la tradición, el libro, la obra, las posibilidades infinitas del lenguaje). Esa experiencia es, quizás, la que debemos volver a pensar en nuestras situaciones educativas: la posibilidad del *diálogo* por constituir una *experiencia de formación*, una experiencia transformadora por el poder de la palabra y

⁴⁸⁷ Gadamer, H. “Cultura y palabra”, en *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*, Barcelona: Península, 1993, p. 16

⁴⁸⁸ Ob. cit. p. 13

por la obra misma del diálogo, ese juego del lenguaje en el que algo nuevo acontece entre quienes hablan. Ese elemento de *algo* transformador del diálogo aquí fue pensado en el tono de *lo bello*: de la palabra del poema que actualiza una verdad más próxima a la experiencia del arte y el poema. Experiencia que quizás no esté tan alejada de las condiciones reales en las que se producen transmisiones de conocimiento del arte y la palabra, cualquiera sea su modo de manifestación: los espacios de enseñanza del arte en las instituciones educativas, los centros culturales, las escuelas de enseñanza artística, los lugares de formación general y de educación superior o universitaria, ¿acaso no precisan del diálogo para su quehacer educativo y cultural?

A esa *experiencia del diálogo*, y del diálogo como juego, entonces, es a la que aquí hemos querido pensar como elemento vital de toda educación: esa experiencia de formación por la palabra y de recuperación del poder de la palabra como símbolo de alfabetización y transmisión humana, como espacio de fluidez en el lenguaje para hacer de las situaciones de formación experiencias transformadoras.

4. LA PUESTA EN PALABRA DE UN PENSAR POR EL POEMA COMO UN ACONTECIMIENTO VERDADERO

¿De qué modo puede la palabra hacer de una situación educativa –y de diálogo- una experiencia transformadora?

En gran medida, esta tesis ha tenido varias fuentes de inspiración específica, entre ellas, la obra poética –en general- y ese gesto académico por pensar la palabra en diálogo con la filosofía y la educación. En tal sentido, arriesgo a sugerir aún modestamente pero con cierta convicción, el valor educativo que aporta el *pensar* acerca de la obra poética –con la obra, desde la obra poética-, y ello no sólo con relación a una *educación poética* en tanto constructora de sí mismo, de una subjetividad, sino también como una *experiencia formadora que renueva el diálogo con la poesía* (y el arte) como símbolo de la cultura, con las tradiciones poéticas y los géneros en que históricamente se han cultivado como arte, con la lectura como experiencia de transformación, con una relación viva con la literatura y ese germinal de potencialidades y actos poéticos que abre y construye cada texto poético, en sí mismo, y cuando es leído con voluntad de pensar y creación de sí, de inquietud.

5. LA EXPERIENCIA DE LA VERDAD (DEL POEMA, DEL DIÁLOGO) COMO EXPERIENCIA DE INQUIETUD Y TRANSFORMACIÓN

De alguna manera, las inquietudes y problemáticas señaladas por esta investigación ha tenido por motor la búsqueda de un modo de educar que pueda pensarse como condición de posibilidad y apertura a otros registros del conocimiento: estético, poético, literario, artístico. Modos del conocimiento más cercanos a la concepción de verdad como experiencia de desocultación y develamiento, como preservación de enigmas y como modos de conocimiento que aún en el orden de los saberes filosóficos, escolares, científicos o mitológicos se reconozcan pertenecientes a tradiciones de nuestra cultura que puedan renovarse por el poder de la palabra y el diálogo que fluye como juego transformador. Y en tal sentido, un modo de educar que reconozca como valioso y verdadero este modo de conocimiento por el poema podrá preservar el vínculo con la verdad en tanto *búsqueda de un saber de inquietud*, por sobre la clausura, y en tanto *experiencia*: esto es, la *erfahrung*, ese camino de travesía por el cual alguien llega a ser quien es.

6. LA PUESTA EN VISIBILIDAD Y ENUNCIACIÓN DE OTRO HORIZONTE INTERPRETATIVO PARA PENSAR LA FORMACIÓN POR EL JUEGO DE LA PALABRA POÉTICA Y EL DIÁLOGO.

A lo largo de la elaboración y desarrollo de esta tesis se nos fue presentando la posibilidad de la teoría hermenéutica no sólo como formación en y hacia la comprensión mediante *la experiencia del arte y el diálogo* sino, propiamente, como dispositivo de potencialidades para dar continuidad investigativa en el ámbito educativo, sea como revitalización del trabajo teórico-educativo sobre textos, y como recuperación de nociones clásicas de nuestra cultura para renovar, reformular, rehabilitar, dar a leer como elementos de cultivo, interpretación y aplicación estas nociones que nos atraviesan, que constituyen nuestras experiencias históricas y de pensamiento a lo largo de siglos, desde el nacimiento de la escritura y, con ella, la alfabetización. En este contexto, quisiéramos no dejar de expresar cierto deseo por propiciar la investigación educativa entre el cuerpo y bordes de la filosofía hermenéutica, y no sólo por cómo la hermenéutica aquí nos ha permitido realizar una lectura acerca de la *obra de la palabra en diálogo* en dos campos textuales específicos (diálogos platónicos y cuentos borgeanos), sino también por cómo sus procedimientos como análisis de las nociones clásicas y claves en nuestra tradición educativa occidental nos dan a leer aperturas y accesos de posibilidad a la *educación como experiencia y formación poética de la subjetividad*, y la interrogación de los modos de ser y hacer de ese problema humano y milenar que es la educación. Y ello, revitalizando la relación viva con el texto: el libro, el archivo, la obra, el hipertexto, el museo, la biblioteca, la clase de arte, los lenguajes del arte.

En definitiva, esta aproximación hermenéutica a la educación concebida como *formación por la experiencia de poema en diálogo*, ha procurado no sólo aproximarse a una rehabilitación (no a un retorno) de la noción clásica de *paideia*, para desde ella abrir un espacio de fluidez de preguntas que movieron esta investigación en torno a las nociones de *experiencia, formación, experiencia del arte, comprensión, diálogo*. Nociones en las que abordamos un *corpus* disperso y específico de textos para leer otros textos, y en los que leímos (y sugerimos) posibilidades a seguir cultivando en los terrenos investigativos de las teorías educativas, aún cuando la búsqueda sea el recorrido laberíntico de problemas en torno a la palabra del poema como posibilidad de otro modo de educar, aún cuando el hilo del laberinto sea la interpretación de verdades y el acontecimiento de otras verdades con las cuales abrir más horizontes de *experiencias* que abran el juego de la educación hacia esos modos de educar que los espacios del arte y el diálogo habilitan como otros modos de la verdad.

Por lo expresado, y para dejar estas afirmaciones como inquietudes abiertas, quisiera retomar la imagen metafórica del *laberinto*, como imposibilidad de concluir, como espacio de diálogo entre lo que hay y lo que viene, como experiencia de tránsito por senderos conocidos y tantos por conocer, y como morada en la cual es posible – fragmentaria, epocal y temporalmente- la recuperación de la experiencia educativa (o formadora) del texto como esa posibilidad desbordante en infinitos sentidos y textos por-hacer-e-interpretar que sólo el porvenir nos dará, o no, la ocasión de conocer. Y traigo la imagen metafórica del *laberinto* no desde PLATÓN, filósofo angular de esta tesis, tampoco desde BORGES, escritor paradigmático de una poética del *laberinto*, sino desde aquella puerta abierta por GADAMER en una de sus obras (*El giro hermenéutico*) hacia el filósofo de la deconstrucción, JACQUES DERRIDA. Dice DERRIDA:

“... Quizás haya un laberinto, ni natural ni artificial, en el seno de la historia de la filosofía greco-occidental, que es donde afloró el antagonismo entre naturaleza y tecnología, y en él habitamos.”⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Derrida, J. *No escribo sin luz artificial*, Madrid: Cuatro Ediciones, 2006, p. 135

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, Madrid: Síntesis, 2003.
- Abrams, M. H. *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor, 1992.
- Adrados, F. *El Banquete platónico y la teoría del teatro*, en Revista Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica, Madrid: Instituto de Filología “Antonio de Nebrija”, Tomo XXXVII, Fasc. 1, 1969, pp. 295-314
- Alvarez, L. - Vattimo, G. – Berciano, M. (et. al.) *Hermenéutica y acción. Crisis de la modernidad y nuevos caminos de la metáfora*, Junta de Castilla y León, 1999.
- Aristóteles, *Ética Eudemia*, Madrid: Alianza, 2004.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid: Alianza, 2004.
- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid: Alianza, 2004.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid: Alianza, 2004.
- Aristóteles, *Política*, Madrid: Alianza, 2004.
- Borges, J. *Obra Completa (OC)*, 4 Tomos, Buenos Aires: Emecé, edic. varias.
- Borges, J- Ferrari, O. *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992
- Bosch-Veciana, A. *Amistat i unitat en el Lisis de Plató*, Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 2003.
- Bosch-Veciana, A. - Monserrat-Molas, J. (ed), *Philosophy and Dialogue*, Barcelona: Societat Catalana de Filosofia-Institut d'Estudis Catalans, 2006.
- Brisson, L. *Platón, las palabras y los mitos: ¿cómo y por qué Platón dió nombre al mito?* Madrid Abada, 2005
- Calistro, J. *Borges el eterno* (entrevista a Borges), Buenos Aires, 1983.
- Colli, G. *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona: Tusquets, 2000.
- Colli, G. *La sabiduría griega*, Madrid: Trotta, 1995, p. 52
- Connil, J. *Analítica hermenéutica de la razón experiencial tras la genealogía nietzscheana*, en Revista Diálogo Filosófico, nro. 61, 2005, pp. 29-44
- Crombie, I. *Análisis de las doctrinas de Platón*, Madrid: Alianza, 1979.
- Cuesta Abad, J. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Madrid: Gredos, 1995.
- Derrida, J. *No escribo sin luz artificial*, Madrid: cuatro.ediciones, 2006.
- Derrida, J. *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Dilthey, W. *Dos escritos sobre la hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid: Istmo, 2000.
- Dilthey, W. *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid: Alianza
- Dilthey, W. *Literatura y Fantasía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Dilthey, W. *Poética, La imaginación del poeta. Las tres épocas ed la estética moderna y su problema actual*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Dilthey, W. *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1980.
- Droz, G. *Los mitos platónicos*, Barcelona: Labor, 1993
- Duque, F. *En torno al Humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*, Madrid: Tecnos, 2002.
- Ferraris, M. *Historia de la hermenéutica*, México: Siglo XXI; 2002.
- Foster, D. W. en *Dispositio*, vol. II, num, 5-6 (*40 Inquisiciones sobre Borges*), pp 192-207, citado por Cuesta Abad
- Friedländer, P. *Platón. Verdad del ser y realidad de la vida*, Madrid: Tecnos, 1989
- Gabilondo, A. *Trazos del Eros: leer, hablar y escribir*, Madrid: Tecnos, 1997.
- Gadamer, H.-G. *¿Acceso fenomenológico y semántico a Celan?* En Revista Archipiélago, nro. 37, pp. 35-43
- Gadamer, H.-G. *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid: Trotta, 2002.
- Gadamer, H.-G. *Antología*, Salamanca: Sígueme, 2001.
- Gadamer, H.-G. *Arte y verdad de la palabra* Barcelona: Paidós, 1993.

- Gadamer, H.-G. *Dialogue and Dialectic: Eight hermeneutical studies on Plato*, University of Yale, 1980.
- Gadamer, H.-G. *El giro hermenéutico*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Gadamer, H.-G. *El giro hermenéutico*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Gadamer, H.-G. *El inicio de la sabiduría*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Gadamer, H.-G. *El problema de la conciencia histórica*, Madrid: Tecnos, 2007.
- Gadamer, H.-G. *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*, Barcelona: Península, 2000.
- Gadamer, H.-G. *Hacia la prehistoria de la metafísica*, Córdoba: Alción Editora.
- Gadamer, H.-G. *Hermenéutica de la modernidad*, Madrid: Trotta, 2004.
- Gadamer, H.-G. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Gadamer, H.-G. *La dialéctica de Hegel: cinco ensayos hermenéuticos*, Madrid: Cátedra, DL 1980
- Gadamer, H.-G. *La educación es educarse*, Barcelona: Paidos, 2000.
- Gadamer, H.-G. *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona: Península, 2000.
- Gadamer, H.-G. *Linguaggio*, Milano: Laterza & Figli, Bari, 2006.
- Gadamer, H.-G. *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002.
- Gadamer, H.-G. *On Education, Poetry, and History*, New York: State University of New York, 1992.
- Gadamer, H.-G. *Mis años de aprendizaje*, Barcelona: Herder, 1996.
- Gadamer, H.-G. *Poema y Diálogo*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Gadamer, H.-G. *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona: Herder, 1999.
- Gadamer, H.-G. *Studi Platonici I*, Génova: Marietti, 1983.
- Gadamer, H.-G. *Studi Platonici II*, Génova: Marietti, 1983.
- Gadamer, H.-G. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1993
- Gadamer, H.-G. *Verdad y método 2*, Salamanca: Sígueme, 2004.
- Gaiser, K. *La dottrina non scritta di Platone: studi sulle fondazione sistematica e storica della scienze nella scuola*, Milano: Vita e Pensiero, 1994
- Gaiser, K. *Platone come scrittore filosofico: saghi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici* Napoli: Bibliopolis, cop. 1984
- Goethe, W. *Poesía y verdad de mi vida*, Barcelona: Alba, 1999
- Gómez Ramos, A. *Entre las líneas. Gadamer y la pertinencia de traducir*, Madrid: Visor, 2000.
- Grombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platón*. Tomo I. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Grondin, J. *La esperanza de Gadamer*, en Revista Diálogo Filosófico, nro. 61, 2005, pp. 45-52
- Grondin, J. *Hans-Georg Gadamer. Una biografía*, Barcelona: Herder, 2000.
- Grondin, J. *Introducción a Gadamer*, Barcelona: Herder, 2003.
- Guthrie, W. *Historia de la filosofía griega*. Tomo IV, Madrid: Gredos, 1990.
- Guzmán, L. *Formació, llenguatge i experiència, sobre diàlegs poético-filosòfics de Plató i Borges*, en Revista Temps d'Educació, nro. 32, Universidad de Barcelona, 2007, pp. 171-181
- Grube, G. *El pensamiento de Platón*, Madrid: Gredos, 1973.
- Havelock, E. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Havelock, E. *Prefacio a Platón*, Madrid: Visor, 1994.
- Heidegger, M. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005.
- Heidegger, M. *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1996.
- Heidegger, M. *Conferencias y artículos*, § 185, Barcelona: Serbal, 1995.
- Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos, 1989
- Heidegger, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel, 1983.
- Heidegger, M. *Tiempo y ser*, Madrid: Tecnos, 1999.
- Heidegger, M. *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, Barcelona: Herder, 2005.
- Humboldt, W. *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona: Península, 1991.
- Izquierdo, D. *¿Qué la pedagogía esdevé paraula*. En Revista Temps d'Educació, nro. 29, Universidad de Barcelona, 2005, pp. 279-283.
- Izquierdo, D. *Sobre la genealogía poética de la pedagogía*, en Revista Temps d'Educació, nro. 30, Universidad de Barcelona, 2006, pp. 297-302.
- Kirk, G. S. - Raven, E. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1969.

- Krämer, H. *Platón y los fundamentos de la metafísica: ensayo sobre la teoría de los principios y sobre las doctrinas no escritas de Platón*, Caracas : Monte Ávila, 1996
- Lasso de la Vega, J. *Notas al Gorgias*, en Revista Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica, Madrid: Instituto de Filología “Antonio de Nebrija”, Tomo XXXV, Fasc. 2, 1967, pp. 295-314
- Lledó, E. *El concepto “poiēsis” en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.
- Lledó, E. *El concepto “poiēsis” en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.
- Martínez, J. La fábula de la caverna: Platón y Nietzsche, Barcelona : Península, 1991
- Martínez Marzoa, F. *Ser y diálogo*, Madrid: Istmo, 1996.
- Monserrat Moles, J. *El polític de Plató: la gràcia de la mesura*, Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, DL 1999
- Monserrat Moles, J. *Platón: de la perplejidad al sistema*, Barcelona: Ariel, 1995.
- Monserrat Moles, J. (et. al), *Hermeneutique i platonism*, Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 2002.
- Monserrat Moles, J. *Com si fóssim arquers que apunten a un fitó, com si cerquésim un home. Lectura del passatge central del Fileb platònic*. Comunicació al VIII Symposium Platonicum “Plato The Filebus”, Julio de 2007.
- Monserrat-Molas, J. *El Polític de Plató. La gràcia de la mesura*, Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 1999.
- Morey, M. *Los presocráticos. Del mito al logos*, Barcelona: Montesinos, 1984.
- Natorp, P. - Brentano, F. *Platón y Aristóteles*, Buenos Aires: Quadrata, 2004.
- Nestlé, W. *Historia del espíritu griego*, Barcelona: Ariel, 1987.
- Nuño, J. *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso, 2005.
- Olaso, E., *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México: Paidós, 1999.
- Pagés, A. *Bases hermenéutiques de l'educació vers una lectura pedagògica de Hans-Georg Gadamer*, en Revista Temps d'Educació, nro. 29, Universidad de Barcelona, 2005, pp. 167-185.
- Peñalver Gómez, M. *Márgenes de Platón. La estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad*, Murcia: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.
- Platón, *Crátilo*, Versión de Ute Schmidth Osmanczik, México: UNAM, 1988.
- Platón *Diálogos* edición realizada por Gredos (Madrid, ediciones varias).
- Platón *Diálogos* edición realizada por Porrúa, México, varias edic.
- Platón *Diálogos*, Introducción y notas de Álvaro Vallejo Campos, S.l.: Planeta DeAgostini, cop. 1996
- Platón *Protágoras*, Traducción del griego por Julián Velarde Lombraña, texto griego de J. Burnet, análisis y notas bibliográficas de Gustavo Bueno Sánchez, Oviedo: Pentalfa, 1980
- Pradeau, J. F., Mehl, E., Nancy, J.-L. *Platon Ion*, París: Ellipsis, 2001.
- Reale, G. *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Barcelona: Herder, 2004
- Reale, G. *Platón, en búsqueda de la sabiduría perfecta*, Barcelona: Herder, 2001.
- Reale, G. *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona: Herder, 2003.
- Ross, D. *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid : Cátedra, cop. 2001
- Sales i Coderch, J. *A la flama del vi: el Convit Platònic, filosofia de la transmissió, Estudis sobre l'ensenyaments platònic II*, La Pobla de Segur: Barcelonesa d'Edicions, DL 1996.
- Sales i Coderch, J. *Estudis sobre l'ensenyament platònic I: Figures i desplaçaments*, Barcelona: Anthropos, 1992.
- Salmerón, F. *La novela de formación y peripecia*, Madrid: Visor, 2002.
- Schleiermacher, F. *Estética*, Madrid: Verbum, 2004.
- Schleiermacher, F. *Los discursos sobre Hermenéutica*. Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Nro. 83, 1999.
- Schleiermacher, F. *Monólogos*, Madrid: Anthropos, 1991.
- Suárez, M. *Fuego del aire: homenaje a Borges*, Buenos Aires: Fundación Jorge L. Borges, 1993.
- Szlezák, T. *Leer a Platón*, Madrid: Alianza, 1997.

- Szlezák, T. *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Milán: Vita e Pensiero, 1989.
- Vallejo Campos, A. *Platón, el filósofo de Atenas*, Barcelona: Montesinos, 1996
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad*, Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1994
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1994
- Vattimo, G. *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona: Península, 2003
- Vattimo, G. *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós, 1991
- Vattimo, G. (comp.) *Filosofía y Poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Vattimo, G. *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona: Península 1998
- Vattimo, G. *Más allá de la interpretación*, Barcelona: Paidós, Bellaterra: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995
- Vattimo, G. *Poesía y ontología*, Valencia: Universitat de València, 1993.
- Velázquez, O. *Platón: El Banquete o siete discursos sobre el amor*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.
- Wallulis, J. *The hermeneutics of life history. Personal Achievement and History in Gadamer, Habermas, and Erikson*, Illinois: Northwestern University Press.
- Zambrano, M. *Filosofía y poesía*, Madrid: FCE, 2001, p. 14.
- Zuñiga García, José F. *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Gadamer*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995.