

GENERACIÓN Y GÉNEROS DE LA FILOSOFÍA

Martín Grassi (Universidad Católica Argentina – CONICET).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9378-6254>

I

Escribir es inscribir un sentido. En un movimiento que va hacia el exterior -el de la escritura- y que se inmoviliza en un soporte y habita ese afuera al que fue lanzado -y, así, se *inscribe*-, el sentido tiene sentido, puede ser captado, aprendido, comprendido, leído. Incluso si pensamos para nuestros adentros, hay una cierta inscripción, una cierta manera en que el sentido se fija en determinados signos y pueden ser “leídos”. El acto de pensar, en su reflexividad, es tan paradójal que no es del todo claro cuándo estamos leyendo y cuándo inscribiendo el sentido, escribiéndolo en nuestros adentros, porque todo el juego del pensamiento consiste en retomar signos e inscripciones que ya tenemos disponibles o a la mano, y dejar que las nuevas articulaciones de estos signos den lugar a un sentido nuevo. Escribir es una forma de leer, porque es gracias a una lectura de los signos que uno va dejando trazados que el paso de la escritura puede seguir su curso. Lo mágico de todo esto es que la articulación supone siempre el tiempo y, por tanto, todo pensamiento es discursivo, es decir, discurre, se escribe a medida que se lee. No existe algo así como un pensamiento desencarnado, es decir, sin la carne del signo; no existe pensamiento analfabeto. Pero no hay que pensar, por ello, que el pensamiento se reduzca al signo, por el simple hecho que, como articulación de signos, el pensamiento opera con los signos y los hace variar según cómo los enlace, e incluso puede “deformarlos” para crear nuevas tensiones significativas. La invención de palabras es, en este sentido, un recurso que revela el poder del pensamiento, y una cierta irreductibilidad de su operación respecto a los signos. Sin embargo, este poder no se desliga de los signos, y por ello no puede ser desencarnado, *insignificado*, analfabeto: son los signos y el sistema que ya los ha dispuesto y articulado (lo que llamamos lenguaje e incluso idioma) aquello que le dicta al pensamiento las posibilidades de sus nuevas articulaciones. Al pensar, uno es llevado por las palabras, y la sucesión de sus signos va marcando la marcha, y el camino va

produciendo nuevas huellas de vez en cuando, pero solo porque el paso siguiente toma envión del paso previo, y la nueva huella es ahora el lugar desde donde se busca apoyar el pie delante. Son los signos la vida del pensamiento, sus fluidos y su hábitat, su adentro y su afuera, su relación consigo mismo y su relación con todo otro pensamiento. En suma, no hay pensamiento sin signo, así como no hay signo sin pensamiento, porque no hay signo hasta que alguien no lo tome como tal: la letra es letra solo cuando se espera de ella la promesa de una articulación. Así, la *gramma* sin *pneuma* es letra muerta, y el *pneuma* sin *gramma* es insignificante.

Esta dialéctica lectura-escritura propia del orden del pensamiento, la cual tiene lugar en torno a la inscripción, implica que todo pensar se apoya sobre lo pensado, solo en tanto que lo pensado está siendo apropiado por el pensar. La actividad del pensamiento se fija y se inscribe en signos, signos que de hecho ya están allí a disposición. Así, el orden de la actividad pasa al orden de una objetividad, pero solo a condición de que dicha objetividad sostenía la actividad desde un principio. Lo importante en la *dialéctica* es este prefijo *dia-* que supone movimiento: la objetividad no existe como lo que está afuera de la actividad, sino como lo que la sustenta, como el suelo que no deja que la actividad gire en falso o dé un paso en el vacío. La objetividad es lo que enfrenta a la actividad solo en tanto que la actividad hace uso de ella. Una objetividad que no sea asumida o apropiada no es objetividad, porque no hay nada “enfrente”: lo que está delante es algo que ya está dado a la mano. En esta apropiación, lo objetivo adquiere una nueva posición, en tanto que es hecho parte de un “sistema” o de una “con-sideración”, es decir, es hecho parte de una con-strucción que es siempre singular, que obedece a un determinado impulso, a un “pulso” (en el sentido musical) que lo modula siempre de una forma diferente. No hay, si se quiere, repetición que no sea creación, es decir, objetividad que no sea “actuada”. La repetición es ya diferencia. Por ello, escribir es siempre un leer, aunque novedoso: la articulación de signos no es más que la repetición de una articulación ya recibida. Todo pensar es, en cierto sentido, “citativo”, es decir, retoma lo ya dicho, lo ya articulado, pero incluso en su retomar es singular. El pensamiento es recitativo, y cada recital es único. Las variaciones pueden ser más o menos radicales, pero son siempre variaciones sobre un tema existente. De allí que haya comprensión. Un pensamiento que no recite es insignificante porque deja de ser dia-léctico: no se apoya sobre nada, y por eso se esfuma, es puro aire, inasible. En su constante recitar, el pensar se encarna y por lo tanto se *excribe*,

se hace objetivo, se hace com-prensible, y puede ser captado por otro -que es también uno mismo en tanto otro. El pensar que se inscribe y que se objetiva es aquel que se aprehende pensando, aquel que piensa porque se escribe, y que se piensa escribiendo porque se lee al pensar, porque se agarra de lo que ya está allí, y de aquello que se ha apropiado: comprende su movimiento en tanto sigue apropiándose del signo que está por venir gracias al signo del que proviene. Pero es por ello, también, que es desapropiado en su movimiento, que no es del todo propio, no es del todo espontáneo, porque queda siempre atrapado del signo del cual hace uso. Misterioso juego de la apropiación y de la expropiación, de la disposición y de la disponibilidad. En esta dialéctica se juega la vida del pensar: una lectura que escribe, una escritura que lee.

II

En la inscripción se encuentra lo singular y lo universal. En realidad, solo se encuentra lo universal, aquello que puede ser leído, captado, comprendido por otro que es todos los otros. Lo singular está del lado de la excritura y de la lectura, es decir, en los momentos de dejar la marca y en el de reconocerla como tal. Tanto el modo de marcar como el de re-marcar la inscripción son de índole irrepetible, única, singular. Pero la inscripción como tal se desata de la singularidad, del gesto del cual procede. En rigor, no hay singularidad *en* la inscripción, lo cual significa, a su vez, que ninguna lectura encuentra al escritor al recorrer sus marcas. La inscripción, que llamaremos ahora texto, se sostiene sola como tal, es una nueva realidad en el mundo que puede ser capturada y abordada por cualquiera que pueda leerlo. Es cierto que no es una realidad cualquiera porque remite necesariamente al orden del ser humano y de su experiencia del mundo. El texto no es significativo como podría serlo un árbol, porque el texto incluye como tal la necesidad de un autor humano y, en este sentido, es un puente que tiende entre mis experiencias del mundo y aquellas experiencias que podrían ser también las mías, y que fueron aquellas que pasaron al orden de la inscripción. De allí que sea “universal”, no porque un texto signifique lo mismo para todos, ni siquiera porque signifique -de hecho- para todos, sino porque -en el caso de ser leído- se dirige a su lector como a un semejante, como a alguien que puede reconocerse él mismo en el texto y puede significar su

experiencia gracias a esa especie de juego especular que se da en la lectura. La universalidad del texto es la universalidad que se expresa en el verso de Terencio: “nada de lo humano me es ajeno”; se trata de una universalidad potencial, que no vive actualmente toda posible experiencia humana, pero que reconoce que podría vivirla. El poder catártico, terapéutico, político, ético y social de los textos reside en esta universalidad que nace de una experiencia singular y es retomada por una experiencia singular gracias a la marca gestual de la inscripción, una marca que viene de un gesto y que se dirige a otro gesto, que por más distinto que sea no le es ajeno.

La universalidad de la inscripción y la dimensión común de los gestos significantes pueden tener diversas fuentes, que van desde una misma herencia biológica hasta una misma herencia cultural, y en el medio una misma manera de significar que hace posible -por ejemplo- el fenómeno de la traducción. La inscripción está cargada de todos estos niveles biológicos, culturales y lingüísticos. Por ello, tanto al leer como al escribir -que en parte coinciden-, la inscripción nos toma como singulares, nos produce como singulares. Ambos gestos de la escritura y de la lectura ya están “marcados”, y la performance de dichos gestos es la que nos realiza como singulares, aquella que hace que seamos nosotros, distintos de los otros, aunque semejantes a ellos -puesto que estas marcas del gesto son del orden de lo universal. La singularidad aparece, entonces, en el seno de lo universal. Pero lo universal mismo no preexiste en un mundo ideal, en aquel *tópos ouranós* que soñaba Platón, sino que es él mismo el resultado de gestos singulares que interactúan entre ellos y que, desde el momento en que son de carácter o naturaleza relacional, no pueden entenderse más que en su intercambio. Lo universal aparece, pues, en el seno de lo singular. Pero todo esto no puede comprenderse si no dejamos a un lado la idea de lo singular en términos estáticos y sustantivos. Lo singular es un verbo, incluso un adverbio: lo singular no es el individuo, sino el gesto por el cual una acción se relaciona con otra acción, y es eso lo que configura y constituye al individuo sustantivado. Este singular es, por ello, plural. Y el movimiento de lo singular y de lo universal no tiene sentido si no subrayamos este carácter de lo plural, de las diferencias que no pueden reducirse a una totalidad o a una nueva unidad, sino que comulgan en sus distancias y entran en una comunión que no las une, sino que las con-stituye. Así, las singularidades plurales se instituyen en el modo de la con-stitución, es decir, son reales en su interacción, adquieren cuerpo en su com-posición. Esta composición del singular supone que no hay

singularidad que sea *in-mune*, supone que todo singular se debe a los otros singulares. La *com-munitas* hace a la *singularitas*, siendo lo singular el nacimiento con-creto de sus interacciones. Buscar una singularidad última o primera es inútil, una ilusión metafísica que se apoya sobre la sintaxis de un sustantivo que actúa y que, entre sus posibles predicados, se encuentra el de estar en relación. Pensar que abandonar una metafísica sustancialista (o substantivista, la cual incluye también la noción de sujeto) conlleva la pérdida de lo singular para ahogarlo en una totalidad es seguir preso del postulado de que la relación es una categoría secundaria: que el singular sea la manifestación de una *communitas* no significa que sea parte de una totalidad. Este miedo a perder lo singular si subrayamos la relacionalidad se debe a que pensamos esta relación en términos de la lógica de todo-parte. Pero, en rigor, esta lógica obedece siempre al régimen de lo sustantivo, en tanto que es el todo (significado como sustancia, como lo que permanece, como lo que sostiene todo movimiento) lo que prevalece sobre la parte, y la que subsume la pluralidad a una unidad. Es preciso tomar distancia del paradigma metafísico de la sustancia o de la subjetividad, y pensar que la categoría de *relación* es la primordial primordial. Desde este punto de partida relacional, la escritura-lectura se comprende en su movimiento con-figurante: al escribir, las relaciones con el mundo y con los otros se cristalizan en un gesto que se retoma en la relación que el lector establece con el mundo y con los otros a través de la inscripción. Así, no hay nada secreto o íntimo que no sea ya relacional, así como no hay nada universal o común que no con-figure una singularidad. La singularidad humana no es sino este encuentro entre lo íntimo y lo *extimo* (palabra que utiliza Jacques Lacan), un encuentro en el que lo más íntimo es lo más otro y lo más lejano es lo más próximo. Aquello que dice Agustín de Hipona respecto a Dios es lo que podría definir la singularidad como lo con-stituido: “*interior intimo meo, superior summo meo*”. Cuanto más adentro de mí vaya, cuanto más ascienda hacia lo sublime en mí, más encuentro aquello otro, aquella diferencia que me configura.

El poder de la escritura, de la inscripción, es que deja traslucir la singularidad humana como transida de pluralidad co-munalizada. Escribimos porque no estamos solos; leemos para saber que no estamos solos. No hay escritura ni lectura en soledad. Al escribir, al leer, somos todos los seres humanos. La noción de autor solo indica ese momento singular de la inscripción de un sentido, en la afirmación de la impropiedad de todo signo y significación. La singularidad es el fenómeno de un juego de apropiaciones

y expropiaciones; la singularidad es la pluralidad que se organiza en el momento del gesto, en el que se apropia de su acción solo en tanto que apropiarse por la inscripción.

III

La singularidad del escritor hace a la singularidad del texto, pero no pasa a habitarlo: no hay nadie detrás del texto, no hay nadie del otro lado de la portada de un libro, y es inútil seguir golpeando para que venga alguien a recibarnos. Como mucho, uno podría reconocer un gesto singular semejante en diversos textos que apuntarían a un mismo autor: es lo que llamamos “estilo”. Pero tampoco encontramos gran cosa, salvo una serie de pequeñas variaciones en la expresión, en los tópicos o en el ritmo de una escritura que pertenece a una tradición, a un género, y que la invisibiliza como singularidad única. Todo autor es actor de una literatura ya existente, un intérprete que le da sus propios giros y acentos a una partitura ya establecida. No es raro que las canciones nos suenen tan parecidas cuando incursionamos por primera vez en un género musical. Pero la singularidad del estilo no es, de ninguna manera, la singularidad de quien escribe. Esta singularidad que actúa el gesto que se inscribe queda por siempre inaccesible, queda en su instanciación irreplicable por siempre inasible -incluso para ella misma. El momento de la escritura queda por definición exento de la captura, y la repetición es necesariamente un diferir, un acto siempre nuevo que retoma el anterior sin poder, por ello, reducirlo al nuevo gesto. Y, aun así, sentimos que la singularidad del texto expone a la singularidad de su autor, como si estuviera allí en esas líneas. No por nada hay veces que escondemos lo que escribimos, o que nos camuflamos con otros nombres para no ser vistos. Las estrategias son varias y el objetivo es el mismo: desligarse de la inscripción. Es llamativo, porque desde el instante de su inscripción, nuestra singularidad se desata de lo que escribe. Como en una especie de parto, el cordón umbilical que una al escritor-madre con el texto-hijo se corta. Sin embargo, es cierto que a veces queremos desligarnos de forma tal que ni siquiera puedan reconocernos como padres-madres de nuestra progenie textual. No es tan difícil, en verdad: uno podría esconder su texto lejos de la propia casa (es fácil asociar las cosas por proximidad o contigüidad), o firmar el escrito con otro nombre, o no firmarlo. Ningún estilo es tan reconocible cuando no se tiene un contexto de

interpretación y de comparación. Pero el peligro de estas maniobras es que podemos perder el texto incluso para nosotros, o para nuestros destinatarios. Aunque quiera preservar mi intimidad, le escribo a mi amada revelándole lo que siento por ella. Podría decírselo y ya, pero quiero escribirlo -aun a riesgo de que, por dejarlo escrito, pueda ser leído por cualquiera. Necesito también firmarlo. Una declaración de amor no vale mucho si no la firmo, si no me expongo completamente, sin dar título de propiedad a todo aquello que le revelo. Y es que, en realidad, solo puedo revelarle mi intimidad si la expongo, porque no hay intimidad que pueda exponer si no me la expongo a mí mismo. La dialéctica vuelve a aparecer: no sé lo que siento hasta que no lo escribo, hasta que no lo inscribo en el lenguaje; aun cuando lo piense para mis adentros, “me los digo”. Pero necesito escribirlos a veces para dar algún tipo de fijación y permitir una revelación más plena, aquella que ahora “tengo en frente”. Allí es donde me asumo en la exposición. Algo semejante sucede cuando le confieso mi amor a alguien, incluso cuando no está frente a mí, cuando digo *a viva voz*: “la amo”. Puedo pensarlo, pero al decirlo se hace mundo, se hace real. Las confesiones raras veces suceden en silencio. Y entonces escribo porque necesito un testimonio de mi intimidad, algo adonde volver a repetir lo que en ese momento sentí. Ya lo sé: nunca volvemos allí, y suele pasar que uno no se reconoce en lo que ha escrito. Hasta ese punto llega a desligarse la singularidad del texto de la singularidad de la escritura. Esto me hace pensar en que debiéramos evitar escribir y reescribir un texto durante un tiempo prolongado: volver sobre lo escrito y querer reescribirlo es complicado, o, en realidad, es un ejercicio de intertextualidad, una composición sobre lo compuesto, una variación sin los problemas legales de deberle algo al autor -sean dividendos, sea reconocimiento simbólico de autoría. En todo caso lo escribimos para fijarlo, no solo para revelarnos nuestra intimidad. Si solo fuera para exponernos ante nosotros en ese instante, quemaríamos lo escrito apenas lo hubiéramos escrito. Pero lo queremos disponible para volver a él, para reencontrarnos de alguna manera en esa inscripción que marca la singularidad de un gesto que se articula con la singularidad del nuevo gesto de lector, que se enfrenta paradójicamente al texto como si fuera el mismo quien lo ha escrito y quien lo está leyendo, aunque la diferencia entre ambas figuras sea insalvable. Firmar con pseudónimo es un poco lo mismo, salvo que juega con la idea de personaje, porque me bautizo como autor en el momento en que escribo con un determinado nombre (significativo siempre, aunque no lo quiera). Los casos como Soren Kierkegaard y Fernando Pessoa, que firman diferentes textos con

diferentes nombres, pueden mostrar mejor esta idea de que uno es distinto cada vez, según el texto que escriba. En estos casos es importante para el autor tener una clave para reencontrarse con su gesto singular de escritura y articularlo con su gesto presente. De lo contrario, lo mejor sería el puro anonimato o la destrucción: no habría manera de reconocerse en el texto si no tuviéramos algún tipo de para-texto (bien pueden ser índices de reconocimiento el título de un texto, o la indicación del tiempo y del lugar, o la explicitación de un destinatario).

Escribimos nuestro texto y lo arrojamos al mundo. Lo que hayamos escrito queda como inscripción, disponible a cualquiera que pueda leerlo, aunque intentemos a toda costa sustraerlo de cualquier mirada impudorosa. No solo podemos sentir celos de nuestra intimidad, o incluso de la intimidad de otras personas (a veces no queremos exponer a los demás, aunque no nos preocupe quedar expuestos nosotros), sino que podemos celar el contenido como tal. Hay escrituras que revelan cosas del mundo, del ser humano o de Dios que tememos que fueran leídas por cualquier persona. Puede ser un temor motivado por la fragilidad del lector ante lo expuesto (un niño que lee un relato de violencia extrema o una escena de sexo explícito), o puede ser un reparo respecto a la dignidad de lo que se está hablando, que puede ser “profanado” al ser leído -es decir, apropiado y utilizado, manipulado- por alguien que no está listo para comprenderlo y tratarlo debidamente. El último caso se confirma sobre todo en los escritos místicos o religiosos, aquellos que reciben el adjetivo “esotérico”. Y aun así, con todos estos riesgos en vista, escribimos. Parece que no nos queda otra. Aquello que es significativo sentimos que debe ser inscripto, instituido como sentido en el mundo de alguna manera. Y que sea lo que sea. No podemos cuidar el texto lo suficiente porque es singular, porque no nos pertenece. Tampoco podemos condenarlo a muerte al no darle nacimiento, o al abortarlo apenas nace. Sentimos la mayor parte de las veces la necesidad de que viva, de que transite su propio camino, y que en ese peregrinaje sin rumbo sirva de testimonio -no de la propia vida, o de la propia experiencia, sino del sentido posible con el que se puede articular cualquier experiencia de cualquier vida. La “pulsión de sentido” no se satisface jamás sin una inscripción: la pulsión de sentido es una pulsión de universalidad, una pulsión de brindar una articulación posible del sentido.

IV

El juego de la escritura es dramático. En el teatro se trata de estar disponible respecto al otro con quien actúo: disponible a sus acciones, pero sobre todo a sus pasiones o emociones. Actuar es siempre responder, aunque seamos los primeros en hablar. Pero responder no es nunca satisfacer, si por satisfacción entendemos un cumplimiento pleno de una demanda. Responder implica apropiarse del llamado del otro y dar lo que el otro no pidió. Tal es la tragedia de toda comunicación, que se traba a destiempo, que está siempre “out of joint”. Pero es también su salvación, la razón por la cual podemos esperar que viva, que continúe, que sea significativa. En las mutuas respuestas, los actores no solo son decepcionados en sus demandas, es decir, no solo se decepcionan de las respuestas que les brindan los otros, sino que se decepcionan de las demandas mismas, las cuales se sienten como si fueran impotentes e incluso insulsas. En la interacción de los actores, ambos se reconocen en su absoluta ignorancia de quiénes son, de quiénes quieren ser, de qué es lo que desean y de qué es lo que esperan. Por eso la obra nunca finaliza, se interrumpe: el telón baja cada vez, y cada vez los actores quedan bajo la misma penumbra, sin saber qué ha pasado. Como en las escenas de nuestra vida.

En la escritura este juego se da, en un nivel, con el lenguaje. Respondemos siempre a un “habla” que ya está allí, con sus modismos, con sus expresiones, con sus palabras, con sus temas o tópicos, con sus cánones. Escribir es siempre un “citar”, en tanto que el modo en que respondemos es trayendo a lo propio de nuestro gesto lo que nos invocaba como significativo: todo texto es esencialmente un inter-texto, una retoma de lo que llamó a nuestra puerta, una reacción significativa a un gesto que nos precede. Articulamos el sentido desde el punto que el otro dejó en suspenso, y en esa retoma hay una citación. En este punto la dialéctica dramática ilustra cómo cualquier respuesta textual es insuficiente en términos de cumplimiento ante una demanda. Y esto es lo que habilita una escritura infinita, sin posibilidad de clausura o de punto final. “El *habla habla*” porque demanda, y porque no sabe lo que pide hasta que no se le ofrece lo que pretendemos saber que desea. En una escena imposible y absurda, la demanda se sabe solo porque la respuesta

no le satisface, y en su insatisfacción se reconoce deseo, algo del orden de lo insaciable o “irresponsable”, porque no hay jamás una respuesta adecuada. Sí, una respuesta “apropiada”: apropiada porque el deseo articulado en demanda es apropiado por quien responde; apropiada porque el deseo se apropia de la demanda, solo para suspenderlo como tal, solo para reconocerse otro respecto a dicha articulación. Así, la demanda desata la locura de las apropiaciones y expropiaciones. La escritura no es más que esta locura en el orden de la inscripción del sentido, en el que el gesto de mi escribir se apropia de un lenguaje que me convoca y que, al invocarme, se apropia de mi acto. Y en esta doble apropiación, tanto el escribir como el lenguaje están despojados de su intención, se enfrentan a la ilusión e insuficiencia, se reconocen en su ignorancia de lo que dicen o hablan. El sentido se construye en este quiebre y en esta imposibilidad. Y así, quizás, la escritura y el sentido viven de lo que no se puede apropiar, que no es sino la singularidad misma, tanto del sentido como del que escribe, es decir, de la singularidad irreductible de lo articulado y de la articulación del sentido, que no puede jamás encontrar respuesta alguna a su deseo de significación en los signos que aparecen. Escribir, por eso, es lidiar con lo inapropiable y lo inapropiado. La escritura vive de esta imposibilidad. Por algo seguimos escribiendo y en cada cita volvemos a enfrentarnos con aquello que se nos escapará siempre: el sentido.

V

El gesto de significación es siempre ya un gesto de respuesta. Los seres humanos hemos podido imaginar un gesto primero, *ex nihilo*, que en su movimiento no conoce ni motor ni motivo, ni siquiera un sustento sobre el cual se ejerce y se realiza (es decir, se hace real). Un gesto puramente performático porque lleva hasta el final la forma que procura (per-forma) pero también porque comienza y termina en un solo movimiento. Así se pensó el acto creador de un Dios Único, eterno y omnipotente, soberano sobre todo lo que existe. Quizás por ello fuera fácil interpretar el comienzo del Evangelio de Juan: “en el principio era el Verbo”. *Lógos*, dice en griego. En singular, en reposo. El inicio supone una primera acción sin precedente, una pura posición y una pura producción. No quiero aquí desplegar toda una serie de aporías que se desprenden de una concepción tal, que

empezaría con una posible traducción al latín del *logos* como *con-ceptio*, que indica ya algo del tiempo y del otro en su prefijo. Lo dejo a Dios tranquilo con su palabra. En el caso del ser humano, es muy claro que nunca nos encontramos *en arché*, en el principio, en el origen: llegamos siempre tarde a lo que ya está ocurriendo, y nuestros gestos responden a una situación previa que le da un marco de significación, es decir, que ofrece pautas para que aparezca un sentido a partir de un cierto guión que actuamos. Este guión no consiste tanto en las palabras que usemos, como en el modo en que debemos desenvolvemos: un guión más centrado en las márgenes, más atento a didascalias e indicaciones escenográficas que a las palabras que efectivamente preferimos. Quien haya hecho alguna vez una improvisación de teatro o de música, o aún de poesía, me puede entender mejor. El gesto se enmarca en un guión, un guión que se sostiene sobre el orden del cuerpo y de sus emociones, de las normas de comportamiento social, de los roles a los que debemos atender, a las palabras o fórmulas que se cuentan como un repertorio de posibles intervenciones. Mi gesto significativo surge de todo este conjunto, aunque no por ello se reduce a él, justamente porque también mi gesto es con-junto, hasta el punto en que el guión solo es significativo *a posteriori*, es decir, a partir de la aparición de mi gesto. Jean-Louis Chrétien dice que la llamada precede a la respuesta, pero que se solo se fenomenaliza o se manifiesta en tanto que es respondida. Hecho mi gesto de significación, se articula “realmente” el estado de ánimo, la repartición de roles, las conductas del cuerpo y las palabras que aparecen. Hecho mi gesto, lo inarticulado se articula, pero también por ello entramos en la ambivalencia y el malentendido. Parece que en el “slang” del siglo XV la expresión “I understand you perfectly” se reemplaza a veces por “I understumble you perfectly”: el orden de la comprensión es también el del tropiezo. Pero uno solo tropieza donde había un camino en el que se confía y hay algo que lo hace trastabillar: en general uno no tropieza si presta atención, tropieza en general de confiado. Mi gesto significativo siempre confía demasiado en lo que le antecede y da lugar. No puede ser de otra manera: si mi gesto comenzara dudando, la significación jamás se daría, por la simple razón de que todo lo que me antecede es ambiguo y polivalente, digno de sospecha. Como sucede con el escéptico radical, mi gesto quedaría por siempre relegado, diferido, postergado. Confío, hablo. Es en el momento del tropiezo en el que vuelvo sobre mis pasos, el momento en que vuelvo a examinar el camino que transitaba, y detecto aquello que nos lleva a la incomprensión -si es que tengo suerte, que la mayor parte de las veces no sabe uno por qué no puede salir del berenjenal. Y este volver sobre los pasos

no significa saber qué hacer al respecto, sino volver a dar un paso nuevo, sin saber bien si fue una piedra o el pozo el que me hizo darme de frente contra el suelo.

El gesto significativo que “inicia” el sentido que articulamos retoma una articulación del sentido previa que, sin embargo, está a la espera de esta nueva articulación o significación, sin la cual queda en el aire, sin dirección, sin orientación. Mi gesto le da un sentido, la hace marchar hacia un determinado lugar, le propone un camino de construcción. Al retomarlo, lo replica, lo reproduce, o, mejor, lo “cita”: lo que articulamos en palabras es, siempre, de algún u otro modo, una cita. Sin embargo, la cita es ya una forma en que lo ya-articulado pero pendiente de significación es apropiado y articulado de nuevo por quien habla. Aún en el caso de una “pura repetición”, el sentido es distinto porque quien articula las significaciones es distinto. No hay, por tanto, repetición sin diferencia. Borges llevó esta paradoja a la ficción en su cuento, “Pierre Menard, autor del Quijote”. En el orden de la significación, toda articulación se articula de nuevo cada vez. Y esta articulación no debe comprenderse desde el registro de la actividad, como si fuera yo quien habla o quien escribe: hay articulación también en un registro “pasivo”, es decir, en el momento de la escucha o de la lectura. En estos casos también hay un gesto significativo que retoma lo articulado, puesto que la recepción es ya activa: uno se dispone a recibir a lo otro, toma una determinada actitud frente a lo que se acerca, y el encuentro está teñido de un temple anímico que es también un modo de la significación. El problema es que al teorizar acerca de estas cuestiones, tendemos a inmovilizar y absolutizar momentos que, en rigor, son sucesivos y se encuentran ya enlazados. El signo significativo no es un punto cero no solo porque retoma lo ya-articulado sino también porque no hay “un” gesto significativo, sino que cada gesto que es “uno” está involucrado en un proceso de significación continuo (su cuerpo, sus emociones, sus motivaciones, sus valoraciones, sus disposiciones psíquicas, sus recursos lingüísticos y sus arquitecturas lógicas). Escuchar y leer son, entonces, momentos de significación indiscernibles del habla y de la escritura. Por esta razón, la cita nunca es una “mera reproducción”, porque nadie está frente a “lo citado”, frente a “lo articulado”, sin una disposición significante, es decir, que todo es siempre “apropiado” por y para el sentido que articula cada quien.

VI

La apropiación de lo “ya-ahí” del sentido supone la aceptación de cierta materia que debe ser “apropiada”: para que sea apropiada, debe ser apropiada. La palabra permite jugar en todas las posibles direcciones. Yo me apropio de una significación porque la siento apropiada para mi propia articulación del sentido. A la vez, una cierta materialidad es apropiada para una cierta articulación en tanto que me inclina a llevar adelante dicha articulación, y no a otra. Esto parece muy abstracto, pero es lo que vivimos continuamente, por ejemplo, en el orden de los chistes, los cuales muchas veces no son pensados de antemano, sino que encuentran en la materialidad de las palabras los recursos de los que pueden echar mano: la mayor parte de las veces es una palabra o una expresión que viene de otro el que “dispara” el chiste, “el juego de palabras”. El orden de la apropiación y de lo apropiado, entonces, es dialéctico, lo cual significa repensar la relación entre la forma y la materia, o mejor, entre el artista y el instrumento. No solo la forma usa la materia para encontrar expresión, ni tampoco es el artista el que usa un instrumento para realizar su creación; también es la materia la que “pide” una determinada forma, así como también es un instrumento lo que solicita una peculiar obra. En el habla y en la escritura esta dialéctica se verifica en la materialidad de la palabra, la cual solicita un pensamiento que le sea “apropiado”, y no solo se dispone como elemento que el pensamiento informa y usa. Así, la materialidad de la palabra, en sus elementos fonéticos, en su estructura lingüística, con sus prefijos y sufijos, con su naturaleza de verbo, o adjetivo, o sustantivo, o adverbio, o preposicional, en su red semántica, en sus remisiones etimológicas, en esta materialidad elemental de la lengua y de las palabras es la que hace posible una nueva articulación del sentido. No es lo mismo usar la palabra “antiguo” que “arcaico”: la fuerza fonética que encierra el “rc” frente al “nt”, o la “co” frente al “guo”, la remisión al *arché* y sus sentidos, todo esto lleva a que las palabras que sigan estén afectadas por estos elementos, y el sentido por articular ya haya sido “apropiado” por esa materialidad. El proceso de la escritura, entonces, no tiene lugar de forma “programada”: el *gramma* no se anticipa, no se dibuja antes de tiempo, no tiene lugar en un pensamiento sin ilustración -por más ilustrado que se quiera-, sino que acontece en el trazo y a partir de las indicaciones de este trazar. No se piensa y luego se escribe, sino que se escribe, luego se piensa. En el movimiento continuo de la escritura las previsiones tienen un lugar acotado -aunque importante-, pero surgen siempre de la materialidad a la que responden.

La materialidad en la que se encarna el gesto significativo no solo remite al campo semántico, al orden de las asociaciones de los sentidos que una palabra tiene con otras, ni solo al orden fonético, en el que el sonido y el ritmo de las frases también marcan un pulso para lo que escribiremos luego. Hay una materialidad que es muy sutil, tanto que se ha camuflado en general de su opuesto: la formalidad. Se trata de la *sintaxis*. La palabra griega muestra el campo legal (*táxis*) y una lógica de la asociación (*syn-*) que remiten al modo en que todos los elementos de una oración o de una frase discursiva están referidos a los otros según su funcionalidad: no hay elemento lingüístico que se abastezca a sí mismo en su significación, sino que significa en su remisión a otros elementos, pero esto solo si se ubica en un determinado rol funcional que lleva a afirmar que es el todo lo significativo, y no sus partes. El gesto significativo no se sustrae a la sintaxis, sino que se realiza en tanto que cumple con sus leyes e indicaciones. Esta sintaxis no solo nos ordena cómo construir oraciones, sino que nos estructura el modo en que clasificamos y ordenamos la experiencia. Por ejemplo, podemos discernir entre un agente, una acción, una situación, las propiedades de la acción o del agente, porque significamos de acuerdo a sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos. No solo la sintaxis nos dice cómo se disponen estos elementos para que una totalidad expresiva sea significativa; la sintaxis nos propone una especie de jerarquía axiológica respecto al lugar que ocupan los elementos significativos: las categorías de la ontología aristotélica, por ejemplo, no son sino una traducción metafísica de los modos en que articulamos el sentido a partir de las palabras, dando una prioridad absoluta al sustantivo (cuyo caso sintáctico primordial es el nominativo, es decir, el sustantivo en el rol de sujeto de la oración). Habría que hablar de una “metafísica nominativista” en Occidente, en este sentido, que se apoya y se construye -en realidad- sobre una sintaxis particular. El problema con la materialidad de la sintaxis es que pasa desapercibida como tal, y pasa a presentarse como la forma de toda significatividad, como estructura lógica que “informa” todo elemento a ser significado. También Immanuel Kant se apoyó sobre la sintaxis para deducir las categorías del entendimiento, y sobre todo para establecer el registro *a priori* y formal gracias al cual podemos articular un sentido de la experiencia. No es azaroso que algunos lingüistas, como Noam Chomsky, hayan postulado el registro sintáctico como un *a priori* universal que estructura todo discurso, frente al registro semántico, que es cultural e histórico y, por lo tanto, plural. Pero la sintaxis puede considerarse ella misma como un producto histórico y contingente, como el resultado también de gestos significativos. En este

sentido, la *poesía* ha jugado muchas veces con la sintaxis y las ha forzado hasta el punto de una cierta ininteligibilidad, pero ganando el terreno de la materialidad tanto semántica como fonética, como sintáctica. De hecho, uno podría pensar que, una vez suspendida o neutralizada la dimensión sintáctica, se manifiestan mejor todos los registros de la lengua. La sintaxis es un velo que oculta toda materialidad gracias a la ilusión del “funcionamiento”, es decir, que al darle a cada elemento una función muy precisa, la singularidad de los elementos significantes quedan suprimidos en su reducción a las exigencias del todo. La poesía, al suspender este funcionar, hace aparecer la palabra -algo análogo a lo que Martin Heidegger afirma respecto a la materialidad de los útiles cuando dejan de funcionar. La sintaxis hace que todo funcione, o incluso muestra lo que no funciona. La pretensión de inteligibilidad se juega, por esta razón, sobre todo a este nivel sintáctico, tantas veces identificado con el registro de lo lógico como tal.

VII

La indicación de la poesía nos lleva a otro registro de la materialidad gracias a la cual el gesto significativo lleva adelante la articulación del sentido. Si la sintaxis apunta al modo en que una totalidad significativa funcionaliza los elementos que la componen, el “género” remite al modo en que una totalidad se organiza para ser expresiva. Es como una especie de sintaxis en segundo grado, porque ordena la ordenación según las exigencias de un todo mayor. Por ello, el género de la poesía puede incluso forzar la sintaxis porque la subsume a su necesidad expresiva. En el otro extremo, la lógica formal e incluso la matemática (que han llegado a pensarse conjuntamente) son también un género, uno que intenta expresar la sintaxis reduciéndola a su pureza, es decir, tomando la categoría de lo puro, o lo inmaterial (es decir, la falta de todo elemento semántico) como el elemento único de su construcción, lo cual lleva a la creación de un nuevo alfabeto o sistema de signos, como puede verse en los *Principia mathematica* de Russell y Whitehead. A diferencia de la sintaxis, sin embargo, el género no esconde su carácter particular y contingente, y sus reglas son tan solo marcas que orientan una producción pero que no tienen un valor normativo (en rigor, como decíamos, no hay nada que sea “normativo” en el lenguaje más que en un sentido débil, pero si las leyes de la sintaxis y

de la ortografía, por ejemplo, son más bien inflexibles y se presentan con cierta aura de necesidad, las de la composición en el género tienen tan solo un valor de consenso o de uso, y no de obligación). El género es un modo peculiar de la expresión que traslada e inscribe el orden de una composición textual a un todo mayor de discursividad, es decir, a una cierta comunicación o gestualidad significativa que se extiende en el tiempo y que abarca a muchos discursos particulares. De allí que podamos preguntar, por ejemplo, ¿qué género de discusión tuvo esta pareja? Cuando hablamos de género hablamos de un marco significativo que determina las partes de un discurso y les da una pauta gestual. Aunque las diferentes partes puedan tener distintas formas de expresión o distintos acentos, el todo de dicho gesto significativo tiene un “tono” definido. Como en el caso de la música tonal, todas las construcciones armónicas y melódicas obedecen al tono, que no solo determina la altura sino también el modo, aunque las diferentes partes (compases) puedan tener un cierto registro propio, alterando las notas y “modulando” a otras tonalidades, aunque luego vuelvan a la tonalidad primera. Algo semejante sucede con los géneros, cuya particularidad marca el ritmo y el tenor de un gesto, aunque hospeda en sus diferentes partes gestos significativos muy variados. En ese sentido, la “novela” es un género que puede albergar -de algún modo- todos los registros expresivos, pasando de la narración al diálogo, a la poesía, a lo científico, a lo aforístico, e incluyendo diversos “temples anímicos”, desde lo cómico a lo trágico, desde lo reflexivo a lo anecdótico, desde lo “pesado” a lo “ligero”. Las posibilidades del género “novela” son tantas que incluso se ha llegado a pensar que no hay propiamente un género novela. Incluso una obra como *Rayuela*, de Cortázar, muestra las infinitas posibilidades de este género hasta el punto de configurarse como una “anti-novela”, es decir, que el mismo género de “novela” pueda consistir en su negación, como si fuera uno de los modos de su producción (tal, al menos parecía ser el sueño de Morelli en la novela). Pero lo dicho sobre la novela puede aplicarse también a todos los géneros, en tanto que en la composición total de una obra marcada por un “tono general” y un “género particular”, sus diferentes partes puedan “modular” a otros modos o géneros expresivos.

En tanto que el género es una forma contingente e histórica de organizar un gesto total de significación, sus reglas y normas de composición son siempre alterables y dinámicas. Los tipos de géneros mismos son tan solo una cuestión de decisión, representan una decisión arbitraria por parte de una comunidad para enmarcar los

diferentes discursos. En tanto “categoría textual” (que se configura según una lógica de todo y parte), el “género” es también una categoría lógica que tiene una relación dialéctica con la categoría de “especie”: así, por ejemplo, una definición consiste en el establecimiento de un “género próximo y de una diferencia específica”, tal como proponía la lógica clásica. La relación es dialéctica, como en todos los casos de las relaciones de todo y parte, porque el género puede ser tomado como un todo o como una parte, es decir, puede hacer las veces de un conjunto o de una parte de ese conjunto, que a su vez es un todo en el cual se incluyen otros conjuntos, y así. En teoría de conjuntos, se juegan las relaciones entre conjuntos y sub-conjuntos. Pensar en un máximo o en un mínimo es aporético en esta lógica: el conjunto de todos los conjuntos llevaría, por ejemplo, a lo que Kant llamaba la “idea del mundo” propia de la razón, pero también a la idea de “ser”, ese género de todo género que, como tal, termina por significar “nada”, termina por identificarse paradójicamente con la nada. Lo mismo sucede con el mínimo, en tanto que el singular puede pensarse en términos de totalidad, como un conjunto en sí mismo que no incluye nada más, que es indivisible y atómico, pero como tal deja de ser pensable, justamente porque sigue en la lógica de todo-parte, e implicaría la posibilidad de seguir encontrando elementos que se incluyen en esta singularidad significada como particular, siendo que la idea de lo *particular* alude a la noción de *parte*. Al fin y al cabo, la pluralidad y la multiplicidad son tan impensables en su singularidad como en su universalidad. Los extremos se mantienen vedados al pensamiento y al lenguaje como tales, y ello porque el sentido se articula siempre en signos que remiten necesariamente a una lógica de la clasificación, de la clase y, por tanto, a una lógica del todo y de la parte. Y es gracias a esta lógica de la clase que el singular también aparece como excepción, como una parte que no obedece del todo al género en el cual se lo incluye. Dicho de otro modo, lo singular también aparece como un producto de la clasificación, en tanto que se presenta como inclasificable. La génesis de lo singular, creo, permanece inaccesible, en tanto que no podemos determinar si hay primero una “revelación” de lo singular que exige su inclasificación, o si es acaso el orden de las clasificaciones lo que se estrella contra sus límites y manifiesta su inadecuación, poniendo en primer plano lo excepcional, en una definición que se lleva adelante primeramente desde lo negativo: “esto” no corresponde a este conjunto. Lo aporético es la señal de lo excepcional y de lo singular, de aquello que se manifiesta como un todo no-incluido, o incluso un todo sin partes. No podemos salirnos de esta lógica, porque el “todo-parte” es la esencia misma de la lógica: no hay sentido ni

signo que no se juegue en la dialéctica general-particular, universal-singular, conjunto-elemento, una lógica que, por definición, es infinita e interminable.

VIII

El rodeo por la lógica del género apunta a la afirmación de que todo “género” es tan solo el producto de una decisión. Como sucede en el orden de lo textual, un “género-todo” que determina los modos de la composición de las “partes”, es tan solo el resultado de un “corte” en esta lógica infinita de la dialéctica todo-parte. En este sentido, los géneros son completamente arbitrarios y contingentes, y el mismo “género de la filosofía”, como el de la “ciencia”, o el de la “literatura”, son tan móviles y caprichosos como los de la “química”, “física”, “psicología”, “novela”, “poesía”, “teatro”, etc. El establecimiento de estos géneros -de todo género como tal- no es más que la cristalización de un proceso institucional, es decir, del orden de una institución-destitución que se da histórica y comunitariamente. Basta con estudiar apenas la “historia de la ciencia” como la “historia de la literatura” para darse cuenta de estos procesos de “producción de género”, estos procesos de “generación de generación”, del nacimiento siempre inacabado del género. Como en el caso del telar -y las metáforas del discurso y de la escritura nos remiten siempre a ella-, estas generaciones tienen lugar siempre gracias a los actos de corte y de tejido, separando los pedazos de telas o géneros, y uniéndolos luego según ciertas decisiones. En otras palabras, estamos en el orden de lo *intertextual*, entendido como la relación de todos los géneros entre sí. Es imposible pensar esto en su total abstracción, pero de algún modo todo sentido y todo signo remite a todos los otros de algún modo, es decir, que todo puede ser articulado con todo. Lo inarticulable está fuera de lo lingüístico, porque la lógica de la articulación es la de todo-parte, y todo puede ser parte de un todo si es un signo, como también puede ser un todo que define sus partes. Significar es actuar y performar este todo en cada caso. Y significar es tanto sustraer una parte y darle una función *totalizante*, como la de remitir una totalidad a un todo mayor y darle así una función *particularizante*. Com-poner no es más que esto: significar.

Es también por esta lógica que nunca hay repetición, y que una cita -aunque reproducida textualmente- sea en cada caso diferente: cada gesto significativo puede

considerarse como una parte de un texto mayor, e incluso cuando se lo considerara como una unidad en sí misma, el contexto de su enunciación lo significa y, por ello, lo incluye en una lógica que lo sobrepasa y lo trasciende. Y es que, al fin y al cabo, todo en el orden de la significación tiene la estructura de una composición, y, como tal, está supeditada a la lógica del todo y de la parte. Pero esto supone, a su vez, que todo está siempre en *descomposición*, que toda significación -apenas articulada- está expuesta a un proceso de putrefacción, de degeneración, de alteración. En otras palabras, todo sentido o significación existe en tanto que se desarticula, en tanto que sufre nuevas articulaciones desde el instante en que se formula e inscribe. Toda articulación retoma lo que ha sido articulado, y en su gesto significativo descompone lo compuesto, enferma con su palabra la inscripción que se yergue; pero, al mismo tiempo, vuelve a levantar un sentido y lo inscribe, solo para ser nuevamente retomado y descompuesto. No se trata solamente de que un mensaje se va alternando a medida que pasa de uno al otro (como en aquel juego del teléfono descompuesto); se trata de la vanidad de todo sentido o de toda inscripción, que al nacer se siente fuerte y sólido y casi podría decirse que nace ya enfermo, que no llega a ser un aborto porque su morir no es definitivo y logra sobrevivir en sus nuevas articulaciones. Articular un sentido no es más que un acto de resurrección, que en griego se dice *anástasis*, es decir, volver a erguir. Claro, solo se resucita lo que ha muerto, solo se levanta aquello que ha caído, lo cual implica que lo que ha resucitado vuelve a morir apenas revive. La significación es como ese fuego del que hablara Heráclito de Éfeso, ese elemento que se consume y se da vida al mismo tiempo, que vive de su muerte y muere al vivir, y que es eterno en ese perpetuo devenir, producto de una *coincidentia oppositorum*. Quizás por ello se haya simbolizado el *lógos* con el fuego siguiendo el mito de Prometeo, que la razón no es más que palabra, y la palabra un momento determinado de un flujo constante de construcción y destrucción, de articulación y desarticulación, de composición y descomposición. Y en ese proceso enloquecido del fuego que todo lo devora y que todo vivifica, nos encontramos entregados a un juego sin fin de significación, un juego que nos desquicia, una loca pulsión de sentido, una “logomanía” que no hace más que enfermarnos. No por nada tantos pensadores consideran la razón como un principio de muerte y de enfermedad, como aquel principio que atenta contra la vida y hace de la existencia un sufrimiento y una pasión inútil.

IX

La “logomanía” es causa y efecto de la inscripción de sentido, es decir, que es a la vez el producto y el motor de la escritura. La escritura vive de su muerte, se alimenta de sí misma, “arde por consumirse”: es decir, arde de deseos de consumirse y se anima gracias a su desfallecimiento. Es la escritura, y nada más: no hay nada que le dé nacimiento, más que ella misma. Quizás sea en este sentido que Jacques Derrida haya dicho que no hay un “fuera de texto”. El sentido surge de su articulación, en otras palabras. Pero como tal la escritura es una tecnología, una forma de llevar adelante una operación, una forma que consiste en hacer uso de dispositivos para lograr su cometido. Es gracias a sus dispositivos que la tecnología de la escritura tiene lugar, lo cual supone que tanto el “sujeto” que escribe como la “materia” sobre la que trabaja son dispuestos por estas tecnologías. En otras palabras, no es que un autor utilice los diversos dispositivos de escritura de forma que queda inmune a su utilización. Todo lo contrario: es uno mismo quien es dispuesto según las exigencias del dispositivo. El género es un tipo de dispositivo, pero hay otros incluso más concretos -o menos abstractos. Los dispositivos de escritura son también aquellas herramientas con las que escribimos: la pluma, la tinta, el papel, el ordenador, el celular, el micrófono, la cámara, la máquina de escribir, el piano, los pinceles, los pigmentos, el cuerpo. El gesto de significación es un movimiento, un acto que no se puede desentender de su materialidad, y toda articulación no solo se sirve del lenguaje y su *grammar*, sino también de los medios de producción y de materialización del sentido. Cada arte y expresión depende de ese doble juego entre los dispositivos “formales” y “materiales”. Nosotros ahora nos detendremos solo en el arte de la literatura, es decir, en el arte de la composición a través de las palabras.

Es difícil imaginarse uno a Moisés caminando por Buenos Aires para ir a trabajar a la oficina, y de repente que se le aparezca Dios en forma de una zarza ardiente, y que se acerque, se descalce y oiga cómo le comunica su misión de salvar a su Pueblo. Pero bueno, Moisés estaba laburando en el momento de su teofanía. Es cierto, no estaba en la Avenida Corrientes y la 9 de Julio, rodeado de otro millar de personas, con un olor penetrante a basura acumulada en *containers*, el aroma del aceite frito del McDonalds, los bocinazos de porteños alienados, y salpicándose los zapatos recién lustrados con las aguas sucias que duermen debajo de las baldosas flojas, puteando en hebreo y mirando el

celular para responder un whatsapp de su jefe que le escribe incluso antes de empezar su horario laboral. Es cierto, el contexto era bastante diferente. Pero este Moisés oficinista, caminando por la calle Corrientes puede tener también una epifanía. En medio del quilombo citadino, con el celular en la mano, y atento a que no se lo afanen, al levantar la vista ve una de las tantas librerías que pueblan de volúmenes a la ciudad de Buenos Aires. En la vidriera -que dista de ofrecer un paisaje desértico- nota la tapa de un libro cuyo título resplandece y se destaca entre tantas otras docenas que lo rodean -algo que también le sucedería con la zarza entre las otras muchas en la montaña. Se acerca este Moisés porteño para ver más de cerca el libro que arde ante sus ojos y que siente que lo llama. Eso sí, no se descalza: las calles de Buenos Aires son tan pintorescas como sucias, y sacarse los zapatos en medio de la ciudad es doblemente peligroso, que le pueden a uno afanar el calzado, o llevárselo a uno al manicomio como un alienado que no cumple con las leyes básicas de la civilidad, además del peligro de arruinarse las medias con la mugre pegajosa de la megalópolis. Pero en todo caso, con zapatos de punta y corbata, este Moisés burócrata se detiene ante el libro. Se queda en silencio contemplando su título: “Ulysses”, el de James Joyce. Para este amante de la literatura, que tiene ambiciones de ser escritor y llegar alguna vez a publicar su propia novela, este libro que nunca leyó -y que sabe que debe leer alguna vez- se le manifiesta como una especie de *Tótem*, como una especie de objeto sagrado que lleva entre sus tapas una consigna, un imperativo, un deber. Este Moisés con celular de sistema Android -que como ese otro Moisés, no es muy adinerado y no entra a las tiendas de *Apple*- se para enfrente y se dice para sus adentros: “heme aquí”. Allí el libro que manda, aquí el lector que se somete a sus órdenes. Allí el “libro-Yaveh”, aquí el siervo-escritor. Deudor de una tradición, miembro de un Pueblo hecho de letras, este Moisés que se demora en la vidriera y al que van a putear por llegar tarde al trabajo, recibe la misión de salvar la literatura, de arrancarla de su lugar, de desalojarla de su hogar cómodo de vidriera de Avenida Corrientes para hacerla avanzar a una tierra que no sabe ni dónde queda ni qué le depara. Sí, la misión de artista es desviar la literatura, empujarla fuera de los caminos conocidos de lo ya establecido, de las vías de venta y consumo; la misión es extrañar la literatura, y comenzar su éxodo, su “sendero hacia afuera”, su errancia en el desierto. Sí, tal como fue el caso del *Ulysses*, ese libro que zarpó hacia tierras incógnitas para conquistar su lugar en la historia de la literatura, escrita por un inmigrante en una tierra foránea que hablaba una lengua que no era la propia - Joyce escribe en París, él que era un Dublinés. En esta “bibliofanía”, el oficinista Moisés

le pregunta en voz baja: “en nombre de quién voy a salvar a la literatura”, para recibir como respuesta un enigma compuesto como una tautología: “yo soy el que soy”. El precio de su tapa lo hace reír: 60 mil pesos (es una edición anotada, parece).

El *Libro-Yaveh*: se me ocurrió este concepto escribiendo una novela y tuve que interrumpirme para escribir estas páginas -escribo varias cosas al mismo tiempo, como todos. No quería perder esta idea de un libro que se nos manifiesta como un ser sin fisuras, sin tiempo, sin historia, un libro cuya esencia es su propio ser (en esa “metafísica del Éxodo” de la que hablara Étienne Gilson, y que define a Dios como ese *Ipsum Esse Subsistens*). Tanto para uno como para el otro Moisés, “lo que es” se revela en todo su peso, inaguantable, imponderable, insoportablemente sólido. No hay nada que decir. Solo queda subyugarse. Ni uno ni otro Moisés van a ver jamás la Tierra Prometida, o la verán de lejos y no la habitarán. Los dos quedan anulados por la ley, una que ni escriben ni pueden cumplir. Pero es una ilusión, es un engaño que asumen como verdadero. La tautología que define a la divinidad hecha libro -un Verbo hecho Letra- esconde tras de sí una historia, una aventura, un éxodo, una enajenación, una turbación. Con el celular sonando en el bolsillo -el jefe se pone impaciente por la demora de su secretario-, Moisés ve el *Ulysses* como una especie de meteorito caído del cielo, un objeto imperturbable que nació ya escrito. Su hermosa edición disimula que ha sido el resultado de nueve años de escritura, esconde que hay en la trama desacuerdos e incongruencias, que está plagado de páginas olvidables, de errores, de faltas de inspiración, de recursos repetidos y mal utilizados, de ensayos y de búsquedas infructuosas. No, el Moisés porteño tan solo ve en el libro que aún no leyó un ente inobjetivable, un texto sagrado, sin antes ni después, un *Alpha* y *Omega*. Ante esta roca, Moisés cae aplastado. Como todo objeto sagrado, el libro es “intocable” y debe permanecer “inmaculado”. La misión de estar a la altura de su llamado es imposible de cumplir -pero no puede darse cuenta: el mandato de escribir un Libro que sea digno de ese texto totémico es un mandato que no puede cumplirse. El verdadero éxodo, la verdadera emancipación, implica matar al libro. Yaveh no prometía la liberación, sino tan solo cambiar de déspota, pasar de los dioses egipcios a las manos del soberano de Israel. No hay emancipación que no sea una nueva servidumbre. Salvo que pisoteemos la zarza y, como un faquir, pisemos las brasas sin sentir dolor, y dar por tierra toda tautología. Abrazar la diferencia, la alteración, la historia, la generación siempre generante y generada, y escribir, tan solo escribir, con la libertad de un zorzal, y

cantar la ligereza de quien no se somete al peso del yugo encuadrado y puesto en oferta en una librería. Hay que cuidarse de estas bibliofanías: pueden ser nuestra perdición como escritores. No hay manera de superar o de continuar -siquiera- a un “libro-Yaveh. Estos textos inmunizados, que determinan un “canon” y que son la medida sin medida de lo que hay que escribir; estos textos repletos, sin agujeros, que no conocen antes ni después; estos textos originales y originarios que no son más que una mentira erigida en verdad incuestionable; estos textos que, si no entendemos, es por falta de inteligencia y no por las falencias de sus líneas. Ante estos textos soberanos, nos queda tan solo arrodillarnos y dedicarles nuestros himnos de alabanzas, nuestros encomios. Así no se puede escribir. Moisés, de hecho, no sabía hablar ni tuvo nada que decir. Una especie de marioneta de un Dios invisible e intocable, de un “yo soy lo que soy”, y déjate de preguntar. No, así no vamos a ningún lado. Habría que escupir los lomos de estos libros: el fuego que los incendia se apaga con un poco de saliva. Pruebe. Y pónganse a escribir tranquilos.

X

La materialidad de la escritura se manifiesta por todos lados y en todos los órdenes. Las tecnologías de la escritura, sus dispositivos, no son solo los objetos y los instrumentos gracias a los cuales escribimos. Forzando un poco el término mismo de *tecnología*, podríamos decir que el espacio y el tiempo son dimensiones del arte que son *tecnificadas*, que son puestas a disposición de la composición y que, a su vez, disponen del autor, disponiéndolo a la actividad de la creación. En el registro del tiempo, la escritura supone la interrupción del cronómetro, de la agenda, del calendario, e implica sumergirse en un tiempo diferente en el que el mundo exterior y sus exigencias prácticas y sociales son suspendidas, y en el que el mundo del fantaseo toma las riendas. En el tiempo de la escritura sucede algo semejante al tiempo mítico de los “inicios”, un tiempo en el que las cosas son creadas, traídas a la luz, sin importar demasiado sus condiciones reales de existencia. Aunque estemos escribiendo sobre asuntos de la realidad, somos nosotros los que le damos nombre -como aquellos primeros seres humanos que tuvieron que bautizar las obras del Creador-, somos nosotros los que las ordenamos y las organizamos en nuestro discurso, somos nosotros los que articulamos su sentido. Si bien hacemos esto constantemente, en la escritura el gesto de significación pasa por la resistencia de la exposición y de su materialización y mundanización: así, el fantaseo y el discurso se

inscriben de forma más contundente, lo cual hace explícita esa actividad de significación y nos permite asumirnos como sujetos significadores en tanto que nuestra significación se hace objeto, se enfrenta a nosotros mismos. En tanto que la escritura nos sirve de reflejo y de espejo de este acto de significación, nos permite dar rienda suelta a las fuerzas creativas de nuestra imaginación, y este fantaseo que no es sino el modo de existencia constante pasa a un segundo grado, se potencia, se inscribe en un afuera como signo -y no solo como práctica, puesto que actuamos siempre en relación a las imágenes que hacemos del mundo. En este fantasear recreamos el mundo de forma más consciente y controlada -aunque, como decíamos, también nos vemos arrastrados por las corrientes del lenguaje. Al volver sobre sí, al hacerse reflexivo, este fantasear vive de su propia vida, respira de su propio aire, casi como si no tuviera necesidad de lo real. Por eso, en el acto de escritura, el tiempo cosmológico -por decirlo de alguna manera- se suspende y entra de lleno en el tiempo “fantástico”, el tiempo que no es la medida de un movimiento de los objetos del mundo, sino que es la medida de los movimientos internos de la fantasía. Sin embargo, a diferencia de los estados de fantaseo interno puro (el *day dreaming*), la escritura supone pasar de lo interno a lo externo, y viceversa, en esa dialéctica que define lo uno por lo otro indistintamente. Esa resistencia del “afuera” es lo que da consistencia al tiempo de la escritura, y lo que da realidad a la articulación del sentido. Es por esta razón que la escritura se torna la mayoría de las veces en una especie de *ritual*, una actividad que está delimitada por un marco temporal cosmológico que le sirve tan solo como invitación y ocasión regularizada para llevar adelante el acto creador. Aquí cada uno tendrá sus *momentos* de escritura, y hay quienes acudan a la escritura todos los días, o un par de días a la semana, o en los días de retiro en sus vacaciones. Como en los rituales religiosos, uno no los celebra “en cualquier momento”, sino en “determinados momentos”, definidos de tal manera que habiliten una repetición. Claro que también la escritura -como las plegarias- pueden practicarse de repente, en cualquier momento. Las “oraciones” -las que pueblan tanto a la religión como a la escritura- no tienen un tiempo fijo, sino que se realizan espontáneamente muchas veces. También por eso es importante siempre llevar un trozo de papel y un bolígrafo en el bolsillo, que uno nunca sabe cuándo va a aparecer la urgencia y la necesidad de escribir. Pero, en principio, la escritura pide un tiempo.

El espacio de la escritura es también fundamental. Como en la celebración y el “servicio religioso” -uno también se hace *siervo de la escritura*-, la escritura se lleva adelante en un espacio particular, un espacio que está signado por algún tipo de particularidad, lo cual no significa que sea *ese* espacio en concreto: uno puede escribir en “un café”, aunque este “café” pueda ser un día el de la esquina de mi casa, y otro día el café de la ciudad de Lima en la que estoy de visita: no importa cuál café sea, mientras que sea un café, tal como sucede con los templos religiosos. Los espacios pueden ser variados y -como en el caso del tiempo- cualquier esquina puede ser aquella donde la inspiración “tiene lugar”. Pero, en principio, la escritura no solo pide suspender el tiempo, sino también suspender el espacio: nos pide refugiarnos en aquel lugar en el que nos sentamos a rendir tributo al lenguaje y a actuar y recrear la potencia creadora y articuladora del sentido. En ese “retiro” del mundo y de sus exigencias, nos disponemos y somos dispuestos para que acontezca la escritura. El “hábito” de la escritura arranca un pedazo de tiempo y de espacio de las garras del mundo ordinario, y se prepara el hábitat en el que puede vivir y desarrollarse. Es tan fuerte este hábitat, que tan solo entrar en este tiempo-espacio nos dispone a la escritura, nos gatilla los deseos de escribir y -como una partera- toca las teclas del cuerpo y del alma para que demos a luz nuestras *oraciones*. Y, como en las plegarias, este espacio no es el que nos rodea tan solo, sino el que disponemos al adoptar una determinada posición corporal: así como al arrodillarnos, ya rezamos, así también al sentarnos en nuestro sillón de escritura, ya comenzamos el ritual de creación. Blaise Pascal decía que la fe nace cuando nos arrodillamos, y no al revés (algo que luego aprovecha Pierre Bourdieu en su sociología de los cuerpos): no nos arrodillamos porque creemos, sino que creemos porque nos arrodillamos. Lo mismo con la escritura: escribimos porque nos sentamos con pluma y papel, y no a la inversa (no agarramos los instrumentos de escritura porque vayamos a escribir). De nuevo, esto no se da así necesariamente: lo que llamamos “inspiración” es aquel acto de agarrar el cuaderno porque aparece la pulsión de escribir. Pero la inspiración se da pocas veces comparado al acto de escritura habitual que hace a un escritor. El escritor se sienta en un determinado lugar, adopta una posición determinada, en un tiempo particular, agarra los instrumentos que precisa, y ahí recién escribe -muchas veces, si no la mayoría, sin saber siquiera lo que va a escribir. Uno se dispone a escribir, es decir, es dispuesto por el tiempo-espacio-posición de la escritura. Paradójicamente, las tecnologías como dispositivos no son tanto

aquello de lo cual disponemos para realizar una actividad, sino aquello que dispone de nuestros cuerpos para llevarlas a cabo.

XI

La posición del cuerpo que se dispone a ejecutar sus gestos de significación adopta también elementos que prolongan su corporalidad: el cuerpo significador hace uso de prótesis para significar. Estas prótesis van desde la silla en la que nos sentamos, a la mesa que utilizamos, hasta los elementos que satisfacen nuestra pulsión oral, e incluso los sonidos -o los silencios- que acompañan el momento de creación. Todo a nuestro alrededor puede ser un elemento que adosamos a nuestro cuerpo en su gesto creador. Muchos necesitamos del café, del tabaco, de la música, del bullicio, etc., para disponernos a crear. Todo puede servir en esta disposición a la escritura, y cada quien encontrará estas prótesis. Claro que esto supone que quedamos muchas veces “presos” de estas prótesis, lo cual no tiene nada de malo en principio: yo estoy “preso” de mis anteojos si quiero ver lo que tengo a más de tres metros de distancia. Pero a veces no es tan “saludable”. En mi caso, me es difícil escribir si no tengo una pipa encendida entre mis dientes. El uso del alcohol y de las drogas entre los escritores es cosa sabida, casi como elementos necesarios del estereotipo de escritor. Claro que es algo cultural y construido, pero indica esta necesidad de prótesis en nuestra posición corporal en el mundo, y en nuestra actividad particular de la escritura. Voy a volver luego sobre las imágenes o estereotipos del escritor. Pero me interesa ahora tan solo subrayar el uso de elementos del mundo que no solo acompañan el acto de escritura, sino que la hacen posible. Y es que, como en cualquier actividad, el cuerpo solo y su movimiento no bastan: el cuerpo adopta elementos del afuera como si fuesen una extensión de su poder para ser capaz de realizarlo.

Entre las muchas prótesis que hacen a la escritura, los elementos con los que “escribimos” tienen un valor fundamental. La pluma, el papel, el ordenador, el celular, o lo que sea que utilicemos como instrumento de inscripción, define radicalmente nuestro acto de escritura. Aquí cada quien encontrará los instrumentos de escritura que más le gusten, o que más le inspiren. Prefiero hablar ahora de inspiración, no tanto en un sentido “místico”, como esa fuerza que viene de lo alto y nos toma como si fuésemos *médiums*

de su mensaje; inspiración la tomo ahora como un estado de disponibilidad para la escritura, es decir, como en los actos religiosos, como ese disponerse a una determinada experiencia gracias a la delimitación de un tiempo, de un espacio, y de una postura corporal y de una afinación anímica (*Stimmung*, se dice elocuentemente en alemán). En este sentido, así como el tiempo y el espacio que enmarcan la escritura, los instrumentos para escribir pueden disponernos mejor o peor a la hora de escribir. En mi caso particular, como hijo del siglo de las computadoras, me veo llevado muchas veces a emprender la escritura con ella. Antes me inspiraba más, y prácticamente escribía todo con el ordenador. Pero, a medida que las tecnologías digitales y el internet avanzaron, y al tiempo que mi trabajo académico fue aumentando, la computadora dejó de ser un elemento de escritura, y pasó a ser el “dispositivo de trabajo”. Hoy en día, todo sucede en la computadora, y cuando la enciendo, lejos de suspender el tiempo y el espacio de lo cotidiano y del trabajo, más bien me sumerjo en él. Incluso el mundo social de los periódicos, de las redes sociales, de los mensajes del teléfono (que ya se incorporaron al ordenador), todo se ha metido en ese artefacto, cuya traducción móvil la encontramos en los celulares y en las *tablets*. Aún más, el tipo de escritura académico actual, con todo ese sistema de citación bibliográfica y sus reglas de juego, encuentra en la computadora la mejor herramienta para realizarse, en tanto que es más eficaz y sencillo, por lo cual -luego de muchos años y artículos científicos- cuando me siento a la computadora me veo obligado a trabajar y a escribir *more académico* (*more*: al modo de, en latín; pero funciona en inglés en el sentido de “más”, también), yendo constantemente a los textos que examino, y citándolos debidamente, transcribiendo partes y plantándolas entre mis líneas. Y está bien, porque la escritura es muchas veces parte de un trabajo: mandamos *mails*, presentamos informes, escribimos *papers*. Pero lo que me sucede a mí es que a la hora de una escritura “libre”, “exploratoria”, “crítica”, “terapéutica”, “artística”, “filosófica”, la computadora se me presenta como un obstáculo, como un distractor. Es como querer rezar en medio de un partido de fútbol: no podemos arrodillarnos y cabecear al arco al mismo tiempo -al menos yo no llegué a ese nivel de *multitasking*. Yo necesito escribir en otro medio, con otros medios. Claro que, en mi caso, escribir con pluma y papel multiplica el trabajo, porque luego tengo que transcribirlo en la computadora en vistas a su publicación. Ya lo sabemos: no hay panaceas en esta vida, y cada uno sabrá qué decisión tomar y qué sacrificios asumir a la hora de escribir. Yo prefiero sacrificar tiempo, no creatividad.

También puede uno diversificar los instrumentos de escritura según el caso de lo que vayamos a escribir. En mi caso, compré una máquina de escribir antigua pensando en escribir allí mis textos filosóficos para luego escanearlos y no tener que transcribirlos a mano. Pero no resultó. Por un lado, la máquina de escribir no es fácil de usar: pesadas teclas que hay que golpear, manipular el papel, mover el carrillo para pasar de línea, y las complicaciones que supone tener que corregir errores. Por otro lado, con mi pluma mi pensar-escritura se mueve muy rápido, se traslada, corre, se desplaza como un río; y además el silencio de la pluma deja que la música que acompaña mi escribir no sea estorbada por los golpes de la máquina. De todos modos, la máquina de escribir y su música percutiva me resulta muy atractiva. Mi decisión fue, entonces, reservar diferentes herramientas para los diferentes géneros o registros de escritura. Mis novelas, poesías y letras de canciones las escribo siempre con pluma; mis ensayos filosóficos van de la pluma al ordenador, según si escribo *papers* o ensayos, o si escribo libros o textos cortos (transcribir libros de más de doscientas páginas es demasiado, aunque igual pienso cada vez más en comenzar a escribirlos directamente a pluma); y para la máquina de escribir me reservé el género del teatro, o todo aquello que se acerque al registro del guión (cuando me anime, un guión de cine o uno de comedia, estilo *stand-up*).

Como toda decisión, es intransferible como tal y arbitraria. Pero, como toda decisión, también, es transferible y comunicable, y pautada o tipificada. La decisión sobre los instrumentos de escritura tiene su fundamento en un “otro”, y aquí sería pertinente decir algo acerca de los “estereotipos”. Todos y todas tenemos una determinada imagen o símbolo de lo que significa ser un escritor o un filósofo, imágenes que tipifican el oficio de un modo un tanto “rígido” (*stereos-typos*, como indica el griego). Si bien en esta rigidez del tipo puede encontrar una limitación, e incluso una alienación, como en el caso del lenguaje, estos tipos son necesarios en tanto que en dicha identificación “actuamos” (en su doble sentido del hacer y del interpretar teatral) el arte al que nos dedicamos. La mimesis, la imitación, es la base de toda actividad, incluida la que lleva adelante la articulación de un sentido, puesto que todo “gesto” es, esencialmente, transmitido y reproducido, asumido y recreado. En ese sentido, tenemos diferentes estereotipos que nos enmarcan en nuestra forma de escribir: desde las temáticas sobre lo que escribimos, hasta el género, el estilo, el vocabulario, la sintaxis, los giros expresivos, el uso de imágenes, o su afán de abstracción; pero también las posturas corporales y las prótesis que van desde

los cigarros hasta la máquina de escribir, elementos que también aluden a estilos particulares de vida; por último, zonas geográficas, sean urbanas o rurales, e incluso selváticas o siberianas (a lo Horacio Quiroga, a lo Fiodor Dostoyevski). Para escribir como Tolstoi, o como Kerouac, o como Tomás de Aquino, o como Kant, necesitamos estar en determinados espacios, parece. Claro que todo esto es muy plástico, y uno puede “jugar” con los estereotipos, pero es importante no subestimarlos en su doble y ambivalente poder, que es el de despertar la creatividad y el de cercenarla. Claro que un buen antídoto a este *phármakon* del *estereotipo* es el de leer y acercarse a diferentes escritores y escritoras, e incluso, si se puede, visitar los diferentes idiomas. En esta exploración podemos tomar distancia respecto a nuestra lengua y aprovechar las ocurrencias significativas de las otras, y lo mismo respecto a los estilos y a los géneros.

Es sobre todo importante salirnos de la sombra terrible de un único ídolo que nos somete a sus gestos significantes hasta volvernos reproductores, una especie de plataforma de reproducción de músicas ya compuestas, una especie de *Spotify* de escritura, que rige con su algoritmo lo que vamos a escuchar luego. Para seguir con la metáfora, hay que confundir el algoritmo escuchando diferentes cosas, al menos para diversificar un poco nuestra escucha -que tampoco es posible la pura diseminación, que siempre adoptamos ciertos patrones y registros. Pero bueno, que al menos estos patrones no nos rijan demasiado, que podamos, al menos, jugar con ellos más como compañeros o parejas que como si fueran nuestros padres a los que debemos obediencia y a los que rendimos pleitesía. Leer mucho y distinto, y ensayar diferentes escrituras y artes y actividades de todo tipo; sobre todo, conversar con diferentes personas, sin que nuestras charlas sean, en el fondo, un monólogo extendido. Saber escuchar, al fin y al cabo, es lo más difícil: nada es más natural y peligroso que terminar hablando y escribiendo regido por el fantasma de nuestro único ídolo. Lo más fácil es buscar interlocutores que hablen el mismo idioma, encerrados en comunidades idiotizadas que no conocen más que lo que les es propio (idioma e idiota comparten ese *idios*, que en griego significa lo propio): una conversación monológica, al fin y al cabo, o un *acting* de un diálogo. No hay verdadera escucha, ni verdadero pensamiento, es esa endogamia noética de las escuelas: todos pensamos lo mismo, y quien piense diferente está excluido de la comunidad. Es cierto, de todos modos, que siempre estamos dentro de un pensamiento endogámico, e incluso hablar de disciplinas es ya empezar a determinar quién está invitado y quién excluido de

la conversación. El pensamiento filosófico es también culpable de esta endogamia, porque, propiamente hablando, no puede haber un diálogo entre interlocutores que no tienen nada en común, que no pueden hablar un mismo idioma. Por esta razón, es difícil cuando se dialoga filosóficamente no hablar en un estilo filosófico, porque es también la manera de ser parte de una tradición y de una comunidad, y encontrar así interlocutores que nos comprendan y respondan. Pero creo que el camino de la escritura consiste en suspender o torcer estas pertenencias y estas “filiaciones”, y poder así “matar al padre”, darnos cuenta de que también estos hombres y mujeres que ejercen su magisterio sobre nosotros agarraban una pluma, o una máquina de escribir, o una computadora, y se internaban a escribir, como nosotros, en esa lucha por encontrar una diferencia en la repetición, una singularidad en la tradición de la que eran parte, y pensar. Por mínima que sea la diferencia que introduzcamos, podemos emanciparnos en parte de gestos significativos ya actuados, y pasar del “pensamiento pensado” al “pensamiento pensante”, o de lo “dicho” al “decir”. A los padres, madres, dioses e ídolos, les debemos mucho, pero no todo. En la escritura estamos invitados a profanar, y la profanación es su acto más sagrado.

XII

Los estereotipos no se presentan solo en lo que respecta a una forma de vida, a una profesión, a un oficio, en lo que atañe al modo de vestir y a los diversos hábitos que se adoptan. Es decir, el estereotipo no define solo a las figuras personales, o a las personas, las cuales deben amoldarse a este sello rígido para ser reconocidas. También existen estereotipos que se aplican a otras cosas: en rigor, siempre hay categorías y éstas pueden volverse estereotipadas. Me interesa ahora pensar en el estereotipo aplicado al género filosófico. Es fácil y natural que pensemos que la filosofía se escribe de una determinada manera, y si no responde a esa figura, deja de serlo para ser otra cosa -literatura, autoyuda,

esoterismo, ciencia. El problema es más difícil de lo que parece, porque el aspecto positivo de un estereotipo es que parece guardar y conservar una determinada identidad, le otorga una categoría clara y precisa a un determinado objeto o fenómeno. En este sentido, estereotipar a la filosofía significa definirla y marcar su territorio propio que la distingue de otros discursos o saberes.

Qué sea la filosofía es una pregunta casi imposible de responder. Pero esta pregunta no se separa de aquella otra que atañe al género de la filosofía. En tanto que discurso -sea hablado o escrito-, la filosofía se produce como un texto y, como tal, se articula según un género, siguiendo patrones establecidos por la tradición, y la pregunta por el qué es la filosofía no puede separarse de la pregunta por el cómo se produce. En otras palabras, la pregunta “qué es la filosofía” no es distinta de la pregunta “cómo se escribe filosofía”. Claro que esta co-implicancia entre el qué y el cómo se extiende a todos los campos, y creo que aquí el pragmatismo tiene un punto ineludible: el significado es una acción, es decir, significar es actuar. Vuelvo a las primeras partes de este ensayo para subrayar que no hay una instancia *a priori* y *universal* que se establece como *proto-tipo* y que debe ser instanciada por nuestras escrituras. Si la idea de estereotipo debe ser conservada en parte, la idea de proto-tipo es mucho más problemática, porque su compromiso con lo atemporal, con lo originario, con lo ineludible, con lo auténtico, es muy fuerte. Incluso la palabra arque-tipo (*arché*, es decir, principio) puede salvarse porque ese “principio” es algo regente, pero como tal puede ser construido y, por tanto, objetable, algo que puede ser derrocado. Pero no así “lo primero”: ante el *próton* solo caben seguidores, aquello que le sigue, que le es segundo, que le secunda. Solo suspendiendo esta ilusión de un origen primero que marca todo lo que sigue con su sello, solo en la suspensión de los proto-tipos, podemos pensar la significación como un hacer. No por nada el mayor oponente del pragmatismo es una metafísica de estilo platónico, en la que lo primero es lo fundamental, en la que el binomio original-copia marca el ritmo de la dialéctica.

“Se *hace* filosofía”: esto es lo fundamental. Este hacer filosofía se define, a su vez, por el modo en que se hace o se produce un texto filosófico. Es importante resaltar que la definición es siempre un acto de diferenciación, por lo cual definir a la filosofía a través de su género -o de su modo de producción- implica contraponerla a otros géneros. Veremos que esto es ya bastante complicado, pero de algún modo es necesario. Un texto debiera presentar elementos como para discernir si se trata de un texto de literatura -en su

sentido estricto-, o si se trata de un texto científico, o un texto de historia, o un texto teológico, o un texto filosófico. Estos elementos -decíamos antes- pueden ser de órdenes diversos, sean sintácticos, semánticos, de forma, de materia. El problema específico de la filosofía es que -a diferencia de los demás discursos- su identidad es imposible de establecer con claridad, porque la filosofía en la tradición occidental supone su interés por todas las cosas y, en tanto que se ocupa de todas ellas, se entreteje con todos los discursos. De qué modo aborda todas las cosas es quizás la pregunta que permite “identificarla”. La lógica clásica hablaba del “objeto formal” para distinguir entre el modo en que se aborda un fenómeno y el fenómeno como tal (al que llamaban “objeto material”). Así, por ejemplo, la filosofía podía ser definida como el estudio del ente “en tanto que ente”: este “en tanto que...” (*qua*, en latín) es lo que distingue la filosofía del resto de los discursos. Pero el problema aparece en seguida: se trata casi de una tautología. Estudiar al ente en cuanto ente es estudiarlo desde todos lados, o desde ninguno. De allí el carácter abstracto y universal de la filosofía, que conlleva la ilusión de un sujeto del saber que está desapegado, que aborda la experiencia desde un proscenio que se sustrae al espacio y al tiempo. Ya sabemos los avatares de la metafísica (esa filosofía primera, o proto-filosofía). En otras palabras, decir que la filosofía es el estudio del ente en cuanto ente es no decir nada, porque no nos dice qué debe hacerse. De allí también el carácter místico que adquiere la filosofía: no hay “modos” de hacer filosofía, y más bien se trata de un “saber callar” (aquel registro de lo místico que Ludwig Wittgenstein quería resaltar al mismo tiempo que desterrar de lo discursivo).

Las dificultades se multiplican si tomamos la pregunta desde los otros discursos y géneros. Es fácil descubrir muchas veces que una novela, una poesía, una obra de teatro, un tratado de biología o de física, un texto de historia, etc., tienen “momentos filosóficos”. Aquí me detengo en la idea de “momento”, porque la dimensión filosófica en estos géneros no es una constante, o, mejor, no es el punto de confección del texto, sino que aparece -por más orgánicamente que pueda serlo- como una especie de “injerto” en el organismo vivo del discurso. En estos “momentos” -que pueden no estar en un texto-, el biólogo, el poeta, el físico, se “visten” de filósofos. Y son estos “momentos”, estos “interludios”, los que en general aprovechamos los filósofos y los incluimos como partes de nuestra articulación y los adoptamos como interlocutores y discutimos con ellos. Así, todo género parece ser filosófico, porque en cualquiera de ellos puede aparecer “la filosofía”.

Pero, al nombrarlos como “momentos” intento discernir algo que sería lo propio o lo definitorio de la filosofía, y que la distingue de los otros géneros. Menudo *quilombo*, porque también podríamos decir que en un texto literario, por ejemplo, hay “momentos históricos”, o “momentos biológicos”, además de “filosóficos”. Un ejemplo de una novela que está atravesada de diversos “momentos” sería *La montaña mágica*, de Thomas Mann, en la que los personajes llevan adelante estas incursiones en otros géneros textuales. Lo importante es ver cómo se injertan, es decir, cómo están al servicio de la historia, en este caso, de la historia de Hans Castorp, su protagonista. Las dificultades -se darán cuenta- aparecen por todas partes. Como escribió Goethe en el *Fausto*, aquella cita que Sigmund Freud elige como epígrafe a su *Psicopatología de la vida cotidiana*: “Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll, dass niemand Weiss wie er ihn meiden soll”.

Debemos avanzar con cuidado y despacio, evitando el naufragio, maniobrando entre la Escila de la confusión y el Caribdis de la rigidez. Si, por definición, todos los géneros se entretajan, delimitar un “género propio” a un discurso, en este caso, el de la filosofía, es sumamente problemático. Quizás un modo de navegar esta cuestión sea examinando qué géneros han sido utilizados por los filósofos de la tradición para poder detectar en dónde estriba el carácter filosófico de su producción, el sello que lo marca, al fin y al cabo, como filosofía, en la diversidad de sus modos de producción.

XIII

Para abordar los géneros de la filosofía, bien podría uno atender a la generación de la filosofía. Establecer su nacimiento es cosa de disputa y de decisión: el nacimiento de cualquier cosa puede ser remitido siempre a un origen más originario que el que se supone. Pero creo que una forma al menos legítima -o no tan caprichosa, para sincerarnos- es la de pensar en la generación de la filosofía desde el gesto inquisidor, cuestionador, crítico, respecto a las narraciones religiosas acerca del mundo, del ser humano y de los fundamentos de la política. Las palabras que adjetivan el gesto filosófico no quieren ser negativas, como si cuestionar implicase un rechazar. Al menos ese no es el caso siempre, porque el cuestionamiento (como revela su etimología latina, y que ha pasado casi intacta al inglés) es el arte o el acto de preguntar. Así, las cosmologías de los primeros filósofos

no atacaban las creencias de los griegos: lo que hacían era considerarlas desde otro punto de vista, iluminarlas con otra luz. Claro que podía suceder también que este cuestionamiento filosófico tomara las armas contra las narraciones mitológicas e intentara derribarlas dinamitando sus bases y fundamentos. La historia de la filosofía puede ser considerada desde el modo en que se relaciona con las creencias religiosas (o las creencias culturales que sostienen la vida de una comunidad), y puede jugar a favor o en contra de ellas y, si es verdadera filosofía, nunca completamente de una o de otra forma. De hecho, la filosofía ni puede tan solo aprobar todas las creencias fundamentales que conciernen a la cultura en la que vivimos, ni puede pretender pensar todo por sí misma, sin sustento en un suelo doxológico: en ambos casos se engaña a sí misma, sea su servidumbre a las creencias o en su poder absoluto sobre ellas.

Dada su dialéctica con lo religioso, la filosofía adopta muchas veces también sus figuras y sus géneros. El uso de imágenes y símbolos es especialmente importante, ante todo porque -como en los discursos religiosos- la filosofía articula un sentido global de la vida y de la experiencia, y los objetos que intenta definir son aquellos que no pueden ser objetivables, aquellos de los cuales no se puede tener una experiencia, o cuya experiencia no puede ser fragmentada y analizada en sus partes sin perderse. El recurso a los símbolos es, por ello, algo esencial a la filosofía, razón por la cual se acerca muchas veces al género de la poesía. Sabemos del amor de los filósofos por la poesía como el género que revela lo originario, la verdad más pura, tal como postula Martin Heidegger. Pero la poesía sin más no puede ser filosófica, y aquí es donde se puede abordar el tema de su generación y de su género: la filosofía cuestiona y propone una imagen del mundo que no responde a los modos de su articulación por parte de las narraciones mitológicas, construyendo su discurso a partir de ciertas reglas de deducción y argumentación racional (por decirlo de una forma simplificada). Por ello, algunos textos filosóficos que han sido escritos en forma de verso, no son “poesía”, sino filosofía que se escribe según el género de la poesía. Pero, en esta adopción, el poema filosófico no es poesía, por la razón fundamental que la filosofía no busca transmitir una experiencia de lo bello, o una vivencia, ni una emoción, ni un sentido de lo absurdo, ni tampoco dejar traslucir la materialidad sonora y gráfica del lenguaje: la filosofía no busca “transmitir” nada, busca explicar o comprender, fundamentar y ofrecer algún tipo de articulación “causal” de aquello que vivimos. El “poema” de Parménides, uno de los primeros grandes textos filosóficos, no es más que

una especie de himno de iniciación a la sabiduría que, si bien ilustra la experiencia de tomar un camino (al modo del mitologema del héroe), la subordina a su postulado metafísico: el ser es, el no ser no es. Lo mismo puede decirse del *De rerum natura* de Lucrecio, en el que la versificación es más una forma estilística que hace del tratado algo que puede “cantarse” y “recordarse”, que una poesía. La filosofía, aunque se escriba “para abajo y no para el costado” (como dice Marcelo Mellado de los poetas), no es poesía. No se coman el verso.

Una figura que parece desprenderse del género poético es el del aforismo, un recurso utilizado mucho en la filosofía. Se tratan de unas pocas líneas que toman la forma de una máxima o de un enigma, y que nos ponen frente a un sentido o a un contra-sentido que involucra un aspecto radical de la existencia. Por ello, el aforismo filosófico se distingue de otros aforismos justamente porque apuntan a nuestras creencias fundamentales. Pero el problema con el aforismo es que, como una especie de poesía corta y escrita “para el costado”, y buscando ante todo un impacto en el lector, deja a un lado las exigencias de la explicación y de la argumentación, o al menos las hace presentes en la forma de una exigencia que debe ser atendida, es decir, como si el aforismo sirviera de epígrafe o título a un tratado que debiera escribirse. El uso del aforismo es hoy aún más solicitado y efectivo, sobre todo por la circulación de “memes” y el uso de frases cortas en las redes sociales, las cuales tienen un límite de palabras (o un nivel de tolerancia de lectura implícitamente asumido por sus usuarios) que dejan a un lado cualquier intento de fundamentación. Aquí, como decíamos antes respecto de los géneros, se trata de decisiones, porque toda oración o frase es potencialmente un aforismo. Uno puede agarrar un pedazo de un texto filosófico que está muy lejos del género del aforismo y extraerlo para que pase de ser un extracto a que funcione como aforismo, adquiriendo consistencia e independencia como tal. De pronto, entonces, toda frase “profunda” es filosofía y su valor reside en su efecto en el lector, en el golpe de tipo emocional, ante todo, de su formulación. Por ello, remite más a la poesía. Incluso cuando se articula en la forma de una paradoja y se formule de manera enigmática, busca despertar el “desconcierto” más que ofrecer el modo de articular -o desarticular- un sentido global de la existencia. Tanto en un caso como en el otro -en el de la poesía y en el del aforismo-, la filosofía “hace uso” de elementos y figuras retóricas y estilísticas, y las pone a su servicio. Pero, al utilizarlas, no se define por ellas ni a ellas se reduce. La poesía no es filosofía, aunque pueda ofrecerle

recursos invaluable. Ni tampoco la filosofía puede ser aforística sin caer en una especie de propagandística o de fábrica de frases hechas que viajan a través de las redes sociales digitales. La filosofía es otra cosa, que puede tener sus “momentos” poéticos o aforísticos, pero que lleva adelante su oficio más allá de las reglas de composición y de los objetivos de dichos géneros.

Aquí es preciso hacer un excursus y explorar la relación de la filosofía con la “autoayuda”. Son muchas las veces que la autoayuda hace uso de la filosofía: el uso de aforismos es muy usual, aunque no sea en realidad más que una cita extraída de un texto filosófico que no es aforístico. No solo la filosofía “hace uso” de otros géneros, como pueden ver. El arte del robo y de las expropiaciones es esencial a todo discurso, y define la dinámica misma del lenguaje. En todo caso, vale preguntarse en qué se distingue la llamada “autoayuda” de la filosofía. El límite es sumamente difuso y bastante más complicado de trazar que con respecto a otros géneros, sobre todo porque la filosofía “nace” con toda su fuerza con Sócrates y su giro “humanístico”, en el que la filosofía se hace no solo discurso teórico, sino ante todo “forma de vida” y “disciplina” vital. No es raro, por ello, encontrar hoy en las librerías una ingente cantidad de libros clásicos del estoicismo en las estanterías de autoayuda, o, peor, en las “góndolas” de los lugares de pago, como si fueran golosinas que acompañan en el tramo final de la fila del supermercado. No es extraño, porque el estoicismo es, en gran parte, una “terapéutica del deseo”. Claro que el estoicismo tiene también un desarrollo metafísico, cosmológico, antropológico, político y lógico, pero en general a estas góndolas llegan aquellos tratados de carácter más bien ético, y en el que la ética apunta a un saber vivir individual que afronta los avatares de la vida y llama a interpretarlos de otra forma para hacerlos “vivibles”, o para integrarlos al proyecto personal. En una época dominada por las categorías de “individuo” y de “emprendedurismo”, y en las que la realidad muchas veces se reduce al modo en que la interpretamos o la vemos (con esa ilusión de omnipotencia que va ligada a la idea de que el universo cambia de signo según cómo lo tomemos), no es difícil sumar al estoicismo como receta para el éxito.

La frontera es disputada entre la filosofía y la autoayuda, sobre todo porque se clasifican como autoayuda textos provenientes de tradiciones religiosas y filosóficas, sean de oriente o de occidente. Quizás sea de (auto-)ayuda para nosotros, escritores de filosofía, discernir la intención última de estos textos, los cuales extraen estos diferentes

textos y enseñanzas de la tradición que las sustentan, y las ponen al servicio de un individuo cualquiera (en realidad, de un individuo más o menos formado, seguramente blanco, europeo y de clase media-alta), que no ha hecho el camino de iniciación -ni tampoco está obligado a hacerlo- para ser parte de estas tradiciones. No hay nada malo en esto. Muy al contrario. Un género que nos puede acompañar en muchos momentos de la vida y ofrecernos un refugio, o brindarnos un consuelo, o “empujarnos” para lo que debamos emprender. Pero es importante distinguir los géneros. La autoayuda no busca cuestionar ni busca impulsar a articular sentidos de la existencia, sino que apunta a ofrecer una visión de la vida que nos permita enfrentar los vaivenes de la fortuna. Es del orden del “manual”, un texto-herramienta que podemos utilizar para saber qué hacer o cómo conducimos en diferentes momentos de nuestra vida. La autoayuda “suspende” el cuestionamiento, y si “cuestiona” algunas de nuestras creencias, lo hace simplemente como un “momento” fundamental del camino que propone. Sí, la autoayuda tiene sus “momentos” filosóficos, pero no es filosofía. Una diferencia fundamental entre la autoayuda y la filosofía es que es un elemento crucial del género filosófico el del debate y el de la discusión: todo texto filosófico se compromete en una discusión con textos anteriores y posteriores (que anticipa argumentativamente, muchas veces), con aquellos que le anteceden y aquellos que le sucederán. Justamente porque se actúa como articulación fundamentada y argumentada del sentido, el texto filosófico es esencialmente “polémico” y “dialógico”. Sin embargo, este no es el caso con los textos de “autoayuda”. Al menos nunca he leído una “discusión” entre estos textos, como si “Los cuatro acuerdos” entrara en disputa con *El poder del ahora*, de Eckhart Tolle. No está mal. Es propio de su género no generar discusión. La autoayuda tiene por objeto generar conductas en el lector. La filosofía busca generarle dudas. Son objetivos distintos. Pero quizás por presentarse como “recetario de vida” o como “guía de comportamiento”, la autoayuda ha sido considerada como “filosofía barata”, siendo lo “barato” no tanto el precio (Platón suele costar menos que Tolle), sino el esfuerzo racional que demanda. A los libros de autoayuda hay que “obedecerlos”, no cuestionarlos. Si los cuestionamos un poco no nos van a servir, a nosotros, blancos y acomodados. Es raro encontrar textos “críticos” de autoayuda: Marx está desterrado de las estanterías de las cajas -por suerte, que hay textos filosóficos que, en su radical diferencia, definen y preservan la frontera y, por tanto, la diversidad de géneros.

XIV

Un género que hace del prefijo reflexivo un elemento fundamental es el de la autobiografía, un género que lleva a la reflexión a través de la auto-referencia. Aquí también se maridan muchas veces la filosofía con la autoayuda y la autobiografía. La lógica de esta conexión se fundamenta sobre el hecho de que la propia vida se ofrece como campo de exploración y de experiencia que puede ser extrapolado y que puede ser adoptada por cualquier otra persona a través de un proceso de identificación. “*Nihil humanum mihi alienum est*”, decía Terencio, lo cual tiene como contracara que nada de lo que diga acerca de mí mismo le será ajeno a los demás. En general este género tiene, por esta razón, una declinación pedagógica, en la que el propio camino se propone como una aventura que ilumina y sirve de mapa para la existencia del lector. Hay que distinguir aquí la autobiografía del género de las “meditaciones” o “pensamientos”, los cuales tienen un fuerte componente autoreferencial, pero que se distingue de la autobiografía porque se acerca más al género del aforismo y de la poesía que al de la narración. En este sentido, las “meditaciones” de un Marco Aurelio no son una autobiografía. Quizás la primera y ejemplar autobiografía filosófica sean las *Confesiones*, de Agustín de Hipona. Pero tenemos que postergar el breve análisis de esta obra para cuando lleguemos al género de la teología, porque en rigor es una autobiografía “confesional” y religiosa, más que filosófica, aunque tenga sus grandes “momentos” filosóficos. Pero su importancia en la tradición puede verse reflejada en obras como las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, las *Confesiones de un opiómano inglés*, de Thomas de Quincey, y *Circonfesión*, de Jacques Derrida. La amplitud semántica de la palabra “confesión” incluye la idea de exponer la propia experiencia en lo que tiene de “culpa”, pero también como una exposición de aquello en lo que se cree, o de aquello a lo cual alguien es fiel o devoto. Esta doble semántica es especialmente apta para hacer una exposición de la propia vida como si se tratara de un camino que se toma para alcanzar un cierto destino o una cierta verdad, hilvanando aspectos históricos con ideas y doctrinas filosóficas.

Una variante que ha tenido un cierto éxito en el siglo XX es lo que se ha llamado “autobiografía intelectual”, un texto en el que un pensador cuenta su vida solo desde el

punto de vista de la génesis de sus ideas y concepciones, y en las que los otros aspectos de la vida son, o bien dejados a un lado, o incluidos solo si aportan alguna claridad respecto a las obras que escribió. Lo importante es ver en ambos discursos, el de las confesiones y el de la autobiografía intelectual, un género más bien histórico que filosófico. El objetivo de estos textos no es el de cuestionar ni el de articular sentidos de la existencia tomada en su totalidad, sino el de narrar una vida, y aunque sea la vida en tanto que circunstancia de producción de ideas y textos, su propósito es puntualizar hechos históricos. Esta observación nos sirve también para distinguir entre filosofía e historia intelectual, en tanto que esta última muestra los contextos históricos, políticos y sociales de producción de ideas, y como tal es eminentemente un modo de historizar, no de filosofar. También sirven estas observaciones para puntualizar el lugar de los escritos académicos que son exegeticos de obras filosóficas, en las que se ofrecen interpretaciones gracias a la contextualización de las obras en la historia de su autor, así como su posición dentro de la producción total del autor estudiado, e incluso dentro de una época cultural determinada. Este tipo de trabajo se incluye dentro de lo que llamamos “historia de la filosofía”, la cual -como indica su mismo título- es un tipo del género historia. Estos géneros tienen sus “momentos” filosóficos, en los que se explican o exponen argumentos e ideas filosóficas, pero éstos se encuentran al servicio de la historia, no de la filosofía. Solo un giro radical podría hacer de la historia de las ideas, filosofía: como hiciera Hegel, la historia de la filosofía se convierte en filosofía de la historia, en una especie de “epistemología genética” que postula un devenir de las ideas no como un suceso que se explica por su contexto histórico, sino como una evolución que pertenece a las ideas mismas, o como un desarrollo que da lugar ahora a las nuevas concepciones planteadas. En este sentido, es muy común que grandes obras filosóficas incluyan “momentos” históricos, en tanto que examinan algunas ideas previas para luego explicar y desarrollar las propias. En estos casos, es filosofía, no historia, porque su inclusión en la obra obedece a la intención de construir una teoría, y no la de presentar a un público un documento histórico que dé cuenta de ideas postuladas en sus respectivos contextos. Aquí se puede comprender cómo la “deconstrucción”, la “arqueología” o la “genealogía” son filosofías que usan a la historia como un elemento esencial, pero la supeditan o subordinan al desarrollo de una articulación de sentido. El juego en estos métodos estriba en la necesidad de des-articular sentidos históricamente contruidos para habilitar sentidos nuevos.

Otro género en el que la filosofía y la historia se cruzan es el epistolar. Aquí hay diferentes modalidades. Por un lado, están las cartas que un filósofo escribe a otro como se le escribe a un amigo o a un interlocutor, y en el que las ideas filosóficas entran en diálogo y en polémica, por lo cual se exponen y se argumentan las concepciones del pensador. Estas cartas son claramente filosóficas, hasta el punto en que podrían extraerse del contexto epistolar y ser incluidas como tales en una obra filosófica publicada que deja de ser de índole privada y vocativa (en tanto se dirige a un interlocutor particular). Por otro lado, están aquellas cartas pensadas como obra filosófica, como las *Cartas a Lucilio*, de Séneca, o -más cercanas a la teología- las *Cartas del diablo a su sobrino*, de Clive Staple Lewis. En general estas obras tienen un carácter más bien ético y buscan dirigirse a todos los seres humanos, aunque se dirijan a un solo destinatario. Las figuras familiares de sobrino o hijo suelen ser comunes, sobre todo porque el que las escribe está en una situación de cierta superioridad en lo que respecta a la experiencia de vida y a la sabiduría, es decir, en una posición de autoridad. Ahora bien, en este sentido, este tipo de cartas se pueden aproximar mucho al género de la “autoayuda”. Una última observación respecto al epistolario es que pasa a ser un material de estudio historiográfico, en tanto que pasa a ser objeto de indagación histórica. Pero lo mismo sucede con toda obra filosófica. Pero, como tales, estas cartas son del género filosófico (claro, ni todas las cartas, ni toda la carta: la pregunta por la salud de la madre del destinatario no es de carácter metafísico, en general).

Un último género que cruza la historia y la filosofía es la del diario. Estos textos son por definición fragmentarios: en ellos conviven grandes desarrollos argumentativos con frases sueltas (aforismos) o preguntas o intuiciones que solicitan una posterior elaboración. Estos diarios filosóficos no son diarios de vida, sino anotaciones todas ellas de índole filosófica. Por ello es un género muy particular de la filosofía que ha tenido grandes representantes: las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los *Pensamientos*, de Pascal, el *Diario Metafísico*, de Gabriel Marcel, o incluso las *Investigaciones filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein. Estos dos últimos casos son interesantes porque han sido publicados voluntariamente como tales por sus autores, quienes han considerado el carácter fragmentario y dinámico e inacabado de estas anotaciones como elementos fundamentales de sus proyectos filosóficos. Para Marcel, por ejemplo, la exploración no es una “instancia” filosófica a ser superada, como si fueran esbozos para su posterior

sistematización, sino que la filosofía y su método son vistas como esta especie de interminable “tanteo” y peregrinación o itinerancia, o, mejor, errancia. Se trata de una toma de posición respecto al estatuto de “sistema” de la filosofía explícitamente contrapuesto a la posición de Hegel y de su idea de la filosofía como “síntesis” última (recordemos que tanto *syn-thema* como *syn-thesis* vienen del griego y aluden a la conjunción de posiciones, lo que en latín se dice *com-positio*). Más allá de su valor filosófico, también los diarios son claves a la hora de historiografiar la filosofía, puesto que dan cuenta de la génesis de las ideas de un autor, contextualizando sus concepciones dentro de su trama vital. Sin embargo, como tales, los diarios filosóficos son netamente del orden de la filosofía, no de la historia.

XV

Hay un género cuya potencia estriba en su plasticidad o versatilidad, un género que aloja muchas formas y figuras, y en el que se puede incluso jugar con los otros géneros, incluyéndolos dentro del texto. Su nombre mismo habilita a este carácter lúdico, impredecible, abierto, irrestricto, pero sobre todo exploratorio. El “ensayo” es un género que no es un género, un estilo de escritura que adquiere una categoría, aunque sea inclasificable. La extensión no es definitoria del ensayo, porque pueden ser textos cortos o largos. El uso de un lenguaje poético es tan admisible como el uso de un lenguaje científico o técnico. Un ensayo puede alojar diálogos, narraciones, deducciones lógicas. Un ensayo puede hacer uso de experiencias personales como recurrir al análisis de textos de la tradición. El ensayo puede tener referencias bibliográficas o puede también prescindir completamente de ellas. Como género, el ensayo es difícil de definir justamente por esta “hospitalidad lingüística o textual”. Pero lo que caracteriza a un ensayo es su carácter de “esbozo”, de “intento”, de “juego”, de “exploración”. A diferencia de las anotaciones de los diarios, sin embargo, el ensayo tiene consciencia de ser un texto acabado y total, y exige una composición técnica más cuidada y precisa. En este sentido, un ensayo no es una “anotación”. Pero el ensayo se escribe con la consciencia de querer presentar un texto acabado que deja inacabada la articulación de sentido que se propone. Aun cuando el texto deba funcionar como tal y, para ser filosófico, deba

presentar y desarrollar una determinada concepción de la existencia, quien escribe un ensayo sabe que está “tanteando” y se rehúsa a darle un punto final a la cuestión, aunque coloque dicho punto luego de la última palabra para cerrar el texto. Es, como lo indica el nombre del género, un texto promisorio, que quiere abrir formas de articular un sentido, aunque no sepa cómo articularlo del todo. En este sentido, el ensayo se suma a la conversación ya en marcha sobre la cuestión que trata, pero se suma no para “zanjarla” (aunque nunca pueda zanjarse ninguna cuestión filosófica, razón por la cual algunos pensadores vieron al ensayo como la única posibilidad de hacer filosofía), sino para abrir nuevas posibilidades, para sumar otras perspectivas a tener en cuenta en dicho intercambio. Como cualquier ensayo de cualquier actividad u obra, es un género que mira más al futuro que al pasado, que le interesa más proponer un nuevo juego que jugar el que viene teniendo lugar. Es un género al que no le gusta la estrategia conservadora de cuidar lo que ya se ha ganado, sino que se nutre de su afán por encontrar nuevos caminos, aún a riesgo de perder el rumbo y no conquistar nada. Un género de apuesta; creo que ésta puede ser una buena definición del ensayo. Y, dado que es una apuesta, el ensayo pone al escritor en un lugar central, como si exigiera que alguien se haga cargo de esta apuesta: alguien se la está jugando, alguien está en juego. El género ensayístico convoca a alguien que ensaya y que quiere dejar en claro que está ensayando. Por ello, a diferencia de otros géneros filosóficos, el ensayo evita una “tercera persona” como sujeto enunciator y no le interesa proponer juicios generales e impersonales, aludiendo a lo que “se experimenta”, sino expresar la experiencia propia del escritor que tiene fe en que sus vivencias puedan ser significativas para los demás seres humanos. Es por ello también que la escritura del ensayo genere una cierta intimidad y complicidad con el lector, a quien llama a sumarse a su juego, a hacer esta apuesta de sentido, sabiendo que puede irse todo al diablo, la conciencia de que puede llevarlo a callejones sin salida. Pero, eso sí, quien escribe un ensayo asume un “pacto de lectura”, sabe que el lector confía en que va a terminar su texto, que va a cerrar un argumento, que va a articular eficazmente un sentido, aunque sepa que lo dejará abierto, que no resolverá la cuestión. El lector quiere comprender lo que el ensayista está ensayando, tanto como quiere también que el ensayista deje las puertas abiertas para una posterior exploración. Se trata de un “pacto de lectura” ambivalente, en el que se quiere tanto una clausura como una apertura del sentido.

De alguna manera todas las obras filosóficas pueden ser consideradas como “ensayos”. No por nada, y a pesar de los diferentes géneros de escritura a los que acude, Heidegger dice de sus textos: “Wege, nicht Werke”. Pero ciertamente esta afirmación se debe a la “personalidad” inquisidora y exploratoria de Heidegger. Quizás a un Tomás de Aquino no podamos aplicarle esta lógica, no porque no fuera un explorador (más bien todo lo contrario), sino porque el género de sus obras, sobre todo las *Summas*, no son ensayísticas: en ellas se ofrecen respuestas, tomas de posición cabales, conquistas realizadas. No es un “texto-chasqui”, estos vigías, exploradores, emisarios de la cultura Quechua. Las *Summas* son “textos-generales”, textos de estrategia, que llegan al territorio para plantar bandera y establecerse allí como soberanos. Una obra ensayística, en cambio, es peregrina, itinerante, mensajera; una obra al cuidado de Hermes, no de Zeus. El ensayo es una obra-puente, no una obra-cuartel; una escritura nómada, que resiente del sedentarismo; una escritura que se quiere en marcha y arma tiendas improvisadas, fáciles de levantar y de guardar; una escritura que sabe que su arte es tan delicado como riguroso, tan efímero como necesario, un arte que corre el riesgo de adentrarse en lo desconocido, con el sacrificio de quien espera que quizás sea el próximo quien allí se instale por fin mientras que sigue su caminar errante e inquieto, su andar siempre con la vista en el horizonte, sin cuidado de dónde apoya sus pies.

Ya se habrán dado cuenta: soy un ensayista, y esto que están leyendo es un ensayo.

XVI

Todo texto abre un espacio de encuentro entre el escritor y el lector, aunque me atrevo a enfatizar que el encuentro se da entre el texto y el lector, o incluso entre el escritor y el texto. En el género del “diario” y del “ensayo”, el escritor muchas veces escribe sin tener en mayor consideración al posible lector. En el ensayo, en todo caso, el escritor escribe sobre todo para sí mismo, como si en él mismo fuese a la vez escritor y lector, sobre todo porque en su aventurarse a articular un sentido, sin saber bien a dónde ni cómo avanzar, la escritura misma le sirve de brújula o, incluso más, la escritura es su caminar mismo. En el ensayo se cumple plenamente esos versos de Antonio Machado: “caminante no hay camino, se hace camino al andar”.

Hay textos, sin embargo, que tienen en especial consideración al lector. Entre ellos, los que están escritos en forma de diálogo, como si el escritor y el lector estuviesen realmente allí conversando. Claro que se trata de una ficción tanto del escritor como del lector, y ambos papeles son fijados por el autor y por el interés particular que lo mueve a escribir dicho diálogo, asumiendo de esa forma una posición enunciativa determinada. Este género ha sido magistralmente practicado e inmortalizado por Platón, quien lleva al texto escrito el magisterio de Sócrates y su método. Pero no ha sido el único. Tenemos otros “diálogos” filosóficos importantes, entre ellos *La consolación de la filosofía*, de Boecio, y *Tres diálogos entre Hylas y Filonous*, de George Berkeley. Este género del diálogo, por la impronta irrecusable de Platón, ha tenido la mayoría de las veces un carácter pedagógico, poniendo en escena la dinámica que tendría lugar entre alguien que sabe y alguien que ignora, o al menos alguien que se posiciona en el papel de quien guía y otros que son guiados. El cambio de número es importante: en general es uno solo quien enseña y guía, y muchos los que lo siguen y escuchan. Esta estructura obedece a la lógica de la soberanía del autor, el cual se ficcionaliza en el papel del conductor para desarrollar sus concepciones, usando a los otros personajes como interlocutores que preguntan, cuestionan, piden mayores explicaciones, etc. Estos interlocutores son muchas veces un elemento que dinamiza la escritura y le da un aspecto dramático, como una escenificación de una polémica, pero que muestran su absoluta falta de poder frente a quien tienen delante como guía, siendo muchas veces más un monólogo vestido de interlocución que un verdadero diálogo. Uno no puede más que sonreír cuando en algunos diálogos platónicos, los interlocutores de Sócrates no dicen más que un “ciertamente, Sócrates”, o un “hablas con verdad”, o un “qué inspiradas palabras has dicho”. Franz Rosenzweig alguna vez dijo que los de Platón no eran diálogos, porque no había en realidad lugar para la palabra del otro. Creo que tiene un punto. Hay una especie de monarquía pedagógica, en el que quien guía es uno solo, uno solo el maestro, uno solo el que rige y lleva el pulso de la conversación (*mónos-arché*), y quien pone a los otros en posición de infantes, de niños a los que hay que conducir y a quienes se les toma de la mano para que recorran el camino que el maestro ya ha transitado (*paidós-agogé*, como expresa el griego). En el caso del diálogo de Berkeley es también clara esta distribución de los papeles. Pero hay juegos interesantes en este género, como el que puede aparecer en Boecio. Lo llamativo de *La consolación de la filosofía* es que el autor se ficcionaliza sin ser otro que él mismo (en una especie de diálogo consigo mismo, en una especie de soliloquio), pero ocupando

un lugar de quien escucha, es decir, en el lugar del niño que es conducido. Claro que es un juego particular porque quien asume el rol de la conductora es la misma Filosofía, ficcionada en la figura de una mujer, pero que, en rigor, habla las palabras que le hace decir el autor, es decir, Boecio. En una escisión ficcional, es Boecio al mismo tiempo quien enseña y quien aprende. Esta puesta paradójica tiene, claramente, una intención plenamente pedagógica, que se juega en la fuerza testimonial de quien muestra su propio camino al saber como una especie de modelo para todos los lectores, quienes se identifican con el autor y con su camino de iniciación. Si bien siempre el lector de este tipo de diálogos se identifica con la figura del aprendiz, en este caso se logra que se identifique con el escritor en su posición de quien aprende, sobre todo porque del otro lado se encuentra una figura que no es “humana” y que se manifiesta como la fuente misma de la sabiduría. Este recurso es poderoso, porque quien escribe se muestra humilde e invita a los lectores a identificarse con su posición, poniendo en el lugar del magisterio a una figura que se presenta como incuestionable, simplemente porque no es una “interlocutora”, un par con quien se construye el saber, sino la fuente misma de la sabiduría, poniéndose así en un lugar de “super-locución”, de quien habla desde arriba y desde quien baja la verdad, en una lógica vertical que pone al otro en la posición del obediente (del que escucha al que tiene enfrente, o mejor, del que escucha desde abajo, como muestra el griego: del *ob-audire* se pasa al *hypo-akoúo*). Sin embargo, esta incuestionabilidad es un efecto retórico, porque no es la Filosofía o el Saber el que habla, sino Boecio en boca de ella quien postula la verdad. El recurso es especialmente convincente porque escenifica lo propio de una meditación o reflexión, en la que el individuo entra en diálogo consigo mismo, o mejor, con una parte en él que es la depositaria del saber o el principio de la iluminación. En un contexto filosófico de tipo platónico y cristiano, el drama especulativo de Boecio se sostiene sobre la creencia de que es “la Verdad” que vive en uno aquella con la cual entramos en un proceso pedagógico cuando nos disponemos en un estado de recogimiento y de monólogo interior. Es el supuesto metafísico-teológico que postula Agustín de Hipona en su *De Magistro* y que fundamenta esta posición paradójica en el que es uno el maestro de sí mismo, pero a condición de reconocer que el verdadero Maestro - el Maestro de la Verdad, o la Verdad como Maestra- vive en uno, y que este Maestro divino es Dios en la Persona del Hijo, que es el Verbo. Y nada puede ser más convincente que poner en escena este camino que es el de un autor que se propone como modelo o tipo de lo que en realidad sucede en cada uno de nosotros: en la identificación con el

autor-aprendiz, el autor puede afirmar que su camino es el de todo lector, o, mejor, que el camino de la verdad del lector debiera ser el camino que hace su autor: porque el autor solo “transcribe” las enseñanzas de su principio rector y magisterial que es la Razón, la Verdad, el Logos, que está en todos por igual. Recuérdese que el verdadero Maestro para Agustín es Jesucristo, el Verbo divino, aquél que hace decir a Pablo de Tarso “no soy yo, sino Cristo quien vive en mí”, y que está presente en todos los seres humanos por igual. No hay pedagogo más eficaz que el que se postula como transmisor del único verdadero maestro, de quien habla en nombre de la Verdad, de quien se postula como el lugar de la revelación de lo universal. Claro que, de todas maneras, tanto el autor como el lector, saben que es una postulación en última instancia impertinente y falaz, por lo cual siempre deja abierta la posibilidad de un cuestionamiento. Sin embargo, el poder pedagógico es muy fuerte, y el camino de los *iluminados* correrá siempre el peligro de obligar a los lectores a asumir sus concepciones como “la” verdad. No por nada, *La consolación de la filosofía* fue una de las obras más leídas y difundidas entre los monjes de la Edad Media. Hoy en día algunos libros de autoayuda presentan este mismo carácter: el camino de los iluminados en su encuentro con la sabiduría se presenta como el camino que debe emprender cada uno. Y aquí su fuerza y su peligro: el camino del autor se establece como el camino del lector, es decir, el camino que dramatiza en forma de diálogo o meditación o narración es, en realidad, el camino de todo aquel que se disponga a escuchar la verdad que habita en cada uno. La ilusión se traslada directamente al lector que, en su identificación con el autor en la figura del aprendiz, convierte al texto en una fuente incuestionable de verdad.

Esta dinámica testimonial puede tomar también otras formas, como muestra la obra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*. Aquí, un “nosotros” propio de los “iluminados”, de los que saben, muestra el recorrido del propio autor, quien despliega una “ciencia de la experiencia de la conciencia”, que sería, en rigor, la experiencia verdadera, aquella que es propia de cada uno, aunque no lo sepa. La intención del autor es, en este sentido, explicitar lo que sucede en cada lector, es decir, propiciar la identificación del lector con el autor para alcanzar así la revelación del Espíritu que vive en él, es decir, en todos, aunque solo una vez finalizado el recorrido pueda hacerse verdadero, y pasar por la prueba de iniciación que lo hará formar parte de este “nosotros”. La veta mística-gnóstica es fuerte tanto aquí como en Boecio o Agustín: el que sabe es el que ha tenido experiencia

de la Fuente del saber. En Plotino podemos encontrar un antecesor de estos tres autores, en tanto que el sabio es quien se presenta como modelo de iniciación, por ser él mismo un iniciado, un iluminado.

XVII

Lo que el ensayo quiere, el “tratado” lo cumple. Aquí es donde la filosofía tiene su plenitud, allí donde un sentido es articulado de forma consistente y acabada, allí donde la exploración acaba. El nombre de “tratado” para referirnos a este género no es del todo bello, pero sí alude a lo ya hecho, a lo que ya se trató, a lo que se cuestionó e interrogó, y que llega ahora por fin a encontrar una expresión cabal. La filosofía se cumple cuando se articula un nuevo sentido de la existencia, cuando la vida y el mundo pueden ser vistos de una manera completamente novedosa. Esta potencia de la nueva articulación se juega en su carácter global, es decir, en su logro sistemático, en que involucra todas las dimensiones de la experiencia humana, desde la ética a la cosmológica y a la religiosa. Pero hay que hacer aquí una salvedad, y es que esta potencia del sistema no estriba en que logra expresar la verdad, como si fuese el reflejo exacto de lo real, como si se hubiese logrado confeccionar un mapa que coincidiera con el territorio. La verdad del sistema es del orden práctico, en tanto que ofrece una cartografía que todo lo incluye, aunque al modo de referencias arbitrarias y escasas respecto a la diversidad de lo real. En otras palabras, la verdad del sistema es que permite orientarnos en lo real como totalidad, y no tan solo en alguno de sus departamentos o provincias. La potencia se mide por los efectos que produce, y la potencia del sistema se manifiesta en la constitución de una nueva idea del ser humano, del mundo y de Dios.

Ahora bien, dado que el sistema ofrece una articulación de un sentido global de la existencia, la filosofía encuentra una hermana en la teología, en tanto que ambas se configuran como “discursos arqueológicos” que alcanzan el *arché* de todo lo que existe, en tanto que llegan a “lo último” o a “lo primero” a partir de lo cual el sentido tiene lugar. No por nada, Aristóteles identifica la “filosofía primera” con la teología. Las relaciones entre estas dos hermanas son complejas y por momentos parece que entre ellas no hay distinción. Este carácter de indiscernible de ambos géneros se verifica en el uso y en la “alquimia” de sus conceptos, los cuales nacen y se despliegan a partir de las mismas

preguntas y gracias a un método que les es común: la dialéctica, entendida como articulación fundamentada conceptualmente de un sentido. En el laboratorio del lenguaje, tanto la filosofía como la teología forjan sus instrumentos léxicos para responder a las cuestiones que atañen al orden de lo inexperienciable, de lo inexpressable, pero que no por ello pueden dejar de ser planteadas. No es el lugar este de pensar las diferencias entre ambos géneros con detenimiento. Podemos anotar algunas propiedades que logran discernir a estas dos hermanas (como los lunares en el rostro que nos evita confundir a un par de gemelas). Por un lado, la teología está al servicio de la cosmovisión asumida por una comunidad religiosa, por lo cual su dialéctica obedece a las exigencias de los *dogmas* (aunque, a su vez, los dogmas son hijos de un proceso dialéctico e histórico). La fuerza de la “tradición” y de lo establecido se hace notar más en el orden de lo teológico, mientras que en la filosofía la tradición puede ser puesta en cuestión siempre, sin mayores objeciones. En esta misma línea, la tradición -con sus dogmas- están teñidos por la postulación de una “inspiración” de orden divino, que refuerza su carácter “verdadero” e incuestionable. Por ello, también, la teología no puede desentenderse nunca de la exégesis de los “textos sagrados”. La filosofía, en cambio, aún cuando se deba también a la tradición (ya hemos meditado sobre el lenguaje como medio de toda articulación posible de sentido), se caracteriza por su irreverencia, por el hecho de no deberle obediencia a lo establecido. Más bien parece que su gesto de significación se caracteriza por su voluntad de cuestionar y de desarticular, por su carácter crítico y deconstructivo. En este gesto, la filosofía encuentra a su hermana, la teología, como discurso de lo establecido para emprender su labor de demolición. Al mismo tiempo, sin embargo, la filosofía está llamada a articular un sentido, y no meramente a desarticular sentidos constituidos. Cuando efectivamente toma los planos y comienza su obra arquitectónica (la *techné* del *arché*, la forma de construir a partir de los principios o fundamentos), allí la filosofía parece confundirse con la teología. Un poco pasa lo mismo con la teología, la cual, en su espíritu dialéctico también pone en cuestión lo ya establecido por la comunidad y busca maneras nuevas de articular los sentidos revelados y contenidos simbólicamente en los textos sagrados. Aquí la teología se confunde con la filosofía en su labor crítica. Como les decía, discernir entre ambas es sumamente problemático, y son muchas las obras en que ambos géneros se maridan hasta la indistinción, en una especie de “incesto textual”, en el que estas dos hermanas copulan para dar nacimiento a una obra. Lo importante en este momento del ensayo es ser consciente de esta indiscernibilidad de la filosofía y de la

teología cuando la filosofía logra su cometido y se configura como sistema: decir que la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino no son filosofía parece tan desatinado como decir que la *Fenomenología de la Espiritu*, de Hegel no es teología. Lo paradójico es que, en su punto culminante de plenitud, en tanto que se hace “tratado” o sistema del sentido global de la existencia, la filosofía deja de ser tal y se transforma en teología.

Aun así, insisto en su diferencia en el “gesto”: las *Confesiones* de Agustín de Hipona apuntan a que el lector alabe a Dios y lo descubra en su vida, por lo cual tiene un carácter doxológico, y así toda obra teológica. El dogma y lo doxológico comparten la palabra *dóxa*, que puede significar tanto opinión como gloria, ambas con el orden del reconocimiento. La filosofía no puede ser jamás doxológica, porque no se emprende para rendir culto o gloria a nada ni nadie, sino a postular sentidos de la existencia que pueden ser siempre rebatidos, abandonados y desarticulados sin el temor de la impiedad o de la desobediencia. Las reverencias de todo género teológico se distinguen de las irreverencias propias del género filosófico. En este sentido, el género de la teología tiene siempre un carácter pedagógico en tanto que enseña lo que “debe creerse”, mientras que la filosofía -aún en su configuración sistemática- no puede ser pedagógica en el sentido de establecer una relación asimétrica entre quien enseña y quien aprende, sino que la filosofía vive de la relación de amistad -marcada por la reciprocidad y la igualdad, por la simetría- entre el autor y el lector.

XVIII

Un género puede estar afectado de una cierta “tonalidad” (*Stimmung*), de un determinado registro afectivo. La mayoría de las veces un texto muestra esta afectación sin tener que obedecer a su género. Pero me gustaría tomar los géneros filosóficos vistos para pensar en su tonalidad. Si tomamos el género del “tratado”, creo que generalmente puede detectarse un cierto afecto de tipo de magisterial, como si el que ocupa la posición del enunciante mostrara una tonalidad afectiva neutra, como distante y objetiva, des-afectada. Habla como quien ya ha hecho el camino de la verdad y lo comunica con serenidad y certeza, mostrando el sentido general de la existencia sin sobresaltos, como si describiera lo que ve y lo explicara a un auditorio atento. En este sentido, el género del

“tratado” se acerca y se parece al discurso de las ciencias positivas, y su única finalidad es la de lograr el asentimiento por parte de quien recibe sus enseñanzas. En el “tratado”, el sentido general de la existencia, el sentido del mundo y de la vida, se presentan tal como son, sin entusiasmo ni temor, como quien simplemente retrata lo que delante tiene. “Esto es así, es lo que hay”, parece decir en el fondo el tratadista, sin inmutarse, sin mostrar ningún tipo de afectación o de sentimiento; como un maestro que dicta mecánicamente frente a sus alumnos, afirma lo que hay que afirmar, sin didascalías, sin entonación, con la cadencia de quien lee una entrada de diccionario.

Ante esta pretensión de verdad, ante este afán de constituir un sentido general de la existencia, surge a veces una respuesta sarcástica. La ironía y la comedia han sido muchas veces utilizadas por aquellos filósofos que, frente a los grandes sistemas, sienten que todo eso es tan solo una gran farsa. El género del ensayo -entre otros- ha tenido representantes incisivos que en pocas páginas parecen dinamitar los fundamentos de estos grandes sistemas. Michel de Montaigne y Voltaire pueden contarse entre los “comediantes” de la filosofía. La comedia, como género afectado por una tonalidad emotiva, suele estar atravesada por un espíritu escéptico, por ese afecto de quien sospecha y pone en tela de juicio lo que escucha, sobre todo si es pronunciado desde una tarima, proclamado desde un sitio del saber. Si el “tratado” parece ser escrito como si fuera por un padre que enseña y obliga, los ensayos filosóficos definidos por la tonalidad de la ironía parecen ser escritos como si fueran por un hijo adolescente, que no acepta lo que se le dice y se ríe incluso de su pretendida convicción. Al leer este tipo de textos, muchas veces uno no puede más que reír, como festejando la ocurrencia de ese crítico insolente que da por tierra a los gigantes a los que enfrenta. Este género filosófico no proporciona mucho más que una crítica feroz y retóricamente eficaz de las articulaciones del sentido que se establecen como definitivas. No es poco: la risa es un arma poderosa del pensamiento, y la comedia, un gesto lingüístico potente. Pero, a la vez, no suele ir más allá de su posición crítica y sarcástica; deja mal parado al maestro o al padre, pero no levanta nada en su lugar, y deja el sitio de la autoridad vacío.

Distinto sucede con aquellos ensayos que están marcados por lo trágico, por esa disposición afectiva de quien rechaza el sentido del mundo, pero que no quiere darse por vencido. Como si asumiera el rol de un héroe trágico, el filósofo trágico desconfía de cualquier articulación general de la existencia, porque lo atraviesa el sentimiento de lo

inarticulable, de lo irracional, de lo insensato de la vida y de lo real -y, sin embargo, anhela una articulación. En esta especie de quijotismo filosófico, el pensador trágico intenta por todos los medios hacer sentido, aún en la convicción de que dicho sentido es siempre insuficiente y -en última instancia- falaz. Así, hace de la existencia misma un espacio de tensión irresoluble, linchada por la voluntad de sentido y por el principio de realidad. El trágico no se ríe como el cómico, sino que aprieta sus dientes con tanta resignación como tenacidad: “es lo que es, pero no lo acepto”, parece decir. Una especie de rebelión que ya no es la del adolescente, sino la del desesperado. El siglo XX ha sido fértil en este tipo de textos, desde el vitalismo de Miguel de Unamuno al existencialismo de un Camus o de un Sartre. Este género trágico no es siempre nihilista o ateo, sino que muchas veces es religioso, en tanto que en su desesperación de alcanzar un sentido último encuentra el resorte de la auténtica esperanza. Asumir la humanidad y el carácter humano de todo pensar es asumir la nada que lo atraviesa, abrazar el sinsentido de esta existencia que no se mueve ni en la gloria de un Domingo, ni en las tinieblas del Viernes, sino en el claroscuro del Sábado. Se trata de una escritura desgarrada que, sin ofrecer la articulación de un tratado, no se contenta con la ironía de la comedia, llevando al lector a un imperativo filosófico irrenunciable: aún en la imposibilidad de un sentido, tenemos que hacer sentido.

Cabe también un último tono afectivo: el de la alegría y la esperanza. Tanto un tratado como un ensayo filosófico pueden adoptar este gesto lleno de algarabía que festeja el sentido de la existencia articulado. No suele ser tan común, quizás porque la filosofía tiene como marca de nacimiento una actitud crítica y un tanto descreída. No suele festejar tanto la filosofía, porque sabe que sus construcciones son más bien lábiles. Por eso, esta tonalidad parece acercar el texto filosófico al género de la autoayuda, que suele estar lleno de entusiasmo en sus mensajes al lector, contagiándolo de ganas de vivir con seguridad y convicción. También lo acerca al género teológico, en tanto que ofrece (al modo del tratado o del ensayo) convicciones respecto de un sentido fundado en la bondad y en el poder de un Dios que todo lo rige y que hace del mundo el escenario de una vida que puede encontrar consuelo y esperanza aún en las situaciones más adversas y dolorosas. Tanto la autoayuda como la teología, en este sentido, descansan en la certeza de su articulación positiva del sentido de la existencia, y dejan a un lado voluntariamente todo aquello que pudiera ponerlo en cuestión.

XIX

Pensar es escribir, es inscribir; pensar filosóficamente es escribir filosóficamente. Comprender qué sea la filosofía es comprender cómo se la escribe. Se trata de generar filosofía: de darle nacimiento al darle un género. Pero los géneros son flexibles, volátiles, móviles, vulnerables, siempre en mutuo contagio. Un texto, como una pieza de ropa, está confeccionado por más de un género. Como en todo lo referente a lo textual, no hay lugar para purismos, y todo remite a un juego de intercambios, prestaciones, adquisiciones, apropiaciones, expropiaciones. No puede haber géneros puros ni textos autárquicos si partimos del supuesto que todo texto es ya y necesariamente un *inter-texto*, que toda escritura es una *inter-escritura*, una escritura que se in-scribe en un espacio de relación y de remisiones. Saber qué es la filosofía, por lo tanto, no es saber cuál es el “género verdadero” de la filosofía, pero sí supone discernir qué hace a la filosofía ser tal, o qué hace ser a un texto un texto filosófico. Si comprendemos a la filosofía como el gesto significativo más fundamental y radical, el cual articula el sentido general de la existencia y lo propone al espacio de la discursividad para ser rearticulado, cuestionado, y vuelto a articular, entonces la filosofía se escribe como una argumentación conceptual. El concepto y la definición, el argumento y la explicación, son el medio del género filosófico; los modos retóricos, estilísticos, los diversos géneros textuales a los que se recurran, todo ello tiene que estar al servicio de esta “articulación conceptual de la existencia total”. Son las adjetivaciones de la articulación como “conceptual” y la de la existencia como “total” las que definen propiamente el quehacer filosófico. En este sentido, la filosofía se acerca y comparte su medio con las diversas ciencias. Pero, al ser una articulación de la existencia total, tomada en toda su amplitud, la filosofía se acerca a las artes, las cuales ponen en el centro de la escena a la vida humana, con todas sus dimensiones, cargada de todas las emociones, atravesada por todas las perplejidades. A diferencia de las ciencias, la filosofía aborda la totalidad plural de la existencia humana, y comprende todas las cosas a partir de esta tónica; a diferencia de las artes, la filosofía conceptualiza y categoriza la existencia, y no le basta tan solo mostrar su fenómeno, ni hacer patente la vida y expresarla en toda su tonalidad afectiva. En este carácter anfíbio, en tanto que vive de las ciencias y de las artes-, la filosofía puede escribirse de forma más científica o de forma más artística: no es difícil distinguir los estilos de cada filósofo.

Necesariamente, tiende uno a escribir un texto movido por un determinado interés, y con interlocutores supuestos, que lo llevan a uno a inclinarse más hacia uno u otro lado. Pero es importante subrayar que la escritura no es una decisión *a priori* que se toma como una máxima que rige todas sus prácticas. Se escribe siempre de una forma única, en tanto que cada texto es en sí un mundo, es en sí una criatura singular. Claramente puede haber un estilo prevalente en nuestra escritura, pero todo escritor siempre cultiva diversos géneros o estilos, como puede verse en la producción de epistolarios, de diarios, de anotaciones, de informes, de lecciones, de tratados o de ensayos. Hay casos también en que un filósofo cambia profundamente su pensamiento al ritmo de un cambio de género de escritura. Cuando se habla del “giro” (*Kehre*) de un Heidegger, o de un Wittgenstein, por ejemplo, se comprende cómo una etapa difiere de la otra no solo respecto a los problemas que se plantea, sino -sobre todo- respecto al “modo” en que se los aborda, es decir, al género y estilo adoptado para hacerle frente. Y es que, al fin y al cabo, el “qué” y el “cómo” no se pueden distinguir. Wittgenstein hablaba del lenguaje como una “caja de herramientas”, una metáfora que nos ayuda a pensar esta implicación del qué y del cómo, de lo que escribimos y del cómo lo escribimos. Me gusta pensarlo también desde aquel verso de la canción de Jorge Drexler: “no tenemos pertenencias, sino equipaje”. En la itinerancia de nuestra vida, en el viaje de la existencia, los significados y los sentidos son mudas, hábitos, que adoptamos y usamos, y que luego abandonaremos para usar otros, según el trayecto que nos toque recorrer, según la geografía de los territorios que exploramos, según las condiciones de nuestro andar. Escribimos como vivimos: en el camino.