

# Razón de la frontera y fronteras de la razón ¶

Fernando Zalamea ¶

Colección **OBRA** SELECTA



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

VICERRECTORÍA ACADÉMICA  
**EDITORIAL**

# Razón de la frontera y fronteras de la razón



# Razón de la frontera y fronteras de la razón

Pensamiento de los límites  
en Peirce, Florenski, Marey, y  
limitantes de la expresión en  
Lispector, Vieira da Silva, Tarkovski

Fernando Zalamea

- © Universidad Nacional de Colombia
- © Editorial Universidad Nacional de Colombia
- © Fernando Zalamea Traba

## Editorial Universidad Nacional de Colombia

Director

Luis Ignacio Aguilar Zambrano

### Comité Editorial

Gustavo Zalamea Traba, profesor Facultad de Artes, sede Bogotá

Julián García González, profesor Facultad de Administración, sede Manizales

Luis Eugenio Andrade Pérez, profesor Facultad de Ciencias, sede Bogotá

Luis Ignacio Aguilar Zambrano, director Editorial Universidad Nacional de Colombia

Primera edición, 2010

ISBN 978-958-719-431-9

### Diseño de la Colección Obra Selecta

Marco Aurelio Cárdenas, profesor Facultad de Artes, sede Bogotá

### Edición

Editorial Universidad Nacional de Colombia

[direditorial@unal.edu.co](mailto:direditorial@unal.edu.co)

[www.editorial.unal.edu.co](http://www.editorial.unal.edu.co)

Bogotá, 2010

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en Bogotá, Colombia

#### Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Zalamea Traba, Fernando, 1959-

Razón de la frontera y fronteras de la razón : pensamiento de los límites en Peirce, Florenski, Marey, y limitantes de la expresión en Lispector, Vieira da Silva,

Tarkovski / Fernando Zalamea. - Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2010

130 p., il. -- (Colección obra selecta)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN : 978-958-719-431-9

1. Arte y filosofía 2. Crítica literaria I. Tít. II. Serie

CDD-21 701 / 2010

Si volvemos a la comparación entre arte y ciencia,  
nos vemos llevados a hacer la observación siguiente:  
como es imposible constituir el Todo en los campos del saber y de la  
reflexión, puesto que a aquel le falta interioridad y a esta exterioridad,  
debemos necesariamente pensar la ciencia como un arte  
si esperamos de ella que nos comunique uno u otro modo de totalidad.

Johann Wolfgang Goethe

*Historia de la teoría de los colores* (1808)

*Nosotros*, que hemos casi perdido la capacidad de ver la unidad  
y, más allá de los árboles, no somos ya capaces de ver el bosque,  
nosotros, para comprender de nuevo esa unidad general,  
debemos rescatar con la razón las insuficiencias de nuestra mirada.

Pavel Florenski

*El significado del idealismo* (1912)



*Libro-cámara oscura*

*Teatro del universo*

Francia, c. 1750



# Contenido

Introducción		11
<b>Primera parte</b>	<b>Razón de la frontera. Pensamiento de los límites en Peirce, Florenski y Marey</b>	<b>21</b>
Capítulo 1	Charles S. Peirce. El borde y el péndulo	23
Capítulo 2	Pavel Florenski. La antinomia y la visión	37
Capítulo 3	Étienne-Jules Marey. El movimiento y el residuo	51
<b>Segunda parte</b>	<b>Fronteras de la razón. Limitantes de la expresión en Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski</b>	<b>65</b>
Capítulo 4	Clarice Lispector. Entrelíneas de lo ininteligible	67
Capítulo 5	Maria Helena Vieira da Silva. Grafismos de lo invisible	81
Capítulo 6	Andrei Tarkovski. Imágenes de lo inefable	91
<b>Coda</b>		<b>105</b>
Capítulo 7	Fronteras y creatividad. Perspectivas desde una razón ampliada	107
Bibliografía		123
Índice onomástico		127





# Introducción

Desde los albores de la filosofía griega, se establece cierta disimetría entre lo que “no es” (*me on*) y la “nada” (*meden*). Contrariamente de lo que no es y no puede conocerse, el *meden*, construido como una negación compuesta, se abre a los linderos de la reflexión positiva. Situándose en el revés de las imágenes, una nueva mirada puede abrirse a la posibilidad de detectar múltiples velos intermedios en el espacio complejo de aquello que parece quedar “más allá” de nuestra comprensión. Este ensayo explora las fronteras de esos ámbitos que, aparentemente, no pueden ser pensados por la razón ni precisados con la imaginación. Desde las limitantes del lenguaje y de la visión, observamos cómo un sostenido esfuerzo de invención en esos bordes de la expresión permite construir, no obstante, una serie de accesos parciales a aquello que parece eludirnos. Una ampliación de la razón se encuentra, entonces, en juego, donde esta sea capaz de integrar rigor y plasticidad, exactitud y libertad, control y movimiento.

Con detallados estudios de caso en la lógica, la filosofía, la fotografía, la literatura, las artes plásticas y el cine, revisamos en el ensayo diversas concreciones de una razón extendida, que pueden verse como modulaciones alrededor de tres temas principales. Un primer tema aprovecha el hecho de que, al situarse en una frontera, se produce de modo inevitable un *ir y venir pendular* entre los entornos alternos que se encuentran a cada lado de la frontera; el barrido del péndulo entre diversas polaridades cubre así un amplio rango de oscilaciones intermedias. La sola disposición a situarse en un límite obliga, de por sí, a que la razón viva en una incesante dialéctica entre sus territorios interiores y un inapresable exterior.

Un segundo tema se centra en el poder específico que tienen las imágenes, más allá de las palabras, y en la fuerza que puede llegar a adquirir cierta *razón de las imágenes*, que la razón del lenguaje no parece conocer. No lejos de lo que en los últimos años se ha venido denominando “estudios visuales” –en una suerte de “giro visual” en el que nos encontraríamos, después del “giro lingüístico” de la filosofía en el siglo XX–, examinamos la riqueza antinómica de las imágenes y señalamos cómo, desde muy contrastantes campos del saber, una visión extendida puede ayudarnos a reintegrar algunas contradicciones inherentes en el elusivo tránsito entre lo uno y lo múltiple.

Un tercer tema se adentra en la riqueza reflexiva de la frontera cuando se la asume racionalmente como limitante, cuando la demarcación se expresa con plena conciencia. La *reflexividad del límite* permite que, en efecto, en el acto mismo de dibujarse, el límite ya supere el territorio

interior al que circundaba y conquistó un nuevo espacio: el límite mismo. La razón, el lenguaje o las imágenes, al reconocer y explorar sus límites, se sitúan entonces en un segundo orden que amplía las posibilidades del entendimiento.

La primera parte del trabajo –*razón de la frontera*– muestra cómo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, tres notables científicos deben enfrentarse en sus respectivos campos de acción con sorprendentes obstrucciones en sus investigaciones, que les obligan a reconstruir nuevas miradas *desde el revés* de las configuraciones estudiadas. Múltiples conjunciones del posmodernismo yacen, cien años antes, en muchas inquietantes y desconcertantes inversiones propuestas por Charles Sanders Peirce, Pavel Florenski y Étienne-Jules Marey. Los incesantes tránsitos, transvases, ósmosis e hibridaciones que experimentamos ahora diariamente (mejor situados en una “transmodernidad” que en una prematura “pos”modernidad), ya habían sido observados con sumo rigor y gran fantasía por Peirce, Florenski o Marey. El conocimiento más bien pobre que se tiene de las obras de estos autores –reducido en el caso de Peirce, escaso en el de Marey, casi nulo en el de Florenski– explica el que varias de sus ideas hayan sido vueltas a reelaborar desde perspectivas muy disímiles. Para recuperar, en parte, trabajos magníficos que merecerían ser mejor conocidos, y para aprovechar algunas formulaciones teóricas y algunas realizaciones prácticas que iluminan con singular originalidad la problemática de todo lo fronterizo, las figuras de Peirce, Florenski y Marey vertebran el entramado del ensayo.

La segunda parte del trabajo –*fronteras de la razón*– busca otros espacios más allá de la ciencia, y mira, desde el arte, el problema de cómo expresar aquello que se despliega allende las fronteras, una vez que el artista ha demarcado con ellas cierto territorio. Escribir con la palabra misma las limitantes del lenguaje, pintar campos invisibles que la visión no percibe, mostrar con el plano cinematográfico un tiempo más hondo detrás del tiempo que transcurre ante nuestros “ojos ciegos”, es la proteica y soberbia labor que asumen Clarice Lispector, Maria Helena Vieira da Silva y Andrei Tarkovski. Los tres realizan, independientemente, un concreto y meticuloso acceso a la materia, que luego, al encadenarse con una inversión de perspectivas, permite intuir con insospechada fuerza el aura de todo aquello que *no* alcanza a encarnar en el lenguaje o en las imágenes. Un meticuloso vaivén entre la concreción material de las representaciones y su comprensión *desde el revés* –preconizado por Florenski– se ejecuta en la “entrelínea” de Lispector, en los grafismos de Vieira da Silva y en las veladuras de Tarkovski.

Sin haberlo buscado expresamente, debe indicarse cómo la mayoría de los protagonistas principales de este ensayo se sitúan en *márgenes* geográficos y culturales específicos. Peirce, sumergido en el puritano siglo XIX norteamericano, olvidado y mal interpretado en su país hasta hace un par de décadas, a pesar de ser posiblemente el intelecto más original jamás nacido en Estados Unidos; Florenski, enviado al *gulag* y poco traducido en Occidente; Tarkovski, luchando en los bordes de la cortina de hierro;

Lispector y Vieira da Silva, desde los confines de Brasil y Portugal, viven cada uno experiencias profundas en las *fronteras* de los centros culturales. Sólo Marey aparece colocado, a fines del XIX, en París, dentro de lo que podríamos describir como uno de los nudos neurálgicos de su momento. El hecho de que este ensayo se ubique entonces en una triple conjunción límite –un estudio de lo fronterizo, orientado hacia científicos y artistas “marginales”, realizado desde los bordes del ensayo hispánico– no debe limitar su alcance. De hecho, el haber asumido plenamente esa condición fronteriza, tres veces iterada, asegura tal vez la coherencia específica del trabajo.

El *capítulo 1* se abre sobre “una nueva aplicación del péndulo a la metrología”, donde se cifra toda la riqueza dialéctica del sistema de Peirce. Yendo y viniendo a lo largo de un rango inusualmente amplio de fronteras en ámbitos dispares (matemáticas, fenomenología, lógica, semiótica, geodesia, química, etcétera), el pensamiento peirceano detecta algunos tránsitos genéricos que recorren tanto el espectro de los fenómenos como nuestros modos de conocerlo. Una compleja armazón de límites y fronteras se vislumbra a lo largo del capítulo, al asomarnos a diversas formas originales de la epistemología peirceana: la máxima pragmática, abierta a fundamentales transvases modales; la abducción, dispuesta a precisar una lógica del pensamiento inventivo; las categorías “cenopitagóricas”, enlaces recursivos entre diversos niveles de la mente y del mundo fenoménico; los gráficos existenciales, incisivos modelos para una lógica del continuo donde el desplazamiento topológico de la información (inserciones, retracciones, obstrucciones) da lugar al conocimiento.

En una suerte de eco invertido de la posición de Peirce, el *capítulo 2* muestra cómo Florenski constata una presencia ubicua de fuerzas antinómicas en todo proceso inquisitivo, y cómo, asumiendo esa riqueza de lo contradictorio, inventa una razón crítica “inversa” en la que, volviendo del revés las configuraciones observadas, caben ciertas conjunciones de opuestos sin que la razón se desmorone. Más aún, en su interpretación de los números imaginarios en geometría y, sobre todo, en su asombrosa crítica artística de los iconostasios medievales, más allá de aceptar quietamente las antinomias, Florenski enlaza dinámicamente su indestructible multivalencia con la fuerza misma de la creatividad. Proponiendo una novedosa lectura etimológica donde “idea” y “mirada” se identifican como “rostros del rostro”, Florenski muestra cómo la visión puede colocarse en un afilado borde donde lo ideal y lo real convergen, y donde ciertas cuidadosas facturas concretas saben remitirnos a lo inmaterial gracias a la superposición antinómica de los materiales en juego. El árbol general de la razón inventiva se despliega con inaudita rareza en las manos del matemático, filósofo, crítico de arte, teólogo y sacerdote ortodoxo.

Contrapuesto a una especulativa lógica de lo sagrado buscada por Florenski, el milimétrico experimentalismo de Marey provee otra importante oscilación del péndulo. En el *capítulo 3*, Marey aparece construyendo todo tipo de artefactos para poder fijar y medir los rastros

del movimiento; su capacidad heurística, fuera de lo común, le permite sortear las múltiples obstrucciones con las que se topa el ojo humano al querer ver el movimiento. La cronofotografía inventada por Marey deja visualizar de hecho, en una misma placa fotográfica, una gran cantidad de desplazamientos en el espacio, que se han distanciado en el tiempo. Los umbrales recorridos por los móviles, las fronteras superpuestas de los seres vivos en sus desplazamientos, las fluctuaciones de los líquidos y de los gases surgen de pronto ante nuestros “ojos ciegos”. Ciertos experimentos permiten ver a la vez, en una misma imagen, el interior y el exterior de una figura. En un “hangar del revés”, donde se invierten los registros de la luminosidad y de la oscuridad, Marey descubre que el movimiento puede ser captado por un riguroso control de sus rezagos. Una visión de lo residual es la que nos permite acceder a una verdadera percepción de aquello que se nos escapa.

Peirce, Florenski y Marey explican cómo, desde el revés, desde la oclusión, desde el residuo, puede observarse mejor el *esqueleto* de la contraparte. El ir y venir entre polos opuestos de la mirada, el invertir perspectivas, el reconocer unas fronteras que deben ser superadas, amplía el espectro de la visión. Más allá de una burda dualidad ideal del más y del menos, una mucho más compleja ley de signos gobierna los tránsitos reales de la razón. Lejos de una luz refulgente, el conocimiento parece obtenerse con mayor finura al situarse en una penumbra; diversas veladuras de lo positivo se consiguen al reintegrar ciertos diferenciales de la percepción, ubicados en una alterna *vía negativa*. La razón y la imaginación, el registro concreto y el vuelo inventivo se requieren entre sí. El olvido de zonas “plásticas” –dispuestas a la deformación imaginativa– o el olvido recíproco de zonas “exactas” –partícipes de una razón acumulativa– llevan a restringir las capacidades creativas del hombre. Desde los límites –ya sea desde un corte “medio borrado” en los gráficos existenciales, ya sea desde las raspaduras de las planchas de los íconos cubiertas de polvo de alabastro, ya sea desde las emulsiones extra-rápidas usadas en las cronofotografías–, Peirce, Florenski y Marey captan siempre el entrelazamiento de exactitud y plasticidad que requiere un “verdadero” entendimiento.

En el *capítulo 4*, vemos cómo los personajes de las novelas de Lispector transitan una “vía negativa” que los acerca a la oscuridad, el revés, el sueño, el silencio, el vacío, la materia. Más allá de las urdimbres acotadas del “yo”, Lispector se sumerge en un ancho mundo de lo vivo, donde la flora y la fauna adquieren un magnetismo especial. En la no palabra, en la entrelínea –“cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra”–, se puede llegar tal vez a conocer aquello que se nos escapa. La creación emerge paradójicamente gracias a la ceguera y a la imposibilidad de hablar, pues la plena fusión del “yo” con lo “neutro” (todo lo real allende la mirada humana) requiere una exigente depuración. En *La manzana en la oscuridad* y en *La pasión según G. H.*, Lispector se enfrenta de lleno con el claroscuro, con los límites de lo expresable, con las fronteras de lo ininteligible. Ahora

bien, uno de los extraordinarios logros de Lispector consiste en hacernos *habitar* lo neutro, a la par de las vivencias pendulares de sus personajes. La supresión del lenguaje *desde* la misma cadencia concreta y recargada de la palabra consigue hacernos vivir una fascinante travesía de los contrarios, que nos abre la posibilidad de sentir en la literatura la simultaneidad de una red de umbrales incompatibles.

Vieira da Silva enfrenta un reto similar al de Lispector, dentro de las artes plásticas. El *capítulo 5* muestra cómo Vieira intenta “pintar lo que no está como si allí estuviera”: el esqueleto escondido de una estructura, la atmósfera alrededor de una configuración, el vaivén pendular entre orden y caos, las redes de un laberinto invisible, los residuos efímeros de lo eterno. Sus lienzos se basan en una profunda certeza de lo incierto –“es la incertidumbre lo que constituye mi certeza”–, donde constantemente pugnan el cambio y la permanencia, lo uno y lo múltiple, la quietud y la velocidad. Los grafismos –líneas, tachones, rasgados– van y vienen sobre la tela y sugieren espacios intermedios que conquista la paleta –rojos, azules, ocre, con todo tipo de matices de blanco siempre presentes–. Una dialéctica plena entre los residuos del ser y el “estar siendo” inunda la pintura; gracias a complejos entramados de cuadrículas que *vibran* con una sorprendente energía vital, múltiples “pre-cosas flotantes” se desplazan ante nuestra mirada y nos permiten acceder a luminosidades y veladuras ocultas. En el vaivén de la “pura” sensación (primeridad según Peirce) y del orden subyacente (terceridad), nos acercamos, a la vez, a la revelación que ha vivido el artista y a la razón que luego ha usado para elevar su obra.

Como Vieira y Lispector, Tarkovski se sumerge también en la realidad más concreta para permitirnos emerger hacia lo inefable: “La imagen está ligada a lo concreto, a lo material, para alcanzar luego, por ciertas vías misteriosas, el más allá del espíritu”. En el *capítulo 6*, vemos cómo la “imagen-observación”, la “verdadera imagen concreta” constituye el soporte de su obra, y cómo, en la fiel recreación de los más mínimos detalles de lo concreto, yace la posibilidad misma de trascender la materia (siguiendo de nuevo una inversión al estilo de Florenski). Para Tarkovski, el cine provee los medios para poder revelar “ese instante inasequible donde lo positivo deja de serlo, donde se desliza hacia lo negativo, y viceversa”. En algunas obras maestras del cine del siglo XX, como *Andrei Rublev*, *El espejo* o *Stalker*, los largos planos sin cesuras, las vistas sin fin, los montajes con enlaces naturales entre el interior y el exterior de los planos, los movimientos pendulares de la cámara, la inserción intrínseca del tiempo en las imágenes, las gamas lavadas de color, son todos modos del mirar, particularmente sensibles a esos “inasequibles” deslices entre materia y espíritu. Las tenues oscilaciones entre lo inefable –alma, creencia, fe– y lo visible –abedules, alisos, pastizales, raíces, arenas, lodos, lluvias, humaredas, brumas– se rozan asombrosamente en las películas de Tarkovski. Con la enorme capacidad evocativa de sus imágenes, el cine “alarga, enriquece, concentra la experiencia humana” hasta “extenderla considerablemente”.

Un enérgico rechazo de las delimitaciones restrictivas, de las demarcaciones excluyentes, de las categorizaciones seguras, recorre las obras de Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski. Siempre en tránsito, siempre intentando moverse a la par de las vibraciones mismas de las configuraciones (literarias, plásticas, cinematográficas) que pretenden recrear, Lispector, Vieira y Tarkovski descartan cualquier escisión “sí/no” y se sumergen en inacabables texturas y tinturas intermedias, al tenor de la vida misma. Situándose en los límites de sus medios de expresión, consiguen superarlos, y amplían el espectro de la literatura, la pintura, el cine. Al asumir con plenitud la riqueza antinómica de una visión extendida que, más allá del sujeto, intenta ahondarlo en un fluctuante universo correlativo, Lispector, Vieira y Tarkovski construyen nuevas franjas de movimiento para el ser humano. La reflexividad del límite alcanza en sus trabajos algunas expresiones notables, demostrando, en el ámbito concreto de las artes, la viabilidad real de ese elusivo tránsito entre física y “meta”física, que no puede (ni debe) quererse seguir eliminando de nuestras inquisiciones.

El *capítulo 7* reúne, finalmente, algunas consideraciones de conjunto sobre la problemática de las fronteras y de la creatividad, apoyándose en los capítulos anteriores. Mostramos cómo una extensión de la razón está en el orden del día, ya que, más allá de una razón reducida al lenguaje (acepción acotada de *logos*), la razón requiere también contemplar imágenes complejas (*eidola*) en su simultaneidad contradictoria. Se abre entonces un espacio más amplio (*topos*) donde un vaivén pendular del lenguaje y de las imágenes, atento tanto a sus tránsitos como a sus obstrucciones, permite ir precisando mejor diversos entornos del saber. Observamos cómo la creatividad se sitúa en una de las fronteras fundamentales del *topos logos-aidolon*, y cómo, en los más diversos campos, desde las matemáticas hasta la poesía, se necesita un incesante enlace de diagramas imaginales y de recortes lógicos para catapultar y fijar los impulsos creativos. Las dos caras del *aidolon* –la idea (*eidós*) y el rastro concreto (*tipos*)– permiten entrelazar lo imaginal y lo racional, y captar a su vez, en un mismo hecho óptico, un interior, un exterior y una frontera. Los residuos concretos de los móviles en las cronofotografías de Marey, los umbrales y las rasgaduras en los lienzos de Vieira da Silva, la fusión de materia y anti-materia en las tomas de Tarkovski muestran una circulación ineludible entre diversas profundidades de la imagen. Entre la extra-limitación de la imagen y la delimitación del lenguaje, la creatividad emerge y se cristaliza. El constante ir y venir entre el anverso y el revés de la razón en Peirce, Florenski y Marey ayuda entonces a moldear aquellos frágiles “deslices” en los que una nueva idea o una nueva figura intenta tomar forma.

Una cómoda separación de los saberes –una matemática rígida, eterna, racional, deductiva; una poesía plástica, dinámica, emocional, inventiva– ha producido excesivas y frustrantes parálisis. Si tenemos que volver a aprender a “ver con la mente y con el corazón”, contamos ya con muchos

ejemplos que transgreden las fronteras y que reintegran con fuerza exactitud y sensibilidad, racionalidad e imaginación, control e inventividad. La razón requiere invención; la imaginación requiere exactitud. En las múltiples veladuras intermedias de la visión, en el ir y venir entre imaginación y razón, entre progresión y recesión, entre fluxión y recorte, se despliega toda la topología de los ámbitos creativos. La estructura del ensayo intenta reflejar en parte ese acordonamiento ineludible entre razón e imaginación que hemos aprendido a obviar, así como esas ósmosis entre los ámbitos más aparentemente dispares del saber que hacen que nuestro entendimiento pueda considerarse como tal. La tabla 1 explicita algunas de las “bisagras” estructurales del trabajo, pero, más allá del “posicionamiento” básico allí señalado, el ensayo debe entenderse desde la óptica de una movible *geometría de situación* que intenta siempre revelar otras múltiples correspondencias entre los desplazamientos de los protagonistas.

	<i>razón</i>	<i>imaginación</i>
(tema 1) ir y venir pendular en la frontera	Peirce	Lispector
(tema 2) razón específica de las imágenes	Florenski	Vieira da Silva
(tema 3) reflexividad del límite	Marey	Tarkovski

Tabla 1  
*Bisagras de una razón sensible*

Aunque la tabla 1 es útil para fijar cierta “posición” de salida, todo el ensayo intenta *transgredir* esas casillas: a la vez que precisa las fronteras dentro de la tabla, las surca constantemente y solo en el diálogo –como señalamos al final, al leer a Bajtin– los diversos protagonistas alcanzan su verdadera riqueza. “Medio-borrando” las líneas de la tabla (como en los gráficos de Peirce) o diluyendo sus trazos (como en Vieira da Silva), la razón y la imaginación alternan entre sí, y apuntan hacia una verdadera razón extendida donde el arte y la ciencia se enriquecen mutuamente.

Debemos realizar una mención especial a las *notas a pie de página* que acompañan el ensayo. Además de ser el lugar natural para precisiones bibliográficas, hemos construido el espacio de las notas al pie como un importante *lindero adicional*. De hecho, en ese espacio *al margen*, hemos realizado a lo largo de los seis primeros capítulos una suerte de *comentario paralelo* donde nos referimos sistemáticamente a la obra de Eugenio Triás,



quien, con toda justicia, ha caracterizado a su obra como un conjunto de variaciones alrededor de la idea de un *límite* conquistado y habitado por y para la *razón*. Varias de las obras fundamentales de Trías –*Los límites del mundo*, *Lógica del límite*, *La razón fronteriza*, entre otras– encuentran amplias y detalladas resonancias con las figuras principales estudiadas en este ensayo.

El situar a Trías en las notas al pie responde a dos precisos argumentos estructurales. Por un lado, Trías nunca se refiere en sus trabajos a los protagonistas de este ensayo (salvo a Peirce, al paso), lo que hace que sus consideraciones y las nuestras sean más bien complementarias. Por otro lado, los modos de abordar la problemática del límite (o de la frontera) en los trabajos de Trías y en este ensayo son pendularmente opuestos: desde la abstracta reflexión filosófica, en Trías, desde el concreto registro científico y artístico, aquí. En el descenso y el ascenso entre abstracción y concreción existen muchos momentos de encuentro (como los magníficos apuntes del mismo Trías alrededor del *Gran Vidrio* de Duchamp), que intentamos señalar en las notas al pie. Es claro que el aprovechar de ese modo uno de los *márgenes* físicos de la página no conlleva ningún juicio jerárquico. En realidad, *la voz desde el límite* puede entenderse como una suerte de homenaje: en ciertas notas al pie, algunas citas brillantes de Trías llegan a *invertir* completamente la situación, como cuando un esplendoroso *bajo continuo* en alguna cantata de Bach resuena conmovedoramente por encima de las demás voces.

-----

Margen –del latín *margo*: borde, orilla– es, en español, según el *Diccionario de la Real Academia*, un sustantivo ambivalente, cuyo acorde masculino o femenino queda a libre arbitrio del intérprete. Extremidad, límite o espacio en blanco, el margen representa, física y simbólicamente, aquello que queda de lado, alejado de un conjetural centro. Sin género y sin lugar, el margen es, no obstante, precisamente gracias a su misma indefinición y genericidad, un concepto de una extraordinaria riqueza y ductilidad para poder ver más ampliamente el mundo, gracias a un entramado de medias tintas disponible desde el revés mismo de los acontecimientos. Al situarse en un borde, en una orilla, en una frontera, la visión se multiplica: percibe varios territorios a la vez, varias interpretaciones, varios *rectos* y *versos* de una misma situación. Lo aparentemente unidimensional se torna adecuadamente multifacético, y la percepción de la cultura desde sus márgenes adquiere mayor densidad y hondura. En efecto –como lo señala Bajtin, al explicar que todo problema importante de un dominio de la cultura es el problema de las fronteras de ese dominio–, a menudo, desde una perspectiva central, una visión monocolor del mundo puede trivializarse y agotarse.

Situados, como lo estamos, en uno de los bordes de la cultura occidental, los hispanohablantes hemos sido tal vez más afortunados de lo que creemos, al considerar nuestra ubicación geográfica y cultural dentro del mundo

moderno. Precisamente al encontrarse *al margen* de los centros, muchos de los mejores pensadores y creadores españoles e hispanoamericanos han tenido la posibilidad de recoger, diferenciar y hacer surgir obras notables a lo largo del siglo XX. El caso de la obra de Trías, construida desde los límites del ensayo hispánico, es un buen ejemplo. Desde los límites, se ha tenido que desbrozar la energía explosiva de los centros de turno –Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos–, y, gracias a una sana distancia, a una edificante perspectiva, a una sintética visión a vuelo de pájaro, se ha podido *resistir* a desgastantes modas. Aprovechando la distancia y la marginalidad, este ensayo intenta desbrozar, en una vena similar, algunos caminos no recorridos previamente.

La *monumentalidad* de la mirada desde los márgenes –ya sea la inmensidad horizontal, ya sea la hondura vertical del espectro de visión– es una característica que comparten los pensadores y creadores que evocamos en este trabajo. Aunque los ejemplos aducidos, por su excepcional altura, podrían tender a la distracción, creemos que, yendo aún más allá de los ejemplos, puede resaltarse una estable y natural *cercanía* entre las nociones de “margen” y de “amplitud”. El fundamento lógico de esa proximidad conceptual consiste en una elemental observación geométrica: el hecho de que, en un plano, un punto en una frontera tiene siempre acceso, al menos, a *dos* regiones del plano, mientras que un punto central puede siempre ser restringido a *una* sola vecindad. Así, la frontera, el borde, el margen, llevan inherentemente consigo una potencial multiplicidad, que sirve para abrir y ampliar perspectivas.

Sin querer abundar en las ventajas que podrían derivarse de un consciente posicionamiento en los márgenes de la cultura, y sin querer ocultar los evidentes privilegios de que gozan aquellos que se sitúan en un centro dado de la cultura, la simple constatación topológica anterior sirve para explicar la riqueza inherente de lo fronterizo, opuesta al magro botín de lo encerrado en un centro. Tal vez no sea solo un azar el que, de aquellos considerados los cuatro máximos escritores de la primera mitad del siglo XX –Kafka, Joyce, Proust, Musil–, sobresalga el posicionamiento lateral (geográfico, estilístico, temático) de los dos primeros, y, aunque los otros dos puedan parecer ubicados centralmente dentro del panorama de las letras, se delinee también en ellos una honda marginalidad, indispensable en la construcción de su obra (el Proust homosexual, el Musil científico). Como si la profundidad del abismo solo pudiera percibirse plenamente desde sus márgenes, Peirce, Florenski y Marey, Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski –criaturas errantes bajo el volcán– exploran algunos de los más emocionantes linderos de la razón y de la imaginación. Para ello, han sabido elevar notables arquitecturas sobre los márgenes de lo profundo, gracias a las cuales puede ahora adentrarse el caminante, y observar, con asombrada reverencia, el fuego de la creación.



## Primera parte

Razón de la frontera.  
Pensamiento de los límites en  
Peirce, Florenski y Marey



# Capítulo 1

## Charles S. Peirce. El borde y el péndulo

En mayo de 1883, un conocido científico norteamericano se apresta a realizar “una nueva aplicación del péndulo a la metrología”. Con un meticuloso experimento, intenta calcular la razón entre la yarda y el metro con la “máxima exactitud posible” en ese entonces. Poniendo a oscilar *simultáneamente* dos péndulos en Massachusetts –el uno, con graduaciones en yardas, oscilando a 62 °F, la temperatura estándar de la yarda, y el otro, con graduaciones en metros, oscilando a 0 °C, temperatura estándar del metro– detecta en primera instancia dos patrones de medida; luego, intercambia las varillas afiladas de los péndulos y repite el experimento, obteniendo otros dos patrones suplementarios; compara después los resultados con barras oficiales de un metro y de una yarda disponibles en Estados Unidos; finalmente, envía el péndulo-yarda a Inglaterra y el péndulo-metro a Francia, para que se repitan los experimentos y se comparen con los patrones estándar guardados en cada país<sup>1</sup>. El conjunto de las correlaciones obtenidas permite eliminar así sesgos indeseados y asegurar la corrección de las mediciones.

Desde una perspectiva aérea algo burda, la obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914) puede verse como una sistemática ampliación de ese doble y correlativo vaivén pendular propuesto en el experimento anterior. Obra gigantesca (cerca de 100.000 páginas manuscritas) y multifacética (incisiva desde las matemáticas a la metafísica, pasando por la fenomenología, las ciencias normativas, la lógica, la semiótica, la metodología de la investigación, la psicología y, por supuesto, el pragmatismo), la obra de Peirce intenta establecer un *ir y venir* entre la realidad, los signos con los que representamos esa realidad y las interpretaciones con las que vamos entreverando esos signos. Para Peirce, el conocimiento consiste en una compleja urdimbre relacional que reacciona con la realidad, y que consigue amoldarse progresivamente a ella, a lo largo de los plurales y sinuosos vaivenes que pueden darse en una comunidad de investigadores. Algunas de las más valiosas contribuciones lógicas y metodológicas de Peirce

---

1 C. S. Peirce, “Report of a Conference on Gravity Determinations”, CP 7.16, en: C. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958 (las referencias del tipo CP a.x envían al volumen a, parágrafo x de los *Collected Papers*).

merecen entenderse como aportes a la construcción de un instrumental extremadamente preciso para accionar –en el campo más vasto de la cultura y el conocimiento– un afilado péndulo epistemológico con el cual poder “medir” temas tan fundamentales, y aparentemente tan elusivos, como la verdad, la creatividad o los acordes (y desfases) entre lo real y lo ideal.

El sistema arquitectónico peirceano se eleva sobre sus tres categorías “cenopitagóricas”<sup>2</sup>: primeridad (inmediatez), segundidad (acción-reacción), terceridad (mediación). Las tres categorías recorren transversalmente todo el edificio de la clasificación peirceana de las ciencias, y se *iteran* y *desiteran* permanentemente. El ir y venir de los objetos, los signos y las interpretaciones –fijados y leídos en contextos determinados, luego trasladados a otros contextos y allí traducidos, y, finalmente, comparados y entrelazados– otorga un cariz profundamente dinámico al sistema, en donde los vaivenes del movimiento y la comprensión *simultánea* de *deformaciones e invarianzas* adquieren una importancia inusitada. Como matemático, Peirce llega a conocer el nacimiento de la topología moderna<sup>3</sup>, e incorpora en su filosofía ese estudio emergente de las transformaciones continuas del espacio, tanto en sus *consecuciones plásticas* como en sus *obstrucciones*. De hecho, la tríada topológica básica interior/exterior/frontera no resulta ser más que un caso particular de la tríada cenopitagórica universal primeridad/ segundidad/ terceridad. La frontera, entendida como mediación “tercera”, se convierte entonces en una de las bisagras<sup>4</sup> básicas del sistema de Peirce.

Yendo y viniendo a lo largo de un rango inusitadamente amplio de fronteras–linderos en el mapa ternario del conocimiento, puntos de ramificación en las ciencias especiales, enlaces evolutivos entre determinación e indeterminación, bandas entre razonabilidad y creatividad, bordes en cálculos axiomáticos de lógica topológica–, el pensamiento peirceano detecta algunos *modos genéricos de ósmosis* que recorren *tanto* el espectro de los fenómenos *como* nuestras formas de conocer ese espectro. El más ubicuo de esos modos es tal vez aquel donde se delimita cierto entorno relacional, se introduce un dato adicional en el interior de ese entorno, se le hace reaccionar contextualmente, se registran los cambios obtenidos y

---

2 “‘Cenopitagóricas’ porque, como las pitagóricas, estas categorías son esencialmente números; sin embargo, no son ni pitagóricas ni neopitagóricas, sino más bien llenas de frescura (χαίνο)”, en: C. S. Peirce, *Categorie* (ed. Rossella Fabbrichesi Leo), Bari: Laterza, 1992, p. 129.

3 El término “topología” se debe a Listing (introducción en la década 1837–47). Peirce estudió los artículos de Listing y su influencia fue manifiesta. Se conservan cerca de cincuenta páginas manuscritas (publicadas e inéditas) en las que Peirce se refiere directamente a Listing.

4 La “barra estructuralista: (/)” cuyo interior “hace girar y virar (a modo de bisagra o gozne) cuanto puede ser expuesto” es uno de los signos que Eugenio Trias aprovecha para desarrollar sus extensas consideraciones sobre la “filosofía del límite”. Véase Eugenio Trias, *El hilo de la verdad*, Barcelona: Destino, 2004, p. 166. Muchas de las ideas e imágenes de Trias “resuenan” en varios fragmentos de los protagonistas que estudiaremos en este ensayo. Como notable *reverberación* de la cultura –con temas y variaciones caros al propio Trias– intentaremos ir dejando constancia de algunas de esas afinidades “implícitas” que Trias no parece haber conocido.

luego se borra el dato adicional, retrotrayéndolo de nuevo hacia el exterior. Se trata de un sencillo proceso de *iteración y desiteración a través de una frontera*, cuyas consecuencias lógicas, epistemológicas y –atrevámonos– metafísicas son, sin embargo, muy complejas. Desde un punto de vista lógico, el proceso pendular iteración/desiteración sirve *simultáneamente* para caracterizar la noción de conectivo proposicional intuicionista y para realizar un cálculo de formas normales en la lógica clásica de primer orden. Desde un punto de vista epistemológico, la oscilación activo-reactiva a través de una frontera elimina la posibilidad de asentamientos definitivos del conocimiento, pero permite la construcción de orientaciones dentro de lo relativo. Desde un punto de vista metafísico, la ampliación iterativa de la frontera, reflexivamente anclada sobre sí misma<sup>5</sup>, da opciones para considerarla parte genuina de una “filosofía primera” (y, de hecho, resulta ser una forma privilegiada de la terceridad peirceana).

Si volvemos al experimento gravimétrico de Peirce de 1883, el activar simultáneamente dos péndulos en distintos contextos (métricos, calóricos, mecánicos, geográficos) y el comparar los datos conseguidos hasta fijarlos en cierta frontera (promedios ponderados) constituyen un ejemplo preciso de un método mucho más amplio y general para acercarse a una *verdad* entendida como frontera o límite<sup>6</sup> de múltiples contrastaciones contextuales y pendulares. La *máxima pragmática* de Peirce sirve precisamente como un sofisticado *haz de filtros* para decantar la realidad y extraer de ella ciertos “pozos” de verdad. Según la arquitectónica peirceana, solamente conocemos mediante signos y, según la máxima, únicamente conocemos esos signos mediante correlaciones diversas de sus efectos concebibles en contextos de interpretación. La máxima *filtra* el mundo a través de tres complejas redes (representacional, relacional y modal) que permiten *diferenciar* lo uno en lo múltiple e, inversamente, *integrar* lo múltiple en lo uno. El resultado es una visión del conocimiento atravesada por procesos lógico-topológicos, preeminentemente contextual (*versus* absoluta), relacional (*versus* sustancial u objetual), modal (*versus* determinística) y sintética (*versus* analítica). La verdad se reconstruye entonces como una urdimbre de *invariantes* subyacente detrás de las redes anteriores. No se entiende como un reflejo especular singular de la realidad, sino como una urdimbre plural de bordes semánticos capaces de caracterizar los fondos de colecciones de modelos.

---

5 Según Eugenio Trías, una de las especificidades propias del límite es su capacidad de predicar sobre sí mismo: el límite “en términos topológicos lo es *de sí mismo*, en pura autorreflexión, y en referencia a su propia y específica *alteridad*” (E. Trías, *El hilo de la verdad*, óp. cit., p. 156; cursivas de Trías). El incitar a lo otro a través de un sí mismo, que es a su vez un tercero, invita a las lecturas triádicas del sistema peirceano.

6 La verdad como límite es fundamental en la empresa de Trías, para el cual su “filosofía del límite [...] propone como verdad una frase que puede enunciarse así: *ser del límite que se recrea*” (E. Trías, *El hilo de la verdad*, óp. cit., p. 113). La verdad como producto ontológico de una consideración reflexiva del límite se distancia aquí bastante de la posición de Peirce, quien podría decirse que tiende más bien a considerar la verdad como producto lógico de una consideración comunitaria del límite.



Ahora bien, la máxima pragmática proporciona indicaciones para la construcción de un instrumentario de traslados y pegamientos entre lo local y lo global. Superando así algunos fáciles relativismos posteriores, la máxima insta a reintegrar lo local, aludiendo a una re-composición del conocimiento gracias a una jerarquización y sincronización de efectos “concebibles” en contextos “posibles”<sup>7</sup>. Una *doble polaridad* tensa el sistema de Peirce: horizontalmente, dentro de cada contexto fijo de interpretación, la acción-reacción (segundidad) entre polos locales da lugar a múltiples efectos visibles y medibles; verticalmente, a lo largo de clases adecuadas de contextos, la mediación (terceridad) entre polos globales permite acordonar los efectos y encontrar tramas comunes. Toda una compleja armazón de límites y fronteras se encuentra entonces en juego. Una de las fortalezas específicas de la arquitectónica peirceana consiste en la construcción de un entronque *simultáneo* de clausura y apertura, donde, por un lado, los límites cerrados de los contextos –entendidos horizontalmente como contornos restrictivos– permiten, gracias a sus acotaciones mismas, cierta “vida” (segunda) de los signos allí interpretados<sup>8</sup>, y donde, por otro lado, los bordes abiertos de esos mismos contextos –entendidos verticalmente como entornos prospectivos– permiten, gracias a sus procesos de transferencia, una suerte de “resurrección” (tercera) de los signos.

Si, según Peirce, el pozo de la verdad tiende a situarse ya de por sí en el borde de una configuración, el barrido del péndulo peirceano sobre ese borde nos proporciona aún más herramientas para explorar el pozo. Lejos de *El pozo y el péndulo* de Poe, con su escalofriante evocación de una inquisición central y autoritaria, el borde y el péndulo de Peirce abren el espíritu hacia los márgenes y hacia una razón ampliada, donde desaparecen los argumentos de autoridad y donde el ejercicio reflexivo de la razón *la abre* de forma natural hacia los ámbitos de lo imaginario. El estudio coherente de la *abducción* –forma, estructura y emergencia de las hipótesis creativas– es, de hecho, uno de los puntales mayores del pensamiento peirceano. Para Peirce, la abducción sirve de urdimbre reguladora para lo real, gracias a las maleaciones de un tejido plástico (tercero) conformado de hechos (segundos) e hipótesis (primeras), donde las hipótesis se someten a *tests* diversos (plausibilidad, instinto, economía, complejidad) hasta fusionarse

---

7 Debe observarse aquí que el interés primordial de la teoría de la relatividad de Einstein, más allá de detectar diferencias naturales entre observadores situados en movimientos *relativos* distintos, consiste en encontrar aquellos *invariantes* que gobiernan el entramado de los sistemas de referencia relativos, en conjunto. Nada más alejado de la relatividad einsteiniana que un “relativismo” anclado en el aislamiento y la diferencia, tan a la moda en múltiples ámbitos contemporáneos.

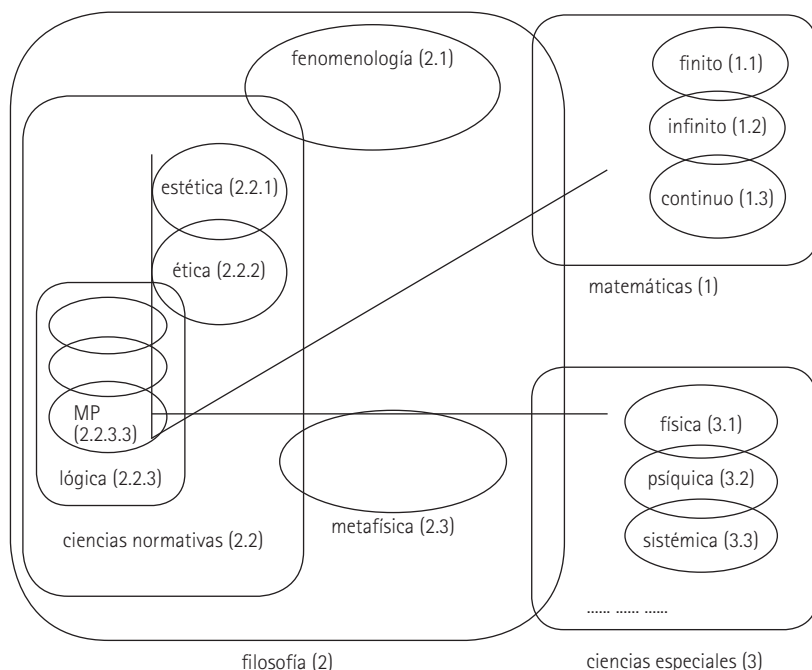
8 Trias reinventa plenamente esta idea del límite como espacio de vida: el “límite como lo que puede ser *habitado*. Y que, por tanto, lejos de ser una línea evanescente, o una asíntota ‘ideal’ (puesta ahí en el horizonte de vida y pensamiento), debe entenderse *también*, y sobre todo, tal como lo concebían los antiguos romanos con su acepción del *limes*” (E. Trias, *El hilo de la verdad*, óp. cit., p. 160; cursivas de Trias). Trias recupera y potencia en el *limes* “un territorio susceptible de ser habitado y cultivado”, “oscilante y movedizo”, “co-relativo en relación a otros dos espacios y ámbitos: el que componía el ‘mundo propio’ que era el espacio y dominio del Imperio; y el espacio externo, adverso, situado en el extrarradio del *limes*” (ibid.).

continuamente con los hechos. El pragmatismo peirceano consiste, en gran medida –como el mismo Peirce lo confirma al identificar al final de su vida “pragmatismo” con “lógica de la abducción”–, en registrar pendularmente, por un lado, las *rupturas* de regularidad, los desajustes de homogeneidad en un contexto dado que van más allá de una simple irregularidad casual y, por otro lado, en *pegar* localmente esas rupturas en un continuo global, mediante diversos métodos que permiten seleccionar eficazmente las más “cercanas” hipótesis explicativas posibles para una ruptura dada.

El intento de querer entender el *tránsito* de la razón entre lo susceptible de ser razonado (hipótesis, abducción, imaginación) y lo efectivamente racionalizado (inducción, contrastación, deducción) amplía el ámbito del entendimiento de manera profunda. Meditada a comienzos del siglo XX<sup>9</sup>, olvidada en los cauces centrales de la reflexión analítica, y situada ahora de nuevo en la mira gnoseológica, la problemática de una creatividad plenamente integrada con la razón es una de las fronteras mayores a las que debemos abocarnos. La doble constatación de que el pragmatismo peirceano –entendido como lógica de la abducción, es decir, como *razón del pensamiento inventivo*– se sitúa en el centro de la clasificación de las ciencias (*figura 1*) y de que irradia (desde el centro hacia los bordes) su preocupación por entender el tránsito fronterizo de los signos, es una muestra de la riqueza topológica y estructural del sistema. De hecho, el estudio de lo fronterizo se encuentra en el centro mismo de las preocupaciones de Peirce –lugar 2.2.3.3 señalado en la *figura 1*, muy cerca del “baricentro” (2.2.2.2) de la clasificación triádica de las ciencias–, e irradia, hacia las fronteras del mapa, los avances teóricos y metodológicos conseguidos mediante la lógica de la abducción. Se trata de una *reflexividad* mucho más sofisticada que la que puede obtenerse mediante algún tipo artificial de autorreferencia, pues aprovecha a fondo la *estratificación natural* de una clasificación específicamente abierta al tránsito y a las transferencias.

---

9 Además de Peirce, otros esfuerzos poco conocidos son el de Pavel Florenski (con su “dialéctica trinitaria”, ver capítulo 2) y el de Carlos Vaz Ferreira (con su “razonabilidad” ampliada). Curiosamente, registramos esos intentos de extensión de la razón en los *márgenes* mismos de Europa (Estados Unidos, Rusia, Uruguay).



**Figura 1**  
*Iteraciones y desiteraciones de la máxima pragmática (MP)*  
*a lo largo de los bordes de la clasificación peirceana de las ciencias*

Como Peirce ya lo indicaba hace más de un siglo con fina ironía autocrítica, pero, a la vez, con una correcta visión del conjunto de su obra,

Los especialistas científicos –balancines del péndulo y otros símiles– realizan un importante y útil trabajo; muy poco cada uno, pero en conjunto algo vasto. Sin embargo, los altos lugares en la ciencia en los próximos años serán para aquellos que logren adaptar los métodos de una ciencia para la investigación de otra<sup>10</sup>.

La balanza de Pascal, no recuperada explícitamente por Peirce en sus escritos, subyace no obstante en cada recodo del método peirceano. El equilibrio pascaliano entre rigor e instinto, entre razón e imaginación, entre ciencia y religión, entre cuadraturas y tangentes, entre infinitudes opuestas –en suma, entre polaridades que dan lugar a campos de fuerzas *intermedios* de enorme valor heurístico– es un equilibrio que permea ubicuamente la arquitectónica peirceana. Siempre precisando y acotando alguna frontera sobre la cual va y viene el péndulo de la razón inventiva, Peirce explora con nuevas herramientas metodológicas los grandes umbrales pascalianos. En gran medida, las contribuciones más originales de Peirce (cálculo de relativos, categorías cenopitagóricas, semiosis dinámica, abducción,

10 C. S. Peirce, CP 7.66 (1882) [“balancines del péndulo” = “pendulum swingers”].

gráficos existenciales) pueden verse como detallados instrumentarios técnicos para poder, por una parte, analizar jerárquicamente múltiples niveles locales de lo intermedio, y, por otra, recomponerlos sintéticamente en estructuras globales dispuestas al enlace y a la transferencia.

Peirce aprovecha las habilidades de un buen timonel al mando de su navío. Por un lado, atento a los bruscos cambios de viento y al equilibrio de su nave en medio del vaivén de las olas, cuida los virajes entre babor –de *bak-boord*, en holandés revés (*bak*) del borde (*boord*)– y estribor –de *stierbord*, en francés gobernar (*stier*) el borde (*bord*)–. Por otro lado, prepara siempre su navío al *abordaje* de nuevos dominios del conocimiento, siempre listo para transgredir los límites y retrotraer de vuelta las riquezas conseguidas. La razón ampliada peirceana, mediante su tejido de signos y categorías, su inventividad abductiva y sus lógicas de lo fronterizo, permite ir y venir dentro de muchos espacios que previamente parecían vedados. La incompreensión y el olvido de la herencia peirceana por más de medio siglo después de su muerte (con un Peirce restringido a la caricatura de “utilitarista pragmático”) no son más que una consecuencia natural de una obra demasiado adelantada para su tiempo. Por otra parte, una visible (y fácilmente medible) eclosión de estudios peirceanos en los últimos veinte años es muestra de la *vigencia* actual de Peirce, en varias ocasiones preconizado ya como un pensador del siglo XIX para el siglo XXI.

Cuando Peirce nos recuerda que “el balancear razones a favor y en contra es el procedimiento natural de cada ser humano” y que no puede evitarse esa continua oscilación a menos de caer en la “observación de reglas que no tendrían ningún fundamento en la razón”<sup>11</sup>, vemos cómo el *arte de la balanza* está estrechamente ligado al *arte de la razón*. La razón como proporción entre dos entes se extiende a un intento de concordancia entre lo discordante (la *coincidentia oppositorum* de Cusa), a una armonización de contrarios, a un vaivén pendular entre opuestos. Una razón que descuide las fronteras es, por tanto, un verdadero contrasentido etimológico e histórico<sup>12</sup>. La luminosa insistencia de Bajtin en que “todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras (...) [pues] en esto reside su seriedad e importancia: alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere”<sup>13</sup>, debería estar siempre inscrita al inicio de cualquier investigación. Es curioso que la identificación entre razón y raciocinio, restringiendo así las posibilidades del rigor a

11 C. S. Peirce, CP 7.172 (1901).

12 El hecho de que Eugenio Trias haya tenido que defender insistentemente en nuestros tiempos la “razón de la frontera”, hasta titular uno de sus libros fundamentales *La razón fronteriza* (1999), es un buen apuntador de que bastantes indicaciones sobre una razón fronteriza –explícitas a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como las aquí evocadas alrededor de Peirce, Florenski y Marey– se fueron sepultando a lo largo de los años. De hecho, volver a insistir sobre el entronque de “razón” y “frontera”, tanto en el título como en el contenido de nuestro ensayo, parecería una redundancia más. Nuestra esperanza radica en la “resurrección” de autores y de enfoques detallados que, al menos en el ensayo hispánico, han sido bastante descuidados, si no ignorados.

13 Mijail Bajtin, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (1924), en: M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1991, p. 30.

entornos axiomáticos de prueba y dejando en el limbo las fronteras de la invención, surjan a partir de una interpretación deformada de la maquinaria lógica construida por Peirce. La sepultura de lo abductivo, en detrimento de lo inductivo y lo deductivo, es uno de los hondos contrasentidos en los que ha debido debatirse la razón a lo largo de todo el siglo XX.

Tal vez convenientemente para muchos, realizar una filosofía de los fundamentos de la teoría de conjuntos y extrapolar sus guías metodológicas a una filosofía analítica del lenguaje, se convirtió a lo largo del siglo XX en una floreciente industria académica. Peirce, creador, contemporáneamente con Frege<sup>14</sup>, del cálculo proposicional clásico y del cálculo de relaciones, que se encuentran en la base de esa disección analítica, podría verse sorprendido ahora por el *desequilibrio gnoseológico* al que se ha llegado. Si los modos (convertidos en modas) de la fundamentación se han revisado en detalle, los modos de la invención se han considerado demasiado vagos y poco relevantes; si los modos de la taxonomía gramatical han inundado por doquier cualquier rama del conocimiento, los modos de una comprensión semántica y sintética de los fenómenos han sido poco desarrollados; si los modos del desglose diferencial de los procesos cognitivos han sido realizados, los modos de una reintegración compleja y polisémica del saber han sido poco estudiados. El cómodo olvido de esas fronteras y del *inevitable* movimiento pendular que la razón debe ejercer alrededor de ellas es sin duda uno de los lastres de nuestro tiempo<sup>15</sup>.

La *irreducible* atención que el entendimiento debe prestar –a la vez– al análisis, a la síntesis y a los procesos inferenciales intermedios se concreta con una sorprendente fuerza técnica en los gráficos existenciales peirceanos. Auténticas joyas sumergidas del pensamiento, los sistemas de gráficos existenciales permiten un análisis figurativo de las lógicas conocidas en tiempos de Peirce (cálculo proposicional clásico, cálculo de relaciones, fragmentos modales) gracias al traslado sintético de información alrededor de ciertos tipos de fronteras. Se trata de una combinación detallada de análisis, síntesis, visualización, fronteras y oscilación pendular, única en la historia de la lógica. Sobre el continuo peirceano (entendido como espacio

---

14 No es de extrañar que las historias y filosofías *normalizadoras* de las matemáticas hagan resonar inmoderadamente el nombre de Frege con respecto a Peirce. La amplitud de la obra de este último no se deja reducir a fundamentos uniformes, más fáciles de encasillar en cambio en el caso de Frege.

15 Por supuesto, la reacción de ciertas franjas del posmodernismo en contra del pensamiento exacto y “duro”, y su glorificación de lo débil, lo amorfo y lo vago constituye otro barrido extremo del péndulo. Abierto y libre en algunas de sus mejores manifestaciones, el posmodernismo se cierra en cambio demasiado a menudo, en sus manifestaciones ordinarias, dentro de un inconsecuente relativismo y una *sinrazón* excesivamente facilista. Tal vez el concepto de *transmodernidad* inventado y defendido por Rodríguez Magda –con sus connotaciones abiertas de “transformación, dinamismo, atravesamiento de algo en un medio diferente”, con una “multicronía” cuyas características serían “el pluralismo, la complejidad y la hibridación”, con un “*ser-haciéndose-y-nunca-concluso*”, pero aún ligado fuertemente a una razón extendida y a una lógica rigurosa de esas nuevas dinámicas– sea el que mejor pueda acercarse a denotar con un solo término nuestro entorno actual de tránsitos y fronteras. Véase Rosa M.<sup>a</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 16, 17, 19.

general de las posibilidades puras) se construye conocimiento por medio de tres procesos de acción-reacción duales: *inserción/extracción, iteración/desiteración, dialéctica sí/no*. El lugar de ese continuo se representa por medio de una hoja de aserción en blanco, donde pueden ir dibujándose y borrándose óvalos, a través de cuyos bordes se introduce, elimina y transmite información<sup>16</sup>. Un óvalo puede entenderse como un *corte* en la hoja, que nos lleva del anverso de la hoja (verdad) a su revés (falsedad); si visualizamos intuitivamente el acto de *dibujar un corte* en un fragmento de la hoja como el acto de *negar* lo que en ese fragmento se encuentra presente, los procesos dialécticos elementales del pensamiento (*sí/no*) se cifran en la posibilidad de dibujar (y de borrar) en cualquier fragmento de la hoja un par de cortes inscritos el uno en el otro<sup>17</sup>. Mediante repeticiones diversas de esos dobles cortes, se construyen entonces redes de cortes entreverados entre sí, y la hoja de aserción se divide en áreas *pares* (con un número par de cortes a su alrededor) y áreas *impares* (con un número impar de cortes a su alrededor). Las reglas fundamentales de la *oscilación* peirceana enuncian entonces que puede *insertarse* información en áreas impares, *borrarse* información en áreas pares, *iterarse* información desde áreas con un número menor de cortes hacia áreas con más cortes, y *desiterarse* información en sentido contrario.

De forma sorprendente, esta oscilación capta *completamente* la lógica clásica, *simultáneamente* en su nivel proposicional (cálculo de cortes) y en primer orden (cálculo de cortes y de líneas de identidad). Desde el punto de vista que aquí nos interesa, los bordes de los cortes son precisamente aquellas fronteras que permiten pasar del sí al no (en el caso proposicional) y de lo universal a lo particular (en el caso relacional). Pero, hay aún mucho más. Si esos bordes se desvanecen un poco y se consideran “medio borrados” en vez de completamente trazados en la hoja, y si las reglas genéricas de inserción y extracción se aplican ahora al borde desvanecido –aplicando *reflexivamente* la maquinaria sobre una de sus componentes–, los bordes medio borrados pueden llegar a convertirse en cortes completos (por inserción) o llegar a desaparecer del todo (por extracción). Si se interpreta un fragmento de la hoja envuelto por un borde medio borrado como un entorno para la *contingencia* (donde la información puede no llegar a

---

16 Los gráficos existenciales se basan en un lenguaje gráfico formal, axiomas y reglas precisas que permiten gobernar las acciones-reacciones arriba señaladas. Para el cálculo proposicional, solo se requiere *un* axioma trivial: postular la hoja en blanco, sin ninguna marca aún en ella, como axioma. Para el cálculo de relaciones, únicamente se requiere *otro* axioma: postular como axioma una línea continua en la hoja (llamada “línea de identidad”, entendida como representación gráfica del cuantificador existencial). Aunque no corresponde aquí describir técnicamente esos cálculos, remitimos a Don Roberts, *The Existential Graphs of Charles S. Peirce*, The Hague: Mouton, 1973, para las precisiones que se requieren para una comprensión detallada.

17 En el *momento mismo* de introducir o borrar un doble corte, no debe aparecer ninguna información en la corona del doble corte (aunque *luego* no solo puede, sino debe, aparecer nueva información). Esto consiste en algo así como postular que no se introduzcan residuos inapropiados *al comenzar o finalizar* una argumentación dialéctica, aunque en las mediaciones de la argumentación esos residuos lleguen a ser vitales.

registrarse, o, dicho de otra manera, donde las cosas pueden no llegar a ser), puede demostrarse *teoreáticamente* que los vaivenes anteriores entre el corte, la evanescencia y el borramiento corresponden a precisos cálculos *modales* sobre la hoja de aserción.

Los sistemas de gráficos existenciales peirceanos conforman así un extraordinario modelo donde se integran los cauces mayores de la razón. A partir de un continuo primigenio e indeterminado (hoja en blanco), diversas rupturas de simetría (cortes, líneas de identidad) configuran un espacio lógico; y un entronque incesante de entornos dialécticos (dobles cortes) va marcando una progresiva determinación de la información<sup>18</sup>. Una disección analítica descompone el todo (hoja) en partes (cortes), y un montaje sintético inverso recompone algunos de sus estratos como engranajes correlativos (redes de cortes). Las fronteras (bordes) de las configuraciones permiten transitar entre lo que es, lo que no es y lo que posiblemente es. El vaivén pendular del saber (reglas de inserción/extracción e iteración/desiteración) permite asegurar su crecimiento efectivo. La topología implícita en el conocimiento relacional (deformaciones continuas de la línea de identidad) explica cómo ciertos cruces de las fronteras (extensiones de las líneas a través de los bordes) adquieren importancia singular para nuestro entendimiento. En suma, el dinamismo de los gráficos, su plasticidad y su capacidad sincrética los convierten en un magnífico “laboratorio” donde consigue concretarse la maleabilidad de la razón.

La oscilación pendular que aparece en las reglas de manejo de los gráficos existenciales es el reflejo de un esfuerzo ubicuo por develar el *balance* y la *simetría* que en gran medida deben gobernar la lógica. Se trata de un equilibrio que, según Peirce, se extiende al dominio entero de la razón: “Como otro preliminar al análisis de concepto de límite, paso ahora a otro tema diferente. El estudioso no habrá dejado de notar cuánto he insistido sobre el balance y la simetría en lógica. Es un punto de gran importancia en el arte de razonar”<sup>19</sup>. La cercanía en este parágrafo de las ideas de límite, balance y razón es fundamental, aunque por un lado encontremos el límite y, por el otro, denotado como “diferente”, hallemos el balance y la razón. De hecho, el margen, el límite o el borde se contraponen naturalmente con la simetría, el balance o el péndulo, pero es fundamental observar que ambas triadas se *requieren* entre sí, y que una razón ampliada es precisamente la que permite unir las mediante un tirante tejido dialéctico. Una de las conquistas mayores de la arquitectónica peirceana consiste en mostrar cómo, cada vez que deseemos *ampliar* nuestro conocimiento, debemos situarnos en un borde y luego barrer ese borde pendularmente e, *inversamente*, cómo, cada vez que nos enfrentemos a una oscilación, debemos definir la frontera barrida por el péndulo y *extender* así desde esa

---

18 Aunque no exista ningún acercamiento técnico posible, es sorprendente observar cómo el modelo evolucionista del universo, ampliamente reticulado a partir de las rupturas de simetría que podrían haber ocasionado el *big bang*, repite los mismos patrones evocados en esta frase.

19 C. S. Peirce, CP 4.116 (1893).

nueva frontera nuestra comprensión de la oscilación. El hecho de construir esos cruces fronterizos de forma sistemática, a lo largo de las múltiples jerarquías globales y alturas locales del entramado, asegura su sólida amalgama estructural.

Al estudiar el *borde* de una mancha de tinta negra caída sobre un papel, Peirce muestra que los “puntos” del borde no pueden existir<sup>20</sup>, y que la noción *ideal* de punto, gobernada por una lógica dual, debe ser radicalmente cambiada por una noción *real* de “vecindad”, gobernada por una lógica ternaria<sup>21</sup>. La idea de “punto” se encuentra, sin embargo, tan anclada dentro de nosotros, que podríamos asegurar la existencia de tales entes; pero después de una breve reflexión es imposible no adherir al análisis peirceano: nadie ha podido jamás observar un punto, más allá de imaginarlo idealmente, mientras que las familias de vecindades constituyen el soporte real de nuestra percepción. Nos encontramos ante una situación muy peculiar: son tan fuertes nuestras costumbres que *creemos* más fácilmente en lo puntual y en su lógica bivalente, que en lo continuo y en sus lógicas polivalentes asociadas<sup>22</sup>. Lo ideal se trastoca completamente con lo real, y confiamos más en los hábitos de un lenguaje ideal que en las rupturas que proporciona una visualización real.

Desde muchos puntos de vista, un entendimiento de lo real como una compleja *red de umbrales*, con una lógica de vecindades subyacente, tiene mucho qué ofrecernos. Una *inversión* notable se consigue. Así como un punto puede entenderse como el límite ideal de una familia encajada de vecindades reales, la lógica clásica bivalente merece aproximarse como el límite ideal de una familia de lógicas “continuas” reales<sup>23</sup> y, en palabras

- 
- 20 “Una gota de tinta ha caído sobre el papel y la he bordeado. [...] Hay una línea de demarcación entre lo negro y lo blanco. [...] Es ciertamente verdadero, primero, que todo punto del área es negro o blanco; segundo, que ningún punto es a la vez negro y blanco; tercero, que los puntos del borde no son más blancos que negros, ni más negros que blancos. La conclusión lógica es que los puntos del borde no existen” (C. S. Peirce, CP 4.127; 1893).
- 21 “Esto nos lleva a reflexionar que es sólo cuando están conectados dentro de una superficie continua cuando los puntos pueden considerarse coloreados; tomados individualmente, no tienen color, y no son ni blancos ni negros. Intentemos por lo tanto poner ‘vecindad’ en lugar de punto. Toda vecindad de la superficie es negra o blanca. Ninguna vecindad es a la vez negra y blanca. Las vecindades sobre el borde no son más blancas que negras, ni más negras que blancas. La conclusión es que las vecindades cercanas al borde son mitad negras y mitad blancas. Esto, sin embargo (debido a la curvatura del borde), no es exactamente cierto, a no ser que consideremos aquellas vecindades justo sobre el borde” (C. S. Peirce, CP 4.127; 1893). Más adelante, en un manuscrito de 1909, Peirce muestra que la *lógica de las vecindades* es una lógica con tres valores de verdad (blanco, negro, blanco-y-negro), y que el *borde* de la mancha de tinta se caracteriza precisamente por situarse en el *tercer valor* de verdad (blanco-y-negro).
- 22 El caso más sencillo es la lógica trivalente, asociada a las vecindades de la mancha de tinta, pero el continuo da lugar a otras múltiples lógicas de un gran valor matemático, heurístico y filosófico (lógica intuicionista, lógica de los haces, lógica categórica).
- 23 Esto es ya un teorema matemático, dentro de la semántica de los haces adelantada por Caicedo, donde la verdad clásica en las fibras del haz puede ser reconstruida como *límite* natural de la verdad intuicionista en sus secciones globales. Véase Xavier Caicedo, “Lógica de los haces de estructuras”, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias* XIX (1995): 569-586.



de Peirce, debe volver a considerarse una “sucesión de realidades de orden más y más alto, cada una generalización de la anterior, y cada una *límite* para una realidad de orden inmediatamente superior”<sup>24</sup>. Desde los límites se crean nuevos órdenes –como lo anuncia el método abductivo–, pero no solo en la lógica o en las ciencias exactas, sino también en la metafísica y en el mismo proceder artístico. La posibilidad de invertir nuestro entendimiento habitual de lo dual, y de situarlo no como base de nuestra comprensión, sino como simplificadora construcción imaginaria, abre enormes perspectivas. Desde los bordes, toda consideración resulta inmediatamente ternaria, intrínsecamente dialéctica, naturalmente pendular. Así como en los bordes de un óvalo en los gráficos existenciales estamos continuamente oscilando entre el anverso y el revés de la hoja (produciendo a partir de allí una multiplicidad de posibilidades de acuerdo con los “medio borramientos” del borde)<sup>25</sup>, en el umbral de un entorno de realidad oscilamos continuamente entre lo positivo y lo negativo. Dejando de lado las idealizaciones del “+” y del “-”, lo que *realmente* subsiste son las mediaciones, las graduaciones, las mixturas, para las cuales solo parece apropiada una lógica afín a los fenómenos de cambio en un continuo general.

Producto de la labor algo mesiánica de Peirce en los últimos veinte años de su vida<sup>26</sup>, van surgiendo y entrelazándose coherentemente los diversos instrumentarios *topológicos* que sostienen su empresa de *acercarse a lo real en modo real*, es decir, la empresa de descomponer y recomponer las continuas fronteras que nos envuelven gracias a *apropiadas* lógicas del continuo. Ya sea con los gráficos existenciales, con la modalización de la máxima pragmática, con la lógica de la abducción, con la clasificación triádica de las ciencias, con la genericidad y reflexividad del continuo peirceano, o con el “sinequismo” (de *synechés*, “continuo”: tendencia a observar la continuidad como principio operativo en la naturaleza), Peirce construye herramientas lógicas, metodológicas, heurísticas, gnoseológicas, matemáticas y metafísicas, particularmente bien adaptadas a observar las deformaciones continuas: procesos, tránsitos, ósmosis, hibridaciones, mixturas. La reflexividad alcanzada es altamente excepcional. Cuando vemos cómo el mundo contemporáneo (asimilándolo a un siglo XX extendido hasta hoy, sin necesidad de quiebros “pos”) ha intentado a menudo caracterizarse gracias a diversos énfasis en la autorreferencia,

---

24 C. S. Peirce, CP 1.501 (1896).

25 Otro ejemplo profundo donde puede observarse el complejo tránsito entre el anverso y el revés de una composición se encuentra en el *Gran Vidrio* (c. 1915-23) de Duchamp, cuidadosamente estudiado por Trias desde su perspectiva de la “filosofía del límite”. Véase “La transparencia del límite (sobre el *Grand Verre* de Marcel Duchamp)”, en: E. Trias, *El hilo de la verdad*, óp. cit., pp. 227-243.

26 Peirce se retira a su casa de campo en Milford en 1888 y desarrolla allí, hasta 1910, en medio de persistentes penurias, todas sus ideas mayores sobre el continuo. La perseverancia de Peirce es asombrosa: en Milford deja escritas más de 40.000 páginas (!), a pesar de –o mejor gracias a– su aislamiento creciente de la comunidad académica. Es otro caso asombroso en el que una obra filosófica parece estar completamente ligada a un lugar físico muy específico (véase Fernando Rodríguez Genovés, *Saber del ámbito. Sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*, Madrid: Síntesis, 2001).

podemos entender el valor que puede llegar a tener la obra de Peirce hoy en día. Si la reflexividad –como es el caso en Peirce– va más allá de una autorreferencia nominal, gramatical o lingüística, y si alcanza a acercarse algo más a la realidad (entendiendo por “real” aquello que es independiente de interpretaciones aisladas: en particular, lo real físico o lo real comunitario en la “larga duración”), nos encontramos ante un *giro mayor* en la comprensión del mundo, que merece ser mejor conocido.

En el continuo peirceano caben (y, en realidad, se requieren) movimientos elásticos contrapuestos, a la manera misma de las reglas pendulares de los gráficos existenciales<sup>27</sup>. Bajo el manto de una “razonabilidad” ampliada<sup>28</sup> –lugar donde confluyen experiencia, imaginación y razón– pueden perfectamente integrarse la plasticidad y el rigor. Así como una de las grandes tareas de la topología fue, en sus comienzos, el estudio de las deformaciones elásticas de un espacio *desde sus bordes*, una de las tareas importantes a las que se enfrenta aún la crítica de la cultura es la comprensión de ciertas maleaciones de la imaginación y de la razón, que solo parecen plenamente comprensibles *desde ciertos bordes* donde se solapan la fantasía y el orden. Mediante una iteración pendular de expansiones y retracciones entre ambos ámbitos creativos –sin confundirlos, gracias al borde, aunque entrelazándolos, gracias al péndulo–, exploraremos algunas de esas complejas maleaciones en la segunda parte de este ensayo, dedicada de lleno a visualizar lo fronterizo en tres estudios de caso en la literatura, las artes plásticas y el cine.

- 
- 27 Resuena certeramente en esta dirección el siguiente párrafo de Trias: “La filosofía del límite alienta un doble movimiento contrapuesto, expansivo y contractivo, o de expansión por los territorios con los cuales dialoga, y de contracción hacia sus propios fundamentos filosóficos” (E. Trias, *El hilo de la verdad*, óp. cit., p. 79).
- 28 Para una excelente presentación del lugar que ocupa una “razonabilidad” amplia dentro del sistema de Peirce, y para un estudio pormenorizado de sus correlaciones con la sensibilidad, la creatividad y la acción, véase la tesis doctoral: Sara Barrena, *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Departamento de Filosofía, Universidad de Navarra, 2003.



## Capítulo 2

### Pavel Florenski. La antinomia y la visión

Hemos visto cómo el conocimiento conlleva intrínsecamente una percepción de lo fronterizo, y cómo un vaivén pendular alrededor de la frontera ocupa un lugar ubicuo en la obra de Peirce. En una suerte de eco invertido de la posición de Peirce, Pavel Florenski (1882-1937) constata la presencia incesante de fuerzas antinómicas en la base de todo proceso inquisitivo, e intenta luego dibujar las envolventes de una visión que permita reintegrar esas tensiones contradictorias. Florenski sitúa una de las inquietudes mayores de la filosofía griega, el enlace entre *lo uno* y *lo múltiple*, en el centro de la problemática del entendimiento: “El conocimiento solo se consigue cuando el ên (uno) se extiende en el *polys* (muchos), formando ‘ên kai polys (lo uno y lo múltiple)’, como Platón definía la idea”<sup>29</sup>. Una inevitable “duplicidad” y una “indivisible oposición” emergen entonces en todo acto de comprensión del mundo. El entender cómo es posible tal duplicidad es, en el fondo, el “gran enigma” de los *universalia*: “El *unum* se dirige hacia lo otro, hacia el *alia*, según la interpretación de los escolásticos, para los cuales la etimología *unum versus alia* es precisamente lo universal, lo único y lo general simultáneamente”<sup>30</sup>. La antinomia y el fondo contradictorio inscritos en la problemática de los universales no solo se encuentran, por tanto, en las *raíces* mismas de nuestra cultura; para Florenski, mucho más aún, las múltiples formas de lo antinómico constituyen un árbol vivo que impulsa al ser humano a intentar *ver lo invisible* y a imaginar múltiples tránsitos parciales en los umbrales del saber.

Las oposiciones duales incitan –en su frontera– a una búsqueda de reintegraciones ternarias. Florenski constata las oposiciones de “realismo” (universales operativos en la naturaleza) y “nominalismo” (universales restringidos al lenguaje), pero muestra cómo un entronque vital de realismo e “idealismo” (desarrollo de la idea ên kai *polys*) no solo es perfectamente concebible, sino concretamente rastreable en diversas manifestaciones de la cultura. Como veremos a lo largo de este capítulo, la extraordinaria

---

29 Pavel Florenski, *Il significato dell'idealismo* (1914), Milano: Rusconi, 1999, p. 46.

30 *Ibid.*, p. 46.

energía de la obra de Florenski radica en sus análisis minuciosos de algunos *universalia concretos* (los iconos ortodoxos, los números complejos, los símbolos místicos), en una “especie de *síntesis infinita*, o de *unidad infinita*”<sup>31</sup>, en la que el mundo se entiende como *uno* en su conjunto aunque se diferencie a lo largo de “diversos ángulos visuales”<sup>32</sup>. Un cierto *pathos* (entendido como resolución de la *antipatheia*: “sensibilidades contrarias”) debe dejar volver a *sentir* unitariamente el mundo, y una cierta visión debe ayudar a *geometrizarse* coherentemente las angulaciones discordantes. Mediante una serie de profundas *inversiones* –matemáticas, artísticas y filosóficas– que no dejan irresuelta la oposición usual de lo ideal y lo real, sino que la reintegran en una visión unitaria, Florenski consigue deambular con inusitada originalidad por algunos umbrales aparentemente vedados a la razón.

La “vida en el límite” caracteriza todo el recorrido intelectual y vital de Florenski. Formado inicialmente como matemático (tesis de candidatura sobre las “características de las curvas planas como lugares de ruptura de la ley de continuidad”, 1904), se dirige luego hacia la investigación teológica (tesis de candidatura sobre la “verdad religiosa”, 1908; tesis de maestría, *La columna y el fundamento de la verdad*, 1912), así como hacia la teoría del arte (*Iconóstasis*, 1922), y produce entre tanto una ingente cantidad de artículos y textos de conferencias. Ordenado sacerdote ortodoxo (1911), poco a poco es encasillado como reaccionario a pesar de su claro reconocimiento como científico, luego es exiliado (1928), detenido, torturado, enviado a los campos de concentración en Siberia (1933) y, finalmente, fusilado (1937). Tanto en los bordes del saber como en los esfuerzos extremos de dignidad ética con los que debió sobrevivir en la adversidad (notables experimentos científicos, cartas y diario<sup>33</sup> desde el *Gulag*), la figura de Florenski conforma un entorno excepcional de conocimiento y de vida, experimentados *realmente* en el límite<sup>34</sup>.

Una de las mejores expresiones del proceder dialéctico fundamental de Florenski –*invertir* los supuestos habituales de nuestra razón para poder *abrirla* hacia sus confines– se encuentra en un largo y profundo artículo, “La perspectiva invertida”, escrito en ocasión de las deliberaciones y “vivaces

---

31 Ibid., p. 90 (cursivas de Florenski).

32 Ibid., p. 95.

33 Pavel Florenski, “*Non dimenticatemì*”. *Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Milano: Mondadori, 2000; Pavel Florenski, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano: Mondadori, 2003. La bibliografía italiana ha estado alerta a la recepción de Florenski (en italiano, *Florenskij*), con compilaciones pioneras (E. Zolla, N. Misler) que se han multiplicado en los últimos cinco años (L. Zak, N. Valentini). Sin embargo, la recepción en el resto de Occidente ha sido más bien escasa (un par de traducciones al francés, una al inglés; en francés e inglés, *Florensky*). Es notoria la ausencia de traducciones al español.

34 Trias explora en múltiples lugares de su obra la tensión trágica a la que puede llegar el habitar en la frontera y el “existir en el límite” (véase, por ejemplo, Eugenio Trias, *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino, 1999, pp. 38-39). Es tremendo observar cómo el fondo de esa laceración “universal” que puede encontrarse en las errancias del límite se convierte en un acontecer concreto tan doloroso en la biografía de Florenski.

discusiones”<sup>35</sup> (1919) de una Comisión de Salvaguardia de los Monumentos de Arte. Partiendo de las “visiones de dos mundos” y de las visiones “desde el revés” propias de los iconos ortodoxos (que posteriormente revisaremos en la *Iconóstasis*), Florenski define la *perspectiva invertida* (o “vuelta del revés”<sup>36</sup>) como un conjunto de técnicas de representación abiertas tanto al “policentrismo” (entramado diferencial de puntos de vista, cada uno con su particular centro de perspectiva y con su particular horizonte), como a la “síntesis” (simultáneo acople integral de los distintos centros y horizontes). Contrapuesta con la perspectiva renacentista –con puntos de vista privilegiados desde los cuales pretendían reconstruirse imágenes “fieles” del mundo natural–, la perspectiva invertida asume, desde un comienzo, la ruptura de los centros de representación, la imposibilidad de reconstruir lo real desde una sola gramática, la necesidad de incorporar lo múltiple en cada aproximación a lo uno. Una imperiosa transgresión de lo positivo, una desviación hacia lo contradictorio, una conjunción de los planos inherentemente oscilatorios de la percepción, y –a partir de esa *visión real de la antinomia*– una liberación del poder imaginativo del hombre, una plena dinámica gnoseológica y una ampliación de la razón, son algunas de las características más impactantes de la perspectiva invertida.

Lejos, sin embargo, de cualquier analogía “blanda” (al gusto del *pensiero debole*), Florenski se basa en cuidadosas razones *matemáticas* para asegurar la inexistencia de representaciones “fieles” de la realidad. La introducción *inevitable* de discontinuidades en toda correspondencia biunívoca entre superficies de distinta dimensión<sup>37</sup> es, según Florenski, el *verdadero* argumento para mostrar que “*si es posible representar el espacio sobre el plano, esto no puede hacerse sino destruyendo la forma de lo representado*”<sup>38</sup>. Invirtiendo así las creencias usuales derivadas de una lectura naturalista “plana”, cuyas leyes sobre la perspectiva lineal podrían hacernos creer en un traslado fiel del mundo a la tela, Florenski nos insta a liberarnos de las cuadrículas positivas, y a incorporar decisivamente dentro de lo real perspectivas y elementos “ideales” *aparentemente* incongruentes. De hecho, las antinomias implícitas en la idea (*ên kai polys*) son parte integrante de lo real, y deben incorporarse en un “cálculo creativo” mucho más atento al “claroscuro”<sup>39</sup>. Allende las limitaciones de las vistas singulares (en particular, de las perspectivas centrales, lineales o positivas), debe buscarse entonces una síntesis superior en donde quepa un espectro de miradas intencionadamente “otras”.

---

35 Pavel Florenski, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma: Gangemi Editore, 2003, p. 73 (primera edición en italiano, Roma: Casa del Libro, 1983).

36 *Ibid.*, p. 76.

37 Florenski evoca argumentos matemáticos de Thomé, Netto, Cantor, Jurgens (P. Florenski, *ibid.*, p. 120). El teorema de la *invarianza continua* de la dimensión, ya con rigurosas herramientas topológicas, se debe a Brouwer (1909-1912).

38 *Ibid.*, p. 121 (cursivas de Florenski).

39 *Ibid.*, p. 78. Como pronto veremos, Florenski descubre en la geometría de los números imaginarios y de la variable compleja un ejemplo iluminador de ese *cálculo* donde lo real y lo ideal se entrelazan *indisolublemente*.

No por casualidad Florenski se entusiasma con la obra de un “joven pintor” que, en una galería de Moscú, presenta una serie de instrumentos musicales desde lo que podría ser una suerte de “cuarta dimensión”<sup>40</sup> que se aplastase en una tela: instrumentos observados desde todos los ángulos posibles, simultáneamente descompuestos y vueltos a configurar, con múltiples fuerzas antinómicas *puestas a la luz y conjugadas* en la obra. *Volviendo del revés* el interior y el exterior de los instrumentos, las partes anterior y posterior de los objetos, el antes y el después de las partituras, el joven pintor –que no es otro que Picasso– permite *ver desde un nuevo umbral* lo que previamente parecía invisible. En buena medida, la obra de Florenski se dirige toda hacia un objetivo similar: dejar “ver la idea”<sup>41</sup> desde nuevos zócalos del pensamiento, dispuestos a la contemplación simultánea de lo múltiple. En particular, tanto en el arte como en las matemáticas, pueden aprovecharse muchos *umbrales concretos* en los cuales “las antinomias del movimiento, tan inquietantes para la razón abstracta, pueden ser superadas”<sup>42</sup>. Desde esas fronteras se abre una compuerta luminosa al entendimiento: “La vida superior, la vida de la vida, o espiritualidad, contemplable concretamente, como si fuese una luz, se revela aún mejor a una mirada abierta a las imágenes integrales”<sup>43</sup>.

Una de las fronteras más valiosas para acceder a esa *luz concreta* donde se integran plenamente lo ideal y lo real está constituida por los números imaginarios<sup>44</sup> y la teoría de funciones de variable compleja. Combinando un gran vuelo conceptual y una completa precisión técnica, se consigue elaborar un entramado particularmente bien equilibrado de creatividad y de rigor. La detallada explicación que proporciona Florenski de la *cubierta* de unos de sus libros, *Los imaginarios en geometría* (1922), resulta particularmente iluminadora<sup>45</sup>. La cubierta (ver *figura 2*) es una xilografía del gran ilustrador Favorski, considerada por Florenski “una obra de arte entretejida de pensamiento matemático” y, algo optimísticamente, “parte de una tendencia artística que podrá dar aún muchos frutos al patrimonio de la cultura del futuro, cultura ‘sintética’ en general”<sup>46</sup>.

40 P. Florenski, *Il significato dell'idealismo*, óp. cit., p. 101.

41 *Ibid.*, p. 106.

42 *Ibid.*, p. 79.

43 *Ibid.*, p. 116. Es notable aquí la cercanía de estas ideas con el “espacio-luz” que Trias postula desde su “filosofía del límite”: “El espacio-luz es el límite concebido en su más pura y diamantina *transparencia*. [...] En él se descubre el fundamento mismo de la intersección de la razón fronteriza con su objeto, la realidad, y de la inteligencia simbólica con lo que se revela del cerco hermético. Esa intersección es lo que llamo espíritu” (E. Trias, *La razón fronteriza*, óp. cit., p. 416; cursivas de Trias).

44 El proyecto de Trias se sitúa explícitamente también en el “intersticio” de lo ideal y lo real, pero no parece haber llegado a aprovechar el modelo concreto de los imaginarios: “El límite es, de hecho y de derecho, lo que surge del espacio intersticial y fronterizo, como *ser del límite*, *entre* lo ideal y lo real, o *entre* razón y realidad” (E. Trias, *ibid.*, p. 309; cursivas de Trias).

45 Pavel Florenski, “Spiegazione della copertina” (1922), en: P. Florenski, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, óp. cit., pp. 136-143.

46 *Ibid.*, p. 136. Casi un siglo después de Florenski, pasado el “vendaval” analítico del siglo XX, Trias observa cómo un programa sintético en filosofía está aún en ciernes: “Ignoro a este respecto si en el futuro, por regular ley del péndulo, ese ‘fragmentarismo’



Figura 2 Pavel Florenski, *Los imaginarios en geometría*

Florenski muestra cómo en toda percepción visual “están presentes en la conciencia *dos* elementos o, más bien, dos estratificaciones de elementos, homogéneas en cuanto a su *contenido*, pero esencialmente heterogéneas por su *posición* en la conciencia”<sup>47</sup>, cómo esas estratificaciones pueden representarse gracias al diverso trazado posicional de los números reales e imaginarios en *el anverso y el revés* de un plano, y cómo esas retículas dan lugar a precisas *inversiones* en la xilografía de Favorski. En efecto, un rectángulo negro y “cálido” *Oxy*, con una semi-elipse real, se contraponen con “el lado imaginario de la superficie, el revés del espacio/película”<sup>48</sup>, situado a la derecha de la vertical, y se manejan claras inversiones de color (blanco/negro), ya sea al trazar las líneas de los objetos dibujados (revés de la elipse extendida hacia lo imaginario, reflejo oblicuo del origen *O*), ya sea al dibujar las redes que parecen tensar el derecho y el revés de la superficie, o ya sea, sobre todo, al resaltar la aparición del símbolo imaginario *i*, doblemente invertido (blancura/giro especular) sobre el rectángulo negro real. Ahora bien, más allá de una concreción de la dualidad real-ideal, el interés fundamental de los números complejos consiste en la *indisolubilidad*

---

doctrinario de mi generación filosófica, de la generación ‘postmoderna’ por excelencia, dará paso a un deseo cada vez más decidido por insistir en los aspectos constructivos y sistemáticos de la filosofía. O si la preponderancia *analítica* de la filosofía de mi generación deje el relevo a propuestas de naturaleza *sintética*” (E. Trias, *La razón fronteriza*, óp. cit., pp. 362-363; cursivas de Trias).

47 Ibid., p. 136 (cursivas de Florenski).

48 Ibid., p. 140.



de lo ideal y de lo real que se revela en el cálculo matemático subyacente, cuya notable efectividad –tercera y continua en el sentido de Peirce– es resultado de un manejo de *mixtos*: los números complejos entendidos en su conjunto, que trascienden infinitamente (el adverbio es, por una vez, adecuado) la consideración aislada de sus ejes real o imaginario. Como lo señala Florenski, el valor de esa integración compleja queda plenamente patente en la cubierta de Favorski: lejos de escindir la figura en dos lados desconectados, estos se entrelazan mediante “perforaciones”<sup>49</sup> que envían de un lado al otro (de lo real a lo ideal: difuminación en blanco alrededor del símbolo *i*; de lo ideal a lo real: residuo en negro de la semielipsis), mediante entreveramientos de niveles reticulares en el entorno imaginario, y mediante solapamientos blanco/negro sobre las letras del fragmento del título *MNIMOSTI* (imaginarios).

Más allá de un dualismo metafísico, Florenski entronca la razón y el ser, la objetividad y lo orgánico, alrededor de una ubicua *homoousía*, retomando así el término teológico de los Padres nicenos referente a la unisustancialidad de las tres Personas divinas, y extendiéndolo a un espectro mucho más amplio de manifestaciones del *tres-en-uno* en dominios concretos. Las tensiones antinómicas de la “idea”, entendida como uno *versus* múltiple, se resuelven parcialmente en la *conjugación* de lo uno que es *a la vez* tres. Como en el caso de Peirce<sup>50</sup>, tenemos entonces un sistema esencialmente relacional, ternario, abierto al tránsito, recorrido por incesante dialécticas, que se contraponen con diversas formas de “clausura” (positivismo, terminismo, nominalismo, subjetivismo, nihilismo) asociadas a entornos cerrados y acotados del saber, imposibilitados para observar *tanto* el exterior *como* el interior de sí mismos.

Desde un umbral donde se conjugan el *recto* y el *verso* de la visión, Florenski exhorta a un nuevo pensar, más cercano a la “verdad viviente” de las cosas concretas, a una “verdad que respira” (raíces eslavas del término: *istina* = verdad; *est* = respirar). Después de un exhaustivo análisis etimológico, Florenski precisa la estrecha ligazón de rostro (*licos*), mirada (*lik*) e idea (*eidós*) –confirmando así la conjugación clásica del “concepto de contemplación o visión con el de saber o conocimiento”<sup>51</sup>– y propone uno de sus destellos más fulgurantes: “*La idea es el rostro del rostro, es decir la mirada*”<sup>52</sup>. La idea, con sus connotaciones de forma y figura, se

---

49 Ibid., p. 142.

50 Las diferencias de la terceridad peirceana y la trinidad florenskiana son notorias, y particularmente significativas en las génesis de sus respectivas aproximaciones: “terceridad”, en Peirce, como entramado científico encarnado en el cálculo de relativos y regido por leyes de continuidad, y “trinidad”, en Florenski, como entramado teológico encarnado en la iconóstasis y regido por leyes de discontinuidad. Es, sin embargo, fascinante intuir cómo pueden llegar a complementarse ambos sistemas, con perspectivas inversas en sus aproximaciones, algo que no alcanzaremos a desarrollar aquí. Obsérvese también cómo Trias detecta, en la “naturaleza jánica” del límite, ese doble “*poder* que escinde y separa eso mismo que a la vez conjuga y articula” (E. Trias, *La razón fronteriza*, óp. cit., p. 399; cursivas de Trias).

51 P. Florenski, *Il significato dell'idealismo*, óp. cit., p. 137.

52 Ibid., p. 136 (cursivas de Florenski).

lee así como “el rostro de lo real, y, sobre todo, el rostro del hombre, no en su casualidad empírica, sino en su valor cognoscitivo, es decir, como mirada, expresión del rostro del hombre”<sup>53</sup>. La *reflexividad* del rostro, es decir del *borde* del hombre con el entorno real al que se asoma, conlleva inmediatas consecuencias metodológicas y gnoseológicas<sup>54</sup>. Por un lado, solo gracias a un uso consecuente de un método iterativo de extensión fronteriza puede confiarse en acercarse el rostro del hombre al rostro de lo real. Por otro lado, solo puede esperarse entender la complejidad de lo real en su conjunto desde unos bordes de la mirada abiertos a aquello que queda aparentemente fuera del espectro de la visión.

En la “frontera donde se tocan dos mundos”, Florenski explora cómo “el velo de lo visible se desgarrar en nosotros, y sus brechas aún inconscientes dejan pasar un soplo invisible”<sup>55</sup>. En la *Iconóstasis*<sup>56</sup>, un manuscrito póstumo solo publicado en forma completa en 1992, los bordes de ese saber inherentemente antinómico son estudiados con minucioso detalle en la técnica constructiva de los iconos ortodoxos. Para Florenski, en la creación artística “el alma en éxtasis pasa del mundo terrestre al celeste” y se produce un vaivén de ascensos y descensos, con imágenes que se alternan entre la “*luz del día*” espiritual y las “*sombras del mundo sensible*”<sup>57</sup>. En los iconos, esa creación alterna se asoma al rostro divino, y combina el doble esfuerzo de dibujar el rostro como “frontera de lo subjetivo y de lo objetivo”<sup>58</sup> y de simbolizar en la figura de Dios la inagotable multiplicidad del mundo. Las técnicas creativas para representar en los iconos el tránsito entre lo múltiple y lo uno son extremadamente variadas y complejas: vaivén de ungüentos, secamientos, raspaduras, alisamientos, pegamientos y aislamientos, en la preparación de las planchas cubiertas de

---

53 Ibid., p. 138.

54 Más sistemáticamente que Florenski, pero dentro de una argumentación abstracta más enrarecida, sin duda alejada de la “metafísica concreta” de Florenski, Triás resalta en sus inquisiciones sobre el “ser del límite” la fundamental *reflexividad* y autorreferencialidad del límite: “Lo propio del espacio-luz consiste en ser el límite mismo de su condición de tal, el *límite como límite*, verdadero fundamento topo-lógico del ser del límite” (E. Triás, *La razón fronteriza*, óp. cit., pp. 295-296; cursivas de Triás). El espacio-luz “en su pura trans/parencia”, tránsito por tanto de lo aparente, remite al tránsito de la mirada (= idea según Florenski) hacia lo real.

55 Pavel Florenski, “L’iconostase” (1922), en: Pavel Florenski, *La perspective inversée, suivi de L’iconostase*, Lausanne: L’Age d’Homme, 1992, pp. 121-218.

56 El *iconostasio* es la mampara cubierta de imágenes que sirve de límite al presbiterio con respecto al resto de la iglesia, pero más allá de esa delimitación física, Florenski asocia al iconostasio concreto una *iconóstasis* genérica, entendida como una suerte de iluminación o revelación (tanto mística como artística, acercándose a la “iluminación” según Proust o Benjamin): “La iconóstasis es la frontera entre el mundo visible y el mundo invisible [...] La iconóstasis es una *visión*” (P. Florenski, *ibid.*, p. 140; cursivas de Florenski). El inevitable deslinde en español del objeto (iconostasio) y del proceso (“iconóstasis”: nuestra traducción, cercana al “éxtasis” como extensión mística de la visión) pierde la integración de esas dos acepciones en un mismo término.

57 *Ibid.*, p. 130 (siguiendo las imágenes clásicas de Virgilio, Tasso y Dante). Para Triás, “el asumir la sombra del *lógos* como *referencia* es, quizás, lo más característico de mi meditación sobre el límite” (E. Triás, *La razón fronteriza*, óp. cit., p. 405; cursivas de Triás).

58 *Ibid.*, p. 132.

polvo de alabastro<sup>59</sup>; grafías, marcas, incisiones, calcos, en la elaboración de la “sombra” abstracta de la composición<sup>60</sup>; campos de fuerza repulsivos y retículas de líneas divergentes entre el ojo divino y su entorno geométrico circundante, como en un campo magnético en el cual “la forma de lo visible está constituida por sus líneas invisibles”<sup>61</sup>; división del trabajo entre los pintores del rostro y los demás artistas, muestra de un “sentido muy profundo orientado al principio interior y exterior del ‘yo’ y del ‘no yo’ del rostro humano, como expresión de la vida interior y de todo lo que no es rostro”<sup>62</sup>; estratificaciones, pliegues y junturas de bandas y trazas de oro, un material cuya esfera de existencia se contrapone con aquellas de los demás colores<sup>63</sup>; concreciones y realces de capas cromáticas en los pliegues de los vestidos, con deslizamientos intermedios de blanco y con licuefacciones y espesuras sobre cada color, que evidencian el “grado intermedio de realidad entre el mundo interior –el rostro– y el exterior –la naturaleza–: el grado de realidad de los vestidos como lazo y ente intermediario entre dos polos de la creación, el hombre y la naturaleza”<sup>64</sup>; sucesivas iteraciones de líneas con progresivos tonos y grosores en la delimitación de los confines del rostro, y sucesivas capas de colores minerales (ocre, cinabrio, malaquita, sulfuro, cerusa) en la elevación sedimentaria de su interior<sup>65</sup>.

Como Florenski ya lo había señalado en “La perspectiva invertida”, todas estas técnicas se ponen *al servicio* de conjugar la complejidad dentro de un constructo unitario, donde las antinomias no solo no se evaden, sino que están *a la vista*. La “superioridad de los iconos que transgreden la perspectiva”<sup>66</sup>, donde se observan simultáneamente, por ejemplo, la espalda y el pecho de un Apóstol, o la portada, el lomo y el revés del Evangelio, se manifiesta también en la conjunción de entramados contrastantes –materiales, gráficos y cromáticos– en los iconos donde ciertas superposiciones de urdimbres de líneas y de capas de colores alcanzan a vislumbrarse directamente. El “más allá”, la “luz”, la “idea real”, se manifiestan en esos enlaces antinómicos, verdaderos *residuos* de aquello que se nos escapa. Los iconos son para Florenski símbolos visibles de la unidad de lo visible y lo invisible, y se sitúan exactamente en la frontera de esos “dos mundos”, aprovechando cuidadosamente su *factura material* para remitirnos a lo *inmaterial*. Solo entendidos como restos, fragmentos o marcas de una realidad más extensa que aquella en la que se sitúan –tanto en su ubicación fronteriza concreta en la iglesia, como abstracta en

---

59 Ibid., pp. 188-189.

60 Ibid., p. 189.

61 Ibid., pp. 184-185.

62 Ibid., p. 190. “En el lenguaje iconográfico, el rostro (*litso*) es llamado frente (*lik*), y todo el resto, es decir, el cuerpo, los vestidos, las piezas, los elementos arquitectónicos, los personajes secundarios, los árboles, las rocas..., es llamado ‘pre-frente’ (*dolitchnoié*). Detalle interesante: en el concepto de ‘rostro’ entran los órganos secundarios de la expresión, los pequeños rostros de nuestro ser: las manos y los pies” (ibid.).

63 Ibid., pp. 180-182.

64 Ibid., p. 193.

65 Ibid., pp. 193-195.

66 P. Florenski, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, óp. cit., p. 74 (cursivas de Florenski).

el tránsito del espíritu-, los iconos alcanzan su profunda razón de ser. La antinomia, el límite y el residuo se entrelazan así plenamente en una visión peculiar.

Florenski explora por otro lado las fronteras del *sueño* como el “primer grado de la vida en lo invisible”<sup>67</sup>. Uno de los factores más atractivos de la fantasía onírica es la inversión del tiempo: “Este se *vuelve del revés*, está invertido, y todas sus figuras concretas se dan vuelta por tanto con él; esto quiere decir que estamos de nuevo en el dominio de un *espacio imaginario*”<sup>68</sup>. Así, al igual que en la meditación sobre *Los imaginarios en geometría*, en la *phantasia* (visión, imaginación) emerge de nuevo el revés del mundo. Ahora bien, el *recto* y el *verso* de nuestra conciencia son insolubles, al igual que los números reales y los imaginarios en el entorno de la variable compleja. Los sueños son parte insustituible y vital de nuestra existencia, “imágenes que separan y al mismo tiempo unen los dos mundos [de lo visible y lo invisible]”, y que se “producen cuando están simultáneamente dados a la conciencia los *dos* márgenes de la vida, aunque con grados diversos de nitidez”<sup>69</sup>. En el sueño no solamente caben las contradicciones: estas en realidad conforman el sustrato mismo que sostiene el despliegue onírico. Los sueños emergen *para* permitir anclar en nuestro cerebro estructuras antinómicas, cuyo acceso estaría vedado si siguieran solo los cauces del raciocinio usual (deducción, binarismo, análisis). De ahí la importancia de ciertos *métodos* alternativos (abducción, triadicidad, síntesis) que dejen integrar el duermevela de la invención dentro de una razón ampliada.

En *La Columna y el Fundamento de la Verdad*<sup>70</sup>, un monumental tratado sobre el pensamiento religioso ortodoxo, con abundantes *excursus* etimológicos, matemáticos y artísticos, Florenski intenta plasmar la urdimbre de las humanas verdades (minúscula, plural) como parte de una columna integral que supuestamente lleva a una “muy luminosa” Verdad (mayúscula, singular) “una y divina”<sup>71</sup>. El fundamento de la columna resulta ser, para nuestra sorpresa y desconcierto, una plena asunción de lo antinómico en la base del entendimiento. No solo se señalan muy diversos modos en los que las polaridades y las oposiciones dialécticas dan lugar a *nuevos* conocimientos, sino que llega incluso a *definirse* la verdad como una “variedad” contradictoria: “La tesis y la antítesis *conjuntamente* constituyen la expresión de la verdad. En otros términos, la verdad es una *antinomia*; *no puede no serlo*”<sup>72</sup>. El hecho de que en la verdad *tengan* que caber puntos de vista opuestos se liga inmediatamente a la constatación

---

67 P. Florenski, *La perspective inversée, suivi de L'iconostase*, óp. cit., p. 122.

68 *Ibid.*, p. 126 (cursivas de Florenski).

69 *Ibid.*, p. 128 (cursivas de Florenski).

70 Pavel Florenski, *La Colonne et le Fondement de la Vérité* (tesis de maestría, 1912; ampliación y publicación, 1914), Lausanne: L'Age d'Homme, 1975 (2ª ed. 1994).

71 *Ibid.*, p. 15.

72 *Ibid.*, pp. 100-101 (cursivas de Florenski).

de que “una *teoría formal* y lógica de la antinomia es necesaria”<sup>73</sup>. Aunque no parece haber llegado a conocer los cruciales modelos “no estándar” que estaban surgiendo en la lógica matemática de los años treinta, Florenski hubiera reivindicado como muy cercanas al *fondo* de sus preocupaciones, tanto la construcción de una amplia teoría del tránsito semántico (*teoría de modelos*, 1940-hoy) en la que ciertos fragmentos de verdad, localmente incompatibles, son sin embargo comparables globalmente, como la construcción de una teoría de la inconsistencia (*lógicas paraconsistentes*, 1960-hoy) en la que caben antinomias locales, sin destruir el cálculo global que las cobija.

No obstante, el objeto declarado de *La Columna y el Fundamento de la Verdad*, más que elaborar una lógica de lo antinómico, consiste en desbrozar algunos entornos de una cierta *lógica de lo sagrado*. Más allá de los dogmas, definidos con notable perspicacia como “límites ideales en donde la contradicción se suprime”<sup>74</sup>, Florenski se enfrenta al “objeto único e integral de la percepción religiosa, *descompuesto* en elementos múltiples en el dominio de la razón, según diversas filtraciones, en fragmentos de la cosa santa”, un objeto integral que debe ser vuelto a recomponer mediante una *visión* más alta: “El enlace de esos diferentes aspectos es sintético y no analítico; sólo se obtiene *a posteriori*, bajo la forma de una revelación, es decir, como un hecho de la experiencia espiritual”<sup>75</sup>. En ese proceso de vaivén entre lo uno y lo múltiple, se impone poco a poco la conciencia ineluctable de que el hombre debe situarse dentro de procesos eminentemente *dinámicos* del conocer. Superando las postulaciones estáticas de “la ley de identidad y sus inevitables compañeras, la ley de [no] contradicción y la ley del tercio excluso”, Florenski se pregunta “cómo es posible la naturaleza antinómica de la estructura esencial de la razón” y responde: cuando “los dos fundamentos de la razón, el principio de lo finito y el de lo infinito, conforman *efectivamente uno solo*”, cuando “la *auto-identidad de la razón es también su altero-afirmación* e, inversamente, cuando su afirmación por medio del otro conlleva su identidad consigo mismo”<sup>76</sup>.

Nos encontramos así situados de nuevo en los bordes del mundo moderno, en la comprensión cósmica del “yo” y el “otro” según el pensamiento romántico<sup>77</sup>. Dos incisivas formulaciones de Novalis y de Schleiermacher son, sin embargo, llevadas a nuevos giros gracias a lo que podríamos denominar el *método de Florenski: invertir una configuración, develar sus rasgos antinómicos y verla luego unitariamente desde el revés*. Por un lado,

---

73 Ibid. (cursivas de Florenski). Las precisiones de lógica matemática incluidas por Florenski (ibid., pp. 101-105) resultan defectuosas y poco concluyentes, contrariamente a sus argumentos topológicos, más finos y profundos (resultado, finalmente, de su formación como geómetra).

74 Ibid., p. 109 (cursivas nuestras).

75 Ibid., pp. 210-211.

76 Ibid., pp. 308-309 (cursivas de Florenski).

77 “La oscilación metafísica de lo finito y lo infinito” y la importancia del pensamiento de Schelling para una filosofía del límite son también recalçadas en E. Trias, *La razón fronteriza*, óp. cit., pp. 291, 308, 324, 376.

cuando Novalis intuye que “una auténtica teoría de la descomposición es también una auténtica *teoría de la conexión* –una analítica y una teoría de la síntesis al mismo tiempo”<sup>78</sup>, Novalis vislumbra una posibilidad de pegar lo seccionado, que Florenski resuelve parcialmente con su identificación de *idea y mirada*. De hecho, en tres pasos, este construye la mirada en el borde de una inversión (“rostro del rostro”: una autorreferencia que conlleva inevitablemente una inversión asociada), resalta el carácter antinómico de la idea (inherentemente “una y múltiple”), y las pega desde el revés (una realidad extendida en cuyo *verso* viven y pueden correlacionarse las ideas y los límites). El resultado permite unir con insospechada frescura algunas tendencias del realismo y del idealismo que parecían inconciliables, pero que pueden llegar a conectarse perfectamente.

Por otro lado, cuando Schleiermacher escribe que “cada dominio material, por tanto aún la materia pensada, no tiene unidad sino por medio de un sujeto superior que se plantea como correspondiente” y que “las concepciones unilaterales que declaran que uno de los dos es ilusión se suprimen recíprocamente pues su verdad sólo está en la combinación”<sup>79</sup>, Schleiermacher vislumbra una posibilidad de acceder a lo invisible desde lo visible, que Florenski resuelve parcialmente con su *concreción de lo inefable*. De hecho, de nuevo en tres pasos bien identificados, Florenski construye su visión del ícono como gozne material en el tránsito entre “dos mundos”: inversión iconográfica según la cual el “más allá” no es una pálida invención sugerida en el ícono, sino que más bien este es un residuo frágil del primero, constatación del carácter antinómico de las técnicas empleadas en la elaboración compleja del ícono, y reintegración de la visión desde un revés teológico, abierto a un diálogo infinito entre lo inmediato, lo mediato y lo resueltamente “otro”. El resultado, independientemente de su lectura religiosa, incita a buscar y a descubrir, en los márgenes de todo saber dado, inevitables registros, marcas y contaminaciones de otros saberes alternos.

El enlace de mirada e idea, por un lado, así como el tránsito entre materia y antimateria, por otro lado, pueden llegar a ser especialmente significativos dentro del mundo contemporáneo. En un transcurrir estallado como el nuestro, desperdigado entre mil matices, cómodamente asentado en la diferencia, la posibilidad de ubicarnos dentro de una realidad más amplia, donde se integren *de manera concreta y efectiva* estructuras ideales y armazones materiales, resulta ser de una enorme relevancia para volver a reorientarnos dentro de la complejidad circundante. Mediante una hermosa parábola, construida sobre una red de metáforas ligadas a un árbol que se secciona con un corte planar, Florenski nos invita a observar todo aquello que, por las limitantes de nuestra visión, sin capacidad de contemplarlo

---

78 Novalis, “Allgemeines Brouillon” (1798-99), en: Novalis, *Opera filosofica*, Torino: Einaudi, 1993, vol. II, p. 362 (cursivas de Novalis).

79 F. D. E. Schleiermacher, “Dialektik” (1814-15), en: F. D. E. Schleiermacher, *Dialectique*, Paris: Cerf, 1997, pp. 174-176.

desde una dimensión superior, nos parece disyunto, cuando, en realidad, forma parte de un mismo tronco viviente:

Imaginemos que sometemos un árbol a una tal sección [planar]. Sus ramas darán lugar a secciones elípticas y redondas, las hojas a segmentos casi lineales, las flores y los frutos a imágenes planas más complejas. Obtendremos muchos “objetos” planos, independientes entre sí. Esto será el  $\text{πολλα}$ . Estudiando la morfología de estos objetos, el observador los clasificará como segmentos lineales verdes, con pequeñas protuberancias en forma de elipsis de color blanco (imaginemos que se trate de alisos) y de elipsis de color verde. Creará algunos “conceptos generales” y estos se convertirán en un importante mérito científico. Observando los procesos vitales en sus *diversas* conformaciones y en su simultaneidad, después de haber tal vez estudiado las propiedades químicas de los estambres, un botánico genial reconocerá la unidad del tipo de organización de las proyecciones de las hojas y de los ramos, y, tal vez, llegará hasta crear una teoría evolutiva con la que se reconocerá la unidad del origen de *todas* las formas, para proporcionar luego, hipotéticamente, la genealogía de las hojas surgidas de una suerte de proto-ramo. La conexión temporal: he ahí la mayor apertura de pensamiento que nuestro astigmático botánico podrá llegar a alcanzar.

Y cuán fantástico y poco científico delirio parecería ser la hipótesis de algunos “místicos”, para los cuales, tal vez, todos esos organismos no serían solamente una única cosa en la sucesión temporal, sino también en la *realidad*, y existiría una unidad superior, un cierto Ev (Uno), en el cual todos *serían visibles* y no sólo pensables como órganos. Tal vez los pintores del mundo plano intentarían crear artísticamente una imagen sintética en la que entrarían también las flores y los ramos. Pero sus sueños confusos resultarían probablemente del todo incomprensibles para una sociedad “plana” y para “planos” críticos de arte, aunque lograran despertar una suerte de insatisfacción en su contemplación bidimensional.

Pero imaginemos ahora que, de pronto, el cristalino del ojo de uno de esos contempladores comenzara a curvarse sobre su eje. Entonces habría que empezar a reconocer una nueva dimensión del espacio, inicialmente de modo confuso, y luego siempre más claramente, a medida que se igualaran los radios de curvatura de las principales secciones del cristalino. Y he aquí que, en el momento en el cual el cristalino adoptase la forma normal requerida para el hombre, uno de los espectadores vería de repente al árbol como un todo entero. Lo que vería no sería comparable con nada de lo visto anteriormente: sería una contemplación *cualitativamente* nueva. Pero en este cualitativamente-nuevo podría también percibirse lo viejo como *uno* de los innumerables momentos de su plenitud. Así, entre lo viejo y lo nuevo, la relación sería irreversible: mientras el

paso de lo alto a lo bajo es natural, el paso de lo bajo a lo alto puede suceder sólo por medio de un *milagro*<sup>80</sup>.

Las extensiones del espectro visual dentro de jerarquías artísticas, las aperturas modales dentro de jerarquías lógicas y los saltos de nivel dentro de jerarquías topológicas constituyen algunas de las conquistas mayores del siglo XX. Sin necesidad de invocar un “milagro” difícilmente comunicable, todas esas *aperturas* hacia lo que nos elude, todas esas *disponibilidades* para acercarse a lo nuevo, todas esas conquistas de la creatividad abren notables compuertas concretas para ir *moviéndonos* entre dimensiones complementarias. Cuando nos enfrentamos a las extraordinarias consecuciones de la matemática moderna –con sus retículas de lógicas abstractas, sus torres de grandes cardinales, sus grados de recursividad, sus correspondencias galoisianas, sus conexiones riemannianas, sus espacios infinito-dimensionales, sus estratificaciones homológicas– es inevitable no constatar cómo el pensamiento exacto ha sabido controlar, con inaudita imaginación, el estudio de jerarquizaciones y niveles fronterizos, recorridos por todo tipo de vaivenes entre las fronteras. Por otro lado, y a ello se orienta la segunda parte de este ensayo, muchos creadores artísticos han sabido igualmente hacer resplandecer esa vida en la frontera gracias a precisos *modos de internamiento progresivo en el límite* que intentaremos develar explícitamente.

Así, en el árbol general de la razón inventiva, aquel que no parecemos ver *en su conjunto* y que el mundo contemporáneo parece haber seccionado sin pudor, podremos tal vez precisar la cercanía de algunos cortes que supuestamente se encuentran desconectados. La visualización de vecindades y osmosis en ese árbol general dependerá en buena media de nuestra disponibilidad a romper estáticas barreras y a observar el tránsito dinámico de una savia que se distribuye a lo largo del árbol entero. Hacia un tal movimiento del conocimiento, hacia una tal maleabilidad de la visión –*hacia una tal plasticidad*– nos disponen tanto la obra de Peirce como la de Florenski.

---

80 P. Florenski, *Il significato dell'idealismo*, óp. cit., pp. 108-109 (cursivas de Florenski).





## Capítulo 3

### Étienne-Jules Marey. El movimiento y el residuo

Mientras que todo Peirce y todo Florenski nos remiten sin cesar a los movimientos del conocimiento, la obra de Étienne-Jules Marey (1830-1904) se orienta pendularmente, con asombrosa minuciosidad técnica, hacia el conocimiento del movimiento. Marey inventa todo tipo de artefactos para poder fijar y medir los rastros concretos del movimiento; su capacidad heurística, fuera de lo común, se concentra en construir ingeniosos aparatos que permitan registrar –con la mayor precisión posible: nunca suficiente y siempre mejorada– el flujo sanguíneo, el esfuerzo muscular, la locomoción de los seres humanos, el vuelo de los pájaros, el galope de los caballos, las corrientes de agua, o las volutas de humo. Como Peirce y Florenski, Marey es un hombre de ciencia, y, como tal, su vida se rige por el rigor de la razón. A diferencia del americano y el ruso, el francés circunscribe meticulosamente ese rigor a los dominios de la representación y la medición, sin ninguna extrapolación más allá de la estricta experimentación científica. Sin embargo, como veremos, es tal el poder de las imágenes conseguidas, que entre sus *intersticios* se cuele inevitablemente –mediante otro vaivén del péndulo– una visión del mundo mucho más ancha, abierta a complejas dialécticas entre lo continuo y lo discontinuo, entre la fluidez y la ruptura, entre dilataciones y contracciones, entre el derecho y el revés, entre curvas y residuos; en suma, atenta a toda una verdadera topología de los umbrales del movimiento. “Más allá” de lo positivo o lo instrumental, las imágenes de Marey adquieren una suerte de irrefrenable vida alterna, allende las intenciones iniciales meramente experimentales de su creador.

Marey es el inventor de la *cronofotografía*, un método que pretende “determinar con exactitud los caracteres de un movimiento dado” y que “debe, por un lado, representar los diferentes lugares del espacio recorridos por el móvil, es decir, su trayectoria, y, por otro lado, expresar la posición de ese móvil sobre su trayectoria en ciertos instantes determinados”<sup>81</sup>. La cronofotografía permite, por tanto, visualizar *simultáneamente*, en una misma placa fotográfica, ciertos desplazamientos en el espacio distanciados

---

81 Étienne-Jules Marey, *Le mouvement* (1894), Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 71.

en el tiempo (*figura 3*). Se trata de una técnica compleja que aprovecha algunos avances materiales de la fotografía a fines del XIX (obturadores de repetición, placas y emulsiones “extra-rápidas”), y que Marey combina con ingeniosos instrumentos y escenarios *ad hoc* para optimizar la toma de sucesiones de imágenes instantáneas.

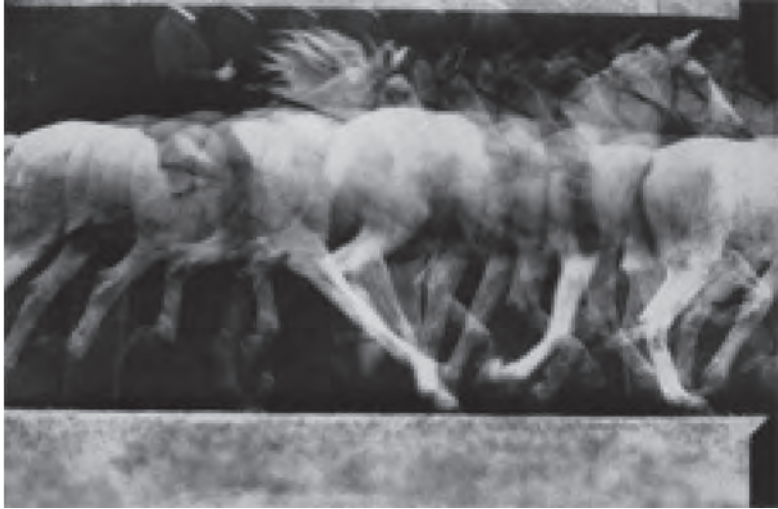


Figura 3. Étienne-Jules Marey. *Caballo blanco montado* (1886)

Michel Frizot ha estudiado en detalle la elaboración técnica de las imágenes de Marey, y ha detectado seis “operadores mareysianos” básicos en su construcción<sup>82</sup>: el “punto cero”, momento en el que un movimiento exterior se *dispone* a ser registrado en un aparato inscriptor y que el transporte fotográfico optimiza gracias a las ventajas de la propagación inmediata de la luz (duración cero) *versus* otro tipo de registros que dependían de inherentes obstrucciones mecánicas (como los desplazamientos del aire en la medición del pulso sanguíneo); la “toma extra-rápida”, marcación *de hecho* de la situación exterior en la placa fotográfica, que se optimiza gracias a las nuevas emulsiones químicas ligadas al uso del bromuro de plata; la “intermitencia periódica”, proceso repetido de tomas que se optimiza con obturadores de repetición controlados cronográficamente; la “síntesis de control”, reflexión del cronógrafo *dentro* de las imágenes mismas que se cronofotografían, y mecanismo posterior de ajuste de los cronógrafos real y virtual; la “traslación”, deslizamiento de la placa que sirve como suerte de recíproco del tránsito de los objetos y que permite dilatar o contraer el espacio; y, finalmente, la “iconicidad”, procedimiento sistemático de expresión visual del movimiento, gracias a diagramas, figuras y tomas que permiten reproducir –en sus mismos trazos y residuos

82 Michel Frizot, *Étienne-Jules Marey, chronophotographe*, Paris: Nathan, 2001, pp. 99-123.

dinámicos– los caracteres propios de cada movimiento. Se trata de una metodología elaborada con sumo cuidado para poder ir “más allá” de las limitantes de la visión humana, con nuevos instrumentarios que enriquecen las posibilidades ópticas y con una estricta descripción de los *umbrales* recorridos, totalmente alejada de una ampliación conceptual o mística de la visión, pero que nos conduce a otras formas alternativas de *ver lo invisible*.

De hecho, detrás de todos los operadores mayresianos detectados por Frizot se encuentran *pliegues* precisos en los cuales se manifiesta el revés de la visión. El “punto cero” se basa en capturar la luz de los objetos que se mueven, y necesita, por consiguiente, hacer desaparecer el horizonte sobre el que estos transitan, es decir, construir series de *fondos oscuros*. Ligadas a la progresiva rapidez del secado de las emulsiones (“toma extra-rápida”) y a la progresiva velocidad del obturador (“intermitencia periódica”), esas sucesivas concreciones de lo oscuro permiten resaltar cada vez mejor la nitidez de las imágenes. No hay brillo y limpidez posibles sin negrura y oscuridad asociadas. La “síntesis de control” y la “traslación” señalan la virtualidad de todo el proceso y remiten a la ineludible *dialéctica* de la mirada: por una parte, obligada fisiológicamente (Plateau) a recomponer el continuo fenoménico que observa, e incapaz, por tanto, de detectar por sí sola los umbrales del movimiento; por otra parte, sabedora de que no puede percibir sino espectros discretos y de que, en el fondo, más allá de una compleja y sofisticada reintegración de residuos, el continuo inevitablemente se le oculta. Finalmente, la “iconicidad” indica la necesidad de membranas intermedias (placas físicas o filtros conceptuales) donde puedan proyectarse y compararse estructuras de correlaciones, membranas en las que de nuevo dialogan el *recto* y el *verso* de las configuraciones.

Un sencillo experimento permite observar *simultáneamente* el interior y el exterior de una figura. Si se toma una banda plana, se pinta una de sus caras de blanco y la otra de negro, se curva la faz blanca hacia el exterior y se la cronofotografía mientras gira, se obtiene una esfera con su convexidad claramente demarcada (meridianos visibles en el exterior). En cambio, si la banda se pinta de blanco en sus *dos* caras (derecho y revés) y se procede al mismo experimento, se obtiene una sorprendente imagen donde se observan *a la vez* la convexidad y la concavidad de la esfera (meridianos visibles en el exterior y en el interior): “Se trata aquí de una forma *imaginaria* cuya realización no sabría encontrarse en la naturaleza. Estas formas imaginarias son tanto más extrañas cuanto que para formarlas, en vez de una sustancia mate, se utiliza un material pulido que refleja los rayos del sol”<sup>83</sup>.

---

83 Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, óp. cit., p. 48 (cursivas de Marey). Otra esfera “interior-exterior” puede obtenerse cronofotografiando los giros de un hilo de alambre (*figura 4*): para cada posición del hilo curvado, “la superficie pulida del metal presenta en un punto particular una inclinación favorable al reflejo del sol en la cámara fotográfica; ahora bien, cuando el punto brillante se desplaza, este se encuentra unas veces sobre la convexidad y otras sobre la concavidad del hilo metálico” (ibid.).

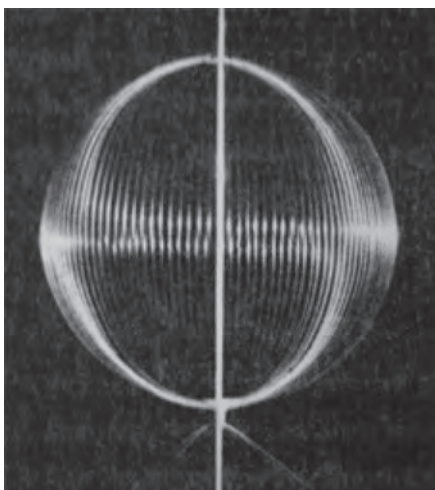


Figura 4. Étienne-Jules Marey. Esfera “interior-exterior” (c. 1891)

Notable es la cercanía de este ejercicio puramente experimental de Marey con el entramado en que Favorski diagrama las consideraciones teóricas de Florenski sobre los números imaginarios (*figura 2*): un encuentro entre técnica, arte, matemáticas y filosofía, tan inesperado como indicativo de un profundo enlace *ideal-real* que va mucho más allá de meras conjunciones azarosas. La “extrañeza” de Marey acerca de cómo lo imaginario emerge gracias a una reflexividad mayor de la luz –y *no* por una atenuación mate– es solo la punta del iceberg de una situación genérica, asombrosamente *ubicua*, en la que el continuo (sol, “espacio-luz”) *subyace* detrás de rupturas discretas (sombra, “sustancia mate”). El que lo discreto emerja de lo continuo –y *no* viceversa, como postula la reconstrucción analítica de la teoría de conjuntos– constituye una inversión epistemológica de enorme trascendencia para poder acercarse a una comprensión más plena de las *pendularidades olvidadas* que agitan el trasfondo complejo del mundo moderno. De hecho, la presencia genérica del continuo (ideal) en cualquier consideración contextual (real) es ya un resultado *teoremático* de la teoría matemática de categorías (*figura 5*), algo que pronto va a ser difícil de seguir obviando: el *lema de Yoneda* (1958) muestra que *toda* categoría “pequeña” puede ser adecuadamente sumergida en una categoría de “prehaces” (funtores en conjuntos), donde aparecen *forzosamente* nuevos entes ideales que completan el entorno limitado de la categoría inicial y que manifiestan múltiples formas de continuidad.

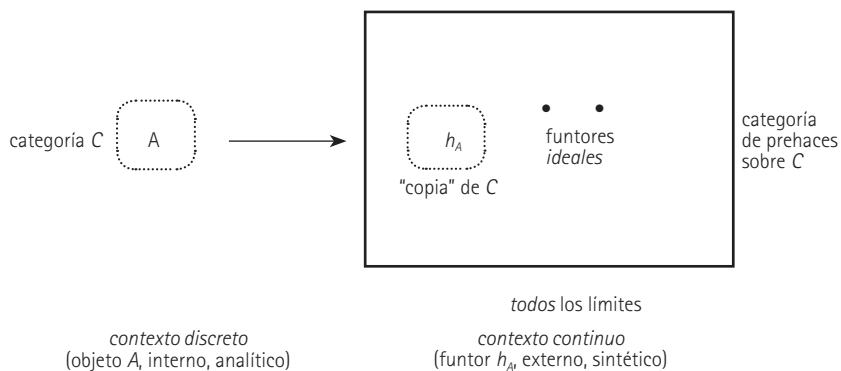


Figura 5. El lema de Yoneda: enlace genérico ideal-real

La fuerza conclusiva del lema de Yoneda dentro del ámbito matemático debe aún propagarse heurísticamente en la filosofía y en la cultura, pero es fascinante poder constatar en muchas imágenes materiales de Marey, cuyos objetivos experimentales estaban estrictamente acotados, una *aparición forzosa de lo residual*, que remite al revés de las imágenes y que refleja los mismos tránsitos subyacentes en el lema: por un lado, dilatación, potenciación, dinamización y apertura funcional (consideración de un objeto como haz de relaciones con su entorno/cronofotografía); por otro lado, contracción, división, rigidización y clausura sustancial (consideración del objeto “en sí” / fotografía). En efecto, la cronofotografía de Marey, entendida como “dialéctica” de trazas y residuos –sometida a la disimetría fundamental: simultaneidad en el espacio *versus* no simultaneidad en el tiempo– permite enfrentar de lleno una compleja conjugación de tensiones y polaridades contrarias. La antinomia de la visión, obligada a descomponer y recomponer pendularmente el continuo, deja en las imágenes de Marey múltiples rastros, huellas e indicios que invitan siempre a precisar un entorno fronterizo y a intentar cruzarlo: el umbral de una percepción humana que intenta ser dilatado con nuevos instrumentos y métodos de registro, pero que permanece siempre consciente de las limitantes de cada avance conseguido en la frontera. La incorporación sistemática de residuos y obstáculos en una red general de adjunciones, solapamientos y pegamientos, atenta a frenazos, retrasos y aceleraciones, constituye una de las tareas mayores de cualquier empresa cultural. Mientras los sistemas de Peirce y de Florenski proveen (a la vez) sofisticadas esquematizaciones y concreciones de esas redes dinámicas, el sistema de Marey merece entenderse en su conjunto como excepcional *articulación icónica* de la urdimbre visible de una de esas redes.

De hecho, la cronofotografía de Marey hace refulgir con un nuevo brillo varias de las acepciones originarias de los términos griegos ligados a la teoría de la imagen. La *phantasia*, entendida en un comienzo como “hacer aparecer a la luz” o “volver visible” (antes de ser enlazada con lo

imaginario en sus derivaciones latinas), aprovecha varios tipos de signos en su tarea: el *eikôn*, efigie o testimonio de similitud (de donde deriva nuestro ícono), el *emphasis*, quiebro o refracción de la visión en otro medio (como el agua), el *tupos*, traza o rastro del movimiento (como un paso sobre la arena o un sello sobre la cera)<sup>84</sup>. En gran medida, toda la obra de Marey consiste en intentar dejarnos ver (*phantasia*) de la manera más plena posible (*eikôn*) los quiebros (*emphasis*) y los rastros (*tupos*) del movimiento. Las cronofotografías de Marey, clasificables ingenuamente como fantásticas, icónicas, enfáticas o tipológicas, resultan serlo también en el hondo sentido arcaico de los términos. Marey realmente nos permite *ver* nuevos linderos insospechados, gracias a similitudes de gran precisión y al cuidadoso registro de residuos y trazas de lo percedero.

Uno de los impactantes espacios físicos donde se concreta la inversión mareysiana de la percepción –dejarnos ver *gracias* a la oscuridad– es en el que podríamos denominar su *hangar del revés*. Marey construye “la Estación Fisiológica, una suerte de hangar profundo y amplio” cuyo interior intenta acercarse al “*negro absoluto*”; un cortinaje de terciopelo negro se cuelga en el fondo del hangar, gran cobertizo pintado de negro nunca alcanzado por la luz, y en el frente de la cavidad se sitúa “una pista en adoquín de madera ennegrecida, sobre la que se hacen pasar, bajo la plena luz del sol, los hombres o los animales cuyos movimientos deseen analizarse”<sup>85</sup>. Si a su vez el hombre es recubierto por una escafandra totalmente oscura en la que solo se delinean en blanco los trazos básicos de sus juntas y extremidades, y si se toma una cronofotografía del hombre en movimiento así oscurecido, surge de pronto, en el *revés del revés*, toda la luminosidad invisible del movimiento (*figura 6*):

---

84 Véase Gérard Simon, “*Eidôlon*”, y Jean-Louis Labarrière, “*Phantasia*”, en: Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, París: Seuil/Le Robert, 2004, pp. 336, 931.

85 Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, óp. cit., p. 91 (cursivas de Marey).

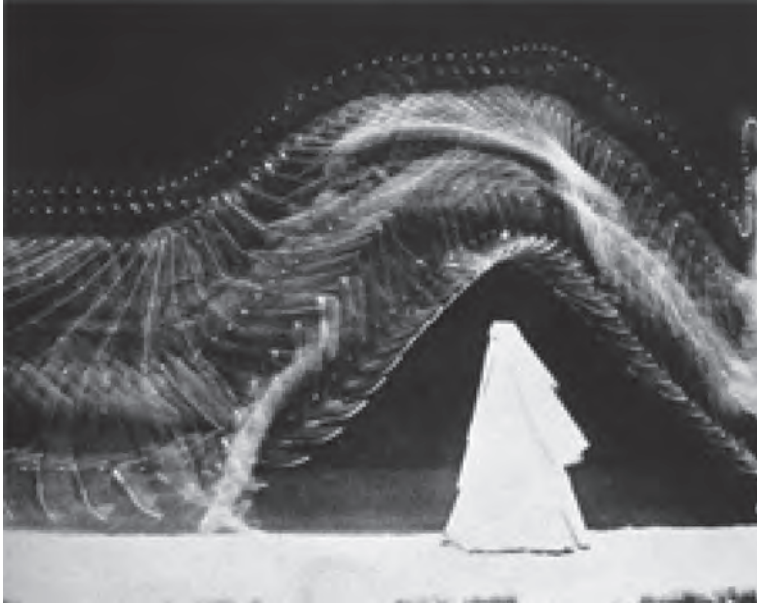


Figura 6. Étienne-Jules Marey. Salto sobre un obstáculo (1886)

El salto sobre el obstáculo (*figura 6*) es *admirable* en todo el sentido de la palabra. Al “mirar con atención” lo que la vista usual no percibe, la imagen nos “asombra”. Se trata de una verdadera sorpresa, que proviene del poder observar, sobre el fondo oscuro y con el dispositivo cronofotográfico, las huellas de un salto que, en plena luz y con nuestro ojo, nos están vedadas. De cierta manera, se nos hace así más real el movimiento cuando percibimos *indirectamente* la traza de sus residuos, que cuando lo captamos *directamente* en nuestra retina. Es una situación que tiende a un límite extremo en el caso de intentar cronofotografiar corrientes, ondas y remolinos en un medio líquido (*figura 7*): “Las ondas animadas por traslaciones solo presentan, para la cronofotografía, perfiles incompletos; la vertiente *posterior* es la mejor marcada y a veces la única visible en las imágenes”<sup>86</sup>.

---

86 Ibid., p. 112 (cursivas nuestras).





Figura 7. Étienne-Jules Marey. Cambios de velocidad y de dirección de las moléculas líquidas en una corriente que encuentra un plano inclinado (c. 1894)

La difícil visibilidad de las ondas se logra gracias a pequeños cuerpos brillantes, formados por amalgamas de cera y de resina tinturados en plata, ligeramente más densos que el agua dulce, que logran mantenerse suspendidos mediante progresivos vertimientos de agua salada<sup>87</sup>. Así, no solo hay que restringirse en muchos casos a las vertientes *posteriores* de las ondas, sino que, para acceder a esos *versos*, hay que hacerlo indirectamente, gracias a los *residuos* que en ellas flotan. Una dialéctica de retracciones y ampliaciones se instaura: cuando el movimiento es rápido, la observación de secciones y residuos en una misma placa *fija* permite delinear la “sombra” de la envolvente gráfica; cuando el movimiento es lento, la disociación de tomas en una placa *movible* permite ampliar el “cuerpo” en tránsito de la trayectoria. Entre cuerpos y sombras, la cronofotografía de Marey se asoma así insistentemente a la “pintura de las sombras” desarrollada en la Grecia clásica, cuyo término técnico –*skiagraphia*– William Talbot había considerado usar en vez de *photographia* (“pintura de la luz”) para denominar sus primeras fotografías sobre papel<sup>88</sup>.

En el lindero de las sombras y los residuos de luz, las imágenes de Marey constituyen un conjunto excepcional de *iconos fronterizos* que sirven como reflejos de los linderos más complejos y evanescentes de la imaginación y la razón<sup>89</sup>. La “revelación”, la “iluminación”, la “visión”, ya sea en sus vertientes místicas o poéticas, adquieren un inesperado apoyo en las cronofotografías de Marey. No solo las limitantes fisiológicas del ojo son

---

87 Ibid., p. 109.

88 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, París: Gallimard, 2004, p. 250.

89 Eugenio Trias pone de manifiesto la importancia fundamental de situar a la razón en un *límite entre luz y sombra*: “Se ha sacrificado, en favor de esa Razón [proveniente de la Ilustración], todo el ‘lado nocturno’ del ser, las sombras de la existencia, sus componentes sacros, resistentes a toda revelación (Schelling), esos aspectos del existir que solo admiten la revelación ‘simbólica’. Esas sombras nocturnas establecen regimiento un límite a esa Razón ilustrada y moderna que se quiere y se autodefine sin límites. Esas sombras exigen que esa Razón descienda de su mayestático pedestal (letra mayúscula) y se reconozca razón, con límite incorporado, que linda con un sustrato de noche y sombra que no puede ser ‘racionalmente’ vencido ni dominado” (E. Trias, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991, p. 252). La cercanía con Florenski es impactante.

cuidadosamente demostradas gracias a un brillante ejercicio autorreferente sobre el ojo mismo, y, por consiguiente, *desde el interior* se adquiere plena conciencia de un *exterior* del espectro visual usual que debe explorarse con nuevos métodos e instrumentos, sino que, mucho más aún, se observa cómo la *frontera* de la luz y la sombra es *exactamente* el lugar donde consigue fijarse un poco más de “verdad” que la que usualmente resbala ante nuestra mirada. En la pendularidad iterada de aperturas y clausuras del obturador radica la ampliación de la visión cronofotográfica; en la pendularidad de ascensos y descensos de la dialéctica radica a menudo la ampliación del entendimiento<sup>90</sup>.

Contemporáneamente con Marey, pero en ámbitos creativos y con procedimientos gráficos completamente contrarios<sup>91</sup>, Rodin se enfrenta a la “vida de las sombras” en sus dibujos para el *Infierno* de Dante<sup>92</sup>. Una notable combinación de acuarela, tinta china, aguadas y lápiz muestra un momento del trayecto de Virgilio y Dante por la laguna Estigia (*figura 8*). El Estigio, límite entre la vida y la muerte recorrido por la barcaza de Caronte, aparece en el dibujo de Rodin como un “vil hervor” cuya “onda impura” se rompe sobre los flancos de la embarcación; las almas en pena emergen como verdaderas sombras sobre el sustrato oscuro de tinta, gracias a los rápidos delineamientos del lápiz; el dolor y el lamento se refuerzan con una inversión de las tinturas –el hervor en positivo (blanco), las figuras en negativo (negro)–. Con una gran economía de medios, pero con suma

90 Florenski ubica directamente a la dialéctica sobre un sustrato “místico” y “oscuro” que debe ser develado: “El sustrato de la dialéctica es una mística inconsciente. [...] La dialéctica no es principio ni fin; por su esencia misma se sitúa en la mitad, es un camino, ya sea que trate de una concepción del mundo en general, ya sea que trate de asuntos particulares. Por esto mismo, a punto de afrontar un razonamiento dialéctico, debemos hablar ante todo de aquel conocimiento subconsciente, de esos trémulos y trepidantes bandazos de vida, de ese oscuro sustrato [...] del que derivará la dialéctica como un hilo sutil, y luego, llegando a la pureza formal buscada, iluminará en la cima la corona del entendimiento concreto, integral de la cuestión” (Pavel Florenski, *Amleto* (c. 1905), Milano: Bompiani, 2004, pp. 12-14). La luz concreta y el oscuro sustrato invitan inmediatamente a un acercamiento con el obturador y con la placa fotográfica. Más interesante aún es el *modo* en que una dialéctica sutil, pura y formal emerge de trepidantes bandazos en la oscuridad, como el hilo incandescente de una bombilla.

91 Véase Georges Didi-Huberman, “La danse de toute chose”, en: Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París: Gallimard, 2004, pp. 173-337 (Rodin: pp. 215-217). Didi-Huberman recoge una entrevista de Rodin en la cual este explica cómo construye una escultura de un hombre que camina *gracias* precisamente a la *antinomía* de dejar fijos *ambos* pies en el suelo, algo que nunca se conseguiría en una fotografía, donde siempre aparecería un pie algo levantado. Eugenio Trias observa una *necesidad* antinómica en la creatividad del genio romántico –una de cuyas concreciones podría ser Rodin–: “Esa productividad exige, para poder realizarse, el concurso de una instancia ‘irracional’ sin la cual no puede llevarse a término, ya que sin ese recurso a una ‘instancia aórgica’, o ‘dionisiaca’, carece el arte de su radical signo de identidad, la ‘genialidad’. Solo si penetra en el *lado oscuro* del ser (alma romántica de la naturaleza y del mundo), sólo si se desciende a esa *noche de la subjetividad* (Hegel), puede el arte realizarse como arte (es decir, arte del genio)” (E. Trias, *Lógica del límite*, óp. cit., p. 254, cursivas de Trias).

92 Auguste Rodin, *Figures d'ombres. Les Dessins de Auguste Rodin (Album Fenaille)* (1897), París: Somogy, 1996. Acerca de las sombras y de una teoría del revés en Dante, véase Hans Belting, “Image et ombre. La théorie de l'image chez Dante, dans son évolution vers une théorie de l'art”, en: H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, óp. cit., pp. 241-270.

expresividad, Rodin logra así mostrar cómo *l'ombra si figura* (*Purgatorio* XXV, 107), es decir, cómo la figura emerge del fondo oscuro que, a la vez, la sostiene y la anega. Dado que las herramientas técnicas y las orientaciones filosóficas de Rodin y de Marey son totalmente opuestas, resulta aún más impactante observar la *simultánea iconicidad* gráfica con la que consiguen develar la luz que emerge de las sombras, es decir, revelar, como hemos venido señalándolo también en Peirce y en Florenski, el *revés del revés*.



Figura 8. Auguste Rodin. *El Estigio* (1897)

Ahora bien, el revés del revés no da lugar de nuevo al mismo *recto* del cual se puede haber partido en un principio. De la luz a la sombra y de vuelta a la luz, se consigue un extraordinario arsenal de *tonalidades intermedias*. Las franjas diversas del claroscuro son también características de una dialéctica realmente *plena*, en la que *no-no* no equivale a un *sí*, sino a un amplio intervalo de *cuasi-síes*<sup>93</sup>. Nos encontramos aquí ante una de las mayores fortalezas de las obras de Peirce, Florenski y Marey: su extraordinaria capacidad para develar el tránsito de lo intermedio, con verdaderas *joyas concretas* en ese tránsito, como los gráficos existenciales peirceanos, la iconostasia florenskiana y la cronofotografía mareysiana (los tres adjetivos nominales merecerían ser mucho mejor conocidos y más usados de lo que infortunadamente lo son). Las tinturas modales en los gráficos de Peirce, las capas de incrustaciones del “más allá” en los

---

93 Este es un hecho teorematizado de la lógica intuicionista, en la que *no-no* no equivale a *sí*, sino a un *denso-sí-en-el-futuro* (lectura de la doble negación en modelos de Kripke). Resulta notable observar cómo Brouwer fragua la lógica intuicionista alrededor de 1910 –en los mismos años de Peirce, Florenski y Marey– y, aunque responde de nuevo a objetivos muy disímiles, encuentra con nuestros autores profundas correspondencias. De hecho, la lógica intuicionista es técnicamente la lógica más apropiada para tratar lo *fronterizo*, ya que sus modelos naturales son los espacios topológicos (Tarski, 1930) y los topos elementales (Lawvere, 1960).

análisis iconológicos de Florenski, los trazos/trazados de lo invisible en las cronofotografías de Marey, nos remiten a la exploración de un inmenso terreno baldío que una visión y una razón extendidas deben ayudarnos a apreciar mejor. Las complejas oscilaciones del pensamiento dialéctico sobre ese territorio son similares, en el fondo, al barrido de un “péndulo articulado” (figura 9) en el que se enlazan dos péndulos y se combinan las diversas oscilaciones, reaccionando entre sí<sup>94</sup>. De repente, gracias a una semiosciliación contraria en el péndulo inferior mientras el superior sigue su curso, surge toda una extraordinaria curvatura, inimaginable si se consideraran solo los dos péndulos por separado. En la cronofotografía del péndulo articulado, el extenso espectro de todo lo intermedio se muestra en toda la viveza del reticulado izquierdo, que se abre hacia las curvas mismas de lo orgánico.

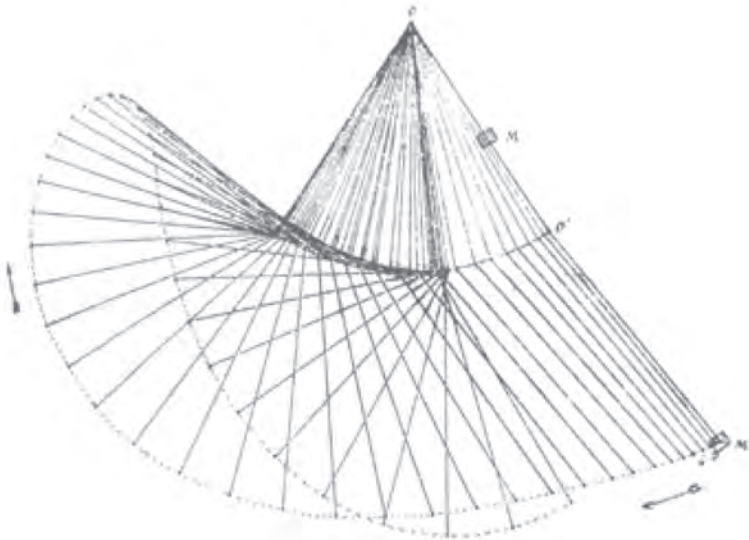


Figura 9. Étienne-Jules Marey. Péndulo articulado (c. 1894)

El vaivén flujo/reflujo *-fluxit/defluxit/refluxit* en el universo de los correlativos según Llull<sup>95</sup>- adquiere múltiples formas en los escorzos teóricos de Peirce, Florenski y Marey (iteración/desiteración, inversión/

94 “De ese género es el balanceo alternado de nuestros miembros inferiores al marchar o al correr, ya que mientras el muslo oscila alrededor de la articulación de la cadera, la pierna oscila alrededor de la rodilla y el pie alrededor del tobillo” (Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, óp. cit., p. 118). De ese género, quisiéramos mostrar en este ensayo, es también el “balanceo alternado” de imaginación y de razón que permite hacer avanzar al conocimiento.

95 Ramón Llull, *Liber correlativorum innatorum (Libro de los correlativos innatos)* (c. 1300) (traducción, notas y estudio preliminar José Higuera), preimpreso, Pamplona: Universidad de Navarra, 2004, pp. 56, 66.

recomposición, dilatación/contracción), y consigue también concretarse magistralmente, como pronto veremos, en los trabajos de Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski. La riqueza de las imágenes, intrínsecamente quietas y fluidas a la vez<sup>96</sup>, ayuda a expresar los rasgos extrínsecos del movimiento. Pero cuando la imagen misma “integra” en varios niveles el flujo y el reflujo –como sucede en las *Humaredas* de Marey (figura 10)–, nos encontramos entonces ante lo que podríamos llamar una *revelación*, tanto en el sentido amplio del término *revelatio* (eliminación de un velo), como en el sentido acotado del *revelado* fotográfico (visualización del negativo). Las ondulaciones de las fumarolas verticales permiten en efecto *ver por contraposición* los movimientos del aire, ya que este deja sus rastros en los márgenes fluctuantes del humo. Lo invisible puede así no sólo marcarse inequívocamente en lo concreto, sino entenderse explícitamente como aquel *medio* que *gobierna* el movimiento implícito de la imagen.



Figura 10. Étienne-Jules Marey. *Humareda* (c. 1899-1901)

---

96 Según Benjamin, “Está en la esencia de la imagen contener algo eterno. Esa eternidad se expresa por la fijeza y la estabilidad del trazo, pero puede también expresarse, más sutilmente, gracias a una integración en la imagen misma de lo que es a la vez fluido y cambiante”; véase Georges Didi-Huberman, “La danse de toute chose”, óp. cit., p. 179.

En los trabajos de Peirce, Florenski y Marey, hemos evocado algunas aproximaciones originales a una *razón de la frontera* que entiende lo limítrofe como vaivén pendular entre vecindades de lo visible y de lo invisible, gracias a múltiples herramientas –filosóficas, críticas, matemáticas, técnicas– que provienen de la formación científica de sus autores, pero que se abren con inusitada plasticidad a los entornos de lo imaginario. Desde una doble *teoría y práctica* de lo fronterizo, concienzudamente elaborada por Peirce, Florenski y Marey, las *fronteras de la razón* se encuentran en situación de ser transitadas con mayor comodidad y, sobre todo, con un instrumental topográfico más sofisticado para registrar mejor las complejas inclinaciones de territorios dispares. Ya sea en la literatura (Lispector), en las artes plásticas (Vieira da Silva) o en el cine (Tarkovski), muchos movimientos de las imágenes y muchas construcciones imaginarias, que resultarían imposibles de asir o de fijar con una racionalidad estricta, se abren en cambio a una “razonabilidad” extendida, donde no solamente caben perfectamente a la vez –como en una osculatriz– razón e imaginación, luz y sombra, *recto* y *verso*, sino que se *requieren* incesantemente entre sí para tensar las urdimbres intermedias de la creatividad.



## Segunda parte

Fronteras de la razón.  
Limitantes de la expresión en  
Lispector, Vieira da Silva y  
Tarkovski





## Capítulo 4

### Clarice Lispector. Entrelíneas de lo ininteligible

En un incesante tira y afloja entre aquello que podemos captar y aquello que se nos escapa, la obra literaria de Clarice Lispector (1920-1977) transita con enorme fuerza e inventiva en campos intermedios tensados por polaridades bien marcadas: conocimiento/ininteligibilidad, luz/oscuridad, recto/revés, exterior/interior, conciencia/sueño, palabra/silencio, reflexión/sensación, plenitud/vacío, abstracción/materia. En contra de valoraciones proclives a favorecer los primeros términos de las díadas anteriores, los protagonistas de las novelas y cuentos de Lispector solo adquieren una *visión verdadera* del mundo cuando consiguen recorrer una *vía negativa* alterna, donde se cuidan con especial atención los polos aparentemente “menores” de las oposiciones mencionadas: ininteligibilidad, oscuridad, revés, interior, sueño, silencio, sensación, vacío, materia. Gracias a un extraordinario arsenal de imágenes, que iremos evocando en estas páginas, Lispector no deja de asombrarse ante ese ancho mundo de lo vivo que parece encontrarse *más allá* de las urdimbres distorsionadas del “yo” y de sus meras acotaciones racionales. Magnífica artesana de la palabra, Lispector es, sin embargo, plenamente consciente de las limitantes del lenguaje:

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea– muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra<sup>97</sup>.

En la *entrelínea* –situada en el duermevela, en las fronteras de lo real, en las orillas de la materia, en los límites de lo visible, en las oscilaciones del flujo– debe poder expandirse entonces el espectro de la comprensión. De hecho, una portentosa *cirugía* de la palabra permite que Lispector contemple descarnadamente algunas antinomias cruciales: ¿Cómo decir lo que no se puede decir, cómo entender lo ininteligible, cómo ver en la oscuridad, cómo geometrizar el vacío, cómo sentir lo neutro? Desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1944), Lispector intenta aproximarse a múltiples contradicciones inherentes del conocer: el imposible acceso

---

97 Clarice Lispector, *Agua viva* (1973), Madrid: Siruela, 2004, pp. 23-24.

directo a las cosas (“la visión consistía en sorprender el símbolo de las cosas en las propias cosas”<sup>98</sup>), la continuidad del mundo (“la confusión estaba en el entrelazamiento del mar, del gato, del buey con ella misma”<sup>99</sup>), la conjunción de razón y sensación (“pensar y sentir en varios caminos diversos, simultáneamente”<sup>100</sup>), la conciencia de lo ininteligible (“sólo diré: nada sé”<sup>101</sup>), la indeterminación (“aislada en el sin-tiempo y el sin-espacio, en un intervalo vacío”<sup>102</sup>). Joana, la protagonista de la novela, oscila sin cesar en medio de los contrarios (“soy la leve ola que no tiene otro campo que la mar, me debato, me deslizo, voy y vengo”<sup>103</sup>) e intenta “formar una sola sustancia” con el mundo, hasta “fundirse y ser de nuevo el mar brusco fuerte ancho inmóvil ciego vivo”<sup>104</sup>. Joana escucha atenta cómo su corazón, “latiendo con fuerza”, se acerca al núcleo salvaje de la vida, a esa ciega oscuridad de la materia que escapa a su razón y que puede ser intuida mediante la revelación (“nada más puede ser creado, sólo revelado”<sup>105</sup>), pero que sólo es finalmente accesible mediante la plena disolución del “yo” en el mundo. Al igual que Florenski –y como en las epifanías de Joyce o en los momentos privilegiados de Proust, pero con herramientas literarias muy diferentes–, Lispector se sumerge así en un complejo *pathos* en el que los seres humanos reintegran el espectro de lo contradictorio (*antipatheia*), amplían su visión, recorren múltiples urdimbres entre el ojo y lo real, y consiguen acercarse finalmente a un universo más ancho.

Pronto en la novela, Joana descubre que “en la sucesión era donde se encontraba la máxima belleza, que el movimiento explicaba la forma”<sup>106</sup>, y que debería “analizar instante por instante, percibir el núcleo de cada cosa hecha de tiempo o de espacio: poseer cada momento, ligar la conciencia a ellos, como pequeños filamentos casi imperceptibles pero fuertes”<sup>107</sup>. Sin embargo, la progresiva disolución de la protagonista en la vida misma va revelando que el movimiento no puede reducirse a la conciencia de una sucesión de instantes, sino que deben también contemplarse cambios sin transición, ósmosis y flujos más complejos. El revés, la oscuridad,

---

98 Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid: Siruela, 2002, p. 53. En la “filosofía del límite” de Eugenio Trias, el “ser mismo, definido como devenir o suceder, se halla dividido en su corazón” y la ontología, necesariamente fenomenológica, “constituye la absoluta depuración de toda experiencia, promovida desde dentro de la propia experiencia” (E. Trias, *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel, 1985, p. 225, cursivas de Trias). La obra de Clarice Lispector surge como pocas, con una acerada precisión, desde dentro de la materia.

99 *Ibid.*, p. 54.

100 *Ibid.*, p. 55.

101 *Ibid.*, p. 156.

102 *Ibid.*, p. 133.

103 *Ibid.*, p. 137.

104 Clarice Lispector, *ibid.*, pp. 186-187. Trias entiende el ser “como existencia radical bruta y magmática”, que se halla “fuera del propio espacio de mostración y dición de lo que hay” (E. Trias, *Los límites del mundo*, *op. cit.*, p. 229, cursivas de Trias). La percepción de un magma indecible, pero que delimita los contornos profundos de nuestra existencia, se encuentra muy cerca de la obra de Lispector.

105 *Ibid.*, p. 125.

106 *Ibid.*, p. 52.

107 *Ibid.*, p. 74.

el vértigo, el torbellino son recursos usados repetidamente en *Cerca del corazón salvaje* para abrir la imaginación del lector hacia ese más allá del instante. Como en las cronofotografías de Marey –donde la sucesión misma de tomas repetidas sobre la placa nos remite a un *más allá* líquido y continuo del cual las tomas son solo sus *residuos*–, las gradaciones de la visión según Lispector (“ojos abiertos parpadeando, mezclados con las cosas de detrás de la cortina”<sup>108</sup>) y las gradaciones de oscuridad (“hay que buscar aquella gradación de luz y sombra en que súbitamente me vuelvo rezumante”<sup>109</sup>) nos remiten a una búsqueda siempre más exigente de lo que podría ser *realmente* una unión del yo con el mundo: “Un día lo que yo haga será ciegamente, seguramente, inconscientemente, pisando en mí, en mi verdad, tan íntegramente lanzada en lo que haga que seré incapaz de hablar, sobre todo un día vendrá en que todo mi movimiento será creación”<sup>110</sup>.

La creación –ese *verdadero* movimiento de los seres humanos– emerge entonces paradójicamente gracias a la ceguera y a la imposibilidad de hablar. La seguridad, la fortaleza, se obtienen mediante la anulación de la luz y de la palabra. La plena fusión del yo con lo “neutro” –como definirá más adelante Lispector todo aquel ancho espectro de realidad allende la mirada humana– requiere una exigente depuración. La antinomia es entonces perfectamente circular: con las capas de palabras de la escritura se evocan las inevitables limitantes del lenguaje. En *La manzana en la oscuridad* (1961) –tal vez la mayor de sus novelas junto con *La pasión según G. H.* (1964)–, Lispector se enfrenta de lleno con el claroscuro, los límites de lo expresable y las fronteras de lo ininteligible. La novela relata la historia de Martim, quien, luego de asesinar a su esposa, anula completamente su personalidad e intenta reconstruir, desde la nada, su percepción y su sensibilidad. El hombre intenta primero acceder directamente al “otro lado de la realidad”, a las piedras, plantas y arbustos del desierto que recorre en estado catatónico después del crimen, pero cuando se enfrenta a la “respiración misteriosa de los animales mayores”, en un “establo [...] que latía como una vena gruesa”<sup>111</sup>, Martim accede a una verdadera revelación de lo vivo. Si las “piedras” concretas<sup>112</sup> de lo real parecen escapársele, una “gran amalgama tranquila” lo une, no obstante, con los animales. La ausencia de racionalidad, la capacidad para orientarse en la oscuridad, el cuidado de los “modos de no entender”<sup>113</sup>, la ceguera, la evasión de las puertas de la comprensión permiten que Martim olvide su ser y se compenetre con su entorno. El “no ser” es, en realidad, la “vasta noche de un hombre”<sup>114</sup>, y solo un “conocimiento ciego” nos permite acceder a

108 *Ibid.*, p. 49.

109 *Ibid.*, p. 153.

110 *Ibid.*, p. 197.

111 Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, Madrid: Siruela, 2003, pp. 103-104.

112 *Ibid.*, pp. 45-46.

113 *Ibid.*, p. 88.

114 *Ibid.*, p. 336.

él. La *visión desde la no visión*, aunque revienten los ojos de Martim<sup>115</sup>, le permite intuir y tocar lo inerte, lo impalpable, lo inefable, “como si ahora, tendiendo la mano en la oscuridad y cogiendo una manzana, él reconociese en sus dedos tan deformados por el amor una manzana”<sup>116</sup>. Los “falsos nombres” marcados en la luz no son entonces sino un pálido reflejo del conocimiento real conseguido en la penumbra.

Nos encontramos así ante una suerte de *placa en negativo* del mito platónico de la caverna. Mientras que en la parábola de Platón las sombras concretas de la apariencia no son más que un pálido reflejo de la luz de las Ideas, en la novela de Lispector las luces del lenguaje no son más que un inconveniente fulgor que esconde el fondo oscuro de lo neutro. Aunque ambas construcciones coinciden en develar las inevitables limitantes de nuestra comprensión, la inversión de la luminosidad permite “habitar” una nueva unión: “como si en ese doblegarse de la claridad le enseñasen cómo se hace la unión armoniosa –no inteligible pero armoniosa, sin finalidad pero armoniosa–, como si en ese doblegarse de la claridad ante la oscuridad se produjese por fin la unión de las plantas, de las vacas y del hombre que él había empezado a ser”<sup>117</sup>. La *coincidentia oppositorum* de Cusa –“armonía hecha de belleza y horror y perfección y belleza y perfección y horror”<sup>118</sup>– puede llegar a concretarse así en el *vacío* del hombre, cuando este se despoja de su reflexividad, olvida el lenguaje y transita por el revés del entendimiento. La antinomia es de nuevo magnífica y sugerente: la escritura de Lispector alcanza tal poder hipnótico que el lector llega a intuir a veces, en breves instantes de revelación, lo que puede ser la supresión del lenguaje *desde* la misma cadencia recargada de la palabra.

El “silencio” y el “vacío” se convierten en *La manzana en la oscuridad* en presupuestos fundamentales para el entendimiento. Las fronteras del silencio se acercan a una “extrema verdad”<sup>119</sup>, se distribuyen en capas que permiten distinguir entes diversos (silencios diferentes de una niña, de unas vacas o de la cumbre fría de un monte) y abren el paso hacia los demás (“iniciado ahora en el silencio –ya no en el silencio de las plantas, ya no en el silencio de las vacas, sino en el silencio de los otros hombres– él ya no

---

115 Ibid., p. 148.

116 Ibid., p. 311.

117 Ibid., p. 134. La luminosidad peculiar que puede obtenerse desde la penumbra es también recalcada ampliamente por Trías: “Desde la perspectiva topológica, el ‘otro mundo’ o el ‘sinmundo’ se desvanece, pues, en *puro reverso*. Eso sí, un reverso luminoso, no una pura *sombra* o referencia negativa. [...] Incluso allí donde no hay existencia ni suceso, allí también rige la razón desde esa doble frontera que abre y libera espacio, espacio lógico, o dicho de forma expresiva espacio-luz, donde esa luz es *logos*, palabra, razón” (E. Trías, *Los límites del mundo*, óp. cit., p. 240). Debe observarse que aquí –como en Peirce o en Florenski– Trías piensa en una razón ya ampliada, donde caben la imaginación y la revelación. Lispector, por su parte, restringe el término “razón” al ámbito racional positivo, contra el cual lucha denodadamente; aparece en cambio muy poco el término “lógica”, y al menos una vez se encuentra entrecomillado, como dudando de su mera pertinencia para el entendimiento (Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, Barcelona: Península, 1988, p. 90).

118 Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, óp. cit., p. 233.

119 Ibid., p. 25.

sabía cómo explicarse, solo sabía que se sentía cada vez más un hombre, cada vez más él sentía a los otros<sup>120</sup>). El conocimiento por la renuncia, siguiendo la *vía negativa* y el ascetismo de los grandes místicos, constituye uno de los ejes centrales de la escritura de Lispector. “Vacío y tranquilo”, Martim mira “la luz vacía y tranquila<sup>121</sup>”; el hombre se anula, su rostro capta el “silencio”, el aire “vacío” lo ronda, no tiene “nada” para oír, y en el límite de su “mudez” se encuentra el mundo (“esa cosa inminente e inalcanzable<sup>122</sup>”; goza del “amplio vacío de sí mismo” y ese “modo de no entender” lo acerca al misterio del que él forma parte inextricable<sup>123</sup>. En el *no rostro* del hombre emerge de pronto su plenitud profunda: “Aquel hombre tenía un rostro. Pero aquel hombre no era su rostro. [...] Y estaba allí de pie en una exhibición completa de sí mismo, con un silencio de caballo en pie<sup>124</sup>. La imagen sorprendente del caballo reaparece insistentemente en los textos de Lispector (en la última línea de *Cerca del corazón salvaje*, la protagonista imagina reencarnar “fuerte y bella como un caballo joven<sup>125</sup>); cuando los rostros humanos consiguen renunciar a sí mismos y evocar la dinámica limpieza del caballo, alcanzan entonces una más plena compenetración con el mundo, con esas “cosas” que se crearon “de un modo tan imposible que en su imposibilidad estaba la dura garra de la belleza<sup>126</sup>. El acceso a la dura belleza del mundo requiere la renuncia, el vacío y el acto de silenciar al yo.

Desde los “bordes” del vacío es más fácil el tránsito hacia el *revés* de nuestra mirada. Con la anulación del yo, las cosas se reorganizan según sus “límites ocultos” y “sin límites visibles<sup>127</sup>. Emerge la continuidad del mundo, sin barreras, con fronteras permeables. Así como desde los bordes de las cortaduras en los gráficos de Peirce se accede a su *verso* y en ese revés negativo se insertan los datos que dan lugar a las pruebas positivas

120 Ibid., p. 320.

121 Ibid., p. 41.

122 Ibid., pp. 55-57. Eugenio Triás encuentra la clave de bóveda de su edificio filosófico en una fundamental modulación del vacío: “Ser finito es hallarse marcado por la falta. [...] Esa falta apreciada en el origen y el fin de todo cuanto sucede, sea en la *materia sin emoción ni palabra*, sea en la materia animada y verbal (tanto en la pura naturaleza como en lo que llamaba mundo) exige la referencia a un ámbito más radical que el puro ser o suceder, un plano último o instancia última que da al ser o suceder razón y fundamento radical. A dicha instancia, a la cual el fronterizo se refiere y a la cual remite también todo lo físico, la llamé ámbito o espacio-luz. Ella constituye la clave de bóveda del edificio racional. [...] *Es lo que falta cuando se habla de falta*. Es eso a donde remite lo que, desde la perspectiva fronteriza de la finitud, se debe llamar *abismo, ausencia o nada*. Es, pues, un paso al frente, un salto allende lo que estos términos sugieren; se sitúa en una esquina después de toda falta, ausencia y nada” (E. Triás, *Los límites del mundo*, óp. cit., p. 226, cursivas nuestras). El “espacio-luz” en Triás o lo “neutro” en Lispector, ineludibles en nuestro conocimiento del mundo, requieren toda una metodología autorreferente, recursiva y reflexiva –lo que falta cuando se *habla* de falta, el vacío que ha de hacerse cuando se *siente* el vacío– que permite ampliar nuestra *razón sensible*.

123 Ibid., p. 88.

124 Ibid., p. 70.

125 Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, óp. cit., p. 197.

126 Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, óp. cit., p. 124.

127 Ibid., p. 19.

del sistema, o así como desde los bordes de los entramados de los números complejos según Florenski se accede a su *verso* y en ese revés imaginario se realizan los cálculos ideales que se revierten luego con extraordinaria eficacia en el mundo real, desde los bordes de la escritura de Lispector se construye también un acceso privilegiado a lo negativo y en ese *verso* del entendimiento racional se crea un notable tejido de oscilaciones que permite acercarse con pocos filtros y tamices a las complejas texturas de lo vivo. Al “medio-borrarse” el yo (recuérdense las reglas de borramiento en los gráficos peirceanos gama), el interior y el exterior de nuestras envolventes físicas y cognitivas pueden comunicarse de una manera más plena. Así como Florenski invierte sistemáticamente los supuestos habituales de nuestra razón para abrirla hacia sus confines, los borramientos de Lispector consiguen abrir nuestra sensibilidad. En este sentido, la esfera “interior-exterior” de Marey puede verse como una imagen técnica excepcional que capta con precisión las duras tensiones de la escritura de Lispector. La visión *simultánea* del interior y el exterior simboliza la *imposible* labor de Martim en su esfuerzo por ser y no ser simultáneamente. Así como la cronofotografía nos permite ver lo que nuestro ojo no percibe, la escritura antinómica de Lispector nos permite materializar lo que nuestros sentidos esconden.

La travesía de los contrarios se concreta con rigor y precisión imaginativa en *La pasión según G. H.* La trama de la novela se reduce a su mínima expresión –la revelación de una realidad ajena cuando una escultora cómodamente asentada en su pulcro apartamento se encuentra con una cucaracha y procede gradualmente a compenetrarse con todo el espectro de materia “otra” que el bicho representa–, y en su concisión sirve de contorno perfecto para desarrollar los grandes temas de Lispector: la concreción de intersticios entre oposiciones (entrelíneas, oscilaciones, duermevela, neutralidad), el acceso a la crudeza de lo vivo, la disolución del yo interior y la fusión continua con el mundo externo, la ampliación de la visión desde la oscuridad, el conocimiento mediante una vía negativa más allá del lenguaje. Desde el comienzo de la novela, Lispector avisa al lector que su libro está destinado a aquellas personas “que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima”<sup>128</sup>. Muy pronto se nos presenta a la escultora buscando “un triángulo de líneas rectas hechas de formas redondas, una forma que está hecha de sus formas opuestas”<sup>129</sup>; en el plano del apartamento, el cuarto de la criada se sitúa en el “lado opuesto”<sup>130</sup> de la sala de estar, y en ese espacio negativo ajeno es donde transcurre la mayor parte de la novela; en una brecha del cuarto surge de pronto la visión de la cucaracha, una visión que amplía

---

128 Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, óp. cit., p. 7.

129 *Ibid.*, p. 26.

130 *Ibid.*, pp. 29-30.

inesperadamente el entendimiento hacia el “otro lado”, hacia aquello que “no se ve”, y que acerca a la protagonista al “núcleo de la vida”:

La habitación, la habitación desconocida. Mi entrada en ella se realizaba por fin. La entrada en esta habitación sólo tenía un acceso, y éste era estrecho: por la cucaracha. [...] Allí había entrado un yo al que la habitación había dado una dimensión de ella. Como si yo fuese también el otro lado del cubo, el lado que no se ve porque se está viendo de frente. [...] Estoy de nuevo en marcha hacia la más primaria vida divina, estoy en marcha hacia un infierno de vida cruda. No me dejes ver, porque estoy a punto de ver el núcleo de la vida [...] Aferra mi mano, he llegado a lo irreductible con la fatalidad de un doble; siento que todo esto es antiguo y amplio [...] Aquella habitación que estaba desierta y, por eso, primariamente viva. Yo había llegado a la nada, y la nada era viva y húmeda<sup>131</sup>.

CAPÍTULO 4  
CLARICE LISPECTOR.  
ENTRELÍNEAS DE LO  
ININTELEGIBLE

En la visión de la cucaracha –alrededor de la cual Lispector consigue transvasar descripciones entomológicas, metáforas poéticas y reflexiones metafísicas– se simboliza un progresivo acercamiento a lo neutro. Partiendo de una desorientación inicial en la que la escultora “incluso en el interior, seguía de algún modo del lado de fuera”<sup>132</sup>, poco a poco la protagonista se compenetra con la “nada vibrante”<sup>133</sup> de la materia (recuérdese la esfera vibrante “interior-exterior” de Marey). Gradualmente descarnada, vaciada, reducida a las solas iniciales de su nombre, la mujer accede a la revelación de un “neutro artesanado de vida”<sup>134</sup>, y, al igual que “el santo se quema hasta llegar al amor de lo neutro”, la *pasión* según G. H. la lleva a anular su ser hasta alcanzar el “verdadero milagro continuo del proceso” y “estar viva” de una manera profunda, en la que “ser es ser más allá de lo humano”<sup>135</sup>. “Por fin caminando en sentido inverso”, la mujer acepta “la gran magnanimidad de dejar de ser yo”, entiende que “la renuncia es una revelación” y que “el vía crucis no es un desvío, es el paso único, no se llega sino a través de él y con él”<sup>136</sup>. El *más allá* de la materia se abre con una fuerza inusitada al final de la novela:

Por fin, por fin, mi envoltura se había roto realmente, y yo era sin límite. Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí si no soy; pues “yo” es solamente uno de los espasmos instantáneos del mundo. Mi vida no tiene un sentido solamente humano, es mucho mayor, es tan grande, que, en relación con lo humano, no tiene sentido. De la organización general que era mayor que yo, hasta entonces no había distinguido los fragmentos. [...] Yo era ahora tan grande que ya no me veía. Tan grande como un paisaje lejano. Me hallaba lejana, pero perceptible en mis más últimas montañas y en mis más remotos ríos:

---

131 Ibid., pp. 51-52.

132 Ibid., p. 39.

133 Ibid., p. 140.

134 Ibid., p. 76.

135 Ibid., pp. 147-150.

136 Ibid., pp. 151-153.



la actualidad simultánea no me asustaba ya, y en mi más última extremidad podía por fin sonreír sin ni siquiera sonreír. Por fin me extendía más allá de mi sensibilidad<sup>137</sup>.

Lispector nos abre así la *posibilidad* de ver simultáneamente lo incompatible, y, como Florenski con su iconóstasis, o como Marey con sus cronofotografías, nos muestra uno de los muchos senderos que podemos tomar para acceder a ciertas “cimas” antinómicas, en caso de aprovechar las *vertientes negativas* de las montañas para intentar la ascensión. Cerca del “nudo vital”, inmersa en la oscuridad, las “olas fuertes” y las “oleadas” de un “mundo hecho de cosa” golpean a G. H., pero esta detecta una sorprendente ampliación de la visión ligada a ese vaivén pendular de la materia: “No puedo impedirme el sentirme toda ampliada dentro de mí por la pobreza de lo opaco y de lo neutro”<sup>138</sup>. De hecho, más allá del lenguaje (“últimos restos de un mundo nombrable”, “llamar sin nombre”, “el nombre es una añadidura”, “nuestras manos, que son groseras y están llenas de palabras”<sup>139</sup>), en la entrelínea, en el intersticio, en el residuo, es donde se revela la respiración continua del mundo: “En los intersticios de materia primordial está la línea del misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio”<sup>140</sup>.

En el “temblor de líneas”<sup>141</sup> de la escritura de Lispector, en sus graduaciones del claroscuro, en sus incesantes oscilaciones entre el recto y el *verso* de las configuraciones (“La cucaracha está al revés. No, no, ella misma no tiene ni derecho ni revés: ella es aquello”<sup>142</sup>), se afirma progresivamente la presencia de ese “paisaje lejano”, de ese “más allá de mi sensibilidad”, de esa “organización general que era mayor que yo”. Al romper los límites del individuo se extienden los límites del mundo, y, en esa ruptura de la envoltura, en la frontera permeable del interior y el exterior, se sitúa realmente el entendimiento. La entrelínea permite acercarse entonces a lo ininteligible puesto que la palabra y la cosa se

---

137 Ibid., p. 156.

138 Ibid., pp. 120-121. Para Eugenio Trias, el *Gran Vidrio* de Duchamp constituye un notable “lugar de enlaces” donde se concretan y expanden muchas de sus mejores imágenes sobre la “filosofía del límite”. Trias explora su ámbito del “espacio-luz” “como una lámina de vidrio, o una ventana absoluta que deja fuera, como su absoluto otro, la oscura noche de la sinrazón”, pero observa cómo puede accederse al anverso (aparentemente invisible) de esa lámina-límite mediante el estudio de ciertas trazas y residuos: “El Gran Vidrio mostraría rascaduras, opacidades internas a su luminosa sustancia tópica. En virtud de esas rascaduras pueden darse episodios *dentro* del vidrio, o proyectarse *en él y desde él* figuras e imágenes (cual sucede en el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp). Y por lo mismo puede ‘hablarse’ de dichos episodios. Ese hablar o decir lo que en el vidrio acontece aparece, también, como rascadura u opacidad interna, como latido del corazón de cristal” (E. Trias, *Los límites del mundo*, óp. cit., pp. 234-238, cursivas de Trias). El bellísimo “latido del corazón de cristal”, las rascaduras y las opacidades tienen hondas resonancias en la narrativa de Lispector.

139 Clarice Lispector, *ibid.*, pp. 63, 74, 122, 138.

140 Ibid., p. 85.

141 Ibid., p. 14.

142 Ibid., p. 65.

desgarran –ambas– simultáneamente, y en sus respectivos residuos es cómo pueden aproximarse mejor la una a la otra. La denodada lucha de Lispector contra la separación cartesiana de mente y cuerpo puede verse, en el fondo, como una manifestación de la última cosmología de Peirce, donde las redes de signos de la naturaleza se sitúan en un asombroso *vaivén de ajustes y obstrucciones* con las redes de signos del entendimiento humano. Por caminos inesperados y disímiles, una compleja topología del signo subyace finalmente detrás de ambas aproximaciones. No ya “palabras” o “cosas”, sino signos residuales de materia se enlazan plásticamente. Preconizados por la lógica peirceana y concretados en la estética de Lispector, los pliegues de mente y materia –a los que cada vez más aboca también la neurociencia contemporánea– extienden así el lugar del ojo humano dentro del mundo.

Bill Viola, tal vez uno de los mayores artistas *visionarios* de nuestra época, insiste igualmente en que “debemos revisar nuestros viejos modos de pensar que perpetúan la separación de mente y cuerpo”<sup>143</sup>. En artículos como *Sight Unseen*<sup>144</sup> o *Visionary Landscape of Perception*<sup>145</sup>, Viola hace explícitos sus esfuerzos por hacernos ver lo invisible, por ampliar el paisaje de nuestra percepción, por permitirnos “‘ver’ en un sentido extendido”<sup>146</sup>, a la vez despertando el cuerpo y alentando la fuerza de las imágenes en la mente. Las videoinstalaciones de Viola, verdaderas obras de arte que trascienden con mucho el carácter intrínsecamente pasajero y banal del vídeo, resquebrajan completamente al espectador y lo acercan a sorprendentes metamorfosis. Entre un paisaje físico, duro, rocoso, y unas imágenes mentales, suaves, plásticas, Viola inventa todo tipo de tránsitos y ósmosis de la sensibilidad, a la manera de los místicos, quienes intentan traducir experiencias alrededor de la “paradoja de lo duro y lo suave: el cuerpo y el alma, el mundo físico exterior y el mundo de pensamientos e imágenes interior”<sup>147</sup>. Viola se acoge así a una inspiración y a una creatividad muy cercanas a las intuiciones de Lispector: “Me relaciono con lo místico en el sentido de seguir una *vía negativa* –de sentir que las bases de mi trabajo están en no conocer, en dudar, en perderse, en preguntar y no en responder– y en el sentido de reconocer que, personalmente, los trabajos más importantes que he hecho se han realizado al no saber lo que estaba haciendo en el momento mismo en que lo hacía”<sup>148</sup>. El recto y el revés de *The Crossing* (1996) –una inmensa pantalla en un gran cuarto oscuro, en la que un hombre se acerca lentamente al espectador, y, luego de detenerse, es minuciosamente consumido *a la vez* por una catarata de agua en el recto de la imagen y por una llamarada de fuego en el revés, hasta desaparecer

---

143 Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge: MIT Press, 1995 (3ª ed. 2002), p. 243.

144 Bill Viola, “Sight Unseen: Enlightened Squirrels and Fatal Experiments” (1982), *Ibid.*, pp. 88-95.

145 Bill Viola, “The Visionary Landscape of Perception” (1989-92), *Ibid.*, pp. 219-225.

146 *Ibid.*, p. 250.

147 *Ibid.*, p. 223.

148 *Ibid.*, p. 250 (Viola cita en latín la *vía negativa*).

completamente en medio del fragor sonoro de la inundación y el incendio— pueden verse entonces como una poderosa concreción visual de la travesía de los opuestos y de la disolución del yo exploradas por Lispector.

Más allá del individuo y de los géneros, las rupturas gramaticales de Lispector nos acercan a la experiencia intermedia de lo neutro. Tiende a desaparecer la tríada yo/tú/él(ella) y emerge con fuerza el *eso*: “No pienso pero siento el *it*. [...] Por dentro es la oscuridad. Un yo que late ya se forma. Hay girasoles. Hay trigo alto. Yo es. [...] El aire es el no lugar donde todo va a existir. [...] Yo soy puro *it* que late rítmicamente”<sup>149</sup>. Como ocurre también en los trabajos de Peirce, Florenski y Marey, un tránsito del entendimiento por el revés del revés —por un *no-no* que, lo hemos visto, no equivale a un sí, sino a un intervalo de “cuasi-síes”— permite a Clarice Lispector ampliar el espectro de su mirada. La multitud de lo intermedio, concretada en el “latido” del “trigo alto”, surge gracias a una peculiar doble negación. En una primera instancia, la negación del yo, la oscuridad, el no lugar, abren las posibilidades de acceder al núcleo neutro de la materia; en segunda instancia, en una negación de segundo orden más fina, donde se niega el pensamiento (y se descrea aún de las palabras que acaban de negar el tiempo y el lugar), surge la revelación de todo aquello intermedio que se encuentra *más allá*, tanto de la negación de nuestras categorías como de la imposibilidad factual de poder expresar siquiera esa negación.

En la iteración del límite y en el doble vaivén de un péndulo articulado pueden verse también otras formas de esa doble negación que permite volver a reintegrar una amplia *razón sensible* con la complejidad del mundo. El límite del límite, visto como limitante misma en la capacidad de expresar las limitantes de la palabra, permite volver a comprender que los residuos del entendimiento no solo son naturales —y que una conjunción “total” siempre ha sido una utopía, a veces útil, a veces malsana— sino que en la *proyección* de los residuos, y en el consiguiente enlace de lo real y lo imaginario en arquitecturas que en su conjunto nos están vedadas, yace una de las direcciones mayores de la creatividad. Por otra parte, la articulación de las oscilaciones de la razón y de la imaginación en un *mismo* péndulo amplía el barrido de movimientos (*figura 9*) a los que accede nuestro entendimiento. No es otro el camino emprendido por Lispector en su narrativa. Toda su escritura solicita, por medio de la entrelínea, la anulación de sí misma; enlaza los residuos de la palabra rota con los quiebros del mundo; oscila entre interior y exterior, y barre el extenso rango intermedio de lo neutro.

La técnica literaria de Lispector se acerca en muchos aspectos a la técnica de los creadores bizantinos de iconos, según la interpreta Florenski. Así como los iconos conforman una suerte de goznes materiales en el tránsito entre “dos mundos”, las cadencias de palabras de Lispector constituyen movibles goznes<sup>150</sup> en el tránsito entre nuestra mente y la

149 Clarice Lispector, *Agua viva*, óp. cit., pp. 40-41.

150 Trías señala cómo, en su “filosofía del límite”, “se va perfilando un dualismo ontológico

materia. La inversión iconográfica donde Florenski visualiza al ícono como residuo de lo invisible corresponde a la inversión literaria donde Lispector lee la entrelínea como residuo de lo ininteligible. Las conscientes técnicas antinómicas fraguadas en la compleja elaboración del ícono corresponden a las contrastantes capas contradictorias del lenguaje, insistentemente entrelazadas en la escritura de Lispector. La reintegración de la visión desde el revés, que abre al ícono hacia plenas transferencias entre lo inmediato, lo mediato y lo “otro”, corresponde en Lispector al acceso a lo neutro desde la negación del “yo”. Así como en los intersticios de las cronofotografías de Marey termina por colarse, aún a su pesar, la continuidad del mundo, en la entrelínea de Lispector se anudan finalmente todas las aparentes cesuras que ejerce nuestro entendimiento. El continuo del *it* explota en toda su magnificencia, gracias a un certero lenguaje de decantación, donde toda adjetivación es eliminada, para ir y venir entre el enrarecido aire de la abstracción y la afilada descripción de lo muy concreto.

La comprensión de lo real como una compleja *red de umbrales*, a la manera de Peirce, constituye otro de los sellos de la narrativa de Lispector. Sus personajes se enfrentan siempre a un aprendizaje *gradual*, ya sea de ellos mismos, de la materia, del amor o del desamor. Las fronteras de la vida y del entendimiento se encuentran en perpetuo movimiento. Solo transformándose dinámicamente, al tenor mismo de aquellos bordes fluctuantes de la sensación y de la razón a los que se desea acceder, puede el ser humano considerar una posible aproximación a esas fronteras. Cuando, en las últimas páginas de *La pasión según G. H.*, Lispector introduce incesantes réplicas entre yo, tú, él, ella, Él, eso, la cucaracha y la mujer, desistiendo de todas las “identidades”, fracturándolas y fusionándolas en la antinomia del lenguaje y el silencio, nos encontramos ante uno de esos notables ejercicios de la creatividad en los que un cierto movimiento formal refleja *icónicamente* el movimiento subyacente que se quiere poder plasmar. *Al tenor mismo* de la gradual disolución de G. H., la escritura de Lispector disuelve gradualmente sus barreras asociativas y gramaticales. El progresivo acercamiento al fondo neutro de la materia, que se va dando a lo largo de la novela, coincide con el desdibujamiento progresivo de

---

(de ámbitos, no de mundos) rebasado y trascendido en un monismo topológico. Ese monismo afirma de lo ‘uno’ o de lo ‘mismo’ su naturaleza de diferencia pura, intrínseca (su absoluto autodiferenciarse). El ‘mismo’ es siempre el ‘mismo’ en su radical diferenciación, eso que puede ‘simbolizarse’ del mejor modo como anverso y reverso de una sustancia o lámina de vidrio. [...] Toda nuestra reflexión sobre la línea o frontera halla en esta imagen del eje de la lámina de vidrio su genuino fundamento. El fronterizo era y habitaba esa línea. Por eso se le abre la referencia a un doble ámbito. [...] Vista la lámina en otra posición, se restaura la dualidad del anverso y del reverso. Pero en tanto la sustancia del mentido ‘cuadro’ es vidrio, en esa duplicidad queda impreso ese carácter de la pura transparencia, es decir, su remisión o absorción a esa ‘mitad giratoria’ (Duchamp llama a eso gozne, bisagra, o bien barra (/)), es decir, *signo de concordancia*)” (E. Triás, *Los límites del mundo*, óp. cit., p. 241). La percepción simultánea de anverso y reverso *desde* el eje de la lámina de vidrio, *mediante instrumentarios ampliados de la visión*, abiertos a una concordancia de los contrarios, es una de las características comunes que acercan a Lispector y Florenski.

los nombres, los pronombres, los géneros, los colores, los instantes, los tamaños.

Si nos situamos dentro de la urdimbre recursiva de las categorías cenopitagóricas<sup>151</sup> de Peirce, el esfuerzo narrativo de Lispector aparece en toda su originalidad. En vez de construir signos estéticos (primeridad) para accionar y reaccionar sobre el lector (segundidad) y acercarlo a ciertas mediaciones del mundo (terceridad) –uno de los caminos usuales de la creación literaria–, Lispector invierte completamente sus *modos* de tránsito dentro de las categorías. Partiendo de la mediación de la palabra, actúa y reaccúa contra ella, e intenta hacernos acceder a las sensaciones “en bruto”, descarnadas, inmediatas. La *primeridad*, la más esquiva de las categorías peirceanas, la categoría de lo fresco, lo espontáneo, lo libre, lo vivo, de aquello que no puede ser demarcado ni pensado, pues pasa entonces a situarse inmediatamente en una segundidad o en una terceridad, es la categoría a la que intenta acercarse toda la obra de Lispector. En la inherente antinomia de querer atrapar ráfagas y revelaciones de lo primero se debate toda su escritura. El acceso a la primeridad requiere un extraordinario ejercicio de abstracción, de decantamiento, de desdibujamiento, como el que emprenden los protagonistas de sus novelas. Al “vaciar” y al acercarse a lo “neutro”, estos intuyen en ciertos instantes visiones elusivas y contradictorias de lo primero. La *vía negativa* es entonces fundamental: solo mediante el despojo y el revés puede llegar a imaginarse aquello que debe estar privado de correlaciones reflexivas. Los “momentos privilegiados” de Proust y las “epifanías” de Joyce son otros intentos fascinantes de acceso a esa primeridad que parece estar vedada a cualquier tipo de elaboración lingüística, y que, no obstante, notables constructores del lenguaje dejan visualizar.

Los signos de esa “vida” primera a la que se asoma la escritura de Lispector parecen emerger desde el nombre mismo con que sus padres procrean “con amor y esperanza” a su hija –Haia: *vida*–<sup>152</sup>. La visión de lo invisible, de lo primero, de la materia neutra, de una vida inmediata, se fragua en la narrativa de Lispector con un uso metódico de *signos primeros*. De hecho, el silencio (*versus* el ruido y el lenguaje), el vacío (*versus* los puntos y el intervalo), la nada (*versus* el bosquejo y el color), la oscuridad (*versus* la luz y la penumbra), el residuo (*versus* la piedra y el trigo), la entrelínea (*versus* la línea y el discurso), la disolución (*versus* el desamor y el amor), el sueño (*versus* la vigilia y el duermevela), lo neutro (*versus* lo masculino y lo femenino) o la sensación (*versus* la acción y la razón) son ejemplos de primeridades peirceanas que adquieren una presencia central en la obra de Lispector (dentro de las tríadas señaladas indicamos entre paréntesis los segundos y terceros respectivos). Cuando G. H. observa que

151 Nota 2.

152 Laura Freixas, *Clarice Lispector*, Barcelona: Ediciones Omega, 2001, p. 25. Es la misma Clarice quien evoca el “amor y esperanza” de sus padres. Al emigrar al Brasil en los años veinte, sus padres, judíos ucranianos, le cambiarán a Haia su nombre por el de Clarice.

“cada vez que he vivido la verdad ha sido a través de una impresión de sueño ineluctable”<sup>153</sup>, cuando Martim se da cuenta de que “sobre todo a su favor tenía el hecho de que no entender era su limpio punto de partida”<sup>154</sup>, o cuando Joana intuye que “la verdad podía estar igualmente en lo contrario de lo que pensaba”<sup>155</sup>, no se trata de gratuitos juegos de palabras, sino de cortantes intentos de aproximación a las antinomias inherentes de la primeridad. La entrelínea y lo ininteligible son presupuestos ineludibles para acercarse a ese *más allá* primero, a esa fluctuante y siempre esquivada primeridad. La obra de Lispector descuella entonces como un impulso realmente titánico, donde, asumiendo todas las contradicciones de nuestro conocer, no deja por ello de perseguir un acceso a lo que se nos escapa.

Desde las fronteras de la palabra y de su negación, desde los linderos donde se cruzan el conocimiento y el no entender, desde los bordes entre la luz y la oscuridad, Lispector orienta siempre su mirada hacia lo más escondido y fugaz; pero, es en el incesante vaivén de su escritura entre esas polaridades donde se “talla” –como en el ir y venir secular de las olas fraguando un acantilado– la constatación de *posibilidades “otras”*, allende ciertos entornos restrictivos del lenguaje. Se trata de una constatación peculiar, donde se rompen los moldes usuales del entendimiento; en cierta manera, después de las tres etapas eminentemente “racionales” del aprendizaje –inconsciencia de la ignorancia, conciencia de la ignorancia, conciencia del conocimiento– se situaría una cuarta etapa a la que apuntaría la obra de Lispector. Una suerte de “inconsciencia del conocimiento” sería tal que el ser humano podría entonces *fundirse* con su entorno y participar directamente de él, sin las barreras del lenguaje, como predicaban de hecho algunos místicos de la *vía negativa* y algunos exponentes de las religiones orientales. El apuntar hacia ese “más allá” de la conciencia no mengua, no obstante, el extraordinario esfuerzo *constructivo* acometido por Lispector dentro del ámbito de la palabra. Más aún, el romper el lenguaje y abrirlo hacia el exterior, el desarmarlo y resquebrajarlo *desde sus propios confines*, ampliando así de manera efectiva el espectro de la mirada humana, es lo que constituye en el fondo el doble valor estético y gnoseológico de su narrativa.

---

153 Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*, óp. cit., p. 86.

154 Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, óp. cit., p. 147.

155 Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, óp. cit., p. 113.



## Capítulo 5

### Maria Helena Vieira da Silva. Grafismos de lo invisible

Hemos venido observando cómo, desde las fronteras de ciertas modalidades de representación, se intenta explorar lo que se situaría aparentemente en un espacio externo a esas representaciones, y cómo, en esos esfuerzos de apertura hacia lo “otro”, consigue siempre ampliarse el espectro de la razón. Allende las fronteras del discurrir deductivo, Peirce se asoma al entendimiento de los procesos abductivos, estudia los procesos de creación y control de las hipótesis, y amplía el ámbito del pensamiento lógico. Allende las fronteras del conocimiento positivo, Florenski se interna en las múltiples capas de un mundo visto desde el revés, donde cabe una estrecha conjunción de ciencia, arte y revelación, y amplía la sapiencia de lo antinómico. Allende las fronteras del ojo humano, Marey articula un complejo entramado de dispositivos cronofotográficos, devela las trazas y los residuos del movimiento, y amplía las urdimbres de la visión. Por su parte, Clarice Lispector se enfrenta, desde los bordes de la “entrelínea”, a las limitantes mismas del lenguaje, a aquello que no puede decirse, y, en esa lucha de la palabra consigo misma, amplía la creación literaria.

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) se enfrenta a un reto similar en el ámbito de las artes plásticas. En sus dibujos, acuarelas o estampas y, sobre todo, en sus pinturas al óleo, Vieira da Silva intenta hacer aparecer mucho de lo que, en una primera aproximación, escapa al ojo: el esqueleto escondido de una estructura, la atmósfera alrededor de una configuración, las tensiones fluctuantes del movimiento, el vaivén pendular entre orden y caos, los residuos efímeros de lo eterno. En un permanente diálogo entre la línea y el color, las composiciones<sup>156</sup> de Vieira acumulan un extraordinario bagaje de redes, placas, contrapuntos, matices, donde finísimas mallas de aristas se entrelazan con graduales entornos de color para hacer emerger todo tipo de elusivas zonas limítrofes. Atentos al

---

156 Puede decirse que Vieira da Silva, muy alerta musicalmente, construía realmente “composiciones” plásticas, más que “obras” plásticas. El contrapunto de sus composiciones asegura en buena medida su difícil equilibrio –a menudo armónico, en ocasiones atonal–. Vieira elaboró en 1986 un fascinante ciclo de 39 pruebas para una carátula de la obra de Pierre Boulez, *Pensar la música hoy*, hasta el momento infortunadamente inéditas (véase Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Catalogue raisonné*, Genève: Skira, 1993, pp. 668-675).



cambio incesante de las formas, sus óleos revelan un fondo de vacíos y de silencios que parecen situarse allende la mirada. De hecho, Vieira da Silva señala que desea “*pintar lo que no está como si allí estuviera*”<sup>157</sup>, y que su obra se basa en una profunda *certeza de lo incierto*, en una permanente emergencia de la variabilidad que le permite abordar las sutilezas de la percepción y la multiplicidad de la visión:

La incertidumbre soy yo. Soy la incertidumbre misma. Es la incertidumbre lo que constituye mi certeza. Es sobre la incertidumbre que me apoyo. [...] No apruebo nada. Es la verdad. Para mí todo es relativo. Lo que para mí es certeza no es certeza para otro. Lo que es certeza para otro no es certeza para mí. El mundo cambia. Los ojos cambian. La gente tiene ojos [...] ¡Todo es tan sutil! Todo lo que es real, todo lo que es estable: es falso<sup>158</sup>.

Decididamente situada en la dialéctica de lo múltiple y de lo uno, del cambio y de la permanencia, de una verdad solo accesible desde su negación, Vieira da Silva encuentra no obstante en su pintura notables desgarros, cesuras, quiebrros y residuos que enriquecen el manejo de la antinomia. En *El desgarrro* (1984-85), una serie de largos trazos rectos que se arremolinan alrededor del centro de la composición dan la impresión de un libro o de una tela en blanco donde una rasgadura insta a acceder a su revés. Al compás del movimiento centrípeto de las rectas emerge una incierta zona gris detrás del desgarrro, que recuerda los grafismos de Favorski en su cubierta de *Los imaginarios en geometría* de Florenski (*figura 2*). El corte invita a explorar ámbitos imaginarios más allá de las “falsedades” de lo real y de lo estable. En gran medida, toda la obra de Vieira da Silva puede verse entonces como un meticuloso esfuerzo por acceder a esa *libertad* del espacio incierto que yace detrás del desgarrro gracias al extremado *rigor* con que se explora la incisión<sup>159</sup>. El alto vuelo imaginativo detrás del perseverante soporte material –libertad vía rigor– constituye una de las muchas contraposiciones creativas que nos ofrecen sus trabajos.

---

157 Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, París: Denoël, 1967, p. 284 (citado en Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva –Monographie*, Genève: Skira, 1993, p. 109; cursivas nuestras).

158 Georges Charbonnier, *Monologue du peintre*, París: Julliard, 1959-60, t. II, pp. 56-57 (citado en Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva –Monographie*, óp. cit., p. 95).

159 Según Vieira da Silva, “cuando pinto, calculo, sí, siempre estoy calculando, siempre. Calculo la dosis de tal milímetro con respecto a otro milímetro. La dosificación de la densidad. La correspondencia de tal mancha con respecto a otra mancha. El cuadro se hace únicamente con eso... La literatura, el pensamiento, no existen cuando pinto. Estoy ocupada como un ebanista. No es solo una cuestión de técnica, para nada. Para llegar a una cierta fuerza, a una cierta densidad, olvido todo, olvido todo el resto. Cuántas veces modifico una mancha mínima, tan mínima que nadie la ve, y me parece que el cuadro alcanza su fuerza cuando hago precisamente eso” (Bernard Noël, “Le rayonnement chalereux de Vieira da Silva”, *La Quinzaine Littéraire*, París, 16-31 marzo 1977; citado en Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva –Monographie*, óp. cit., p. 290).

En *La partida de ajedrez* (1943) se enlazan con sumo ingenio el recto y el revés de la mirada, lo real y lo imaginario, la materia y los sentidos. Una dialéctica plena entre el ser (cuyos residuos figurativos pronto desaparecerán de la obra de Vieira da Silva) y el “estar siendo”, entre la permanencia y el flujo, inunda la pintura. El tablero de ajedrez –cuya configuración concreta de juego (con los reyes dispuestos polarmente en las esquinas) simboliza las tensiones diagonales de la composición– se expande continuamente a su alrededor y conforma el espectro entero de la visión. La introducción de cuadrados ocres de múltiples tonalidades, al lado del blanco y el negro, permite construir el espacio; el rojo y el gris ayudan a distinguir a los jugadores. Una suerte de deformación topológica de las envolventes del tablero resalta las ondulaciones de lo dinámico (mirada) cuando se enfrenta a lo estático (tablero), y su geometría recuerda las cronofotografías de fluidos de Marey (*figuras 7, 10*), donde, ante un obstáculo, el humo o el agua arquean suavemente su trayectoria. La economía de medios de la composición es admirable; los desgarros de la malla de casillas, que se sitúan en la espalda y a los pies de la figura en gris, abren, con su muy ligera disimetría dentro del contexto global del cuadro, otra nueva dimensión detrás<sup>160</sup> del enlace real-imaginario inducido por la red de rectángulos; los esbozos de diagonales que surgen de la esquina inferior derecha, y que parecen indicar una perspectiva, pronto se pierden y se diluyen en un punto en el infinito ubicado más allá del marco de la composición; el suave contraste entre la concavidad donde se eleva la mesa y la convexidad donde se apoya el tablero permite que el entramado de casillas pueda extenderse entre lo bajo y lo alto sin aparentes cesuras. Notable concreción visual de todo lo gradual, *La partida de ajedrez* consigue borrar así las dicotomías y recorrer el amplio rango de lo intermedio.

La eliminación de las barreras entre el sujeto y su entorno, físicamente palpable en *La partida de ajedrez*, alcanza un giro decisivo en *La estación Saint-Lazare* (1949). Las figuras y las marcas descriptivas de la arquitectura desaparecen, y solo quedan residuos de luz y de color sobre el entronque esquelético de la armazón de la estación. Se nos otorga así una visión de aquello que “no vemos”, distraídos por una suma de particularidades; todo objeto, todo sujeto y toda percepción emergen completamente descarnados y se funden entre sí. El esqueleto *genérico* que subyace detrás de los diferentes movimientos del mundo surge con una sorprendente frescura. Vieira se enfrenta así a un estadio *primero* de la fenomenología, bien descrito por Merleau-Ponty, a las “pre-cosas flotantes” que transitan ante

---

160 Vieira da Silva señalaba en 1985 que había hecho “pequeños cuadrados e irresistiblemente los jugadores habían aparecido. Venían del fondo, de atrás, y estaba contenta. No era lo que quería, no era lo que esperaba, pero por una vez estaba contenta ya que el cuadro me parecía más grande, más vasto que el que había imaginado” (Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 173). El surgir desde el revés parece ampliar en ciertos casos el valor de la composición. Compárese su “no era lo que quería, no era lo que esperaba” con los comentarios similares de Bill Viola al valorar especialmente su “no saber lo que estaba haciendo” en el momento de la creación (véase nota 148).

nuestra mirada, a un pasaje/paisaje que solo puede entenderse “al *mirar*, al despertarse al mundo”<sup>161</sup>, y empieza a elaborar una obra en la que intenta acceder intensamente a esa flotante geometría de todo lo *pre-figurado*.

Una aproximación a lo descarnado, a lo inmediato, a lo rápido, a lo efímero<sup>162</sup>, se consigue con un incesante movimiento del péndulo. Como lo sugieren las categorías fenomenológicas de Peirce, detrás de contrastaciones (segundas) surge una mediación (tercera) que, si se filtra adecuadamente, sirve de decantada primeridad en el momento de volver a relanzar el tránsito recursivo de las categorías. Las múltiples oscilaciones pendulares de la obra de Vieira da Silva –magníficamente puestas de relieve por Diane Daval<sup>163</sup>: centramiento/descentramiento, cuadro/descuadre, estructura/disolución, construcción/deconstrucción, orden/caos, densidad/transparencia, calor/frío, luz/oscuridad– consiguen limpiar el barrido de la visión y hacer emerger un fondo de vibración genérica<sup>164</sup>, de “puro” engranaje dinámico, más allá de sus manifestaciones particulares. Los *grafismos* –líneas, tachones, rasgados, rascados– van y vienen sobre la tela y sugieren espacios que conquista progresivamente la *paleta* –rojos por contraposición en invierno y azules en verano<sup>165</sup>, con todo tipo de matices de blanco siempre presentes–. En la dialéctica y, gradualmente, en el *tejido* de la línea y el color, Vieira logra imbricar la solidez estructural y la ligereza del vuelo, y construir esa peculiar mixtura de aire alto y encendido voltaje que la caracteriza. Aire, agua, tierra y fuego se enlazan alrededor de una suerte de quinto elemento electromagnético que tensa, recorre, sostiene y une todo el entramado.

*La entrada del castillo* (u *Homenaje a Kafka*, 1950) reúne la velocidad y la levedad de las mejores composiciones de Vieira da Silva. Perfecto contrapunto de la escritura rápida, precisa y descarnada de Kafka, *La entrada del castillo* nos envuelve en esa enrarecida atmósfera donde gradualmente decae y va ahogándose el agrimensur. El inaccesible laberinto del castillo se complica cada vez más a medida que K se sumerge en él, al igual que nuestra mirada erra sin fin en las mil tonalidades de blancos y grises del

---

161 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris: Gallimard, 2004, p. 22 (cursivas de Merleau-Ponty).

162 “Muy joven, descubrí lo efímero. Sabía que todo pasaba muy rápido, iba muy rápido” (1975) (en: Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 46).

163 Diane Daval, “Étude de l'oeuvre”, en: Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., pp. 123-363.

164 “En Portugal, se encuentran muchas pequeñas baldosas de loza, los azulejos, la palabra viene de azul puesto que eran azules. Son motivos de decoración tradicional en las viejas casas. Esto también influyó en mí. La técnica proporciona una vibración que busco y que me permite encontrar el ritmo de un cuadro” (Anne Philipe, *L'éclat de la lumière. Entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes*, Paris: Gallimard, 1978, p. 84; citado en Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 103).

165 “Sabe usted, es curioso, tengo colores de verano y colores de invierno. Cuando hace calor, deseo pintar azul, verde, blanco. El blanco puedo por lo demás emplearlo todo el año. Y cuando hace frío, amo el rojo” (Anne Philipe, *L'éclat de la lumière. Entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes*, óp. cit., p. 14; citado en Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 324).

cuadro y se hunde en el reticulado cada vez más fino de líneas que se cruzan perpendicularmente en la izquierda de la tela. Mientras que los trazos paralelos y diagonales de la derecha parecen delinear el movimiento ilusionado del hombre (en un ademán hacia adelante que evoca el “salto sobre un obstáculo” cronofotografiado por Marey: *figura 6*), la malla perpendicular limita y acota completamente sus expectativas. El contraste antinómico entre la densidad de la malla y la transparente levedad de las zonas blancas que conducen a ella presagia la imposibilidad de acceder al castillo. La transparencia del aire y la neutralidad de los tonos blancos no son entonces sino un melancólico espejismo, reflejo de la desesperanza.

La blancura de muchas telas de Vieira es el entorno cromático donde convergen la polivalencia, los contrapuntos, los matices, el entre-dos. Así como sus grises resultan de una oculta mezcla de bermellón y verde<sup>166</sup>, más compleja que un sencillo enlace dual de blanco y negro, la blancura sirve de transparente *topos* para lo genérico, lugar donde pueden entreverarse diversas contraposiciones, filtradas, decantadas, desprovistas de sus lastres particulares. En el “espacio-luz” de esa frontera blanca puede elevarse entonces una verdadera *coincidentia oppositorum*<sup>167</sup>, tanto en las bases conceptuales de las composiciones (acceso al movimiento desde la tela estática, fijación de la variación y el cambio, ordenamiento parcial del caos, graficación de lo invisible), como en las técnicas utilizadas (retículas perpendiculares y movimientos oblicuos, atascamientos y difuminaciones de color, contrapuntos de densidades y vacíos, perspectivas contrariadas, enlaces de rasgaduras y continuidades). *Noche y día* (1964)<sup>168</sup>, una pintura al temple en la que se aprovechan el anverso y el revés del papel, muestra perfectamente la simbiosis de unos opuestos que se *requieren* el uno al otro; el anverso, pura luminosidad, muestra una suerte de veloz convergencia de trazos blancos hacia un “adelante” al que se dirigiría el movimiento; desde el revés estallan, en cambio, líneas negras y manchas oscuras hacia el “atrás” de nuestra mirada. Un ejercicio imaginario puede permitirnos entender cómo la luz y la oscuridad son solo dos facetas de *un* mismo fenómeno; entrecerrando los ojos y considerando el negativo de lo que percibimos, como en una placa fotográfica, el *verso* de *Noche y día* se abre a una resplandeciente luminosidad. La energía y las vibraciones que se

166 “Hago mis grises mezclando bermellón y verde de Veronese. Ya que el verde de Veronese no es siempre fácil de encontrar, utilizo en su lugar el verde de barita. A veces, añado una punta de negro” (1981) (en: Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 35).

167 En *La edad del espíritu*, Trias muestra cómo el “hiato entre razón y revelación” da lugar a la “cesura trágica en la cual el pensamiento contemporáneo parece instalarse con desasosiego, con temor y con temblor (o acaso, en sus últimos recorridos, con evidente satisfacción)”, y propone, con Schelling, volver a una “*conmodulatio*, o *armonia oppositorum*” dentro de un “espacio limítrofe de mediación que asegure el encuentro y la conjugación de los dos lados del espíritu, su manifestación (racional) y su horizonte latente de sentido” (Eugenio Trias, *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino, 2000, pp. 462, 461, 496, en el orden de las citas; cursivas de Trias). El “temblor” del encuentro en el “espacio limítrofe de mediación” es asombrosamente materializado en las “vibraciones” de las mediaciones blancas que tensan las telas de Vieira.

168 Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., pp. 362-363.

alcanzan en ese *tránsito* de los opuestos acercan en lo más íntimo a Clarice Lispector y Vieira da Silva.

En *Consecuencias contradictorias* (1964-67), el inagotable rango de lo intermedio –ocres y rojos, pequeñas manchas, acumulación de líneas y cortes– se despliega entre una esquina blanca y otras oscuras. Toda la complejidad del mundo, con sus diferentes tamaños, secuencias, profundidades, particiones, ósmosis, luminosidades, veladuras, se intenta sugerir en la imposible conjugación de una sola tela. Cada fragmento de la composición refleja la imbricación infinita del “todo”, anticipándose así a las imágenes recursivas de los fractales que los sistemas de graficación informática empezarán a producir dos décadas más tarde. La *doble faz* de la visión, simultáneamente distante de las cosas y queriendo penetrar en ellas, se manifiesta en su fuerza y su fracaso.

Particularmente atenta al tránsito de los opuestos, Vieira da Silva alcanza a menudo, no obstante, una extraordinaria paz interior. Las pinturas “azules” del verano constituyen un buen ejemplo de obras en donde las inherentes obstrucciones del acto pictórico se resuelven por medio de sutiles *consonancias* y *modulaciones* cromáticas que, más que acuerdos armónicos entre opuestos, consisten en suaves afirmaciones de un cierto “bien estar” dentro del mundo. *Campos de Sainte-Claire* (1958) muestra la victoria firme de una visualidad modal y modulada, atenta a capas y velos, propia de grandes cromatistas como Turner, Monet o Rothko. No lejos de los últimos óleos “silenciosos” de Turner, de los fragmentos más depurados de los *Nenúfares* o de las monocromías veladas de la *Rothko Chapel*, los *Campos de Sainte-Claire* muestran una asunción serena de las brumas de color que invaden completamente la composición. La dinámica de las ósmosis entre blancos y azules inunda la obra, y la línea, oculta, cubierta, estática, tiende a desaparecer. La frontera se entiende no como delimitación de un espacio, sino como plena estación de vida, realmente habitada por una conjunción de los colores. De hecho, la lógica ternaria propuesta por Peirce para poder entender mejor los *bordes* del color sugiere que los solapamientos del blanco y del azul no solamente conforman el soporte natural de la consonancia visual transmitida, sino que constituyen también su medio *necesario*: sin la conjunción, sin el solapamiento, sin el tercero entre dos –como en las fronteras entre las manchas de color de Rothko– no puede llegar a transmitirse esa sensación de continuidad del mundo que subyace detrás de todo intento de apaciguamiento de los contrarios.

El “hiato” moderno entre razón y revelación<sup>169</sup> se sutura en obras como *Campos de Sainte-Claire*. Impulsadas por el instinto y sostenidas

---

169 Siguiendo a Trías, “El *hiato* entre razón y revelación, o entre el fundamento *real* y la reflexión filosófica promueve una constante basculación entre una interpretación *positivista* del *positum* (que será para Feuerbach la naturaleza material, y para Marx y Engels el mundo material-social de la economía política) y una interpretación radicalmente crítica respecto a todas las pretensiones de la Razón por suturar ese *hiato* (así Kierkegaard). Entre un racionalismo positivista desengañado de toda embriaguez

por una meticulosa razón, ciertas manifestaciones creativas revelan al hombre un “más allá” –pendularmente percibido y construido– donde se reintegran mente y cuerpo, racionalidad y sensibilidad. El tiempo discurre con sorprendente lentitud en medio del tránsito de blancos y azules, y una pausada emoción puede entonces combinarse con el registro inconsciente de un orden profundo. Sin poder explicar el “porqué” –y gracias al “no entender” mismo, diría Lispector– una comprensión tranquila se instala en el ojo del espectador. En el vaivén de la “pura” sensación (primeridad según Peirce) y del orden subyacente (terceridad) se accede *tanto* a la razón (tercera) *como* a la revelación (primera). Por un lado, la cuidadosa intuición del artista, aunada a su perseverante razón constructiva, eleva la obra, y, luego, el observador pasa a interpretarla, revitalizarla, deconstruirla. Por otro lado, en una doble simbiosis creativa, el artista accede a cierta revelación estructural y dinámica que desea plasmar en la obra, y, luego, en ciertos “momentos privilegiados”, el espectador redescubre la revelación vivida por el artista.

Como lo expresa finamente Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* (1960), “el ojo realiza el prodigio de abrir al alma lo que no es alma”, “la visión retoma su poder fundamental de manifestar, de mostrar algo más allá de sí misma”, y esta “no es un cierto modo de pensamiento o de presencia: es el medio que me está dado de estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la fisión del Ser”<sup>170</sup>. El ojo y la visión *abren* las puertas del espíritu, entendiendo “espíritu” en un sentido amplio: permiten contemplar la *simultánea unidad* de lo diverso, y acceder, más allá del “yo” y del “sí”, a lo otro, al no, a la inherente contradictoriedad de lo complejo. La anchura y la profundidad del campo óptico, ligadas a la posibilidad de captar esa multiplicidad *entera* en *un* solo marco perceptual, constituyen la especificidad de la visión. Mucho más allá de la palabra, la imagen admite la multidireccionalidad del espacio y caben en ella, unitariamente, todos los contrastes posibles. Detrás de los registros descriptivos y de los órdenes racionales, la imagen integra entonces otro tipo de posibilidad –“imaginaria”– donde nuevas configuraciones consiguen ampliar el entendimiento y apuntar hacia el ámbito de la revelación. “Lo propio de lo visible es tener un doblez de invisibilidad en sentido estricto, que se torna presente como una cierta ausencia”, señala Merleau-Ponty<sup>171</sup>, repitiendo casi literalmente, sin saberlo, las ideas de Florenski. En el *doble* de invisibilidad de lo visible –en esa incesante sugerencia según la cual, más allá de lo que vemos en primera instancia, yacen infinitos universos

---

mística y romántica, y un evidente ‘irracionalismo’ que no quiere ya negociar con ningún atisbo de racionalidad (en relación con los negocios supremos de la existencia, la fe, la salvación, etcétera), se abre un auténtico abismo por el cual circula, en plena crisis, la gran *cesura dia-bálica* del pensamiento contemporáneo” (E. Trias, *La edad del espíritu*, óp. cit., p. 462; cursivas de Trias).

170 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit* (1960; publicación póstuma 1964), París: Gallimard, 2004, pp. 83, 59, 81 (en el orden de las citas).

171 *Ibid.*, p. 85.

que escapan continuamente a nuestra mirada– se ubican los lienzos de Vieira da Silva.

En *El sueño* (1968-69), sus *grafismos de lo invisible* adquieren una incisiva coherencia conceptual y material, en al menos tres niveles de la obra. La concreción arquitectónica de la tela –muros, ventanas, escaleras, puertas, pasadizos, recodos: obstrucciones y aperturas del laberinto– permite convocar un interior (yo/sueño/invisible) y un exterior (mundo/razón/visible). El doble compás de la perspectiva permite integrar tanto un movimiento del interior hacia el exterior (el mundo visto a través de las ventanas de nuestra mirada, en caso de que el laberinto de grises, verdes y ocres evoque el mundo) como su movimiento inverso (nuestro ser visto cual calco del mundo, en caso de que el laberinto evoque nuestra mente). Los bordes de la armazón –marcos, desgarros, perforaciones– y el vaivén pendular en la frontera permiten afianzar, finalmente, las estrechas correspondencias entre las redes del mundo y las redes de nuestra visión, entendida en un sentido amplio, dispuesta a captar el *doblez* de sí misma. *El sueño* exhibe con particular fuerza aquello “que se torna presente como una cierta ausencia”; el engranaje interminable de las diversas células de color sugiere tanto un cerebro presente y una naturaleza ausente (blanquecina en el fondo de las ventanas), como un universo vivo y una mirada ausente (invirtiendo la perspectiva), pero, en cualquier caso, a partir de *una sola* oscilación del punto de vista se empiezan a suturar los aparentes cortes entre ambas configuraciones. Un *ir y venir iterado* entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo ideal, entre la razón y la imaginación –recuérdense los gráficos existenciales de Peirce, los números imaginarios según Florenski o el lema de Yoneda– da entonces lugar a una reintegración gradual del saber.

La búsqueda de una orientación dentro del caos, la develación de un esqueleto oculto detrás de las apariencias, el acceso a un equilibrio entre los opuestos impulsan buena parte de los proyectos de Vieira da Silva. Dispuesta musicalmente a extenderse en series de *temas y variaciones*<sup>172</sup>, Vieira descubre a menudo en una mínima variación local el reflejo global de toda la serie. En *Dislocación del laberinto* (1982), una inicial partición modular del espacio, inusualmente equidistribuida, da lugar a un choque posterior entre rectángulos puros de color y regiones donde se deshacen las mallas del laberinto. Las progresiones de color –variaciones de azul, luz, materia, tonalidad– y los *intersticios* entre los diferentes rectángulos –tema

---

172 Eugenio Triás sintetiza la especificidad de su filosofar como una conjunción estructural de un “principio de variación” con su idea del “ser del límite”: “El *ser del límite* se varía y se recrea según una pauta estructural que responde a lo que llamo *principio de variación*” (E. Triás, *La edad del espíritu*, óp. cit., p. 503; cursivas de Triás). El principio de variación (“cuyo modelo es musical”, *Ibid.*), enfrenta el problema de lo uno y lo múltiple, y el ser del límite, al autorrecrearse, muestra cómo, *desde y en* el límite, caben simultáneamente tanto la unidad como la multiplicidad (“en música la variación presupone siempre un tema que se va recreando una y otra vez, manteniendo siempre una unidad estructural en la variedad de sus formas de aparecer”, *Ibid.*). Los temas y variaciones de Vieira responden a esa incesante recreación musical.

del tránsito– logran concretar gradualmente la visión y hacerla *participar* tanto de lo que vemos (caminos, velos, cortinas), como de lo que *no* vemos (difusa colocación de las cosas, de nosotros, del mundo). El laberinto únicamente puede recorrerse entonces gracias a su doblez; precisamente gracias a su *dislocación* podemos acceder a una orientación, aunque sea pasajera. Inmersos en el laberinto, sin la perspectiva de un “afuera”, no hallaríamos ninguna salida; el que la visión *invite* a su dislocación, a abrirse a la “fisión”, a “mostrar algo más allá de sí misma”, resulta ser uno de los apoyos imprescindibles de nuestro andar.

Los nudos de trazos y líneas en las obras de Vieira da Silva, construyendo y deconstruyendo el tejido de la tela, no son solo un hábil recurso técnico, sino un verdadero modo de vida: “Mi erudición, mi conocimiento, lo realizo atando un cabo de hilo con otro cabo de hilo, y con otro cabo más, todo tipo de cabos de hilo, y luego el nudo se engancha en mí”<sup>173</sup>. Desde esos cabos de hilo anudados, como desde cualquier superficie reglada, pueden entonces atisbarse las ondulaciones del terreno circundante. Las redes remiten, por su función misma, a una contrastación relacional con su entorno. El más allá, la dislocación, la ruptura, la apertura son, una vez más, inevitables. El ojo sirve entonces de puente –real e ideal– entre el espíritu y el mundo. Símbolo de una modernidad que lo distanció de las cosas, que lo dirigió a trabajar con filtros y modelos que expandieron su espectro pero que le negaron la posibilidad de cualquier encuentro fiel con lo externo, el ojo debe volver ahora a recuperar su capacidad de acceder a aquello que le ha sido vetado. Toda una nueva fenomenología está entonces en juego, que permita reintegrar las antinomias de la visión. De allí la urgencia de trabajos como los de Peirce, Florenski o Marey, que proveen perspectivas originales sobre la noción de frontera y demuestran la *plausibilidad* de una visión amplia, abierta al encuentro de razón e imaginación, así como la importancia de hondas manifestaciones creativas como las de Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski, que explicitan la *viabilidad* concreta de ese encuentro.

*La vía de la sabiduría* (1990) une con gran solvencia la flexibilidad del instinto natural y el orden de la construcción racional. Las zonas de color y los rápidos trazos a la izquierda de la composición evocan el plástico ir y venir de una tela de araña, con toda su fragilidad pero, a la vez, con toda su maleabilidad aérea. El encaje de rectángulos a la derecha delinea una biblioteca detrás de una pila de libros; la pila puede intuirse a su vez como una suerte de “escala del entendimiento” que lleva, física y metafóricamente, al “espacio-luz” de la sabiduría (“ventana” blanca y azul en medio de la biblioteca). El *tránsito* fresco (peirceanamente tercero y primero) entre ambas mitades de la tela, el deslice gradual entre la red de la araña y la red del hombre, los transvases entre cuerpo y mente, entre instinto y razón, entre gesto y pensamiento –simbolizados en el suave

---

173 Comentario de 1975, en: Guy Weelen, Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, óp. cit., p. 29.



acoplamiento progresivo de los rojos, la pendulación de las líneas, el tejido continuo de las veladuras– consiguen no solamente acercar, sino realmente soldar la diversidad.

Compendio de una obra donde se asumen las antinomias del movimiento y de la visión, *La vía de la sabiduría* funde los opuestos en un elástico entramado donde caben conjuntamente construcción y revelación, razón e imaginación, rigor e instinto. Una progresiva disolución de los contrarios debe llevar entonces a una contemplación “pura” de todo ese “doble de invisibilidad” que se nos escapa, una situación que de hecho se plasma con suma economía de medios en *Corrientes de eternidad* (1990). Manto entero de color, de diáfana genericidad, la tela se convierte en una suerte de placa en negativo donde el correr del tiempo va dejando sus ligeras marcas. Plenamente consciente de que más allá del presente yace la eternidad y de que –siempre– más allá de lo visible se extiende lo invisible, la creatividad humana no se resigna por ello a la inacción. Extraordinaria simbiosis plástica donde se entrelazan la riqueza espiritual, la fuerza imaginativa y el discurrir racional, la creatividad reconoce perfectamente sus limitantes, pero se dispone por ello mismo a transgredir continuamente sus fronteras. Las *Corrientes de eternidad* de Vieira da Silva nos dejan ver, y casi palpar, un ligero residuo de esa incesante transgresión, en la que los seres humanos alcanzan toda su grandeza, al conseguir reflejar toda la complejidad del cosmos en algunos mínimos fragmentos inseguros de su propio cuño.

## Capítulo 6

### Andrei Tarkovski. Imágenes de lo inefable

Hemos venido estudiando en este ensayo el peculiar engranaje fronterizo que en ciertos casos llega a darse entre una exacerbada precisión de lo concreto y una *consiguiente* transición hacia un “más allá” libre de materia. Una inmersión profunda en el rigor del detalle lleva luego a una percepción decantada del ser, una acumulación de velos negativos abre finalmente un intersticio de luz. Un manejo recursivo de la terceridad peirceana (mediación/razón) consigue en esos casos abstraerse incluso de sí misma y ayuda a acceder a la primeridad (frescura/sensibilidad). El riguroso tratamiento de la lógica, en Peirce, abre las compuertas de la invención. El detallado análisis del iconostasio, en Florenski, exhibe los residuos de la revelación mística. La sistemática búsqueda racional de las trazas del movimiento, en Marey, da paso a una plástica intuición de los fluidos de lo vivo. Lispector roza minuciosamente la palabra con lo neutro y, en los límites de lo indecible, detecta la asombrosa genericidad del mundo. Vieira da Silva acumula minúsculos trazos de pintura y, en los límites de lo invisible, diagrama los esqueletos escondidos de la percepción.

Andrei Tarkovski (1932-1986) se sumerge también en la realidad concreta para permitirnos emerger hacia lo inefable: “La imagen está ligada a lo concreto, a lo material, para alcanzar luego, por ciertas vías misteriosas, el más allá del espíritu”<sup>174</sup>. El cine, para Tarkovski, depende de sus prolijos y estrechos enlaces con las manifestaciones de la vida<sup>175</sup>, y toda la fuerza de las imágenes radica en su capacidad de expresar *directamente* lo que observamos:

Cuando la imagen acerca el mundo real al espectador, dándole la posibilidad de verlo en toda su amplitud, de sentir casi su olor, su humedad o su resequedad en la piel, parece que el espectador hubiese perdido la capacidad de abandonarse emocionalmente a una

---

174 Andrei Tarkovski, *Le temps scellé* (1985), París: Cahiers du cinéma, 2004, p. 136.

175 “Quisiera afirmar cómo la condición *sine qua non* y el verdadero criterio de construcción plástica de una película es su autenticidad con respecto a los hechos de la vida. [...] La pureza del cine, su fuerza muy particular, no reside en el potencial simbólico de sus imágenes, por más audaz que este sea, sino más bien en cómo consigue expresar con sus imágenes todo lo que un hecho puede tener de único y de concreto” (A. Tarkovski, *Ibid.*, p. 84).

impresión estética directa, para rehacerse de inmediato y censurarse con preguntas del estilo: ¿Qué, por qué, con qué objeto?... Deseo crear mi propio mundo en la pantalla, en la forma más perfecta e ideal posible, tal como lo siento y como lo veo. No intento coqueterías, ni disimulo al público ninguna intención secreta. Creo ese universo con los signos que me parecen más exactos y más expresivos para poder designar el sentido inasequible de nuestra existencia<sup>176</sup>.

El enlace del mundo real, en toda su “amplitud”, con una creación ideal, tensada por signos “exactos”, es extraordinariamente valioso. Por un lado, las imágenes cinematográficas pueden hacernos revivir directamente las sensaciones del mundo fenoménico; por otro lado, al restituir la amplitud de la vida tal cual es, nos sumergen de inmediato en su infinito dinamismo. La comprensión plena de esas imágenes nos supera, pero el acceso a una visión simultánea de los contrarios enriquece nuestra capacidad sensible. En sintonía con Lispector<sup>177</sup>, Tarkovski rechaza las intervenciones descriptivas y explicativas del lenguaje (“¿qué, por qué?”)<sup>178</sup> y otorga un valor central a la “impresión estética directa”, pero, al igual que la escritora, abre ese espectro de lo real, lo concreto y lo directo gracias precisamente a la *exactitud* de un tejido ideal que se acopla con lo real. Ya sea mediante la entrelínea de Lispector o mediante los planos cinematográficos de Tarkovski, surge de repente lo inefable gracias precisamente a la atención *pendular* con la que se observa el mundo. La exactitud, necesariamente tercera, mediada por el ámbito de la razón, nos abre entonces las compuertas de una sensibilidad particularmente fina, delicada y frágilmente primera. La *posibilidad* de que lo exacto se entrelace así con lo sensible y de que, por tanto, muchos pretendidos dualismos se desintegren, adquiere cada vez más importancia en nuestros días. La *pertinencia* de esa posibilidad puede apoyarse en los constructos teóricos de Peirce, Florenski o Marey (entre otros muchos “reintegradores” de la mirada), así como en las creaciones concretas de Lispector, Vieira da Silva o Tarkovski (entre otros tantos “transgresores”).

En muchas instancias, Tarkovski arremete en contra de la “razón” y de la “lógica” pero, como en el caso de Lispector, hay que entender aquí su cruzada en el sentido de un combate contra una restrictiva racionalidad. De hecho, aunque Tarkovski, más allá del *logos*, se adentre en el *topos* de la imagen, todo en esa exploración es exactitud<sup>179</sup>, rigor, método, sistema:

176 Ibid., p. 245.

177 La sintonía no parece casual. Es probable que mediante algunas imágenes de su infancia ucraniana y mediante ciertas aproximaciones al mundo de su padre, Lispector incorporara en sus temáticas fundamentales esa profunda conciencia del abismo de los sentidos –y de la inaccesibilidad del saber–, propia de muchas de las manifestaciones de la cultura rusa.

178 “A menudo, en la vida real, las palabras no son más que viento. Es raro que exista una concordancia total entre palabras y lugares, palabras y actos, palabras y sentido. La palabra, la emoción, la acción, evolucionan a menudo en planos diferentes. A veces colaboran, otras veces se apoyan, pero también se contradicen” (A. Tarkovski, *Ibid.*, p. 88).

179 “Ningún arte puede compararse con el cine si nos atenemos a la fuerza, la exactitud, la rudeza con las que deja percibir el hecho y la materia vivos, transformándose en el

“para mí la idea del sistema es muy importante; no me gusta dejar nada al azar; la imagen más poética, la más inocente, no existe nunca por azar”<sup>180</sup>. La “*imagen-observación*, la verdadera imagen concreta”<sup>181</sup> constituye el soporte permanente de su obra, y, en la fiel re-creación ideal de los más mínimos detalles de lo concreto, yace la posibilidad misma de trascender la materia. En efecto, al lograr recrear todas las veladuras y profundidades de lo real se percibe su contradictoriedad, se registra su inaccesibilidad y se construye la inevitable conciencia de un “más allá” de nuestra comprensión:

La imagen es algo indivisible e inasequible, que depende tanto de nuestra conciencia como del mundo real que tiende a encarnar. Si el mundo es enigmático, la imagen también lo será. Es una suerte de ecuación que designa la correlación existente entre la verdad y nuestra conciencia limitada al espacio euclidiano. No podemos percibir el universo en su totalidad. Pero la imagen puede expresar esa totalidad. La imagen es una impresión de la verdad que nos está dada para percibir con nuestros ojos ciegos<sup>182</sup>.

El cine puede llevarnos entonces a *ver más allá* de nuestros “ojos ciegos”. Como con el tartamudo de *El espejo* (1974), quien, después de una sesión hipnótica, supera su condición y accede de repente al lenguaje, el “tartamudeo” de nuestros ojos ciegos puede superarse cuando contemplamos la totalidad del universo, *incluso* la inaccesibilidad de su sentido. Cuando Tarkovski señala el “encanto negativo” de uno de los retratos de Leonardo (visto “desde el exterior, o de lado, con una mirada como viniendo de encima del mundo”) e indica cómo utilizó el retrato en *El espejo* “para introducir la parte de eternidad de los instantes que se despliegan ante nuestros ojos”, para “abrirnos a la posibilidad de una relación con el infinito, verdadera función de la imagen artística en su sentido más elevado”, cuando nos asegura que “una auténtica imagen artística es para su espectador una experiencia de emociones complejas, contradictorias, incluso excluyentes entre sí”, cuando reflexiona sobre ese “*instante inasequible donde lo positivo deja de serlo, donde se desliza hacia lo negativo, y viceversa*”, y concluye que “el infinito es algo inmanente a la estructura de la imagen”<sup>183</sup>, Tarkovski delata algunos de los impulsos fundamentales de su obra. Cercano de los abismos pascalianos y de su incesante oscilación entre naturaleza y razón<sup>184</sup>, se enfrenta a un complejo tránsito de la visión, que, desde la falsa luminosidad del lenguaje, y a través de un mundo opaco, accede a una luz algo más verdadera en el

---

curso del tiempo” (A. Tarkovski, *Ibid.*, p. 80).

180 Andrei Tarkovski, entrevista en *France Catholique* (20/06/1986), p. 4 (citado en: Rafael Llano, *Andréi Tarkovski. Vida y obra*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2002, p. 679). Debe resaltarse aquí el notable trabajo de recopilación de Llano, el más amplio realizado en *cualquier idioma* sobre Tarkovski.

181 Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., p. 89 (cursivas de Tarkovski).

182 *Ibid.*, pp. 122-123.

183 *Ibid.*, pp. 126-127 (cursivas nuestras).

184 Tarkovski cita en su diario a Pascal: “El hombre es un junco pensante” (Andrei Tarkovski, *Journal 1970-1986*, París: Cahiers du cinéma, 2004, p. 307).

revés de las imágenes. De la palabra al silencio, del verbo a la imagen, del intelecto a la sensación, de lo contingente a lo absoluto<sup>185</sup>, Tarkovski busca en cada particular concreto “lazos sólidos con el contexto, lo general, el sistema, lo Único”<sup>186</sup>.

En *Andrei Rublev* (1966), los enlaces de los particulares concretos con lo “Único” se manifiestan a lo largo de toda la película. Las primeras imágenes –ascenso y caída– se materializan en un contrapunto de los cuatro elementos, cuando un hombre en un globo vuela brevemente por encima del río hasta aplastarse en el suelo; fuego (globo), aire (vuelo), agua (río) y tierra (suelo) se funden en los planos cinematográficos que muestran el despegue, la visión extensa del entorno y el estrellón final (con breves cesuras recordando el hombre en el globo); después de la caída-muerte resurge de lleno la vida con un hermoso caballo revolcándose a cámara lenta en una ribera. Por su lado, la última imagen de la película vuelve también sobre los caballos, luego de haber recorrido múltiples detalles de la *Trinidad* de Rublev; verdadera *iconóstasis* en el sentido de Florenski<sup>187</sup>, las líneas, mixturas, texturas, veladuras, resquebrajaduras del ícono –examinado en color después del blanco y negro precedente– subyugan al espectador y le hacen acceder a ese doble “más allá” de la gran creación artística y de la fe; en las más mínimas acotaciones del ícono yace entonces el impulso a fusionarse con un entorno de vida más amplio y pleno. Ya sea en los campos, abedules, raíces, arbustos, arenas, lodos, lluvias, humaredas, ya sea en los majestuosos animales, ya sea en la “sencillez no abigarrada” de Teófanos el Griego, ya sea en la compasión, el amor y la inocencia, el hombre encuentra un lugar de comunión.

Sin embargo, antes de crear su *Trinidad*, Andrei debe pasar por un largo voto de silencio, impuesto a sí mismo ante la malevolencia y las ruinas de dolor y de traición de las que son capaces los hombres (incluido él, quien ha matado para salvar a la idiota de la que se había hecho cargo). Antes de llegar a entender ese “terrible pecado que es rechazar el talento”, como le recordará el arrepentido Kiril, el silencio y la *no visión* se conjugan en diversos momentos de la película, con particular dureza cuando la envidia del Príncipe le lleva a ordenar que les saquen los ojos a sus maestros artesanos, de modo que no puedan repetir sus obras en el palacio de su hermano. A pesar de esos tremendos “ojos ciegos”, las grandiosas escenas finales de la fundición de la campana acercan de nuevo a Andrei a la

---

185 Véase Luca Governatori, *Andrei Tarkovski. L'art et la pensée*, París: L'Harmattan, 2002, p. 65. El trabajo de Governatori es tal vez la mejor introducción de conjunto al “sentido” filosófico de la obra de Tarkovski. Inevitablemente, la obra adquiere una multiplicidad de sentidos, por más que su autor quisiera desgajarse de ellos.

186 A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, óp. cit., p. 307 (mayúscula de Tarkovski).

187 No tenemos constancia de que Tarkovski haya leído a Florenski en la primera parte de su vida, pero en los últimos años Tarkovski lo menciona al menos tres veces en su diario. En particular, el 11 de abril de 1986, en medio de los “horribles” y “atrocés” dolores que le provocará el cáncer, asegura que lee a “Florenski con delicia” y, acto seguido, que “una inmensa esperanza de que la felicidad es posible” se ha introducido en su corazón (A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, óp. cit., pp. 546-547).

magnificencia de la creación; observando siempre desde fuera el vibrante instinto y el incisivo talento del joven fundidor, Andrei finalmente se rinde ante la inmensa angustia del joven, quien llora sin parar al concluir exitosamente su labor y poder descargar todos los temores que había debido esconder. Las extraordinarias imágenes concretas de la fundición –el inmenso foso donde se cava la fábrica de la campana, la búsqueda azarosa de los lodos adecuados con los que se fragua el molde, las sucesivas capas de emplastos de barro y raíces que aseguran la resistencia al calor, los tres hornos donde se funde la colada de bronce, el sonido crepitante del metal líquido al hundirse bajo tierra, el complejo artesonado de maderas y cuerdas que permite elevar la gigantesca campana, la oscilación del pesadísimo badajo con el que se la golpea, el glorioso tañido final de la campana– dan paso entonces, en la conciencia de Andrei, a la aceptación de su capacidad creativa y a la realización sublime de la *Trinidad*. Lo más “rudo” y material se entrelaza así en la película con la aérea resonancia del tañido y con la armonía cromática del ícono. Todo nuestro acá se funde con el más allá en un notable himno a la creación.

El aprecio de lo concreto como primera instancia de una capacidad posterior de entronque con lo “general” es un ineluctable modo de vida en Tarkovski. Si ponemos, una al lado de la otra, una fotografía del cineasta mientras construye su pequeña *dacha* en Miasnoie y una *polaroid* de la casa tomada más adelante por él mismo, vemos cómo la visión del artista consigue descubrir nuevas profundidades, veladuras y temporalidades *allende* la materia misma que él ha elevado (en todos los sentidos del término). La cerca apuntalada con grandes esfuerzos por el hombre no es, en la *polaroid*, sino un burdo intento de delimitación dentro de un continuo natural mucho más vasto. El árbol, inmenso, majestuoso, engloba los perecederos signos de lo humano. Una luz misteriosa se instala en el fondo de la visión y desciende lentamente sobre la *dacha*. El frágil residuo de la cerca se integra no obstante con la hierba alta (recuérdese el “trigo alto” de Lispector), y alcanza a vislumbrarse –desde la distancia– el *tejido* pleno de la obra del hombre con su entorno. Como lo señala Tarkovski, la pertenencia a ese tejido y el hecho de que “cada individuo anude por su destino un lazo con el destino humano en general” hacen que cada vida adquiera un sentido, y que “aumente de manera incalculable la responsabilidad del individuo con respecto al curso general de la vida”<sup>188</sup>. La responsabilidad del cine no es menor: “Fundir al hombre en un entorno sin límites, situarlo en medio de un número incalculable de personas que evolucionan de lejos o de cerca, ponerlo en relación con el mundo entero... tal es el sentido mismo del cine”<sup>189</sup>.

Tarkovski asume el reto de que “el cine debe ser capaz de abordar los problemas más difíciles de su tiempo, como lo han hecho durante siglos

---

188 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., p. 238.

189 *Ibid.*, p. 77.

la literatura, la música o la pintura”<sup>190</sup>. Sus películas distan de ser fáciles ya que enfrentan de lleno problemas delicados; aunque pretenden llegar a todo el público, y mostrar solamente la vida “tal cual es”, requieren cierta *ascesis* espiritual del espectador. De hecho, detrás de todos los esfuerzos de Tarkovski se encuentra la problemática profunda de cómo el *espíritu* y la materia conviven en un complejo diálogo que los enriquece simultáneamente entre sí<sup>191</sup>. De manera precisa, enjundiosamente “exacta”, sus *técnicas* cinematográficas intentan entonces develar ese diálogo, describir las sinuosidades de la vida en sus diferentes órdenes, dejarnos ver el ritmo y el movimiento del mundo en toda su amplitud. Sus largos planos sin cesuras, sus vistas sin fin, sus montajes con enlaces naturales entre el interior y el exterior de los planos, su inserción intrínseca del tiempo en las imágenes, sus gamas lavadas de color son modos del mirar particularmente propensos a captar los fluctuantes tránsitos del espíritu. Las metamorfosis de ruidos, música clásica y silencios complementan su urdir pendular de los diversos ritmos de la vida.

Tarkovski busca el “flujo del tiempo, fijado en el plano”, observa que el “ritmo es función del carácter temporal que se da en el interior de cada plano” y que “el montaje es una forma de ensamblaje de pequeños trozos hecha en función de la *presión del tiempo* que cada uno encierra”<sup>192</sup>. Al preguntarse cómo detectar entonces el tiempo específico marcado dentro de un plano cinematográfico dado, Tarkovski señala el intersticio (el desgarramiento, recuérdese a Vieira da Silva) en que un residuo remite al infinito que lo engloba:

El tiempo aparece cuando es experimentado, más allá de los acontecimientos, como el peso de la *verdad*. Cuando nos damos distintamente cuenta de que lo que vemos en la pantalla *no está completo*, sino que remite a algo que se extiende más allá, al *infinito*. Dicho en breve, cuando remite a la vida. Al igual que la infinitud de la imagen que hemos evocado, la película es bastante más de lo que parece (si se trata de una verdadera película) y contiene siempre más ideas y pensamientos que los que el autor pudo conscientemente introducir. Así como la vida, fluida, cambiante, da a cada quien la posibilidad de experimentar y de interpretar cada instante a su

---

190 Ibid., p. 94.

191 En su *Diccionario del espíritu*, Eugenio Triás recuerda cómo, en la filosofía estoica, “el *pneuma* tiene poder de ‘penetración’ en una materia concebida como ‘porosa’”, y cómo “el *pneuma*, el espíritu, no solo no es algo separado de los cuerpos y de la materia (como separadas están las ideas platónicas; o el *noesis noeseos*, o inteligencia que se piensa a sí misma, en la metafísica de Aristóteles), sino que su característica principal la constituye su porosidad en relación con la materia y a los cuerpos, su capacidad de penetrar en las diferentes esferas o elementos del orden material (fuego, aire, agua, tierra) o en las jerarquías corporales. El *pneuma*, en efecto, puede atrapar un cuerpo y comunicarle su ‘razón’, su *logos*” (Eugenio Triás, *Diccionario del espíritu*, Barcelona: Planeta, 1996, pp. 42-43). La *porosidad* es tal vez una de las características más impactantes del cine de Tarkovski. Si éste descrece del alcance del *logos*, confía en cambio en el poder del *eidolon* (imagen), y construye un elaborado entramado de porosidades visuales entre la materia, el hombre y la infinitud.

192 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., pp. 138-139 (cursivas nuestras).

manera, lo mismo sucede con una película verdadera, que fija sobre la cinta con *precisión* el tiempo que *supera los límites* de su marco. La película vive en el tiempo si el tiempo vive en ella. La especificidad del cine yace en las particularidades de ese doble proceso<sup>193</sup>.

Las referencias a la verdad, la incompletitud, la infinitud y la exactitud, en un *artista* de la talla de Tarkovski, resultan ser de un enorme valor en los tiempos que corren. Enseñados a descreer de cualquier “vuelo” espiritual, de cualquier breve mención a un inefable “más allá”, de cualquier “porosidad” del mundo que no sea reducible a un mero ejercicio lingüístico, nos encontramos ante extrañas limitantes que han coartado la razón y la imaginación del hombre. La relativización de la *verdad* no significa que sea arbitraria, pues se somete a contrastaciones, cesuras y entronques asintóticos sobre una muy extensa urdimbre. La no accesibilidad al *todo* no implica que ese todo no esté surcado por corrientes globales de estructuración y de azar, más allá de nuestras miradas locales. La elusiva comprensión del *infinito* no debe restringir nuestra búsqueda únicamente a ámbitos acotados, máxime cuando algunas redes matemáticas contemporáneas (grandes cardinales, grados de recursividad, clases abstractas elementales) nos proveen nuevas y sorprendentes panorámicas sobre la infinitud. La delicada semiosis de la *exactitud*, donde se definen límites, contextos, representaciones y transformaciones, no tiene por qué llevar a la parálisis de la indefinición o de la intuición aislada; incluso una lógica exacta de la vaguedad es posible y se encuentra en curso de construcción. Entonces, el hecho de que el arte pueda buscar la verdad, confiar en la unidad del todo, adentrarse en el infinito y utilizar en su exploración herramientas exactas –en contra de las modas culturales actuales– adquiere un valor excepcional. El ejemplo de Tarkovski (como el de Bill Viola, por citar a otro artista contemporáneo con preocupaciones similares) es iluminador.

En *El espejo*, diversos enlaces del pasado y del presente dentro de un *mismo* plano nos acercan de manera particularmente intensa a la continuidad de la vida. Sin cesuras, en un mismo *travelling* de la cámara, solo con el recurso de una ventana o de una puerta donde se adentra la visión, pasamos del “más acá” del presente al “más allá” del pasado, y viceversa. Conviven de repente en nuestra retina las imposibles simultaneidades de la madre joven y de la esposa, del cineasta niño y de su hijo, pero en esas *antinomias imaginables* es justamente donde podemos percibir mejor ciertos fragmentos de la elusiva verdad de nuestra memoria<sup>194</sup>. Conviven una bellísima escala de marrones con el intenso blanco de la leche en cántaros de cristal, y, entre las veladuras y la luz, se establecen ósmosis visuales que nos llevan de los contrapuntos de la familia (presencia y ausencia, felicidad y dolor, plenitud y temor) hacia la presencia ubicua de “otra Alma” que

---

193 Ibid., p. 139 (cursivas nuestras).

194 Hablamos aquí de “nuestra” memoria en plural, pues, a partir de sus recuerdos muy *concretos*, Tarkovski pretende reconstruir ciertos mecanismos *genéricos* de la memoria; de ahí su esperanza de acercarse a todos los públicos.



recorre los troncos, los deshechos, las hojarascas. Conviven en un bosque sombrío<sup>195</sup>, “en medio del camino de la vida”, documentales sobre la guerra civil española y sobre el largo paso de las tropas soviéticas por el lago Sivas, en 1943, mientras eran acibilladas por la aviación alemana<sup>196</sup>; el dolor que genera la ausencia del padre no es entonces sino un residuo de esa ubicua presencia de la muerte. Conviven en nuestra memoria disolución y reconstrucción, vida, muerte y resurrección, al tenor de las imágenes que van y vienen ante nuestros “ojos ciegos”. A pesar de toda la fragilidad de la mirada –la misma fragilidad con la que Tarkovski nos muestra cómo una mancha de vapor va desapareciendo de una mesa, cómo el viento agita el heno en el campo o cómo pliega los velos en la casa–, somos capaces de *ver*, no obstante, la compleja conjunción de ese todo que fluye y que se nos escapa.

Más allá de las disyunciones y del dualismo, Tarkovski nos invita a sumergirnos en “la naturaleza que llevamos dentro” (según señala el médico extraviado al comienzo de *El espejo*) y a *sentir* una “mismidad” que se despliega en el aliso, en el búho, en el pelo flotando en el agua, en el espejo roto. En las fronteras, lo “neutro” se conecta con la vida de un modo mucho más intenso que el que nuestros “ojos ciegos” alcanzan a percibir<sup>197</sup>. Cuando Tarkovski afirma que “el cine, como ningún otro arte, alarga, enriquece, concentra la experiencia humana”, hasta “extenderla considerablemente”<sup>198</sup>, cuando amplía el plano cinematográfico y persigue en un solo *travelling* la continuidad compleja de lo real –como en el largo plano inicial de *El sacrificio* (1986), en medio de discusiones sobre el “sistema” y lo “universal”–, cuando busca deliberadamente la contradictoriedad de las imágenes, cuando abre el espectro de la visión hacia horizontes indefinidos, sin convergencias hacia un centro focal, cuando va y viene entre una vigilia y un sueño indiscernibles, Tarkovski nos introduce realmente en la multidimensionalidad misma de la existencia.

*Stalker* (1979), tal vez la obra maestra de Tarkovski, explora el espectro de nuestras creencias interiores e inventa un complejo sistema de imágenes para reflejar las inseguridades de los seres humanos, sus intentos de escapar de la duda y sus esfuerzos por fraguar frágilmente escorzos de una verdad contradictoria. Tres personajes se adentran en un espacio

---

195 Trias recuerda que “los estoicos llamaban a la materia *silva*, selva: el lado silvestre, salvaje y boscoso que debe ser ‘clareado’ para que pueda resplandecer la forma” (E. Trias, *Diccionario del espíritu*, óp. cit., p. 117). Todo Tarkovski se mueve entre la *silva*, como materia, y los claros que debemos efectuar en la selva de los sentidos para acceder a un resplandor allende la materia.

196 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., p. 153.

197 Las resonancias con Trias son impactantes: “Es preciso, pues, repensar radicalmente lo que entendemos por *no ser*. Este es una potencia positiva *existente* cuya raíz debe hallarse en el carácter dislocado, siempre en *falta*, del propio ser (en tanto que ser)” (E. Trias, *Diccionario del espíritu*, óp. cit., p. 114; cursivas de Trias). La “filosofía del límite” le permite a Trias acceder al vacío, a la nada, al silencio, a la dislocación –tan cuidadosamente explorados por Lispector y Vieira da Silva– gracias a la peculiar percepción del revés que se obtiene al *vivir* en y desde el *limes*.

198 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., pp. 74-75.

misterioso –la Zona– cuyo acceso se ha mantenido vedado después de una incomprensible conflagración, y se dirigen a la búsqueda de una cámara oculta donde pueden supuestamente realizar sus más profundos deseos. Entre el Stalker (guía de la Zona, “del verbo inglés *to stalk*: caminar a paso de lobo”<sup>199</sup>), el Escritor (receptáculo de sensaciones, árbol nervioso contrapuesto con la conciencia, limitado por el lenguaje), el Profesor (adalid de la experiencia, demarcador de lo positivo, limitado por las “muletas” de la ciencia) y el paisaje residual de la Zona, se establece un tenue vaivén donde lo *inefable* –alma, creencia, fe– y lo *visible* –exterior, entorno material– se rozan asombrosamente entre sí. La extremada concreción de los elementos de la Zona y el tortuoso camino espiritual de los personajes se enlazan constantemente; física y metafísica realmente entran a dialogar entre sí. Arbustos, maderas, pastizales, ríos, cascadas, humos, brumas, tierras movedizas, arenas, metales, herrumbres, cristales, paredes, ruinas, utensilios desvencijados, restos de maquinarias, manuscritos rotos, se van sucediendo ante nuestros ojos, *siempre fragmentos, siempre residuos* de un sistema mucho más amplio que se nos escapa. El bellissimo perro-lobo que se une al Stalker en medio de la ruta –cuya asombrosa precisión de movimientos supera nuestros más elementales instintos– convoca una comunión aún mucho más insondable del hombre con la naturaleza, con toda esa inasequible atmósfera de “trigo alto”, de alta vida que le circunda.

En la producción de *Stalker*, Tarkovski pierde inicialmente todo un año de labores por el desastroso revelado de los negativos de la película<sup>200</sup>. Una honda y potente fe subterránea propulsa entonces tanto el contenido de la película como su producción misma, dando lugar a un fluctuante ir y venir entre la Creación (del “Único”) y la creatividad del cineasta:

La película avanza bien. Es nueva para mí –ante todo porque es simple en su forma, luego porque rompe con la aproximación tradicional de los objetivos y funciones del cine como tal. En la película, quiero hacer explotar los lazos con el presente, y girarme hacia el pasado, donde la humanidad ha cometido tantos errores que está obligada a vivir hoy como dentro de una bruma. La película habla de la existencia de Dios en el hombre, y de la pérdida de espiritualidad al adquirir un conocimiento engañoso.

Crear. Es lo más importante –ese símbolo que no nos está dado entender, sino solamente sentir... Creer, a pesar y contra todo– creer.

---

199 A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, óp. cit., p. 166.

200 Después de citar a Mahler (“la exactitud es el alma del trabajo del artista”), Tarkovski anota en una entrada de su diario (26 de agosto 1977): “Han pasado muchas cosas. Cosas catastróficas. Una suerte de hundimiento de todo. Pero a un grado tal (¡sin la menor ambigüedad!) que subsiste la impresión de que una etapa ha sido superada, que un nuevo escalón se presenta para izarse sobre él, y esto inspira algo de esperanza. Todo lo que filmamos con Rerberg en Tallin está para darlo al traste dos veces. Por graves errores técnicos. [...] Hay que volver a empezar todo desde cero. ¿Tendremos la fuerza? Hay que enviar un artículo a *Pravda* a propósito de Mosfilm: ‘Sobre la primacía de la materia y el carácter secundario de nuestra conciencia...’ (A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, óp. cit., pp. 174-176).

Estamos crucificados en una sola dimensión, cuando el universo, él, es multidimensional. Lo sentimos y sufrimos por no poder conocer la verdad. Pero conocer no es necesario. Lo que hay que hacer, es amar. Y creer. Pues la fe es el conocimiento por el amor<sup>201</sup>.

La multidimensionalidad del universo explota en *Stalker*. Las líneas rectas son imposibles en la Zona, se anda siempre en zigzag, “todo cambia cada minuto”, nunca se regresa por un mismo camino. La visión del Stalker, mientras se recuesta en una quebrada, evoca todo tipo de fragmentos de la civilización y se adentra en la perecedera porosidad de nuestro pasado. En un plano continuo ascendente, con veladuras de sepias, con la voz *off* de un niño, vemos cómo, a lo largo del curso de la quebrada, los más maravillosos inventos se convierten en agotada herrumbre, cómo las aguas y los musgos absorben quietamente los residuos del conocimiento. Detrás de la aparente estabilidad que nutre nuestra retina, el mundo *vibra* indefinidamente; en el despertar del Stalker, en la primera escena de la película, una bandeja vibra ostensiblemente, y creemos que el tránsito de un tren produce la vibración; pero, en la última escena, la hija del Stalker es quien hace ahora vibrar su entorno y puede desplazar los vasos sobre la mesa solamente con la fe de su mirada. En la Zona, los umbrales barridos por el viento, las aguas fluctuantes, las tierras movientes delatan las vibraciones incesantes del paisaje. El ir y venir de la cámara, las tomas de los personajes desde el revés, los ángulos que permiten integrar quietud y movimiento, las sugerencias de mixturas entre lo duro y lo blando, los decorados con múltiples niveles de profundidad remiten todos a una ubicua multidimensionalidad, a una ronca vibración que nuestro “conocimiento engañoso” tiende a escondernos.

La música, cuya abstracta resonancia y emoción no pueden codificarse en palabras, da lugar a una evanescente blancura, en otra lenta toma ascendente de *Stalker*. Así como el primer título de *El espejo –Un día blanco, blanco*<sup>202</sup>– invita a una infinita ascesis en la que toda una vida podría convertirse en un breve día de luminosidad, o así como la blancura de la leche vertida en *El espejo, Stalker* o *El sacrificio* sugiere un entorno de pureza y de “vida alta” que podemos estar desperdiciando, la blancura de la música en *Stalker* incita una vez más a la búsqueda de esa “verdad inefable” que se encuentra siempre presente en la Zona, pero que resulta tan esquiva a sus transeúntes. Contraparte de la música, pero anudada con ella gracias a la ausencia de color, la ausencia de sonidos nutre también al espíritu<sup>203</sup>. Desde una percepción dispuesta a observar el revés de las cosas,

---

201 Ibid., pp. 186 (23 de diciembre 1978), 191 (5 de enero 1979).

202 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, p. 151.

203 Algunos “misterios” gnósticos enriquecen esta situación. Según Trías, “en la Gnosis valentiniana se inicia la reflexión en y desde la raíz (proyectiva) del cerco hermético, donde se cobija *bythos* (Abismo) y *syge* (Silencio) sólo que avanzándose desde esa incógnita (=x) hacia el límite (*horos*), hacia aquel límite que ‘crucifica’ a Sabiduría al diferenciarla y dividirla entre *sophia eón* (rescatada en el *pleroma* del *logos*) y *sophia Ahamot*, la sabiduría exiliada o desterrada en el reino en el cual implantará su

conocedor del vacío y del silencio, el Stalker es entonces capaz de ver, dentro del “sistema muy complejo” de la Zona, algunos de esos mínimos “roces entre el alma y el mundo exterior” que conforman la existencia de los seres humanos. El magnífico plano en el que vemos cómo la hija del Stalker avanza ante nuestros ojos, aunque sepamos que no puede caminar, hasta que la cámara desciende un poco y nos damos cuenta de que es su padre quien la lleva en hombros, evoca todos esos ligeros roces de milagro y concreción, ilusión y desesperanza, felicidad y dolor, vida y muerte, en los que nos movemos.

Los largos planos continuos que toma la cámara en las películas de Tarkovski permiten observar el movable y múltiple *phaneron* peirceano, es decir, el colectivo completo de todo lo que está presente en la mente. Desplazándose lentamente hacia los lados, y a menudo yendo y viniendo sobre una misma porción del espacio, cuya configuración se enriquece con los movimientos inversos de la cámara, la mirada descubre la *amplitud* del *phaneron*. Por otro lado, extendiéndose siempre hacia el fondo, múltiples marcos, veladuras, mediatintas, claroscuros se ligan con vaivenes de campo y contracampo, y permiten que la mirada se sumerja en la *profundidad* del *phaneron*. Dentro de ese ancho y hondo universo fenoménico<sup>204</sup>, Tarkovski tiende entonces a hacer vibrar misteriosamente en nosotros ciertas formas de la primeridad peirceana, por medio de un sofisticado arsenal de imágenes terceras. El fugaz contacto con *primeros inefables* –pues, como lo explica Peirce, al *rozar* un primero, este ya deja de serlo: por su definición misma lo primero es inasequible *en el tiempo*– constituye uno de los problemas más arduos a los que se enfrenta toda la técnica cinematográfica de Tarkovski.

---

dominio el demiurgo creador, el *kosmocrator*. A diferencia de Kant, o Wittgenstein, los gnósticos, en efecto, piensan el límite desde el *Theos agnostos*. Su gran audacia consiste en comenzar en aquel ámbito insondable, inmenso, en el que se aloja el verdadero sujeto de toda la trama ontológica, *bythos*, el Abismo que coexiste con *syge*, Silencio, también llamado *jaris* y *ennoia* (gracia y entendimiento)” (E. Trías, *Diccionario del espíritu*, óp. cit., p. 104). La sabiduría diferenciada, dividida sobre el abismo, es uno de los temas mayores de la obra de Tarkovski. La gracia y el entendimiento obtenidos gracias al silencio (siguiendo la *via negativa* que hemos recorrido también con Florenski, Lispector y Vieira da Silva) permiten en efecto *oir* lo que otros ruidos indiscriminados esconden. En *Stalker*, es manifiesta la lucha que los sonidos chirriantes de las maquinarias y las palabras vanas del Escritor entablan con el silencio –puro y pleno– del Stalker al “fundirse” con la Zona.

- 204 Tarkovski cuenta en su diario (9 de julio 1979) su felicidad al haber vuelto a soñar “uno de los dos sueños que me han perseguido toda mi vida y que no había tenido hace ya mucho mucho tiempo. Pasa en verano, no lejos de la casa (que no recuerdo), hay sol, una brisa ligera. Salgo a pasear y camino a buen paso, como si estuviese apurado por llegar a algún lado. Pero, tomo un camino que nunca había tomado. Y me encuentro de inmediato en un lugar magnífico, maravilloso, verdaderamente paradisíaco. Flores de todos los tipos, hierbas abundantes, una vegetación completamente virgen. [...] Mi paseo es muy corto. Miro a mi derecha y me detengo de golpe, para no caer rodando por un abismo. Al fondo corre un gran río con limpidas aguas que chapotean dulcemente. Está bordeado de herbazales y, en la otra orilla, un bosque de coníferos invita a entrar en él. ¡Qué paz, qué silencio! ¡Cómo he podido ignorar ese lugar! Me acuesto sobre la hierba al borde mismo del precipicio. [...] Reinan el silencio, la frescura, la paz. Me quedo allí recostado y miro ese paisaje extraordinario que se extiende ante mí, y un sentimiento de felicidad, de perfecta dicha, invade mi alma...” (A. Tarkovski, *Journal 1970-1986*, óp. cit., p. 209).

El acceso a esos fugaces roces, por medio de elaboradas urdimbres de imágenes concretas en las que un desgarró, una ventana, una oscilación del viento, un vertimiento abren la *posibilidad* de una visión “otra”, es uno de los logros mayores de su obra.

Tarkovski consigue construir la *sustracción*, la ascesis abstractiva que requiere la primeridad, por medio de una *suma* de particulares concretos (correlación –tercera– de segundos). La singularidad de la empresa y, sobre todo, la originalidad de su factura material alcanzan ya las dimensiones de un *clásico*<sup>205</sup>. Cada plano cinematográfico es para Tarkovski una posibilidad de “esculpir el tiempo”, de darle una forma precisa al tiempo exacto que corre ante nuestros ojos mientras se desarrolla el plano. Pero siempre, en la elaboración de esa forma “exacta”, Tarkovski va dejando incisiones, rasgaduras, siegas, calas en las que el tiempo mismo que se despliega ante nuestra mirada incita a un *no tiempo*, más allá del “conocimiento engañoso” que creamos tener del pasado y el presente. Como en las esculturas finales de Miguel Ángel o de Rodin –donde la obra inacabada o la mutilación expresa nos dejan ver, precisamente por sustracción, la enorme amplitud de un todo mucho más complejo, cuyos fragmentos adquieren entonces una ronca e insospechada fuerza–, las películas de Tarkovski esculpen imágenes multidimensionales, deliberadamente residuales, y en los fragmentos de esas imágenes consigue abrirse entonces la posibilidad de un enlace con la infinitud. Cuando el Stalker susurra que, en la Zona, “el futuro está mezclado con el presente”, nos situamos de lleno en una frontera flexible y dinámica que ayuda a ampliar nuestra visión.

Tarkovski subraya cómo un conglomerado de imágenes “muy reales” es el que permite abrir rendijas sobre lo “indecible”:

En el cine, lo oscuro, lo indecible, no excluye la claridad, la nitidez de la imagen. Se trata más bien de impresiones particulares provocadas por la lógica propia de los sueños. La sorpresa, el asombro, surgen por una combinación inhabitual de elementos muy reales, que deben ser mostrados con una precisión extrema. La naturaleza misma del cine tiende a esclarecer la realidad, no a oscurecerla<sup>206</sup>.

La obra de Tarkovski consigue así adentrarse en los ámbitos de lo invisible mediante combinaciones “exactas” de imágenes concretas. Nos encontramos ante el mismo tipo de *inversión* metodológica y visual preconizada por Florenski. La “concreción de lo inefable” develada por Florenski en su estudio de las técnicas figurativas del ícono, su procedimiento

---

205 Dos de las acepciones de “clásico” estudiadas por Calvino se aplican particularmente bien a Tarkovski: “Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”; “es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone” (Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1992, pp. 18, 19). Una de las peculiaridades del cine de Tarkovski –puesta de relieve por algunos ayudantes del director que no pudieron volver a ver sus películas en años– es su capacidad de *seguir resonando* en la mente, mucho más allá de lo que se percibe en primera instancia, cuando se ve la película por vez primera.

206 A. Tarkovski, *Le temps scellé*, óp. cit., p. 83.

de invertir una configuración, resaltar sus rasgos antinómicos y observarla luego unitariamente *desde el revés*, son reconstruidos independientemente, por nuevos caminos, en las películas de Tarkovski. Una cierta acumulación de capas de realidad lleva a la contemplación de lo ideal, y, luego, en el vaivén de luz y oscuridad, se van precisando las múltiples dimensiones y profundidades relativas del conocimiento y de la sensibilidad.

Muchas *polaroids* tomadas por Tarkovski consiguen condensar en una sola imagen esa profundidad del campo visual donde oscilan y se enlazan la precisión y la emoción<sup>207</sup>. En una foto tomada en Anagni, una ventana con una cortina movida por el viento se abre hacia una fulgurante luz que contrasta con la oscuridad de la habitación; residuos de la naturaleza (hojas de un árbol) y de lo humano (botella) se contraponen a lado y lado de la frontera movable de los pliegues de la cortina; la oposición de las luminosidades resalta las veladuras de la tela, e incita a que nuestros “ojos ciegos”, encerrados en la habitación oscura, “corran los velos” y accedan a la luz exterior. En una *polaroid* captada en San Gregorio, otro juego de luces y sombras abre la mirada hacia el diálogo del espacio interior de la habitación y el entorno exterior; ahora, sin embargo, la percepción directa de la naturaleza es menor (fragmento de colina en la ventana derecha), y el sol que se filtra por otra ventana ilumina en cambio un ícono que se convierte en el centro de la fotografía.

La capacidad artística del hombre, simbolizada en la riqueza multidimensional del ícono, consigue entonces superar las inevitables limitantes del ser humano, asomado hacia el infinito. Una poética concreta de la imagen como la impulsada por Tarkovski –donde asume de lleno la inherente contradictoriedad del ancho espectro de lo visual, pero construye, justamente a partir de esa antinomia, un acceso a *posibilidades otras*– amplía el espectro creativo del hombre.

---

207 Tarkovski propugna un acceso figurativo al “más allá” desde las fronteras de la razón y la imaginación, e intenta abrir un espacio a la revelación y la fe. Eugenio Triás señala cómo la modernidad ha dejado atrás esa visión de la revelación: “La modernidad ilustrada ha tendido a amputar esa dimensión figurativo-simbólica del *logos* que se instituye en y desde el *limes*. Y ello en razón de que este se ha concebido tan sólo en términos restrictivos, negativos (como semáforo rojo de la reflexión, del conocimiento, del lenguaje). Cuando se retiene sólo esa dimensión, entonces el ámbito simbólico se destruye” (E. Triás, *Diccionario del espíritu*, óp. cit., p. 107). Debe observarse aquí que el término “símbolo” tiene dos acepciones *contrarias* en Triás y en Tarkovski: para el primero, el símbolo remite a la revelación y a lo sagrado, mientras que, para el segundo, el símbolo convoca una lógica racional no deseada.



**Coda**





## Capítulo 7

### Fronteras y creatividad. Perspectivas desde una razón ampliada

Un regreso a una *extensión de la razón* está en el orden del día. Una razón reducida al lenguaje (acepción acotada de *logos*) ha limitado el espectro de comprensión del hombre; la identificación de entendimiento y lenguaje ha llevado a descartar otros modos del conocer. La razón necesita poder contemplar también imágenes complejas (*eidola*) en su simultaneidad contradictoria; se abre entonces un espacio más amplio (*topos*) donde un vaivén pendular del lenguaje y de las imágenes, atento tanto a sus *tránsitos* como a sus *obstrucciones*, permite ir precisando mejor diversos entornos del saber. El *topos* de los cruces *logos-eidola* no puede ser entendido desde una perspectiva que se reduzca a una sola de sus dos grandes polaridades. De hecho, en el griego antiguo, detrás de los cerca de doscientos compuestos nominales cuyo segundo elemento incluye *logos*, además del sentido de *logos* como “palabra” o “discurso”, el *logos* remite igualmente a la noción de “aglomeración” o “reunión”<sup>208</sup>; la razón merece entonces abrirse a la notable aglomeración de información del *eidolon* y a toda la riqueza del mundo que se llega a reunir en las imágenes, por más insondables, evanescentes o frágiles que parezcan. La clausura de la mirada y la inmersión desencantada de la razón en los más mínimos meandros del lenguaje, promovidas por varias vertientes del “post”-modernismo<sup>209</sup>, merecen ser reevaluadas.

Empezando por el ámbito de las matemáticas –espacio de la imaginación abierto al libre manejo de las hipótesis, sometidas solo a elementales reglas de consistencia–, debe observarse cómo su adecuada comprensión ha sido completamente distorsionada al pretender identificar razón con discursivo demostrativo. Muy por el contrario, las matemáticas requieren constantemente *vivir en la frontera* de la prueba y de la hipótesis, de la deducción y de la abducción. Los transvases entre conjuntos de pruebas

---

208 Véase Barbara Cassin et ál., “*Logos*”, en: Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, óp. cit., p. 728.

209 Para una crítica de ese olvido de la mirada, véase Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993.

escritas y fragmentos de imágenes conjeturales constituyen la savia misma de la disciplina. La *creatividad* matemática requiere imágenes físicas, diagramas dibujados en un tablero o en un papel, lazos materiales entre sus diversos signos, para proponer nuevas conexiones entre los conceptos subyacentes. Sin el vuelo abductivo de las conjeturas y de los *diagramas imaginales*, y, a su vez, sin el concreto sostén del control deductivo y de los entramados de pruebas, las matemáticas no alcanzarían su asombroso éxito<sup>210</sup>. Al mirar las matemáticas desde fuera, se pierde la fundamental dimensión imaginal e imaginativa de la disciplina.

Siguiendo en el orden de la clasificación de las ciencias según Peirce, la fenomenología (o *faneroscopia*) aparece después de las matemáticas, y se ocupa de los fenómenos universales en su inmediatez. Allí, las tres categorías cenopitagóricas peirceanas reflejan los vaivenes de la visión, que requiere tanto inmersiones sensibles en la primeridad como mediaciones racionales en la terceridad; diversas obstrucciones en el ir y venir activo-reactivo de la segundidad son superadas gracias a “epifanías” primeras y a “fluxiones” terceras. Después de la fenomenología, las ciencias normativas –estética, ética, lógica– se ocupan también de las contrastaciones y enlaces de imágenes y palabras. La estética estudia la formación de impresiones y sensaciones (primeridad) consistentes con un adecuado *summum bonum*, que, según las directrices del pragmatismo peirceano, debe ser evolutivo, abierto y general (*versus* fijo, determinado y particular). El *summum bonum* peirceano, que puede ser descrito como un “crecimiento continuo de la potencialidad”, abre entonces notables compuertas al enriquecimiento progresivo del tránsito *logos-eidola*. De hecho, como hemos visto, la lógica *gráfica* de Peirce exhibe en detalle un sorprendente y potente cruce de razón visual e imaginación deductiva.

La hondura multidimensional del *eidolon* no puede ser restringida a sus descripciones lingüísticas. La iconóstasis según Florenski, las cronofotografías de Marey, la entrelínea de Lispector, los grafismos de

210 Sobre la creatividad matemática se maravillaba Musil: “Sólo cuando no se mira ya a la utilidad externa, sino a esa serie de partes no utilizadas en la matemática misma, se observa su otro rostro, el peculiar de esta ciencia. No es calculador, sino apasionado y antieconómico [...] La matemática es un lujo temerario de la pura *ratio*, uno de los pocos que existen hoy en día [...] Permitaseme un pequeño ejemplo: se puede decir que vivimos prácticamente por completo de resultados de esa ciencia, que a ella misma le son ya indiferentes. Amasamos nuestro pan, construimos nuestras casas e impulsamos nuestros vehículos gracias a ella. A excepción de un par de muebles, vestidos y zapatos acabados a mano, y de los hijos, todo lo conseguimos acoplando diversos cálculos matemáticos [...] A partir de ciertos fundamentos los pioneros de la matemática se hicieron con unas ideas utilizables, de las que se desprendieron deducciones, reglas de cálculo y resultados, de los que se apoderaron los físicos para obtener a su vez nuevos resultados, y finalmente vinieron los técnicos, que a menudo cogieron simplemente los resultados al respecto, y así surgieron las máquinas. Y después de haberlo llevado todo a la más idílica existencia, de repente llegaron los matemáticos, esos que siempre andan hozando más adentro, y cayeron en la cuenta de que en la base de todo el asunto debía haber algo que no encajaba de ninguna manera; de hecho, miraron debajo y encontraron que todo el edificio estaba en el aire. Pero las máquinas corren. [...] Hoy, no hay posibilidad de otro sentimiento tan fantástico como el del matemático” (“El hombre matemático” (1913), en: Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor, 1992, pp. 42-43).

Vieira da Silva, los largos planos de Tarkovski remiten siempre a un “más allá” del lenguaje, en el que el hombre, no obstante, no solo se acerca a cierto entendimiento, sino que accede a él precisamente gracias a su desprendimiento de la palabra, pues en el ámbito de las imágenes –como lo repiten Florenski, Marey, Vieira o Tarkovski– caben también la exactitud y el rigor. La imaginación no “crece continuamente” cuando suelta todas sus amarras, sino, al contrario, cuando se agarra con fuerza a un suelo “real”, pues las *tensiones* del cordaje son las que dan lugar a la verdadera *energía* de la configuración. Las dos caras del *eidolon* –la idea (*eidōs*) y el rastro concreto (*tupos*)<sup>211</sup>– permiten entrelazar lo ideal y lo real, lo imaginal y lo racional. En las razones de la imagen, que la razón del lenguaje no conoce, se amplían entonces las posibilidades del hombre.

Una de las fortalezas mayores de las imágenes, y, por consiguiente, de una razón extendida donde quepan lógicas precisas de lo visual, consiste en la peculiar capacidad del *eidolon* de captar simultáneamente –en un *mismo* hecho óptico– un interior, un exterior y una frontera. Los rastros concretos del paso de los móviles en las cronofotografías de Marey, los umbrales y las rasgaduras en los lienzos de Vieira da Silva, la fusión de los personajes dentro del paisaje en las tomas de Tarkovski muestran un tránsito ineludible entre diversas profundidades de la imagen. El espectador adquiere *de inmediato* la conciencia de una multitud de planos superpuestos. Aunque la riqueza etimológica de las palabras y la variedad de sus múltiples contextos de uso apuntan también a una profundidad similar, se trata de una profundidad *opaca*, y más bien *oculta*, pero en cualquier caso difícilmente accesible en primera instancia. Toda la obra de Lispector, pugnando por romper desde su interior mismo las limitantes del *logos*, muestra la dificultad de ese acceso. La presencia de inescapables *abismos* en las imágenes es, en cambio, inmediatamente patente. Ya de por sí la distanciaci3n del ojo y del mundo obliga a un manejo de múltiples filtros de representaci3n, pero, además, en cualquiera de las imágenes *fijas* captadas en uno de esos filtros se introduce de forma inevitable el *movimiento* de indefinidas veladuras intermedias entre un “aquí” y un “allá”.

La conciencia de polaridades dadas y de campos intermedios de fuerzas entre los polos, explícita en Peirce, Florenski y Marey, se conjuga en sus trabajos con un esfuerzo metódico por develar *desde el revés* los entramados de fuerzas obtenidos. De hecho, una imagen –más allá de una palabra– incita a girarla y a contemplar su *verso*. En ese ir y venir entre la luz y la oscuridad, entre lo positivo y lo negativo, no importa tanto la situaci3n “fáctica” del “aquí” y del “allá”, como la dinámica visual que provee la oscilaci3n. Cuando en el revés de la hoja de asercci3n de los gráficos existenciales surgen, con Peirce, las cortaduras punteadas que abren los ámbitos de lo posible, cuando en el revés del plano real surgen, con Florenski, las urdimbres de los números imaginarios, cuando en el revés

211 Gérard Simon, “*Eidolon*”, en: Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, óp. cit., p. 336.

del fondo negro de la Estación Fisiológica surgen, con Marey, los rastros del movimiento, nos encontramos ante configuraciones específicas en las que su *geometría de situación* requiere usar herramientas topológicas, más sensibles a la *transformación* dinámica de los entes que al registro quieto de sus posiciones.

La imagen y la palabra nos enriquecen gracias a sus diversas especificidades. La delimitación que provee la palabra, el recorte parcial del mundo, el afilado ejercicio sintáctico que conduce a una diferenciación semántica, la hondura simbólica de los múltiples niveles del lenguaje, consiguen proveer algo de orden, control y coherencia a nuestra mirada. No obstante, mucho se nos escapa, y la extra-limitación que provee la imagen, el plástico vaivén semántico que conduce a una integración pragmática, la reflexividad icónica de los múltiples niveles de la visión, consiguen dinamizar, invertir y renovar al lenguaje. En el *ir* y *venir* pendular entre palabras e imágenes, en la apertura de un verdadero diálogo entre lo racional y lo imaginario, en la construcción y el cuidado de una *razón sensible* donde caben simultáneamente el rigor y la sensibilidad, la exactitud y la plasticidad, el control deductivo y la invención abductiva, yacen algunos de los soportes mayores de la creatividad. El *topos* de los tránsitos fronterizos entre palabra e imagen (*figura 11*) permite, en efecto, que el hombre se adentre en el magma mismo de la vida, lo contemple en toda su complejidad contradictoria y lo trabaje luego desde nuevas perspectivas.

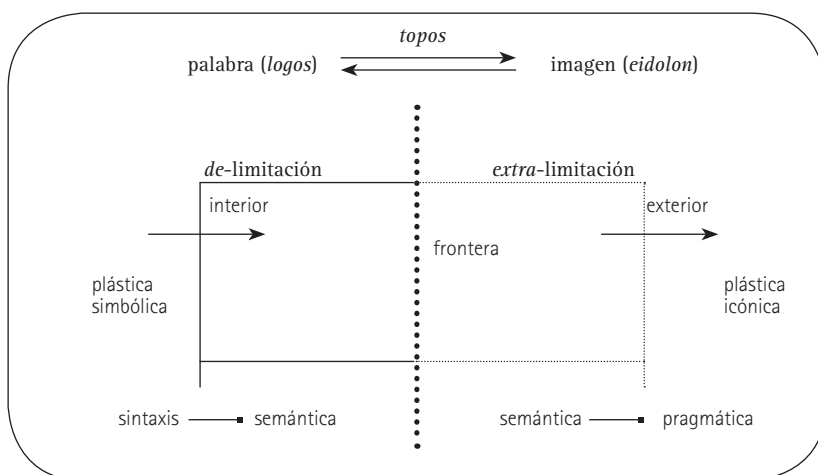


Figura 11. Fronteras y vaivén pendular en el topos logos – eidolon

Luego de delimitarse y contrastarse entre sí, la imagen y la palabra ganan mucho con sus enlaces respectivos. Como en algunos fascinantes diagramas elaborados por los herederos de Lull para su *Ars Magna* (*figura 12*) –donde todo es *mediación* entre los elementos, donde ciertos *conductos*

visibles permiten un cómodo ir y venir entre forma y materia, donde el símbolo se refleja icónicamente y el ícono esconde una lectura simbólica, donde ondea el *fluxit/refluxit* del universo, donde la razón fluye casi *ventosa* en la página-, en las fronteras de lo racional y de lo imaginal se encuentran algunas de las mayores manifestaciones creativas. La exactitud y la invención no son propiedades exclusivas de uno u otro ámbito, y en sus transvases –en la exactitud de la imaginación o en la inventividad de la razón– se apoyan a menudo aquellos nuevos giros e inversiones propios de las obras maestras.



CAPÍTULO 7  
FRONTERAS Y CREATIVIDAD.  
PERSPECTIVAS DESDE UNA  
RAZÓN AMPLIADA

Figura 12. Ramón Llull. *Ars Magna* (1305-1308)  
Manuscrito de El Escorial (s. XVI, f.82r)

La distinción platónica entre *eidōs* (idea, imagen primera) y *eidolōn* (simulacro visual, imagen segunda) resulta de sumo interés para la comprensión de los mecanismos creativos. Platón, remitiéndose al acotado rango físico de nuestro ojo, recalca nuestro exilio dentro de lo sensible, alejados de una inteligibilidad que no percibimos; según el filósofo, “más allá” de los *eidola* se encuentra el *eidōs*, y las imágenes segundas no son

más que copias sensibles de esa inteligibilidad primera. Por otro lado, Platón sugiere que la distancia (fenoménica) que observamos, *dentro* del mundo sensible, entre una imagen y su reflejo especular puede entenderse como una analogía de la distancia (ontológica) que separa realmente la idea y su simulacro visual<sup>212</sup>. Aunque la interpretación ontológica que otorga a la idea una existencia eterna es difícilmente sustentable a comienzos del siglo XXI, la fuerza del *tránsito* platónico entre el interior de la realidad sensible y la totalidad de la realidad, tanto sensible como inteligible, conserva aún toda su vibrante e imperecedera actualidad. De hecho, la visión se sitúa para Platón en un *camino medio*, entre una vía que nos ayudaría a salir del exilio y otra que nos hundiría en él<sup>213</sup>. Léonce Paquet, en una notable monografía sobre las mediaciones de la mirada platónica, muestra cómo esta intenta “pensar lo real como un Todo”. La mirada busca

no sólo la posibilidad (“no se trata de introducir la visión en el ojo del alma – ya es capaz” *República* VII, 518), sino la necesidad de captar lo real en su complejidad misma. Una visión simple no basta, y menos aún la simple visión sensible. Hay que desplegar la aptitud compleja de una “mirada” que no rechace discernir de manera sinóptica, para poder apreciar sus relaciones secretas, lo Uno y lo múltiple, lo Inteligible y lo visible, el Bien y todo lo demás, el Ser y el No Ser mismo, y todo lo que participe de cerca o de lejos con uno u otro. Sólo el captar esas relaciones permite “dar cuenta” de la realidad, sin sucumbir a la fácil tentación de ignorar o de eliminar datos aparentemente irreducibles o absurdos<sup>214</sup>.

Una mirada consciente de sus limitaciones, pero atenta a superarlas progresivamente, ubicada en un difícil camino medio entre la memoria (involuntaria) y el olvido (voluntario), entre el registro y la invención, entre lo concreto y lo inefable, ha sido la fluctuante mirada que hemos venido recorriendo con los protagonistas de este ensayo. Siempre alerta al enlace dialéctico de unidad y multiplicidad, inteligibilidad y sensibilidad, existencia y vacío, Lispector, Vieira da Silva o Tarkovski no solo no rechazan “datos aparentemente irreducibles o absurdos”, sino que crean precisamente sus obras a partir de esa inevitable contradictoriedad de lo real, “en su complejidad misma”. Ahora bien, la riqueza del gran artista se manifiesta en su capacidad de construir un lenguaje y unas imágenes propias, con las cuales consigue recrear luminosamente, con suma precisión técnica, esa contradictoria complejidad. La fragua peculiar del *logos* y del *eidolon* en cada obra la acerca al Todo, aunque solamente pueda aspirar a convertirse en uno de sus rastros pasajeros.

Tal vez la mayor robustez de la creatividad humana consista en esa extraordinaria capacidad de evocar un *mundo entero* desde sus más frágiles

---

212 Anne Merker, *La vision chez Platon et Aristote*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2003, pp. 56-66, 70-71.

213 *Ibid.*, p. 71.

214 Léonce Paquet, *Platon. La médiation du regard*, Leiden: Brill, 1973, p. 463.

*residuos*. No existe hoy mayor sentimiento de asombro que el generado al contemplar las imágenes del universo que captan nuestros astrónomos<sup>215</sup>, nada produce mayor estupefacción que el saber cómo nuestros astrofísicos pueden ya rastrear la evolución global del cosmos. Desde su más nimia posición en el universo, desde la seguridad de su desaparición, el ser humano ha sido capaz sin embargo de contemplar *realmente* el Todo que le envuelve. Aunque la mirada particular de cada individuo se encuentre limitada, resulta verdaderamente prodigiosa la capacidad creativa de la comunidad en su conjunto. El hecho de que la mente humana haya podido buscar –y, sorprendentemente, encontrar– correspondencias precisas entre su capacidad imaginativa y los pliegues del mundo, “más allá” de las inevitables y conscientes limitantes de su exploración, abre compuertas aún insospechadas a la razón.

Una bella metáfora de Peirce identifica la conciencia con un lago sin fondo donde las percepciones que vienen del exterior son como una lluvia continua sobre el lago, y donde las ideas van y vienen entre diferentes niveles de profundidad, a veces emergiendo, otras veces hundiéndose<sup>216</sup>. La suave y persistente lluvia sobre el lago de la memoria aparece concretamente en muchas imágenes de las películas de Tarkovski. La capacidad creativa del hombre consigue apropiarse de ciertas zonas oscuras del lago, comunicarlas con la lluvia fina de los sentidos y moldearlas en la superficie del agua, barrida por el viento. En esos vaivenes de la conciencia y el subconsciente, de la vigilia y el sueño, de la luz y la oscuridad, del ruido y el silencio, el interior mismo del hombre se acopla de forma sorprendente con su entorno exterior. Una fluidez *general* enlaza las polaridades contrarias. Para Peirce, ese gran acople, esa gran *integral* de los opuestos se torna en el verdadero soporte de una *razón extendida* que une al hombre con el continuo universal, cuando, “más allá” de los niveles cognitivos “superficiales” de la mente, el acceso a lo general se consigue también en sus niveles emocionales “profundos”:

El mandamiento supremo del sentimiento es que el hombre debería generalizar, o lo que la lógica de relativos muestra que es la misma cosa, debería llegar a unirse con el continuo universal, que es en lo que el *verdadero razonamiento* consiste. Pero esto no reintegra el razonamiento, pues esta generalización debería suceder, no

---

215 Algunas imágenes particularmente impactantes pueden verse en Sylvia Arditi, Marc Lachièze-Rey, *Cosmos*, París: Marval-Vilo, 2003.

216 “Hay un número tan grande de ideas en la conciencia de bajos grados de viveza, que pienso que puede ser verdad –y de todas maneras es aproximadamente verdad, como consecuencia necesaria de mis experimentos– que toda nuestra experiencia pasada está continuamente en nuestra conciencia, aunque la mayor parte de ella se hunde hasta una gran profundidad de oscuridad. Pienso en la conciencia como en un lago sin fondo, cuyas aguas parecen transparentes, pero en las que sin embargo sólo podemos ver un pequeño trecho. En estas aguas hay incontables objetos a diferentes profundidades; y ciertas influencias darán a ciertas clases de esos objetos un impulso hacia arriba que puede ser lo suficientemente intenso y continuar lo suficiente para llevarlos a la capa superior visible. Después de que el impulso cesa comienzan a hundirse hacia abajo” (CP 7.547, s.f) (traducción y estudio del pasaje en Sara Barrena, *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, óp. cit., pp. 405-406).



meramente en las cogniciones del hombre, que no son sino la capa superficial de su ser, sino objetivamente en las fuentes emocionales más profundas de su vida<sup>217</sup>.

Aquellas complejas “razones del corazón que la razón no conoce”, que Pascal ubica en ámbitos ajenos al entendimiento, pasan en Peirce a ser contempladas desde una perspectiva integral más amplia. Dentro de las ciencias normativas peirceanas, la razón *necesariamente* propende a expandirse, a dilatar su rango de acción, puesto que, al tender hacia su *summum bonum* (“crecimiento continuo de la potencialidad”), la razón se desarrolla, se enlaza continuamente con su entorno y explora nuevos ámbitos de posibilidad. El *árbol general de la razón inventiva* que habíamos evocado con Florenski, cuyas secciones disyuntadas se perdían de vista en un mundo sub-disciplinar planar, puede verse entonces *en su conjunto* desde una perspectiva espacial más alta.

La integración de lo real y lo ideal en Florenski –a través de su comprensión de la mirada como un “rostro del rostro” que permite acceder a una realidad extendida en cuyo *verso* fluyen las ideas– consigue también prolongar el alcance de la creatividad humana. En el tránsito permanente entre lo concreto y lo imaginario, *ambos* lados son indispensables. Marey, al medir rígidamente los desplazamientos del humo, abre una compuerta insospechada hacia una imaginación plástica llena de curvaturas y mixturas. Lispector, en su indomable pugna por adentrarse en la concreción de la materia, nos sumerge en la idea de la continuidad del mundo. Vieira da Silva, en sus más mínimos grafismos, se adentra en la idea de la incesante transformación de las cosas. Tarkovski esculpe en sus planos cinematográficos la tensión entre el transcurrir real del tiempo y nuestras apropiaciones imaginarias de ese transcurso. Así como en los gráficos existenciales peirceanos todo el cálculo se basa en los cortes que obligan a ir y venir entre el anverso y el revés de la hoja de aserción, así como en la interpretación florenskiana de los números complejos hay que oscilar entre el anverso de los números reales y el revés de los imaginarios, o así como en las cronofotografías de Marey observamos simultáneamente el interior y el exterior de una figura y concretamos a la vez, en una imagen “imposible”, percepción directa e imaginación indirecta, nos encontramos también –con Lispector, Vieira o Tarkovski– ante confluencias y ósmosis entre lo real y lo ideal que, lejos de ser casuales, son de hecho *necesarias* en todo proceso creativo.

La cómoda separación de los saberes –una matemática rígida, eterna, racional, deductiva; una poesía plástica, dinámica, emocional, inventiva– ha producido innecesarias y frustrantes parálisis. Si tenemos que volver

---

217 C. S. Peirce, CP 1.673 (1898) (trad. Sara Barrena; cursivas nuestras). La notable conjetura lógica de que continuidad coincide con genericidad *vía* lógica de primer orden únicamente ha sido demostrada en matemáticas en 1995, gracias a métodos topológicos en teoría de modelos.

a aprender a “ver con la mente y con el corazón”<sup>218</sup>, contamos ya con muchos ejemplos que transgreden las fronteras y que reintegran con fuerza exactitud y sensibilidad, racionalidad e imaginación, control e inventividad. Así como una matemática sin invención, sin emoción estética, sin evolución dinámica, resulta ser una pobre caricatura de una ciencia extraordinariamente viva<sup>219</sup>, una poesía sin rigor, sin exactitud, sin cuidadoso control racional, es otro descarnado (y descarado) contrasentido. La razón requiere imaginación, la imaginación requiere precisión. Rothko define la “plasticidad” como el “*proceso en el cual la realidad se completa al hacer que las formas avancen y se retraigan [...] Las formas y el espacio se concretan al hacer que las partes más destacadas se adelanten y que las partes más alejadas del plano frontal se disuelvan en la distancia [...] Esto se obtiene mediante ciertos intervalos rítmicos de progresión y recesión*”<sup>220</sup>. En las múltiples veladuras intermedias de la visión, en el ir y venir entre imaginación y razón, entre progresión y recesión, entre fluxión y recorte, se despliega toda la plástica de la creatividad.

Dos ilustraciones del Canto XIII del *Infierno* de Dante muestran el flujo y el reflujo de los seres humanos, abocados en las imágenes ante el bosque de los suicidas. Una ilustración de Manfredini (1907) se extiende a lo largo del entrelazamiento silencioso y agónico del bosque; avanza la muerte, convertida en presencia pétreo con los suicidas-árboles y con sus enramadas anudadas sin esperanza. Otra ilustración de Rauschenberg (1960) se retrotrae hacia diversas texturas y rasgaduras que evocan el bosque, los suicidas, un grifo, un perro, residuos de agua y sangre; la multiplicidad de las técnicas del dibujo (*gouache*, lápiz, acuarela, tiza) resalta la dificultad de observar con fidelidad el tránsito de la vida y la muerte. Las metamorfosis de la razón no son menos impactantes. Al haber querido fijar rigidamente su posición en el *logos* y al haberse alejado del *eidolon*, la razón ha cometido también un suicidio. Sus enramadas se han perdido en malabarismos del lenguaje, con difíciles omisiones que han dejado por fuera el hondo soplo vital del mundo, potente e irrefrenable en las obras de Lispector o de Tarkovski. “Los violentos contra sí mismos” (título de la ilustración de Rauschenberg) han seccionado la riqueza unitaria de la creatividad humana. No obstante, desde experiencias realmente sufridas en los límites, desde obras sistemáticamente abiertas al estudio de lo fronterizo, desde verdaderos monumentos al tránsito de las formas y al subyacente movimiento del mundo, como los que hemos venido explorando en este ensayo, una razón ampliada puede alcanzar una “nueva vida”. Al tenor de

218 Un número monográfico dedicado a Bill Viola se titula precisamente así: Valentina Valentini (ed.), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma: Gangemi Editore, 1993.

219 A comienzos del tercer milenio parecen estar consolidándose algunos de los mayores avances de toda la historia de la matemática, con ubicuos traslados conceptuales y materiales entre todos los subcampos de la disciplina. Véase, por ejemplo, Jean-Paul Pier (ed.), *Development of Mathematics 1950-2000*, Basel: Birkhauser, 2000.

220 Mark Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art* (c. 1940), New Haven: Yale University Press, 2004, p. 47 (cursivas nuestras).

la *Vida Nueva* de Dante –primera conjunción plena de razón crítica y de construcción imaginaria en la literatura occidental, con la unión de una compilación de poemas y de un comentario en prosa de la poesía, por un mismo autor y en una misma obra–, pueda tal vez augurarse entonces un nuevo renacimiento de la razón.

Anota Peirce que “la mala poesía es falsa, lo concedo; pero nada es más verdadero que la verdadera poesía. Y déjenme decirle a los científicos que los artistas son unos observadores mucho mejores y más exactos que ellos, excepto por las minucias especiales que busca el hombre de ciencia”<sup>221</sup>. Proveniente de uno de los mayores científicos del siglo XIX americano, el llamado de atención golpea con crudeza. La precisión de la observación artística y, sobre todo, la *verdad* de la mirada del gran poeta –piedras de toque de Tarkovski– no pueden ser tan fácilmente escondidas, como han pretendido las “modas” culturales de los últimos decenios. Lejos de haber “muerto”, la verdad se sigue buscando siempre con ahínco en las grandes obras de la ciencia y del arte. El hecho de que no parezca existir una Verdad última o absoluta –una importante conquista– no conlleva la imposibilidad de acercarse a ciertas verdades parciales, y, sobre todo, no implica que, dentro de una ancha urdimbre de fragmentos de verdad, algunos de esos residuos no sean *mucho más* importantes y significativos que otros. La exactitud, la amplitud, la profundidad, imprescindibles facetas de lo verdadero, difícilmente pueden ser equivalentes entre un residuo y otro<sup>222</sup>.

Una de las *obstrucciones* mayores para la construcción de una “razón sensible”<sup>223</sup>, dispuesta a tránsitos fructíferos entre las ciencias y las artes, ha consistido en la adopción de una base dual para la visión y en la creencia de que una refulgente luz provee mejores condiciones para la mirada. Los trabajos de Peirce, Florenski y Marey muestran de manera precisa cómo debe en realidad *invertirse* esta situación para poder *ver más y mejor*. Con su lógica del continuo y con su vaivén pendular de inserción y extracción de información alrededor de un borde, Peirce nos muestra cómo el “sí” y el “no” deben entenderse como límites ideales de borrosas vecindades intermedias, que en la experiencia resultan ser mucho

---

221 C. S. Peirce, CP 1.315 (1903) (traducción y estudio del pasaje en Sara Barrena, *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, óp. cit., pp. 352-353).

222 La teoría matemática de las funciones analíticas de variable compleja *demuestra* que existen muy distintos *órdenes* de complejidad alrededor de ciertas singularidades de las funciones. Muchas singularidades pueden ser medidas con índices finitos y los movimientos de la función en las vecindades de esas singularidades son acotados, pero, en los casos de ciertas singularidades “esenciales”, el comportamiento de la función cubre maximalmente todo el plano complejo (teorema de Picard). Por otro lado, el conocimiento de los *residuos* de una función en ciertos entornos determina completamente el valor de la función en sus *fronteras* (teoría de los residuos de Cauchy). El inmenso valor heurístico, analógico, metafórico, de la variable compleja dentro de la filosofía y, más ampliamente, dentro del espectro general de la cultura, está aún por desarrollarse. Para una notable introducción *visual* a la variable compleja –concreción exacta del *eidolon*–, véase Tristan Needham, *Visual Complex Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

223 También: “razón ampliada” o “razonabilidad” (véase nota 9).

más reales. No vale entonces partir de lo dual como un sostén para el entendimiento, sino, *inversamente*, se lo debe postular como una idealidad lejana –suerte de “punto en el infinito”– que no tiene por qué gobernar nuestras acciones. Con su aceptación de las multiplicidades antinómicas y con su acercamiento de mirada e idea como “rostros del rostro”, Florenski abre nuevas compuertas para que nos podamos situar sistemáticamente en el revés de las configuraciones. La mirada *invierte* la supuesta facilidad con que registra directamente la luz y se abre a múltiples “concreciones de lo inefable” que se fraguan en la penumbra. Con sus nuevos instrumentos que enriquecen las posibilidades ópticas y con su esfuerzo por registrar los elusivos rastros del movimiento, Marey traza milimétricamente las diversas profundidades y la enorme amplitud del espectro de la visión. Las cronofotografías sobre fondos oscuros *invierten* los supuestos habituales de la percepción y muestran cómo una serie indirecta de residuos otorga una mayor precisión que la que se cree obtener con la observación directa que proporciona el ojo humano.

Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski exploran con gran inventiva los extensos espacios bosquejados en las inversiones anteriores. Un enérgico rechazo de las delimitaciones restrictivas, de las demarcaciones excluyentes, de las categorizaciones seguras, recorre todas sus obras. Siempre en tránsito, siempre intentando moverse a la par de las vibraciones mismas de las configuraciones (literarias, plásticas, cinematográficas) que pretenden recrear, Lispector, Vieira y Tarkovski descartan cualquier escisión “sí/no” y se sumergen en inacabables texturas y tinturas intermedias, al tenor de la vida misma. Los claroscuros de *La manzana en la oscuridad*, de *El sueño* o de *Stalker*, la travesía de los contrarios en *La pasión según G. H.*, en las *Consecuencias contradictorias* o en *El sacrificio*, el ir y venir entre vacío y revelación en *Cerca del corazón salvaje*, en *Campos de Sainte-Claire* o en *El espejo*, pueden verse todos como cristalizaciones de una dinámica que intenta acoplarse con el flujo incesante del mundo. Aproximaciones asintóticas entre el hombre y el movable universo que le rodea, son obras que sirven de puente para suturar las distancias forzadas que impone cualquier tipo de dualismo.

En la novela de Dostoievski, Bajtin nos hace ver cómo el novelista entrelaza la polifonía de las diversas voces con el entramado de la novela, cómo construye mixturas de palabras propias y ajenas, cómo transmite eficazmente los sentidos y tonos medios que tensan la narración. La inexistencia de ideas aisladas, y el principio básico dostoievskiano de que todo vive en la frontera de su contrario, son resaltados por Bajtin: “El acontecimiento en la vida de un texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla *sobre la frontera entre dos conciencias*”<sup>224</sup>. La terminología vitalista del crítico es muy dicente: en las fronteras están la “esencia”, la “vida”; lejos de las fronteras se encuentran la “degeneración”, la

---

224 Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (1979, póstumo), México: Siglo XXI, 1989, p. 297 (cursivas de Bajtin).

“muerte”<sup>225</sup>. En las fronteras, Dostoievski nos ilumina sobre la complejidad del mundo: conviven, se conocen y se entienden el amor y el odio, la fe y el ateísmo, la nobleza y la felonía, la pureza y la lujuria. En la disposición de los personajes y en la correlación de los discursos se topan y discuten “no voces monológicas íntegras sino voces desdobladas”<sup>226</sup>.

Paralelamente a la distinción de los espacios dentro de la narrativa, pero en el nivel más hondo de los procedimientos básicos del pensamiento, Bajtin encuentra una fina distinción entre “lógica” y “dialogismo”: “Las relaciones de sentido dentro de un enunciado tienen un carácter lógico-objetual, pero las relaciones de sentido entre diversos enunciados adquieren un carácter dialógico: los sentidos se distribuyen entre las diferentes voces”<sup>227</sup>. En ciernes, Bajtin distingue la lógica bivalente de la lógica polivalente, con múltiples valores de verdad<sup>228</sup>. Al igual que lo podría haber aseverado Lispector, Bajtin muestra que, desde el punto de vista de la creación literaria polifónica, “las relaciones dialógicas tienen un carácter específico: no pueden ser reducidas a relaciones lógicas”<sup>229</sup>. Esta irreducibilidad, a nivel lógico, de las características del dialogismo, sitúa a la novela polifónica en una frontera, en un límite intrínseco que  *fuerza*  la narrativa sobre el pensamiento. La pluridimensionalidad de la novela no puede acomodarse a una lógica del “sí” y del “no”, rompe enérgicamente sus fronteras, busca y encuentra los matices y la polivalencia.

Cuando vibran simultáneamente en un acorde muchos tonos a la vez, el sonido, el oído y la mente se encuentran en una frontera. El conjunto de vibraciones moldea e interseca sus frecuencias en un todo, del cual no podemos separar sus partes sin perder el sentido global. Las palabras y las imágenes participan de esa instantaneidad en la cual se mezclan, inseparablemente, sus orientaciones, matices y tonos diversos. En la expresión instantánea de cada signo dentro de un sistema polisémico se materializan constantemente los cruces de fronteras y, dada la instantaneidad de la manifestación, los lazos no pueden desatarse. De esta manera, las palabras y las imágenes van siempre más allá de sí mismas, abren el espacio y buscan al “otro”. El Escritor y el Profesor en *Stalker* son inimaginables el uno sin el otro; las conciencias de los personajes de Lispector siempre se desdoblan en diálogos infinitos; Vieira da Silva no puede agregar un trazo en el lienzo sin que se desencadene en su mente una metamorfosis completa de la obra. Comenta Bajtin que, en las novelas de Dostoievski,

---

225 Nota 13.

226 Mijaíl Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929; 2ª ed. renovada 1969), México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 361.

227 M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, óp. cit., p. 306.

228 Bajtin no alcanzó a saber que, en esos años, simultáneamente en Polonia, en Rusia y en Estados Unidos, la lógica matemática también rompía sus fronteras y tecnificaba y axiomatizaba los cálculos polivalentes. Las primeras lógicas polivalentes, formalizadas en sistemas matemáticos adecuados y completos, fueron las de Lukasiewicz (Polonia, 1920), Post (Estados Unidos, 1921) y Kolmogorov (Rusia, 1925).

229 M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, óp. cit., p. 309. En lógica es *demostrable* que las lógicas polivalentes no pueden ser reducidas al pensamiento bivalente.

“todo y todos deben conocerse mutuamente, encontrarse y empezar a hablar”. Tales encuentros sólo pueden realizarse en una estructura abierta. Yendo más allá del hombre a solas, que no encuentra la plenitud en sí, el individuo se sumerge en “la estructura *abierta* del gran diálogo”<sup>230</sup> social, dentro del cual, gracias a las otras conciencias, será capaz de realizarse. La dialogización abre y completa al hombre; rompe las fronteras del “yo” y lo completa con el “otro”.

La lógica de la abducción según Peirce enseña que, en la emergencia de las hipótesis, debe existir previamente una cierta tensión entre un hecho sorprendente y un conjunto más estable de creencias. La creatividad se dispara por una “anomalía” que se desea visualizar desde nuevas perspectivas. La invención requiere entonces fluctuar en un espacio abierto, transgredir las fronteras de las creencias reinantes, romper amarras y buscar un “más allá”. En esa aventura, la riqueza de las imágenes representa un papel central. Las imágenes, de hecho, logran *pegar* localmente algunas roturas en el continuo, gracias a su capacidad de aunar cortes tajantes y suaves ondulaciones en un mismo fragmento del espacio. Una visión extendida permite entonces sostener un dialogismo mayor. Se *oye más y mejor* al poder ver más allá. La “extra”-limitación de la imagen invita siempre a buscar nuevas perspectivas, y, en ese aliciente expansivo, también se benefician el diálogo y la palabra.

Ioana Vultur ha mostrado en detalle cómo Broch y Proust encuentran en la imaginación del poeta una verdadera capacidad visionaria; en *La muerte de Virgilio*, detrás de “multitud de imágenes, multitud de realidades, ninguna verdaderamente real mientras esté aislada”, el poeta puede llegar a ver “el símbolo de una realidad última e incognoscible que es su totalidad”<sup>231</sup>; en *A la búsqueda del tiempo perdido*, Marcel intenta fijar en su espíritu alguna imagen que le ha “forzado a mirarla, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que había tal vez bajo esos signos algo muy distinto que debía intentar descubrir”<sup>232</sup>. Exploradores incisivos de los límites de la memoria y del tiempo, Broch y Proust se adentran en el gran continuo de las sensaciones y de la reflexión. Más allá de una multitud de imágenes o de realidades aisladas, más allá de la diversidad de la nube, del triángulo o del campanario, la ronca, potente y “muy distinta” continuidad del mundo se convierte en el objetivo último del poeta. Aunque resulte incomprensible en su totalidad, la continuidad se despliega en ciertos “momentos privilegiados” ante una mirada abierta. La vivísima riqueza *visual* de la *escritura* proustiana –concreción de una verdadera *razón sensible*– puede entenderse como una de esas “bisagras” privilegiadas que se sitúan en la frontera del *topos logos-aidolon* (*figura 11*).

230 M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, óp. cit., p. 251 (cursivas de Bajtin).

231 Ioana Vultur, *Proust et Broch: les frontières du temps, les frontières de la mémoire*, Paris: l'Harmattan, 2003, p. 57.

232 *Ibid.*, p. 69

Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski intentan también evocar la posibilidad de “algo muy distinto” bajo los signos que contemplan. Sin embargo, el acceso a ese “algo” es mucho más severo y desencantado; un impulso hermenéutico se conjuga con la conciencia de que el ejercicio interpretativo es, en última instancia, imposible; la conjunción del avanzar y del retraerse –progresión y recesión, iteración y desiteración– tensa y desgarran todas sus obras. Sus mayores esfuerzos creativos se concentran entonces en inventar nuevos signos plásticos para representar los hiatos de la razón y de la sensibilidad en los que se debate el hombre. Ahora bien, uno de los méritos mayores de las grandes obras de arte consiste en que, al conseguir representar profundamente una cesura, se logra que esa cesura tienda luego a desaparecer. Así como el descubrimiento consciente de un remolino en el lago profundo del subconsciente ayuda a disolverlo, la capacidad creativa del ser humano para representar las *limitantes* mismas de su entendimiento hace que este se expanda *luego* por caminos previamente insospechados.

Todo en Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski produce en efecto la duradera sensación de que, luego de sumergirnos en sus obras, entendemos con mayor fidelidad el mundo y nuestro frágil lugar en él. El hecho de que esto suceda *no a pesar* de las limitaciones y las inaccesibilidades evocadas en sus obras, sino *gracias* precisamente a ese registro de obstrucciones, es solamente una aparente paradoja. Peirce, Florenski y Marey explican cómo desde el revés, desde la oclusión, desde el residuo, puede observarse mejor el *esqueleto completo* de la contraparte. El ir y venir entre polos opuestos de la mirada, el invertir perspectivas, el reconocer unas fronteras que deben ser superadas, amplía el espectro de la visión. Más allá de la dualidad burda del “+” y del “-” (con una trivial ley de signos “- × - = +”), una mucho más compleja ley de signos gobierna esos tránsitos de la razón. Lejos de una luz refulgente, el conocimiento parece obtenerse con mayor finura si se sitúa en la penumbra; diversas *veladuras* de lo positivo se consiguen entonces al *reintegrar* ciertos *diferenciales* en el revés de la percepción, algo que puede expresarse gracias a una ley de signos extendida “ $\pm = \int \partial$  (-)”. El vaivén pendular entre el más y el menos, cifrado en el *enlace* de los operadores inversos de diferenciación e integración, consigue captar mejor los oscilantes espacios de todo lo intermedio.

De forma similar, lo racional y lo imaginal requieren entreverarse sin cesar para recorrer en parte ese ancho mundo al que se asoma la mirada. Son tan necesarias ciertas zonas brumosas (Tarkovski), conjeturales (Peirce) o antinómicas (Florenski), como zonas “exactas”, llenas de destilaciones, filtraciones y separaciones, donde se decantan las mixturas del mundo. El olvido de zonas maleables, aún indefinidas, dispuestas a la deformación plástica, o el olvido inverso de zonas rigurosas y afiladas, copartícipes de ciertos fragmentos de verdad, llevan en cualquiera de los dos casos a restringir las capacidades inventivas del hombre. La pendular conciencia/inconsciencia de Martim en *La manzana en la oscuridad* participa en un

traslape entre esas dos zonas; necesitada de olvidar para penetrar en la vivencia de lo neutro, la mente sin embargo retorna luego reflexivamente sobre sí misma, y reurde los hilos del lenguaje para poder potenciar ese acercamiento pleno a la materia. La Zona de *Stalker* adquiere todo su misterioso atractivo por el hecho de *terciar* también entre esas dos zonas, y solaparse con ambas a la vez; el riguroso control de los espacios y la posibilidad simultánea de evadirlos se manifiestan en el complejo zigzag de retrocesos y avances que los protagonistas dibujan en el terreno. La Zona se convierte en una suerte de “cuasi-mente” en el sentido de Peirce, un medio protoplásmico en el que la semiosis crece progresivamente y va asimilando muy diversos materiales, en un vaivén entre licuefacción y cohesión<sup>233</sup>. El *magma* de la creación requiere entonces situarse en ese *entre-dos* de lo imaginal y de lo racional, en esa breve línea de arena donde crepita la lava cayendo al mar, en esa frontera sinuosa y movable donde consiguen fraguarse los mayores giros del arte y de la ciencia.

-----

Goethe recordaba la imposibilidad de acceder a cualquier forma de totalidad sin una simbiosis entre arte y ciencia<sup>234</sup>. Si ese acceso al Todo nos resulta cada vez más difícil y elusivo, por el ya inabarcable volumen material de todo lo que deberíamos contemplar, el ejercicio de *apertura* de la mirada cuando se sitúa en el borde de lo imaginal y de lo racional sigue siendo extraordinariamente útil. Una razón extendida en la que caben el magma inventivo y la cristalización exacta otorga mayores posibilidades al hombre, y, en ciertos “momentos privilegiados”, provee una *concreta* percepción de ese “más allá” que se encuentra allende las limitantes propias de cualquier entendimiento. Desde los límites mismos de su razón, el hombre incesantemente puede seguir extendiéndola y abriéndola a nuevos y sorprendentes panoramas. Las excesivamente proclamadas “muerte de la razón”, “muerte de la historia” o “muerte del arte” (es difícil en los momentos actuales declarar una “muerte de la ciencia”, pero no faltarían adeptos del pensamiento débil para hacerlo) no son sino reflejos de una desorientación *deseada*. Sin mapas, sin contrastaciones, sin jerarquías, un ensimismamiento mezquino gobierna muchas manifestaciones del arte; por su lado, las actividades normales de la ciencia se han refugiado en el cómodo escondite de lo (sub-)sub-disciplinar. Sin embargo, más allá de esas mutilaciones con las que actualmente parecen convivir gustosos los artistas y los hombres de ciencia, hemos visto con los protagonistas de este ensayo cómo pueden *invertirse concretamente* esas restricciones, y cómo *–desde los residuos y desde las limitantes mismas del saber–* la creatividad puede llegar a explorar espacios que aparentemente le estaban vedados.

---

233 C. S. Peirce, “A Guess at the Riddle” – “Trichotomic” (1887-88), en: C. S. Peirce, *The Essential Peirce* (eds. Kloesel, Houser, De Tienne), Bloomington: Indiana University Press, 1992, vol. 1, p. 284.

234 Véase el epígrafe situado al comienzo de nuestro ensayo.



“Ver con la mente y con el corazón”<sup>235</sup> no solo es aún perfectamente posible, sino más que nunca necesario. La conjunción de exactitud y plasticidad que hemos explorado en Lispector, Vieira da Silva y Tarkovski, el constante ir y venir entre el anverso y el revés de la razón en Peirce, Florenski y Marey, la riqueza de lo fronterizo y lo intermedio, adquieren una relevancia singular en los momentos actuales. La *transmodernidad*, con su galopante “multicronía” e “hibridación”<sup>236</sup>, no puede abandonarse a la sinrazón y al elogio de la vaguedad; apropiándose de los híbridos y de las mixturas, debe oscilar entre una imaginación cada vez más concreta y precisa, y una razón cada vez más flexible e inventiva. La compleja topología del movimiento y del tiempo no impide sus milimétricos registros, como muestran Marey o Tarkovski; pero tampoco la acumulación de mínimos trazos de pintura impide una revelación plástica más alta, como muestran Florenski o Vieira da Silva.

La *visión* desde una *frontera* conjuga la inherente riqueza multivalente de las imágenes con el inherente ir y venir que resulta al situarse en un límite. De esta manera, una dinámica *razón de la frontera* se convierte en puntal básico de sostén para explorar ciertas *fronteras de la razón* y, en el continuo vaivén entre concreciones exactas, residuos fronterizos y esquemas intangibles, va ampliándose –ligera y frágilmente, pero con la magnificencia de la vida siempre nueva del ave fénix– el espectro de la creatividad humana.

---

235 Nota 218 (Bill Viola).

236 Nota 15 (Rosa M<sup>a</sup>. Rodríguez Magda).

# Bibliografía\*

## A

ARDITI, Sylvia & LACHIÈZE-REY, Marc, *Cosmos*, París: Marval-Vilo, 2003. [113]

## B

- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1989. [117, 118]  
\_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986. [118, 119]  
\_\_\_\_\_, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1991. [29]  
BARRENA, Sara, *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra, 2003. [35, 113, 116]  
BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, París: Gallimard, 2004. [58, 59]

## C

- CAICEDO, Xavier, “Lógica de los haces de estructuras”, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias XIX* (1995): 569-586. [33]  
CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1992. [102]  
CASSIN, Barbara (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, París: Seuil, Le Robert, 2004. [56, 107, 109]  
CHARBONNIER, Georges, *Monologue du peintre*, París: Julliard, 1959-60. [82]

## D

- DAVAL, Diane, “Étude de l’oeuvre”, en: Guy Weelen et Jean-François Jaeger, *Vieira da Silva – Monographie*, Genève: Skira, 1993, pp. 123-363. [84]  
DIDI-HUBERMAN, Georges et MANNONI, Laurent, *Mouvements de l’air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París: Gallimard, 2004. [59]

## F

- FLORENSKI, Pavel, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano: Mondadori, 2003. [38]  
\_\_\_\_\_, *Amleto*, Milano: Bompiani, 2004. [59]  
\_\_\_\_\_, *Il significato dell’idealismo*, Milano: Rusconi, 1999. [37, 40, 42, 49]  
\_\_\_\_\_, *La Colonne et le Fondement de la Vérité*, Lausanne: L’Age d’Homme, 1994. [45]

---

\* Entre paréntesis cuadrados, al final de cada referencia bibliográfica, aparece(n) la(s) página(s) del cuerpo del texto donde se menciona la referencia en cuestión.

\_\_\_\_\_, *La perspective inversée, suivi de L'iconostase*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1992. [43, 45]

\_\_\_\_\_, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma: Gangemi Editore, 2003. [39, 40, 44]

\_\_\_\_\_, "Non dimenticatemmi". *Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Milano: Mondadori, 2000. [38]

FREIXAS, Laura, *Clarice Lispector*, Barcelona: Ediciones Omega, 2001. [78]

FRIZOT, Michel, *Étienne-Jules Marey, chronophotographe*, Paris: Nathan, 2001. [52]

## G

GOVERNATORI, Luca, *Andrei Tarkovski. L'art et la pensée*, Paris: L'Harmattan, 2002. [94]

## J

JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993. [107]

## L

LISPECTOR, Clarice, *Agua viva*, Madrid: Siruela, 2004. [67, 76]

\_\_\_\_\_, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid: Siruela, 2002. [67]

\_\_\_\_\_, *La manzana en la oscuridad*, Madrid: Siruela, 2003. [69, 70, 71, 79, 117, 120]

\_\_\_\_\_, *La pasión según G. H.*, Barcelona: Península, 1988. [69, 70, 72, 77, 79, 117]

LLANO, Rafael, *Andrei Tarkovski. Vida y obra*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2002. [93]

LLULL, Ramón, *Liber correlativorum innatorum (Libro de los correlativos innatos)* (traducción, notas y estudio preliminar, José Higuera), preimpreso, Pamplona: Universidad de Navarra, 2004. [61]

## M

MAREY, Étienne-Jules, *Le mouvement*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 2002. [51, 53, 56, 57, 61]

MERKER, Anne, *La vision chez Platon et Aristote*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2003. [112]

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 2004. [84]

\_\_\_\_\_, *L'oeil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 2004. [87]

MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor, 1992. [108]

## N

NEEDHAM, Tristan, *Visual Complex Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 1997. [116]

NOËL, Bernard, "Le rayonnement chalereux de Vieira da Silva", *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 16-31 marzo 1977. [82]

NOVALIS, *Opera filosofica*, Torino: Einaudi, 1993. [47]

P

- PAQUET, Léonce, *Platon. La médiation du regard*, Leiden: Brill, 1973. [112]
- PEIRCE, Charles Sanders, *Categorie* (ed. Rossella Fabbrichesi Leo), Bari: Laterza, 1992. [24]
- \_\_\_\_\_, *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. [23]
- \_\_\_\_\_, *The Essential Peirce* (eds. Kloesel, Houser, De Tienne), Bloomington: Indiana University Press, 1992. [121]
- PHILIPPE, Anne, *L'éclat de la lumière. Entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes*, Paris: Gallimard, 1978. [84]
- PIER, Jean-Paul (ed.), *Development of Mathematics 1950-2000*, Basel: Birkhauser, 2000. [115]

BIBLIOGRAFÍA

R

- ROBERTS, Don, *The Existential Graphs of Charles S. Peirce*, The Hague: Mouton, 1973. [31]
- RODIN, Auguste, *Figures d'ombres. Les Dessins de Auguste Rodin (Album Fenaille)*, Paris: Somogy Éditions d'art, 1996. [59]
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando, *Saber del ámbito. Sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*, Madrid: Síntesis, 2001. [34]
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M.<sup>a</sup>, *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 2004. [30, 122]
- ROTHKO, Mark, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, New Haven: Yale University Press, 2004. [115]

S

- SCHLEIERMACHER, F. D. E., *Dialectique*, Paris: Cerf, 1997. [47]
- SCHNEIDER, Pierre, *Les dialogues du Louvre*, Paris: Denoël, 1967. [82]

T

- TARKOVSKI, Andrei, *Journal 1970-1986*, Paris: Cahiers du cinéma, 2004. [93, 94, 99, 101]
- \_\_\_\_\_, *Le temps scellé*, Paris: Cahiers du cinéma, 2004. [91, 93, 95, 96, 98, 100, 102]
- TRÍAS, Eugenio, *Diccionario del espíritu*, Barcelona: Planeta, 1996. [96, 98, 101, 103]
- \_\_\_\_\_, *El hilo de la verdad*, Barcelona: Destino, 2004. [24, 25, 26, 34, 35]
- \_\_\_\_\_, *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino, 2000. [85, 87, 88]
- \_\_\_\_\_, *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino, 1999. [29]
- \_\_\_\_\_, *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 1991. [58, 59]
- \_\_\_\_\_, *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel, 1985. [68, 70, 71, 74, 77]

V

- VALENTINI, Valentina (ed.), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma: Gangemi Editore, 1993. [115]
- VIOLA, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Cambridge: MIT Press, 1995 (3.<sup>a</sup> ed. 2002). [75]
- VULTUR, Ioana, *Proust et Broch: les frontières du temps, les frontières de la mémoire*, Paris: L'Harmattan, 2003. [119]

## W

WEELLEN, Guy et JAEGER, Jean-François, *Vieira da Silva – Catalogue raisonné*, Genève: Skira, 1993. [81]

\_\_\_\_\_, *Vieira da Silva – Monographie*, Genève: Skira, 1993. [82, 83, 84, 85, 89]

RAZÓN DE LA FRONTERA Y  
FRONTERAS DE LA RAZÓN

# Índice onomástico

## A

Arditi, Sylvia, 113  
Aristóteles, 96

## B

Bach, Johann Sebastian, 18  
Bajitín, Mijail, 17, 19, 117-119  
Barrena, Sara, 35, 113-114, 116  
Belting, Hans, 58-59  
Benjamin, Walter, 43, 62  
Boulez, Pierre, 81  
Broch, Hermann, 119  
Brouwer, Luitzen Egbertus Jan, 39, 60

## C

Caicedo, Xavier, 33  
Calvino, Italo, 102  
Cantor, Georg, 39  
Cassin, Barbara, 56, 107, 109  
Cauchy, Augustin-Louis, 116  
Charbonnier, Georges, 82  
Cusa, Nicolás de, 29, 70

## D

Dante, 43, 59, 115-116  
Daval, Diane, 84  
De Tienne, André, 121  
Didi-Huberman, Georges, 59, 62  
Dostoievski, Fiodor, 117-119  
Duchamp, Marcel, 18, 34, 74, 77

## E

Engels, Friedrich, 86

## F

Fabbrichesi, Rossella, 24

Favorski, Vladimir, 40-42, 54, 82  
Feuerbach, Ludwig, 86  
Florenski, Pavel, 5, 7, 9, 12-17, 20-21, 27, 29, 37-49, 51, 54-55, 58-63, 68, 70, 72, 74, 76-77, 81-82, 87-89, 91-92, 94, 101-102, 108-109, 114, 116-117, 120, 122  
Frege, Gottlob, 30  
Freixas, Laura, 78  
Frizot, Michel, 52-53

## G

Goethe, Johann Wolfgang, 7, 121  
Governatori, Luca, 94

## H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 59  
Higuera, José, 61  
Houser, Nathan, 121

## J

Jaeger, Jean-François, 81-85, 89  
Jay, Martin, 107  
Joyce, James, 19, 68, 78  
Jurgens, E., 39

## K

Kafka, Franz, 19, 84  
Kant, Immanuel, 101  
Kierkegaard, Sören, 86  
Kloesel, Christian, 121  
Kolmogorov, Andrei, 118  
Kripke, Saul, 60

## L

Labarrière, Jean-Louis, 56

Lachière-Rey, Marc, 113

Lawvere, William, 60

Leonardo da Vinci, 93

Lispector, Clarice, 5, 9, 12-17, 20, 62-79, 81, 86-87, 89, 91-92, 95, 98, 101, 108-109, 112, 114-115, 117-118, 120, 122

Listing, Johann Benedict, 24

Llano, Rafael, 93

Llull, Ramon, 61, 110-111

Lukasiewicz, Jan, 118

## M

Mahler, Gustav, 99

Manfredini, Manfredo, 115

Mannoni, Laurent, 59

Marx, Karl, 86

Marey, Étienne-Jules, 5, 9, 12-14, 16-17, 20-21, 29, 51-63, 69, 72-74, 76-77, 81, 83, 85, 89, 91-92, 108-110, 114, 116-117, 120, 122

Merker, Anne, 112

Merleau-Ponty, Maurice, 83-84, 87

Miguel Angel, 102

Misler, Nicoletta, 38

Monet, Claude, 86

Musil, Robert, 19, 108

## N

Needham, Tristan, 116

Netto, Eugen, 39

Noël, Bernard, 82

Novalis, 46-47

## P

Paquet, Léonce, 112

Pascal, Blaise, 28, 93, 114

Peirce, Charles Sanders, 5, 9, 12-18, 20-35, 37, 42, 49, 51, 55, 60-63, 70-72, 75-78, 81, 84, 86-89, 91-92, 101, 108-109, 113-114, 116, 119-122

Philippe, Anne, 84

Picard, Emile, 116

Picasso, Pablo, 40

Pier, Jean-Paul, 115

Plateau, Joseph, 53

Platón, 37, 70, 96, 111-112

Poe, Edgar Allan, 26

Post, Emil Leon, 118

Proust, Marcel, 19, 43, 68, 78, 119

## R

Rauschenberg, Robert, 115

Rerberg, Georgi, 99

Roberts, Don, 31

Rodin, Auguste, 59-60, 102

Rodríguez Magda, Rosa María, 30, 122

Rothko, Mark, 86, 115

Rublev, Andrei, 15, 94

## S

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 46, 58, 85

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 46-47

Schneider, Pierre, 82

Szenes, Arpad, 84

Simon, Gérard, 56, 109

## T

Talbot, William Henry Fox, 58

Tarkovski, Andrei, 5, 9, 12-13, 15-17, 20, 62-63, 65, 89, 91-103, 109, 112-117, 120, 122

Tarski, Alfred, 60

Tasso, Torquato, 43

Teófanos el Griego, 94

Thomé, Wilhelm, 39

Trías, Eugenio, 18-19, 24-26, 29, 34-35, 38, 40-43, 46, 58-59, 68, 70-71, 74, 76-77, 85-88, 96, 98, 100-101, 103

Turner, Joseph Mallord William, 86

## V

Valentini, Natalino, 38

Valentini, Valentina, 115

Vaz Ferreira, Carlos, 27

Veronese, Paolo, 85

Vieira da Silva, Maria Helena, 5, 9, 12-13, 15-17, 20, 62-63, 65, 81-92, 96, 98, 101, 109, 112, 114, 117-118, 120, 122

Viola, Bill, 75, 83, 97, 115, 122

Virgilio, 43, 59, 119

Vultur, Ioana, 119

## W

Weelen, Guy, 81-85, 89

Wittgenstein, Ludwig, 101

## Y

Yoneda, Nobuo, 54-55, 88

## Z

Zak, Lubomír, 38

Zolla, Elemire, 38

ÍNDICE ONOMÁSTICO





*Este libro forma parte  
de la Colección OBRA SELECTA 2009.  
Se terminaron de imprimir 500 ejemplares  
en mayo de 2010 en la Editorial Universidad  
Nacional de Colombia.  
En su composición se utilizó fuente Rotis  
Serif 10/11.5 puntos, en formato  
de 16,5 x 24 centímetros. La tapa dura  
va en rodacarp amarillo (girasol) de 280  
gramos, las guardas en rodacarp naranja  
(corail) de 280 gramos; la sobrecubierta  
en propalcote de 150 gramos y las páginas  
interiores en propalmate de 90 gramos.*

*Razón de la frontera y fronteras de la razón* explora los bordes de ámbitos del pensamiento y de la creatividad que, aparentemente, no pueden ser captados por la razón, ni precisados con la imaginación. Desde las limitantes del lenguaje y de la visión, se observa cómo un sostenido esfuerzo de invención en esos márgenes de la expresión permite construir, no obstante, una serie de accesos parciales a aquello que parece eludirnos. Una ampliación de la razón se encuentra entonces en juego, donde esta sea capaz de integrar rigor y plasticidad, exactitud y libertad, control y movimiento.

La primera parte del trabajo *-razón de la frontera-* muestra cómo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, tres notables científicos se enfrentan con sorprendentes obstáculos en sus investigaciones, que les obligan a construir nuevas miradas desde el revés de las configuraciones estudiadas. La segunda parte del trabajo *-fronteras de la razón-* busca otros espacios más allá de la ciencia, y aborda, desde formas del arte en la segunda mitad del siglo XX, el problema de entender umbrales, penumbras, reveses. Con detallados estudios de caso en la Lógica (Peirce), la Filosofía (Florenski), la Fotografía (Marey), la Literatura (Lispector), las Artes Plásticas (Vieira da Silva) y el Cine (Tarkovski), se revisan en el ensayo diversas concreciones de una razón extendida, que pueden verse como modulaciones alrededor de tres temas principales: el *ir y venir pendular* en los entornos alternos que se encuentran a cada lado de una frontera; la fuerza que adquiere una cierta *razón de las imágenes*, que la razón del lenguaje no parece conocer; la *reflexividad del límite*, que permite superar los territorios interiores y conquistar un nuevo espacio, el del *horos* (borde) mismo.

editorial  
UNL



9 789587 194319

En la colección *Obra Selecta* aparecen los ganadores de la convocatoria de la Editorial Universidad Nacional de Colombia a los docentes e investigadores de la Universidad. La calidad académica de las publicaciones está respaldada, como ha sido tradición institucional, en la juiciosa evaluación de pares anónimos. El lector tiene en sus manos una muestra de la calidad de la presentación de los textos.

También forman parte de la colección las contribuciones de profesores destacados de la Universidad Nacional de Colombia. La transmisión del conocimiento generado en la Universidad es parte de la responsabilidad que tiene la Editorial con la ciudadanía.

El logotipo de la Editorial Universidad Nacional de Colombia es el sello de garantía de calidad de las publicaciones de la Universidad en todas las ramas del saber, de la cultura y del arte.

*Luis Ignacio Aguilar Zambrano*

Director

Editorial Universidad Nacional de Colombia



*Fernando Zalamea* (Bogotá, 1959). Ph. D. en Lógica Matemática (University of Massachusetts, 1990). Profesor titular del Departamento de Matemáticas de la Universidad Nacional de Colombia. Director de la División de Investigación (1998-2000) de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Coordina el Centro de Sistemática Peirceana ([www.csp-peirce.org](http://www.csp-peirce.org)), coligando diversas universidades colombianas. Ha ofrecido numerosos cursos en Lógica Matemática (Lógicas Alternativas, Lógica Categórica) y en cruces con la Filosofía (Historia de la Lógica, Estudios Sistemáticos sobre Peirce y Lautman). Es autor de una quincena de libros de ensayo, monografías y compilaciones, y cuenta con cerca de setenta artículos sobre matemáticas y crítica de la cultura en revistas especializadas, así como con un centenar de reseñas sobre temas culturales en la prensa colombiana. Ha obtenido algunos de los premios mayores de ensayo en el contexto hispánico: Premio Jovellanos 2004 (España), Premio Gil-Albert 2004 (España), Premio Kostakowsky 2001 (México), Premio Andrés Bello 2000 (Colombia).

Página web:

[www.matematicas.unal.edu.co/~fzalamea](http://www.matematicas.unal.edu.co/~fzalamea)