

***Pragmática:***  
***orientación e integración de redes y mixturas***

---

Fernando Zalamea

*[Revista Al Margen 13 (2005): 66-84]*

Una visión medianamente congruente con la multiformidad del mundo debe integrar, al menos, tres órdenes de aproximaciones: un nivel *diagramático* –esquemático y reticular– donde se bosquejan los esqueletos de las múltiples correlaciones entre los fenómenos, un nivel *modal* –gradual y mixto– donde los esqueletos relacionales adquieren diversas “tinturas” de tiempo, lugar e interpretación, y un nivel *fronterizo* –continuo– donde se combinan progresivamente las redes y las mixturas. Dentro de esa “arquitectura” de la visión, los niveles nunca se encuentran fijos o completamente determinados; en el sentido de Albert Lautman, se articulan diversas saturaciones contextuales (pues algo mixto y saturado en un nivel dado puede verse como esquelético y en proceso de saturarse en otro contexto de mayor complejidad) y una dinámica frontera del saber refleja la ondulante *frontera del mundo*. Lejos de ser una línea que demarca nítidamente dos regiones, la frontera es una *banda* de complejas interacciones semióticas: como el fluyente trazo de las mareas en una playa, como las decenas de metros de vegetación y vida que corresponden en el terreno a las exiguas demarcaciones idealizadas en un mapa, la frontera es un lugar de enorme

riqueza dialéctica, en cuya amplitud de banda se realizan muchas de las osmosis fundamentales de la creatividad.

Una adecuada integración de diagramas, correlaciones, modalidades, contextos y fronteras entre el mundo y sus diversos intérpretes es el objeto primordial de la *pragmática*. Lejos de reducirse al estudio de correlaciones utilitarias en contextos prácticos de acción-reacción –degeneración del término “pragmática” que corresponde a su despectivo uso actual– la pragmática intenta reintegrar las fibras diferenciales del mundo, insertando explícitamente el amplio espectro relacional y modal de las fibras *dentro* de la integral buscada. La atención técnica a contextualizaciones, modulaciones y fronteras le otorga a la pragmática –en la acepción de Charles S. Peirce, su fundador– un fino y peculiar timbre filosófico y metodológico. Al igual que la visión, como la música, se beneficia de una modulación integral donde se entrelazan tonos y tonalidades para realzar su textura, la pragmática se beneficia de un atento registro de contaminaciones y osmosis entre categorías y fronteras del conocer para articular coherentemente la diversidad.

Diversas obstrucciones naturales se encuentran en el camino de cualquier sistema arquitectónico de visión que pretenda reintegrar lo múltiple en lo uno sin perder la multivalente riqueza de lo diferencial. Una de esas claras obstrucciones consiste en la imposibilidad de que un tal sistema sea estable y definitivo, pues ninguna angulación dada puede capturar a todas las demás. En efecto, desde un punto de vista lógico, cada vez que un sistema se observa a sí mismo –perspectiva necesaria si pretende capturar el “todo” que le incluye– se desata una dinámica autoreferencial que jerarquiza sin fin el universo. Así, una arquitectónica pragmática de la visión sólo puede ser *asintótica*, en un sentido muy específico donde se entrelazan evolución, aproximación y convergencia, pero sin requerir de un límite posiblemente inexistente. El que una acumulación “interna” de vecindades pueda señalar una orientación sin tener que invocar un ente “externo” que represente un supuesto “final” –*el poder orientarnos dentro de lo relativo sin*

*tener que recurrir a lo absoluto*— constituye un hecho de enormes consecuencias filosóficas y morales, cuya plena fuerza creativa y pedagógica está apenas empezando a ser apreciada dentro del mundo contemporáneo.

Aunque una tal situación ha sido ya plenamente modelada en matemáticas —como en el caso de las ubicuas “sucesiones de Cauchy” con las que, ignorados, acotamos nuestro entorno cotidiano: números racionales con límite irracional cuya convergencia se mide sin recurrir al límite— una enorme resistencia en otros campos de la cultura se opone, en cambio, a la idea misma de correlacionalidad entre manifestaciones diversas. La supuesta validez de toda expresión, por superflua que sea, se opone a las ideas de contrastación, comparación, orden y escala provenientes del pensamiento crítico. Al hilo de impulsos particulares, cada quien configura su propio fragmento de realidad virtual y lo considera tan acertado como cualquier otro. Las consignas aisladas son legión y pulula una subrepticia forma de irracionalidad e intolerancia que consiste sencillamente en *no ver* más allá de su propio jardín. Una *filosofía de la hebra*, de la fibra, autónoma y pretendidamente válida “en sí”, inmoderada y fervorosamente singular, nos subsume por doquier.

No obstante, aunque reconstruir el tejido del mundo en un solo “gran telar” parece ser ya sólo una curiosidad histórica, hacerlo en un *telar de telares* es actualmente una posibilidad real. Después de la explosión cognitiva del siglo XX, sabemos que no existe, ni podrá ya existir, un “gran tejedor” que pueda abarcar las innumerables *redes de redes* del mundo y contemplar, a la vez, todos sus dobleces; pero no existe tampoco ninguna traba lógica para que esas mallas múltiples no puedan articularse, plegarse y pegarse a lo largo de adecuados puntos de ramificación. En buena medida, el desencuadernamiento del mundo contemporáneo puede verse como resultado de una *extrapolación falaz* a lo largo de un siglo glorificador de lo singular: el hecho de convertir las evidentes limitantes individuales de “cada quien” en una supuesta incapacidad colectiva y racional de entender el mundo. Pero ninguna razón de peso nos induce a creer

que lo singularmente irrealizable no pueda ser luego construido en red; de hecho, todos los asombrosos avances de la técnica contemporánea nos demuestran, diariamente, insospechadas transformaciones en *acto* que una mente particular sólo podría haber imaginado como eventualidades remotas.

Muchas perspectivas lineales que reconstruyen dualmente el mundo como un teatro de luces y sombras se encuentran recopiladas en el tratado barroco de Athanasius Kircher, *Ars Magna. Lucis et Umbrae* (1671), mezcla de técnica, metafísica, fantasía y alegoría. Una mirada al Teatro de Kircher muestra lo alejados que nos encontramos de su “magia” singular, a pesar de la fascinación que aún ejercen sus ingeniosos dispositivos. El *Iconismus xxv* de la *Magia Horographica* del tratado de Kircher recopila una colección de diagramas acerca de “relojes prodigiosos, en la que se muestra con sinceridad, fidelidad y verdad todo aquello que tiene que ver con la descripción más profunda de las horas”. Una “horografía oculta, fundada en el rayo parte directo, parte reflejo o refractado” se codifica en construcciones tan diversas como un “horóscopo prodigioso” sobre una esfera de cristal, una “sirena expuesta al cristal y a un vítreo mar” nadando entre las horas refractadas, un “horolario catóptico” que sólo permite distinguir el paso del tiempo desde una específica posición intermedia para el ojo, o una “astronomía esciatérica” con Eolo indicando el curso del viento dentro del “aparato de los restantes elementos celestes”. Uno de los dispositivos muestra cómo puede simularse el caos desde el orden, o, en sentido inverso, cómo lo aparentemente caótico puede reordenarse con precisión:

Describir un horoscopo con tal artificio que en una infinita multitud de líneas confusas y de estilos situados de cualquier forma, no obstante este caos confuso de cosas, mostrará, dispuesto un reloj desde un punto determinado, e indicándolas con exactitud, las horas.

El artificioso reloj se construye mediante un cristal poliédrico y un reloj de sol vertical; aplicando la mirada por el cristal poliédrico, situado en un tubo AB, los cuadrantes ordenados del reloj vertical se transforman en fragmentos dispersos

sobre una tabla CEDF dispuesta para la ocasión; el trazo de todas las líneas horarias del reloj de sol sobre CEDF produce un nuevo “reloj mágico, que, fuera del tubo, nada reflejará salvo un caos infinito de líneas y otros dibujos de manera confusa”. Las fragmentadas líneas y poliedros de CEDF nada le dicen al profano, que no sabe “leer” el reloj a través del tubo AB, pero, al aplicar el ojo desde el punto A, “de repente, desaparece toda aquella multitud de líneas” y se esclarece la confusión escondida en el artilugio.

Lejos de esa ilusoria mirada singular que parece poder reconstruir un orden preciso detrás del caos, lejos de los entramados y perspectivas con los que se espera “calcar” planarmente el mundo, lejos de poder “alisar” las rugosidades de un evasivo relieve, el siglo XX ha constatado una compleja plasticidad que se escapa de las retículas lineales. Aunque es un hecho notable que, a pesar de su aparente tosquedad, lo lineal ha producido asombrosas herramientas conceptuales y técnicas que han ayudado al hombre a controlar con insospechado éxito su medio ambiente, resulta claro, a comienzos del siglo XXI, que se necesita una topología mucho más sensible a residuos no lineales de orden superior para intentar modelar los pliegues más complejos del mundo. En ese sentido, una filosofía atenta a diversas “alturas” contextuales, “tinturas” modales, “nudos” relacionales y “configuraciones” sintéticas puede resultar ser de una gran utilidad para el mundo contemporáneo. En buena medida, el pragmatismo según Peirce – un sistema arquitectónico eminentemente contextual, relacional, modal y sintético– provee un tal entorno filosófico.

La máxima pragmática –o “pragmaticista” (“un nombre lo suficientemente feo como para poder escapar de los plagarios”) como la denominaría más tarde Peirce para distinguirla de otras interpretaciones conductistas, utilitaristas o psicologistas– aparece formulada varias veces a lo largo del desarrollo intelectual del polifacético sabio norteamericano. El enunciado más conocido data de 1878, pero otros enunciados más precisos aparecen en 1903 y 1905:

Considere cuáles efectos que podrían concebiblemente tener relevancia práctica concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos es nuestra entera concepción del objeto. (1878)

El pragmatismo es el principio según el cual todo juicio teórico expresable en una sentencia en modo indicativo es una forma confusa de pensamiento cuyo único sentido, si lo tiene, yace en su tendencia a forzar una correspondiente máxima práctica expresable como una sentencia condicional cuya apódosis está en modo imperativo. (1903)

El sentido entero de cualquier símbolo consiste en el total de todos los modos generales de conducta racional que, condicionalmente sobre todas las diferentes circunstancias posibles, se seguiría al aceptar el símbolo. (1905)

La máxima pragmaticista señala que el conocimiento, visto como proceso lógico-semiótico, es preeminentemente contextual (versus absoluto), relacional (versus sustancial), modal (versus determinado) y sintético (versus analítico). Aunque la máxima enfatiza la importancia fundamental de las interpretaciones locales (efectos prácticos, apódosis imperativa), la máxima insta también a la reconstrucción de aproximaciones globales por medio de adecuados *pegamientos relacionales y modales* de lo local (total, modos generales, posibilidades diferentes). En la máxima pragmaticista, la comprensión de un signo arbitrario *actual* se obtiene al contrastar todas las reacciones *necesarias* entre las interpretaciones (subdeterminaciones) del signo, al recorrer todos los *posibles* ámbitos interpretativos. La dimensión pragmática busca la *coligazón* de todos los posibles contextos y la integración de todas las modulaciones diferenciales obtenidas en cada contexto, un esfuerzo sintético que puede verse también como una de las labores primordiales de la teoría de “modelos” y de la teoría de “categorías”, dentro de la (asombrosamente creativa) lógica matemática contemporánea.

La máxima pragmática sirve de sofisticado “haz de filtros” para decantar la realidad. Según la arquitectónica peirceana sólo conocemos mediante signos y, según la máxima, sólo 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 que permiten diferenciar lo uno en lo múltiple e, inversamente, integrar lo múltiple en lo uno: una red representacional, una red relacional y una red modal. Aunque el siglo XX recuperó con claridad la importancia de la red representacional y el lugar privilegiado de la interpretación en todo proceso de conocimiento (desde las obras cubistas, que el espectador “reconstruye”, hasta las instalaciones contemporáneas, que éste “deconstruye”, pasando por múltiples *Rayuelas* que el lector “arma” y “desarma”), tanto la red relacional como la red modal parecen haber sido menos comprendidas y aprovechadas *in extenso* en el siglo XX, cuya cultura “normal” parece haber estado más cercana de la especialización sub-disciplinar que de lo relacional general, más cercana del acontecimiento sub-actual que de lo modal general.

En los mitos de Ariadna y Penélope, vueltos a visitar desde los cambios de perspectiva que ofrece el siglo XX, se cifran muchos caracteres propios de nuestra actual desorientación. Las incesantes modulaciones del mito de Ariadna se reflejan en su permanente trasegar, simultáneamente diosa de la fertilidad, sacerdotisa de la luna, depositaria de danzas paganas, hija de reyes, hermanastra del minotauro, poseedora de los secretos del laberinto y doncella abandonada. Las múltiples representaciones del mito, sus correlaciones con otras creencias y actos de vida, sus osmosis y contaminaciones le otorgan una enorme riqueza pragmática, una suerte de envoltura integral donde se bordan sus matices diferenciales. Los ondulantes pliegues de Ariadna en Naxos –su vestido hendido según la escultura helénica, su alma doblegada por el ingrato Teseo– son también las ondulaciones del mundo, los vaivenes nunca lineales de la naturaleza y el amor. Si el abandono del ovillo mágico al huir de Creta cifra desde entonces la dificultad de desplazarse con seguridad dentro del gran Laberinto, subsiste sin embargo en el *signo de Ariadna* un poder genérico, libre y decantado –el poder utópico de querer orientarnos en un mundo mil veces plegado– que sigue impulsando el zigzagueante camino del hombre. El hecho de que no nos sirva ya halar de un solo hilo para orientarnos dentro del caos –u observar a través de un

solo lente para recomponer un orden perdido– no tiene por qué impedir el que podamos acercarnos *asintóticamente* a ello, entrelazando adecuadamente las sofisticadas redes de redes, filtros de filtros y mixturas de mixturas que nos envuelven.

En esa labor asintótica de orientación –es decir, en esa labor que se acerca de continuo a las curvaturas del mundo sin llegar nunca a encontrarlas– varias formas contemporáneas del telar de Penélope juegan un papel fundamental. Alejados de una geometría planar de rígidas cajas de madera con sólo urdimbres rectangulares, los telares conceptuales modernos multiplican sus dimensiones y se asemejan más a haces topológicos, es decir, a conjuntos plásticos de fibras que se superponen, despliegan y entrelazan sobre un soporte continuo. La flexibilidad del telar pragmático peirceano tiene, de hecho, muchas características comunes con la elasticidad de un espacio de haces, ya que ambos enfocan de modo similar las dialécticas fundamentales global/local y uno/múltiple. En efecto, tanto en un tejido pragmático como en un haz, existe un fluido vaivén dialéctico: por un lado, múltiples variaciones diferenciales (efectos contextuales, secciones locales) pueden a menudo integrarse unitariamente (entera concepción, garba genérica) gracias a métodos mixtos de pegamiento de lo fragmentario (correlacionalidad, coherencia); por otro lado, lo múltiple y lo local pueden derivarse de lo uno y lo global mediante técnicas precisas de acotación, corte y proyección. En ese vaivén, una teoría general de las representaciones –una “semiótica universal” en el sentido de Peirce, atenta a las permanencias, traslaciones y modulaciones de los signos– resultaría ser de gran ayuda. Aunque la lógica contemporánea ha podido delinear ya con rigor esa semiótica genérica para el universo restringido de las construcciones matemáticas, falta aún casi todo por hacerse en la extrapolación, apropiación y contextualización parcial de algunos de los poderosos métodos sintéticos obtenidos en el ámbito matemático. No obstante, se trata de una *posibilidad real* (en el sentido de Peirce: una potencialidad que una comunidad



puede convertir en acto) para poder reintegrar, en parte, nuestra aleatoria y desorientada cultura.

A pesar de ello, como si quisiera reavivar el sentido primigenio de Penélope –diosa orgiástica de la montaña cuyo desenfreno imitaba los excesos mismos de la naturaleza–, el mundo contemporáneo ha explotado en una verdadera orgía de formas de ver el mundo, en la cual “perder el control” se ha convertido en una conveniente costumbre. Recuperación de la cara oculta del mito y olvido del telar homérico, una vertiginosa aceleración ha removido nuestras más firmes amarras. Sin embargo, el movimiento, la multiplicidad, lo diferencial, las osmosis, el incesante tránsito en una *frontera*, típicos de nuestro mundo actual, no tienen por qué conducirnos a una relativización extrema y a una pérdida total del control, donde cada entorno de cada configuración puede resultar ser equivalente a cualquier otro. En el fondo –como lo había ya intuido Mijail Bajtin en la primera mitad del siglo XX– el carácter fronterizo, permeable y plástico del mundo contemporáneo, en vez de equiparar en una lectura superficial cualquier par de entornos de una frontera, lo que consigue es distinguirlos, contrastarlos, modularlos y plegarlos de forma muy diversa sobre el continuo de la cultura.

En su primer gran texto crítico, *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria* (1924), Bajtin ya es consciente de la importancia del estudio de las fronteras para adentrarse en cualquier discusión sobre el problema del conocimiento. Según Bajtin,

El problema de todo dominio de la cultura - conocimiento, moral, arte - puede ser entendido, en su conjunto, como el problema de las fronteras de ese dominio (...) El dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras; las fronteras le recorren por todas partes, a través de cada uno de sus aspectos; la unidad sistemática de la cultura penetra en los átomos de la vida cultural, de la misma manera que el sol se refleja en cada una de sus partículas. Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere.

En la novelística de Dostoievski, Bajtin nos hace oír metódicamente la polifonía y el dialogismo de los diversos personajes, traza el entramado fronterizo de la novela, combina los elementos de las voces, se concentra en el mixto de palabras propias y ajenas, y transmite eficazmente los sentidos y tonos que tensan a la narración. El resultado es un espléndido sistema donde cada entorno vocal se atrae y se repele a la vez. Al situarnos en los dominios de lo mixto nos posicionamos en un fundamental cruce de fronteras. La inexistencia de ideas aisladas y el básico principio dostoievskiano de que todo vive en la frontera de su contrario, son recalcados por Bajtin: “el acontecimiento en la vida de un texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla *sobre la frontera entre dos conciencias*”.

La pluridimensionalidad de la novela no se acomoda a una lógica bivalente, rompe enérgicamente sus fronteras, busca matices y los entreteje. Para Bajtin, el más hondo entrelazamiento se encuentra en

los lenguajes del plurilingüismo, como dos espejos dirigidos uno hacia el otro, que, reflejando cada uno de manera propia un fragmento, un rincón del mundo, obligan a adivinar y a captar, más allá de los aspectos recíprocamente reflejados, un mundo mucho más amplio, multifacético y con más horizontes de lo que está en condiciones de reflejar un solo lenguaje, un solo espejo.

Los espejos enfrentados de Bajtin, al igual que otros múltiples espejos en las narraciones de Borges, reflejan eficazmente la infinitud. Los variados horizontes y las cambiantes facetas de un “mundo mucho más amplio” de lo que creemos se registran en esos procesos especulares. Una de las riquezas seguras que se esconden detrás de una visión pragmática del mundo se cifra en su honda capacidad autoreferente. Atenta a la jerarquización recursiva, a la iteración de fragmentos de un nivel en otros niveles, a la codificación de las correlaciones de un proceso semiótico dentro de sí mismo, una visión pragmática busca siempre reflejos estructurales dentro de su arquitectónica general del saber. Una mixtura o una trenza –posibles residuos de una frontera o de una red– pueden llegar a ser capaces de incluir, dependiendo de su complejidad, un reflejo pleno de la frontera

o de la red. Como es el caso con algunos de los grandes mixturadores del siglo XX –Lowry, Rothko, Lawvere, Kiefer– o con otros grandes escultores de retículas –Kafka, Tatlin, Shelah, Caro–, yacen en sus creaciones mil texturas y mil pliegues que evocan la complejidad recursiva del mundo.

Sobran en una visión pragmática las pretendidas “esencias” intrínsecas de los objetos así como los juicios taxativos de autoridad. Sin tener que someterse a los dictámenes de las modas culturales y sin tener que recurrir a descripciones esotéricas restringidas a iniciados, la pragmática pone las cosas en su lugar, de acuerdo al estricto comportamiento activo-reactivo de cada signo dentro de su medio ambiente, a la vez que abre la posibilidad de otras configuraciones posteriores correspondientes a eventuales modulaciones de los signos. Con su vista puesta en lo real y en sus variaciones modales, la pragmática descrea frontalmente de lo singular y lo aislado, de la exclamación disyuntada y de los esfuerzos mediáticos por imponer puntos de vista privilegiados. El mundo, al fin y al cabo, sigue estando allí, y ninguna representación taxativa puede substituirle. La natural desorientación de cada cual no tiene por qué extenderse hacia lo aleatorio. Una metodología decantada puede ubicar correlacionalidades entre los fenómenos y definirlos en términos de una comunidad, en vez de sorprenderse por desubicaciones singulares. Así, la visión pragmática –*filtro diferencial e integral, haz relacional de redes y mixturas*– se ocupa del tránsito contrastable del mundo en su conjunto, más allá de lo meramente particular. Función, frontera y síntesis – en vez de objeto, interior y análisis– abren el espectro de la mirada.

Una conciencia abierta y esclarecedora sostiene la obra filosófica de Ernst Cassirer, una conciencia que intenta integrar la totalidad de la cultura y que se caracteriza por su capacidad de síntesis y estructuración, opuesta a una simple *summa* de sus partes. Como señala Cassirer en *La filosofía de las formas simbólicas* (1923-29) –utilizando, como en muchos otros lugares de su obra, metáforas que evocan en el lector todo el andamiaje de superposiciones, lazos e interrelaciones del hacer matemático– “la «integral» de la conciencia se construye

no a partir de la suma de sus elementos sensibles ( $a, b, c, d, \dots$ ) sino, por así decirlo, a partir del conjunto de sus diferenciales de relación y forma ( $dr_1, dr_2, dr_3, \dots$ ). En efecto, uno de los ejes de la filosofía de Cassirer, firme constante en su análisis metodológico de la cultura, es el claro entendimiento de que “las unidades sensibles no permanecen aisladas, sino que se insertan en un *todo* de la conciencia, recibiendo sólo de éste su sentido cualitativo”. Para sostener el crecimiento de la conciencia, Cassirer devela permanentemente entramados y estructuras: “sin un sistema complejo de símbolos, el pensamiento relacional no se produciría, y mucho menos alcanzaría su pleno desarrollo”; más aún, “lo carente de estructura no sólo no podría pensarse, sino que no podría tampoco percibirse o intuirse objetivamente”.

En medio de esa explosión del saber que ha desorientado tanto al hombre de nuestra época, de esa pluridimensionalidad y desintegración a las que dedicara Musil su escritura “exacta”, la apuesta de Cassirer consiste en substituir los ya inabarcables valores sustantivos de cada acto, intuición o creación, por un manejo combinatorio, relacional, casi geográfico, de los segmentos del conocimiento. En sintonía con la pragmática peirceana, pero sin llegar a conocerla, Cassirer propone

un punto de vista que haga posible abarcar de una mirada la totalidad de las formas y que no trate de asegurar otra cosa que las relaciones puramente inmanentes que guardan todas estas formas entre sí, y no la relación con un ser o principio externo «trascendente». Entonces surgiría un sistema filosófico del espíritu en el cual cada forma particular reciba su sentido de la mera *posición* en que se encuentre, y en el cual su contenido y significación estén caracterizados por la riqueza y peculiaridad de las relaciones y combinaciones en que se encuentre con otras energías espirituales y, finalmente, con su totalidad.

Cassirer maneja un lenguaje que tiende al reconocimiento de una definida arquitectura del saber –totalidad, relaciones, posición, combinaciones, reglas, operar– en la que tienen primacía las articulaciones, los giros, las ligaduras, hasta llegar a constituirse, en *Un ensayo sobre el hombre* (1944), en el valor vivo del pensamiento: “la cultura deriva su carácter específico y su valor intelectual y

moral no del material que la compone sino de su forma, de su estructura arquitectónica (...) Lo que vitalmente importa no son los ladrillos y las piedras concretos sino su *función* general como forma arquitectónica”. Cassirer efectúa una amplia disección de la cultura, a dos niveles de altura. Un primer nivel considera a la obra del ser humano en su globalidad, distinguiendo y entrelazando sus diversos constituyentes:

La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física sino *su obra*. Es esta obra, el sistema de actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos «constituyentes», los diversos sectores de este círculo. Una filosofía del hombre sería, por lo tanto, una filosofía que nos proporcionara la visión de la estructura fundamental de cada una de esas actividades humanas y que, al mismo tiempo, nos permitiera entenderlas como un todo orgánico. El lenguaje, el arte, el mito y la religión no son creaciones aisladas o fortuitas, se hallan entrelazadas por un vínculo común; no se trata de un vínculo substancial, como el concebido y descrito por el pensamiento escolástico sino, más bien, de un *vínculo funcional*.

Un segundo nivel se ocupa, independientemente, del lenguaje, del mito, de la religión, del arte, de la ciencia, de la historia. Cada una de estas formas de la cultura pasa, a su vez, a ser conglomerado, red, entramado. Deben realizarse múltiples labores en cada campo para reconfigurar los hilos de Ariadna y los telares de Penélope: “distinguir las diversas capas geológicas del lenguaje” y “encontrar el orden y las correlaciones de sus elementos”; descubrir el “rostro doble” del mito, “por una parte una estructura «conceptual» y, por otra, una estructura «perceptual»”; observar cómo la creación artística se exterioriza “en formas sensibles, en ritmos, en pautas dibujadas, en líneas y figuras, en formas plásticas”; entender a la matemática no “como un estudio de las cosas, ya sean visibles o invisibles, sino como un estudio de relaciones y de tipos de relaciones”.

Una de las grandes fortalezas del método de Cassirer consiste en un entrelazamiento reticular entre forma y contenido que permite lecturas interpretativas en varios niveles: “«contenido» y «forma», «elemento» y «relación» deben ser concebidos desde el principio de tal modo que ambos

aparezcan pensados no como términos independientes uno de otro, sino como dados conjuntamente y en determinación recíproca”. Cassirer consigue construir ese análisis modular de la cultura gracias al concepto dinámico de *forma simbólica*, que permite tejer los hilos del obrar humano, encajar e interpenetrar los diversos modos de creación y de comprensión del mundo: “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de un *universo simbólico*, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina esa red”.

En *La filosofía del no* (1940), Bachelard destacaba tres características básicas del “nuevo espíritu científico”: apertura, distribución y diferenciabilidad. En su intento por abarcar el campo más ancho de la cultura como un todo, en *Sobre la lógica de las ciencias de la cultura* (1942), Cassirer tiene que enfatizar lo integral sobre lo diferencial, pero las modulaciones implícitas en el manejo de las formas simbólicas lo acercan mucho a lo distribuido y a lo abierto:

¿Cómo se comportan entre sí el lenguaje y el mito, el arte y la religión, en qué se distinguen y qué es lo que los une? Llegamos así a una «teoría» de la cultura cuyo remate reside, en última instancia, en una «filosofía de las formas simbólicas», aunque este remate se nos presente como un «punto infinitamente lejano», al que sólo podemos acercarnos de un modo asintótico.

La movilidad, la conciencia de un devenir inacabado, la renovación, la superación, la apertura, son evocados por la mención de la asíntota. Uno de los aspectos más atractivos de la filosofía de Cassirer consiste en el reconocimiento de un continuo fluctuar en la vida dinámica de las formas, en la visión de la habilidad mimética del símbolo, a la vez referencia y residuo, contenido y forma. La “doble función de todo lo simbólico, la función del desdoblamiento y de la reintegración” permite el intercambio y la complementación de las formas culturales. Los marcos estructurales de la cultura cobran vida permanente y justifican así su razón de ser, al ir, en sus armaduras, dibujando y coloreando las transformaciones de las formas, transformaciones operativas que van dependiendo

del contexto en el que se las interpreta. Un mismo proceso, el de articular y tensar signos y símbolos, una misma metodología, la de disecar y redistribuir relaciones y funciones, van dando lugar, al recorrer los diversos complejos simbólicos de la cultura (lenguaje, arte, mito, religión, ciencia, historia), a los infinitos matices y mixturas de la creación. Por encima de la multiplicidad, aprovechando tanto la disgregación como la recomposición de los símbolos, internándose en ese inagotable filón que abrieran Lull y Leibniz en su búsqueda de una combinatoria universal, Cassirer exclama: “el mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son, en este sentido, creaciones *para* integrar el ser”; “lo disonante se halla en armonía consigo mismo, los contrarios no se excluyen mutuamente sino que son interdependientes”.

Una percepción geográfica de la cultura –como la visión derivada de la teoría de las formas simbólicas de Cassirer o del “pragmaticismo” de Peirce– permite *situar* cada manifestación cultural en su adecuado lugar relativo y apreciar su especificidad, sin perder sin embargo por ello una perspectiva de conjunto. La geografía sitúa cada “accidente” dentro de un conglomerado global y emprende el estudio sistemático de sus correlaciones con las vecindades adyacentes; en esa óptica, las fronteras, redes y mixturas relativas son los lugares donde yacen el conocimiento y la creatividad, pues nada puede “ser” sin remitirse a múltiples entornos de composición. Dentro del vaivén compositivo del mundo, el “desdoblamiento” y la “reintegración” son dos movimientos indisolublemente entrelazados que se manifiestan luego en las traslaciones diferenciales de los signos y en sus síntesis funcionales y estructurales. El olvido de esa plena dialéctica –nuestro énfasis actual sobre lo diferencial, lo particular y lo local, en detrimento de configuraciones contrastativas integrales– es una de las causas *naturales* de nuestra desorientación. De hecho, encerrados en posiciones singulares y aisladas –sin mapas, y, peor aún, sin siquiera el deseo de mapas– resulta sencillamente imposible poner a funcionar un dispositivo de orientación,

ya que un tal dispositivo requiere, ante todo, de elementos estables de contrastación *allende lo singular*.

Aunque las nuevas tendencias del mundo contemporáneo no pueden confiar ya en ser moduladas y reintegradas con un equilibrio simétrico que no les corresponde, un entrelazamiento reticular asimétrico y descentrado puede subsumirnos en creaciones de sorprendente belleza, así como una mixturación abierta y difuminada puede ampliar el espectro de la visión, hasta conseguir que lo disonante se halle “en armonía consigo mismo”. En un sentido muy hondo –una suerte de superficie de Riemann cultural– el mundo contemporáneo es un espacio iterado y desplegado de frontera en frontera; la *translucidez* de esas fronteras, donde aparentemente “disuenan” los opuestos pero finalmente llegan a entremezclarse en peculiares armonías “atonales”, es una de las características propias de nuestra época.

Dos “cortinajes” arquitectónicos translúcidos de una gran fortaleza formal y conceptual –fragmentos de las obras de Toyo Ito y de Frank Gehry– simbolizan toda la riqueza de esas fronteras contemporáneas. En la *Mediateca de Sendai* (1994-2001), Ito despliega toda la estructura interna del edificio hacia el exterior, intentando confundir borrosamente el “adentro” y el “afuera”. Una extensa y compleja *red de redes* internas de la construcción –pilares de sostén, tuberías de agua, articuladores de luz, conductos de ventilación, capas de vidrios– se muestra completamente desnuda ante el espectador, hasta conseguir crear ella misma el habitat en el que debe moverse el usuario. Translúcida –a la vista– la red de redes *integra* completamente el interior, el exterior y la frontera de la mediateca. En un espacio dedicado a las mediaciones, a la comunicación y a la expresión semiótica, el elemento *medio* de las redes adquiere así una extraordinaria relevancia física. El sentido conceptual mismo del edificio se ve reflejado en la combinatoria material y funcional de la construcción. El tránsito de la luz dentro de la estructura es particularmente significativo: sin nodos centrales de iluminación, la luz irradia y se difumina desde todos los entornos de un lugar dado hacia todos los



otros entornos de la mediateca. El descentramiento de las perspectivas no significa, sin embargo, una disolución del tejido; todo lo contrario, los mil puntos de vista del entramado arquitectónico se conjugan en un todo, cuya integral – conceptual y material– consiste en la función estratégica del lugar.

El gran ventanal principal del atrio del *Museo Guggenheim de Bilbao* (1991-1997) es otro privilegiado espacio de tránsito. Las agitadas curvas de la vidriera intercalan interior y exterior alrededor de una frontera estructural, que, como un quinto elemento formal, parece querer acoplar tierra, aire, agua y fuego – museo, cielo, río y luz–. La translúcida frontera de vidrio se extiende y transforma en zigzagueantes coberturas de titanio, suerte de quinto elemento material que transmuta y reverbera las cambiantes luces del día y de la noche. Una doble red de metal (sostenes de la cubierta sobre la terraza / marcos de los vidrios de los ventanales) provee puntos de anclaje a la visión, aunque, simultáneamente, la mirada deriva sin pausa por las cubiertas de titanio. La comparación de ciertas curvaturas de las cubiertas del Guggenheim con algunos enlaces de superficies de Riemann muestra cómo la arquitectura de Gehry simboliza ya con plena eficacia un simultáneo despliegue y pegamiento de lo múltiple; alrededor de zonas de inflexión ocultas al ojo del espectador, se entretejen mil direccionalidades opuestas en una urdimbre unitaria. La “disonante” estructura del edificio (no siempre bien recibida) se halla en perfecta armonía consigo misma.

La translúcida arquitectura de Ito y de Gehry puede verse como una suerte de reflejo material de la translúcida arquitectura conceptual del pragmatismo. Dentro de la *pragmática* de Peirce, los conceptos no se cargan de ningún “contenido” inmanente sino que accionan y reaccionan libremente en múltiples entornos contextuales. Los conceptos no resultan “opacos”, pues no hay nada que observar en su interior; bajo múltiples focos de luz refulgen hacia el exterior, y la *visión* de esos reflejos se constituye en su todo mismo. En esos tránsitos de información alrededor de los conceptos, las *redes* de iluminación y las *mixturas* de

luz y penumbra adquieren una importancia extraordinaria. Una sombra es a veces tan indicativa como un rayo directo; el verso de una membrana puede aportar tantas “luces” como su recto. En ese sentido, una época como la nuestra, tan fuertemente tensada por corrientes irracionales, tan proclive a la *desorientación*, puede lograr hacer resurgir el entorno opuesto de la sinrazón –invirtiendo de vuelta el mismo revés que nos embarga– y obtener, gracias a esa doble inversión, no una razón única y estática, sino un entorno de miles de mixturas *lógicas* intermedias, adecuadas a la complejidad diferencial e integral del mundo.

La aparentemente extraña “ley de los signos” anterior –donde menos por menos no da (un) más, sino una mixtura de positivos– corresponde realmente a toda una filosofía de la gradación muy común desde tiempos remotos. Si las divisiones dicotómicas en + y – (con la consiguiente “ley singular” - × - = + ) han obtenido numerosos éxitos en una aproximación dual a la naturaleza, es también claro que el olvido de *terceridades naturales* (y de la “ley plural” - × - = ∫ ∂ + ) ha tenido consecuencias nefastas en la cultura. Curiosamente, una visión maniquea – blanco y negro, sin zonas de mixtura, sin tonos ni grados– parece haber asaltado tanto al “artista” y al “científico”, como al “sociólogo” de la ciencia: caricaturizando maniqueamente un poco, a la manera de las “dos culturas” de Snow, el artista, quien supuestamente debe *ver* aún más allá que el hombre de ciencia, ha clausurado su percepción de la ciencia y de la técnica contemporáneas, mientras que el científico ha cerrado su apreciación de las agitadas metamorfosis contemporáneas del arte. Una mala comprensión de esas dualidades, y una corrosiva interiorización –sicológica, mental, social, mediática– de la supuesta dicotomía antagónica humanidades vs. ciencias nos ha llevado a una situación de gran desorientación dentro del mundo contemporáneo. Un regreso a lo tercero, a lo integral, a lo sintético, se encuentra a la orden del día.

Así como, en la lógica intuicionista, “no no” *no* equivale a “sí”, sino a un “denso sí en el futuro”, la reintegración pragmática de los diferenciales de un signo no se restringe a un nuevo signo fijo, sino da lugar a una densa red de

interpretantes. Según la máxima pragmática, la visión correlativa de la red es la visión entera del signo original. Los interpretantes del signo –es decir, sus modulaciones en la red modal de todos los contextos de interpretación– constituyen la verdadera riqueza del signo. En las transferencias, traslaciones, contrastaciones, trenzas y mixturas semióticas yace el valor permanente de la cultura. Aunque sólo podemos percibir asintóticamente el tránsito semiótico, es posible decantar a menudo una configuración o un diagrama de tinturas relativas dentro del flujo. La pluralidad de contextos de interpretación se cualifica gracias a diversas “mediciones” pragmáticas –plausibilidad, complejidad, correlacionalidad, maleabilidad, contrastabilidad– y el ámbito infinito de lo modal puede acotarse bastante más que en *La biblioteca de Babel* (1941) según Borges:

Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo, ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.

Ante la escalofriante isotropía modal de la Biblioteca de Babel –juego que fascina ahora al mundo contemporáneo, donde todo lo posible puede existir y todo lo pensable puede expresarse– una red de perspectivas pragmáticas permite observar todas las variaciones del mundo, pero, también, consigue descartar aquellas particularidades sin efectos concebibles sobre lo real. Como en la insidiosa burla de Borges sobre ciertas tendencias extremas de la crítica, no todo lo posible resulta ser equivalente y no toda tesis merece prosperar:

Mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro [un libro] que constaba de las letras M C V, perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último (...) Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible. Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterable M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la

página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó.

Dentro de un espacio con mil direccionalidades diferentes, sin hilos de Ariadna privilegiados, las redes comparativas atentas tanto a la minucia diferencial como al traslape integral pueden ser de gran ayuda para tratar de precisar la “orientación” del mundo contemporáneo. Una doble estrategia –pensar en red y combinar mixturas, iterando una red de figuras sobre sí misma y mixturando sus reflejos– permite observar lo múltiple y lo intermedio, sin por ello resignarse a la isotropía o a la equivalencia de todas las aleaciones. Diversos tejidos y tonalidades se contraponen y se distinguen. Una jerarquía recursiva, inherente en toda visión reticular, y un espectro tonal, inherente en toda mixturación, conforman un amplio *rango intermedio* en el que se sitúan las diferentes formas de la creatividad humana. Dentro de ese extenso rango, merecen distinguirse las singularidades aisladas cuyo efecto es arbitrario, de otras configuraciones residuales cuyo potencial combinatorio es mucho mayor. En ese sentido, la verdadera obra de arte merece entenderse –según Jacques Thuillier, quien elabora a fondo un apunte de Focillon– como una “forma que *se* significa”, que va más allá de un mero juego singular y que da lugar a un amplísimo rango de ramificaciones de forma y de sentido. De hecho, en contra de muchas corrientes acríticas de moda, las obras de arte pueden, y merecen, ser jerarquizadas de acuerdo a sus muy diversos potenciales formales. La arquitectónica pragmática de Peirce, el entramado de las formas simbólicas de Cassirer, la estructuración mixta de Lautman, el relé figurativo de Francastel –telares de Penélope del mundo contemporáneo– son entonces fundamentales: mezcla y separación, iteración y desiteración, integración y diferenciación permiten incesantemente entrelazar, comparar y decantar.

Ariadna –“la muy pura”– y Penélope –“la que lleva una red sobre el rostro”– conforman una pareja insólita en nuestro entorno actual, cada vez más alejado de la alegoría. Distante del trasfondo relacional sobre el que se teje todo

intento alegórico, y retirado de cualquier esbozo de universalidad, que califica meramente de “utópico”, el mundo contemporáneo descrea de la estabilidad de los signos. Con razón, ha demostrado el efecto devastador –en ocasiones apocalíptico– que una ruptura puede producir en una vasta urdimbre cultural. Sin razón, ha inferido la equivalencia del corte y del tejido. Una singular falacia lógica, apoyándose en instrumentos dualistas que pueden ya ahora ser removidos, le ha llevado a extrapolar lo circunstancial y a relativizarlo a extremos en donde cualquier fragmento desconexo vale por su cuenta. Alternativamente existe, sin embargo, un entrelazamiento lógico natural entre una visión local de las fibras diferenciales de un tejido y su reintegración global. A lo lejos, asintóticamente, a la vez que parece ser aún posible invocar la guía de Ariadna –sin esperar ya el ovillo mágico, sino prestos a construir una red– o confiar en la pulcra perseverancia de Penélope –sin destejer la mortaja, sino listos a cambiar de telar–, las dos figuras mitológicas tienden a mixturarse tenuemente. Ariadna, con una red sobre el rostro, y Penélope, muy pura a la espera de su amado, se reflejan ahora la una en la otra, y, enfrentadas como un par de espejos, evocan la ancha infinitud de todo lo intermedio, un espacio cuyas diversas redes y mixturas pueden ser ya prensadas con potentes filamentos sintéticos.

### *Recorrido bibliográfico*

Los escritos fundamentales de Lautman fueron reunidos en un volumen gracias a los esfuerzos de Maurice Loi y de Jean Dieudonné: Albert Lautman, *Essai sur l'unité des mathématiques et divers écrits*, Collection 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977. Desgraciadamente, el volumen ha desaparecido del mercado y los textos originales son de difícil acceso (aparecieron a fines de los años 30 en la colección *Actualités scientifiques et industrielles* del editor Hermann). Sumándose a la iconoclastia ya inherente en la obra de Lautman, esto explica que Lautman resulte prácticamente desconocido para una inmensa mayoría de estudiosos, incluyendo a la misma

comunidad matemática. Una parcial recuperación del legado lautmaniano ha sido emprendida por Jean Petitot, en su contribución “Unità delle matematiche” de la *Enciclopedia Einaudi* (op.cit. cap.1) [vol.15, pp. 1034-1085], y en un número monográfico de la *Revue d’Histoire des Sciences* (1987, XL/1) dedicado a Lautman. Por otro lado, quien esto escribe se encuentra completando una traducción al español de las obras completas de Lautman, con un extenso estudio introductorio y un amplio aparato de apéndices, que servirán para constituir al trabajo en la más completa presentación de la obra de Lautman en cualquier idioma (incluido el francés).

Disponemos de ediciones actuales de fragmentos de la obra de Kircher gracias a diversos homenajes en la celebración de los cuatrocientos años de su nacimiento, entre los cuales se cuenta Athanasius Kircher, *Ars Magna. Lucis et Umbrae*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000. Las citas acerca del horoscopo mágico corresponden a la [p. 348; traducción].

Las tres citas de la máxima pragmática de Peirce se toman de la edición Harvard de sus obras: C.S. Peirce, *Collected Papers*, 8 vols. (eds. Hartshorne, Weiss & Burks), Bristol: Thoemmes Press, 1998 (reedición de la edición original de Harvard University Press, 1931-1958; también disponible en cd-rom: Intelix Corporation, 1992): “How to Make Our Ideas Clear” (1878) [CP 5.402]; “Harvard Lectures on Pragmatism” (1903) [CP 5.18]; “Issues of Pragmaticism” (1905) [CP 5.438]. El pragmaticismo “suficientemente feo” aparece en “What Pragmatism is” (1905) [CP 5.414].

Las citas extensas de Bajtin sobre las fronteras y los espejos se toman de Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus/Santillana, 1991 [pp. 30, 229]. La vida fronteriza entre las conciencias de Dostoievski aparece en Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1989 [p. 297].

Las obras de Ernst Cassirer citadas son *La filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985; *Antropología filosófica (=Un ensayo sobre el hombre)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987; *Las ciencias de la cultura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951. En el orden del texto, y abreviando con FFS, AF, CC las tres obras señaladas, nuestras citas corresponden a las páginas siguientes: [FFS 49-50, 36; EH 66; CC 32; FFS 23; EH 63, 108, 53, 119, 229, 320; FFS 41; EH 47; CC 147, 86; FFS 52; EH 334]. Los apuntes de Bachelard aparecen en Gaston Bachelard, *La philosophie du non*, Paris: PUF, 1988 [pp. 12-16].

Acerca del *Museo Guggenheim* de Bilbao, pueden consultarse las monografías: Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York: Guggenheim Foundation, 1997; Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry. Guggenheim Bilbao Museoa*, Londres: Axel Menges, 1998; Aurora Cuito (ed.), *Guggenheim*, Madrid: Kliczkowski, 2001; J. Fiona Ragheb (ed.), *Frank Gehry, Architect*, New York: Guggenheim Foundation, 2001.

Las citas de la “La biblioteca de Babel” se toman de Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid: Alianza, 2001 [pp. 96, 89-90]. Jacques Thuillier, *Théorie générale de l’histoire de l’art*, París: Odile Jacob, 2003, provee una de las más brillantes orientaciones disponibles actualmente para la historia del arte, que vuelve a los fundamentos de lo que “es” el arte, y define con rigor los términos, oponiéndose a la percepción “débil” y “laxa” del campo según el gusto postmoderno.