

Faneroscopia, filosofía natural y literatura

"La esfinge" en Peirce, Emerson, Poe y Melville

Resumen

En *A Guess at the Riddle* (1887-88), Peirce aborda el rango de aplicabilidad de sus tres categorías cenopitagóricas, al recorrer los más diversos ámbitos del saber. Una referencia a los secretos de la Esfinge sirve de epígrafe a su manuscrito. Nuestro artículo se divide en tres partes: (i) estudio de todas las referencias de Peirce a "The Sphi(y)nx" en las obras publicadas, especificando el interés metafórico de la Esfinge para la problemática peirceana de enlazar ideales asintóticos y cubrimientos parciales de lo real; (ii) aplicación de la faneroscopia triádica peirceana al estudio literario del poema "The Sphinx" (Emerson, 1841), del cuento "The Sphinx" (Poe, 1846) y del capítulo de novela "The Sphinx" (Melville, 1851), apuntando a un esclarecimiento faneroscópico contextual de los géneros -poema (1), cuento (2), novela (3)- y al seguimiento de un tema con variaciones en la literatura romántica norteamericana; (iii) elaboración de una dialéctica genérica categorial (en el sentido de la teoría matemática de categorías - a no confundir con las categorías peirceanas) en donde una suerte de "transformada cubriente de lo real" permite estudiar metódica y metodológicamente el tránsito entre los secretos de la Esfinge y sus develaciones parciales por medio de la "filosofía natural".

Formas de la Esfinge en Peirce

El sistema peirceano emerge a comienzos del siglo XXI como un orden general de la razonabilidad ("razón" + "sensibilidad" al estilo de Vaz Ferreira¹), particularmente atractivo si se le entiende como arquitectónica continua del saber, capaz de romper con desgastantes dualismos y proclive al estudio de

¹ C. VAZ FERREIRA, *Lógica viva - Moral para intelectuales* (1908-1910), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

tránsitos de información entre contextos multiformes y variables. En particular, la "suavización" de las dicotomías ideal/real, mente/cuerpo y hombre/naturaleza puede verse como uno de los grandes logros peirceanos, al conseguir reintegrar las polaridades bajo conceptos más generales (cuasimente, signo, semiosis) que sirven para modular, desde perspectivas unitarias, la diferenciación de los entes. Dentro de esa arquitectónica de la contaminación y del *flujo* -tan cercana a muchas consideraciones "transmodernas"², por eliminar un voluble y prematuro "post" modernismo- la urdimbre recursiva compleja de las tres categorías cenopitagóricas resulta ser imprescindible.

La construcción de las tres categorías peirceanas puede verse como un verdadero continuo que recorre toda la obra del polígrafo norteamericano, pero su emergencia y consolidación ocurre a lo largo de tres periodos principales: (a) la *génesis* misma de las categorías, desde la lectura de Schiller y los escritos universitarios (1857), hasta el tránsito general de las tríadas (1865), pasando por el fundamental método de "precisión" en la deconstrucción inversa de la cadena inferencial categorial, para poder entender el tránsito entre lo múltiple y lo uno³; (b) la *expresión formal* de las categorías en los artículos sobre el Uno-Dos-Tres (1885)⁴; (c) la *aplicación universal* de las categorías, de manera continua y sin barreras artificiales, a todos los ámbitos del saber y de la naturaleza, a partir del *A Guess at the Riddle* (1887-88)⁵. Nos ocuparemos aquí únicamente de esta tercera instancia, en donde aparece explícitamente la Esfinge, ligada a las incógnitas y los acertijos de la Filosofía Natural⁶.

² R. M. RODRÍGUEZ MAGDA, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004. Sobre un transmodernismo hondamente ligado a Novalis y a las raíces mismas de un romanticismo no trivializado, véase F. ZALAMEA, *América - una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana*, Bogotá, Universidad Nacional, por aparecer (2008).

³ Es aquí imprescindible la Tesis Doctoral de A. de Tienne (1991), cuya primera parte ha sido publicada en A. DE TIENNE, *L'analytique de la représentation chez Peirce: la genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint Louis, 1996. A nuestro modo de ver, se trata de la más importante contribución a la bibliografía secundaria peirceana después de las asombrosas prefiguraciones de Murray Murphey.

⁴ C. S. PEIRCE, *Writings. A Chronological Edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, vol. 5, pp. 242-247, 292-308.

⁵ C. S. PEIRCE, *Writings. A Chronological Edition*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, vol. 6, pp. 165-210.

⁶ Anotamos los términos en mayúsculas, para englobar tanto al hombre y su mayor producción -la cultura- como al Cosmos natural mismo, independiente de la humanidad.

A Guess at the Riddle, una de las más osadas y celebradas especulaciones cosmológicas de Peirce, presenta una versión genérica de la tríada 1-2-3, que luego aplica a los campos más diversos: razonamiento, metafísica, psicología, fisiología, biología, física, sociología, teología. Se trata de una *arquitectónica inferencial iterativa* donde se fraguan algunas de las más originales propuestas peirceanas: combinatoria de las transferencias categoriales, pensamiento asintótico, comprensión de la "fábrica de la filosofía" como *red de redes* de aproximación y cubrimiento al mundo, evolución de las leyes del universo, construcción de haces de hábitos, doble reticularidad y acoples graduales entre signos del mundo y signos de la cultura, tonos y tinturaciones de los conceptos, tránsitos relacionales generales entre elipticidad e hiperbolicidad. La *dinámica* de las categorías cenopitagóricas permite construir entonces un *cubrimiento de lo real mediante redes de representación progresivas y modales*, cubrimiento no absoluto que Peirce encuentra en la base profunda de toda forma de conocimiento.

A Guess at the Riddle aprovecha una amplia polisemia de los términos, difícil de expresar en español: "guess" captura las ideas de conjetura, suposición, hipótesis, adivinación, mientras que "riddle" invoca acertijo, adivinanza, esfinge. *Una conjetura ante la Esfinge* podría ser entonces una manera adecuada de traducir su sentido elemental –«una adivinación de la adivinanza». Los manuscritos de Peirce sugieren que *A Guess at the Riddle* debía abrirse haciendo referencia explícita a la Esfinge⁷, al incluir una viñeta del monstruo sobrenatural y, posiblemente, un fragmento de un poema de Emerson que parece haber motivado varias veces a Peirce:

The old Sphinx bit her thick lip –	La vieja Esfinge mordió su grueso labio –
Said, "Who taught thee me to name?	Dijo, "Quién te enseñó a llamarme?
I am thy spirit, yoke-fellow,	Soy tu espíritu, camarada,
Of thine eye I am eyebeam.	De tu ojo soy tu faro [ojo luminoso].
Thou art the unanswered question;	Te acercas a la pregunta sin respuesta;
Couldst see thy proper eye,	Pudiste ver tu propio ojo,

⁷ La presentación de los editores del *Essential Peirce* (Bloomington, Indiana University Press, 1998, vol. 1, p. 245) indica que una página de apertura del manuscrito se titula "Notes for a Book, to be entitled «A Guess at the Riddle», with a Vignette of the Sphynx below the Title". La viñeta y el epígrafe no han quedado situados aún de manera canónica en los escritos publicados de Peirce. Aparecen ahora al inicio (p. iii) del volumen 2 del *Essential Peirce*.

Always it asketh, asketh;
And each answer is a lie.⁸

Siempre preguntaste, preguntaste;
Y cada respuesta es una mentira.

So take thy quest through nature,
It through thousand natures ply,
Ask on, thou clothed eternity,-
Time is the false reply."⁹

Lleva por tanto tu búsqueda
por la naturaleza,
A través de mil pliegues naturales,
Pregúntale a la eternidad cubierta,-
El Tiempo es la respuesta falsa."

En la segunda sección estudiaremos con más cuidado este fragmento y el poema del cual proviene, pero, desde el punto de vista de las temáticas peirceanas abordadas en *A Guess at the Riddle*, es importante observar cómo la *síntesis poética* captura notablemente algunos de los temas esenciales para Peirce. «Of thine eye I am eyebeam» invoca toda la semiosis peirceana, la visión transitoria de los intérpretes y la luminosidad a la que se pretende llegar. «Thou art the unanswered question» recuerda la incesante persecución de un sistema de conocimiento que sólo puede ser asintótico y que evade respuestas finales, algo confirmado con los versos siguientes «Always it asketh, asketh; / And each answer is a lie». Por otro lado, la continuación del poema se adentra en lo más profundo del pensamiento peirceano: «So take thy quest through nature / It through thousand natures ply» evoca la búsqueda extenuante de Peirce, el estudio de los mil pliegues de la naturaleza y el ordenamiento general de esa diversidad mediante sus concepciones mayores –faneroscopia triádica, tiquismo, sinejismo, semiosis universal. La exploración de los cubrimientos complejos de lo eterno y la contemplación del lugar siempre evasivo del tiempo («Ask on, thou clothed eternity,- / Time is the false reply») son, finalmente, algunos grandes temas románticos, sobre los que volveremos más adelante, que Peirce sitúa en el centro de las especulaciones de sus últimos años.

Los fondos etimológicos y mitológicos del término "esfinge" se encuentran en plena sintonía con las investigaciones peirceanas. En efecto, Esfinge

⁸ La inclusión explícita de este fragmento aparece en CP 1.310 ("Phaneroscopy", 1905/06). La cita de Peirce tiene algunas pequeñas discrepancias con el texto original de Emerson. Nuestra traducción cuasi literal se presenta al frente.

⁹ Aquí se incluye la continuación del poema de Emerson, no citado por Peirce (al menos, no en la edición de los *Collected Papers*). Será básica para nuestros propósitos.

deriva, en griego¹⁰, de estrechar, ligar, anudar (de allí, el músculo anular "esfínter"), y encarna metafóricamente en el monstruo imaginario que anuda a la mujer y al león. El tono enigmático (la tintura, diría Peirce) de la Esfinge se origina a su vez en la magnificencia extraña de las representaciones egipcias, que, en la cultura griega, dan lugar al ente sobrenatural que guarda la entrada a un lugar secreto cerca de la antigua Tebas. Las respuestas apropiadas a los acertijos de la Esfinge ("Riddles of the Sphinx") abrirían las puertas de secretos bien guardados. Dentro de este marco, la cercanía de Peirce con la Esfinge es inmediata, pues comprender y desenredar los *nudos del saber* constituyen sin duda una de las mayores tareas del filósofo norteamericano. Todo su sistema tiende, en realidad, tanto a armar una taxonomía sofisticada de distinciones correlativas entre conceptos "anudados" (faneroscopia triádica, clasificación de las ciencias, jerarquía de signos, formas de razonamiento, etc.), como a construir contextos de disolución de posibles problemas mal planteados (objetivo de la máxima pragmática, cercanía muchas veces señalada con el último Wittgenstein). La riqueza de herramientas introducidas por Peirce para desenredar, desenmarañar, desembrollar los nudos del conocimiento asegura su *resonancia natural* con la metafórica de la Esfinge.

Peirce se refiere explícitamente a la Esfinge en varios momentos de sus escritos. Dentro de las colecciones publicadas en los *Collected Papers* y en *Contributions to the Nation*¹¹, la primera aparición (en orden cronológico) ocurre en *A Guess at the Riddle*, en la séptima sección¹², cuando apunta que «three elements are active in the world: first, chance; second, law; and third, habit-taking. Such is our guess of the secret of the sphynx»¹³. Poco después, en 1892,

¹⁰ P. CHARTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*, París, Klincksieck, 1968 (reedición 2008). Agradecemos a Roberto Perry el habernos hecho conocer esta fuente inagotable.

¹¹ Seguiremos la aparición de la Esfinge aprovechando la edición electrónica conjunta de los *Collected Papers* y de las contribuciones a *The Nation* (Intalex Corporation, 1992), instrumento fundamental para búsquedas que apunten a una cierta exhaustividad, pero con el cual no se obtiene una adecuada fidelidad crítica o cronológica.

¹² Recuérdese, sin embargo, que la Esfinge debía aparecer desde el mismo proemio de *A Guess at the Riddle* (ver nota 7).

¹³ C. S. PEIRCE, CP 1.409-410, nuestras cursivas. Como señalan los editores de los *Writings* (vol. 6, p. 613), la frase en cursivas aparece insertada posteriormente, por indicación de Peirce, en el texto tipografiado. Existe allí un sinuoso orden de la invención, difícil de dilucidar, entre las intenciones iniciales del autor (subtítulo en *A Guess at the Riddle*) y la ejecución compleja del texto.

Peirce invoca un fragmento del poema de Emerson en el contexto de una teoría de la cognición: partiendo de «"Of thine eye I am eye-beam", says Emerson's sphynx»¹⁴, Peirce aprovecha para fustigar los métodos de ciertos supuestos investigadores que seguirían ciegamente las prácticas de sus predecesores. En el mismo año, en una de sus contribuciones a *The Nation*, Peirce compara el gran problema de la continuidad con uno de los secretos hondos de la Esfinge, burlándose de quienes no reconocen su complejidad: «The spectacle of Mr. Alfred Sidgwick grappling with the problem of continuity is like an infant slapping the face of the Great Sphynx»¹⁵.

En 1893, Peirce vuelve a citar a Emerson, ahora en el contexto de una discusión sobre las limitantes del conocimiento introspectivo:

«The point to remember is, that whatever we say of ideas as they are in consciousness is said of something unknowable in its immediacy. The only thought that is really present to us is a thought we can neither think about nor talk about. "Of thine eye I am eyebeam", says the Sphinx¹⁶. We have no reason to deny the dicta of introspection; but we have to remember that they are all results of association, are all theoretical, bits of instinctive psychology».

También en 1893 aparece otra referencia a la Esfinge, pero ahora en el contexto más general de la semiosis:

«Symbols grow. They come into being by development out of other signs, particularly from icons, or from mixed signs partaking of the nature of icons and symbols. We think only in signs. These mental signs are of mixed nature; the symbol-parts of them are called concepts. If a man makes a new symbol, it is by thoughts involving concepts. So it is only out of symbols that a new symbol can grow. *Omne symbolum de symbolo*. A symbol, once in being, spreads among the peoples. In use and in

¹⁴ C. S. PEIRCE, CP 3.404

¹⁵ C. S. PEIRCE, N 1.169

¹⁶ En diversos lugares, Peirce utiliza indiscriminadamente las dos tipografías *Sphynx* (antigua) o *Sphinx* (moderna). A su vez, el término aparece en mayúsculas o minúsculas.

experience, its meaning grows. Such words as force, law, wealth, marriage, bear for us very different meanings from those they bore to our barbarous ancestors. The symbol may, with Emerson's sphynx, say to man, "Of thine eye I am eyebeam"¹⁷.

Discutiremos el crucial *fondo conceptual* de algunas de estas referencias peirceanas a la Esfinge en la tercera sección de este artículo.

En 1899, en otra contribución a *The Nation*, aparece una de las más bellas lecturas metafóricas peirceanas de la Esfinge:

«But concerning causes nature is not communicative. They are the secrets of the sphinx. She will vouchsafe no more than a terrible monosyllabic "no" to one guess after another whose making may have cost lives. The invention of the right hypothesis requires genius—an inward garden of ideas that will furnish the true pollen for observation's flowers. And the framing of the hypothesis is merely the preparation for the main work of verification-of pressing Nature with question upon question until she is forced to a tacit confession; a work demanding the most varied powers, above all that kind of observation which is called "shrewd"»¹⁸.

La Naturaleza como Esfinge –que esconde sus secretos y se ve llevada a confesiones tácitas– y el "jardín de las ideas" –donde una cuidada recolección del polen lleva a la emergencia de las hipótesis correctas– incitan a las lecturas posteriores que realizará Borges sobre la Biblioteca y el Jardín¹⁹.

En 1903, Peirce vuelve sobre la Esfinge, pero ahora en el contexto casual de una reseña sobre un ensayo del pragmatista inglés Schiller: «The second essay is by Ferdinand C. S. Schiller, author of *The Riddles of the Sphinx*, and it is the liveliest, and, as one would say, the most brilliant, in the book»²⁰. En ese

¹⁷ C. S. PEIRCE, CP 2.302

¹⁸ C. S. PEIRCE, N 2.222-223

¹⁹ J. L. BORGES, *Revista Sur*, 129 (1964) 120-121, «Durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses [...] Suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín», citado en: S. MOSCA, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 137.

²⁰ C. S. PEIRCE, N 3.126

mismo año, otra referencia involucra el término "esfinge" dentro de una discusión sobre sinsentidos autorreferentes en la semiótica: «If I say, "This proposition conveys information about itself," or "Let the term 'sphinx' be a general term to denote anything of the nature of a symbol that is applicable to every 'sphinx' and to nothing else," I shall talk unadulterated nonsense»²¹. También en 1903, Peirce introduce el ejemplo de la Esfinge («We know that the Sphinx was made by *some* king of Egypt»²²) para discutir la indeterminación del cuantificador existencial. Finalmente, en un borrador a sus textos finales sobre faneroscopia (1905/06), aparece la cita explícita más extensa de Peirce al poema de Emerson (ver arriba, nota 8).

2. La Esfinge en Emerson, Poe y Melville

Los versos citados por Peirce provienen del poema *The Sphinx* (1841) de Emerson, incluido luego en sus *Poems* (1846), una de las compilaciones literarias centrales para la formación del "canon"²³ americano de mediados del siglo XIX. Se trata de un poema iniciático, situado al umbral²⁴ de la compilación, que pretende adentrar al lector a la problemática irresoluble de lo múltiple y lo uno²⁵. La "Eterne alternation", uno de los versos del poema, deforma continuamente todas las cosas, y el hombre intenta vanamente encontrar un camino dentro del laberinto ("The meaning of man; / Known fruit of the unknown, / Daedelian plan")²⁶. Muchas de las imágenes centrales del poema se concentran alrededor de la mirada –tal como sucede en el verso

²¹ C. S. PEIRCE, CP 2.311

²² C. S. PEIRCE, CP 7.625, cursivas de Peirce.

²³ Para un brillante estudio de la época, véase D. S. REYNOLDS, *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

²⁴ Véase S. MORRIS, "The Threshold Poem, Emerson, and «The Sphinx»", *American Literature* 69 (1997) 547-570. Morris enfatiza la importancia de la situación del poema, al umbral de la compilación, para impulsar a *abrir* la razón y la imaginación.

²⁵ Como Emerson escribió en 1859, el sentido de *The Sphinx* consiste en «la percepción de una identidad que une a todas las cosas» y su lucha contra «cada nuevo hecho que la rompe en pedazos y la vence mediante la variedad y la distracción». Véase T. R. WHITAKER, "The Riddle of Emerson's «Sphinx»", *American Literature* 27 (1955) 179-195 (cita de Emerson, p. 180).

²⁶ Versión moderna del poema (situado también al inicio de la compilación) en: R. W. EMERSON, *Collected Poems and Translations* (ed. Bloom & Kane), New York, Library of America, 1994.

citado varias veces por Peirce, "Of thine eye I am eye-beam"- y, más específicamente, llegan a evocar las *limitantes de la visión*:

To vision profounder	[Para mirar lo más profundo
Man's spirit must dive;	El espíritu del hombre debe zambullirse;
To his aye-rolling orbit	A su órbita siempre movediza
No goal will arrive.	Ningún fin llegará.]

De esta manera, la temática abordada en *The Sphinx* coincide plenamente con la búsqueda peirceana de herramientas que permitan *reintegrar lo diverso* (categorías cenopitagóricas, máxima pragmaticista) y de métodos que permitan *ampliar la visión* (semiosis universal, sinejismo). El carácter escéptico del poeta (sombras, media luz) contrasta con las construcciones parciales más positivas del científico (diagramas, luz más plena), pero ambos pensadores coinciden en situar la importancia del lugar del hombre en la *búsqueda misma* de respuestas a los acertijos de la Esfinge. Por otra parte, el *hundimiento en lo profundo* –uno de los temas mayores del romanticismo y esfuerzo vital en Novalis, explícitamente evocado en el verso de Emerson y retomado sin cesar en *Moby Dick*– aparece también en forma ubicua en el sistema de Peirce.

Las formas de *representación* de lo diferencial y lo integral, del contraste y la unidad, de la duda y el secreto, de la contingencia y la profundidad, de la finitud y la infinitud, se conectan con muchas de las expresiones literarias mayores del Renacimiento Americano: Emerson, Hawthorne, Poe, Melville, Emily Dickinson, Whitman. Emerson, en particular, se aboca al estudio de la trascendencia y la infinitud en el hombre común, a través de una conducta ética y estética ejemplar ante la vida. El *equilibrio* requiere poseer entonces una plena conciencia de ciertas tensiones polares subyacentes, lo que enriquece la vida del hombre y su relación con el entorno. La Esfinge *combina* lo particular y lo universal («Thorough a thousand voices / Spoke the universal dame»), y sirve de fluctuante y misteriosa guía para el hombre común, quien intenta, usualmente en vano, descubrir sus secretos. La construcción de *The Sphinx* revela en su forma misma el complejo vaivén de multiplicidad y unidad en su contenido: cortos versos y octetos rimados que dan la impresión de diversidad, pero que se enlazan en la unidad gracias a contrapuntos de sonoridades y de metáforas que se relanzan unas a otras.

Por otro camino totalmente distinto, y jugando con la polisemia de los términos, Poe aborda en el cuento *The Sphinx* (1846) las problemáticas de la (in)corrección de la visión y de los ajustes que deben realizarse entre el hombre

y el mundo en sus formas de (des)conocimiento de las cosas. En el cuento²⁷, Poe nos presenta a un melancólico personaje que, en un *cottage* a orillas del Hudson, intenta escapar de una plaga de cólera que se ha desatado en Nueva York. Para ahuyentar sus sombríos pensamientos, el protagonista se hunde en múltiples lecturas, al frente de una ventana que da sobre el río; de repente, en una ladera adyacente aparece un monstruo repugnante, que el asustado lector nos describe con lujo de detalles, antes de desmayarse. Pasan los días y el protagonista empieza a dudar de su razón, hasta que comenta su visión con el pariente que lo ha acogido; éste se burla de la situación, toma de la biblioteca una "sinopsis de historia natural" y procede a leerle «una sencilla descripción del género *Sphinx*, de la familia *Crepuscularia*, del orden *Lepidóptera*, de la clase *Insecta*». La descripción del insecto coincide a todas luces con el monstruo percibido en la ladera unos días antes. El enigma se resuelve cuando el pariente le muestra a su confundido huésped un *sphinx* que sube por un «hilo que alguna araña ha tejido a lo largo del marco de la ventana» y que, por un desorden de la visión, ha intercambiado con el supuesto monstruo.

La jugosa ironía de Poe le otorga al cuento todo su sabor, mientras, en el fondo, el problema de las dificultades del conocimiento se conecta subrepticamente con la acepción central del término "sphinx" en los secretos de la Esfinge. En este caso, la *Sphinx* se transforma en un intrascendente insecto, pero los *desajustes de la visión* son tales que, aún mediante un ínfimo representante de la *Crepuscularia*, el hombre se enfrenta a situaciones que escapan a sus *razones primeras*. Son fundamentales luego los *correctivos*²⁸ de esas primeras percepciones, tal como lo sugiere, por ejemplo, la máxima pragmática en toda su fuerza, y tal como propone Poe con su *mezcla distintiva* de distanciamiento irónica, contrastación científica, escepticismo técnico, precisión poética y hondura romántica. La hondura y la distancia ayudan a descreer de primeras aproximaciones, la precisión técnica y poética ayudan a dudar permanentemente. Poniendo en cuestión nuestra capacidad de visión, Poe indica también cómo ajustarla progresivamente para intentar conseguir una mayor

²⁷ E. A. POE, "The Sphinx", en *The Complete Tales and Poems*, New York, Penguin, 1982, pp. 471-474. Traducción española (Julio Cortázar), "La esfinge", en *Todos los cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, vol. 2, pp. 167-172.

²⁸ Para otra lectura, véase W. S. MARKS III, "The art of corrective vision in Poe's «The Sphinx»", *Pacific Coast Philology* 22 (1987) 46-51. Marks resalta, en particular, el tema de la conexión mente/terror, central en todo Poe; los desajustes de ojos y mente dan lugar a diversas formas imaginarias de terror.

fidelidad en sus representaciones, así como en el saber ligado a esas representaciones. Resulta muy nítida entonces la *resonancia natural* de este método con el pensamiento asintótico de Peirce.

Moby-Dick (1851) ha sido a menudo considerado como *el* paradigma mismo de "novela filosófica". La riqueza de la narración de Melville incorpora, en efecto, una compleja red de metáforas conceptuales, cuestionamientos vitales y "filosofemas" poéticos de suprema originalidad. El capítulo 70, *The Sphynx*²⁹, empieza con una meticulosa descripción de cómo se decapita una ballena, y, luego, se desarrolla a lo largo de un potente soliloquio de Ahab ante la «cabeza negra y como encapuchada [que] suspendida así en medio de semejante calma, parecía la cabeza de la Esfinge en el desierto». Ahab invoca "el secreto" de quien «ha sondeado más hondo» y ha «andado entre los cimientos de este mundo», discurre sobre la variedad de la experiencia a los ojos de quien ha «estado donde nunca bajó ninguna campana, ningún buzo», y se lamenta de su silencio: «¡Oh, cabeza! ¡Has visto bastante como para reducir a polvo las estrellas y hacer de Abraham un incrédulo, pero no pronuncias una sola sílaba!». En una extrapolación final, el capítulo termina enfrentándose a la problemática de los (des)enlaces hombre-naturaleza: «¡Oh naturaleza! ¡Oh alma humana! ¡Qué lejos de toda expresión está la analogía que os encadena! El átomo más ínfimo que se mueve o vive en la materia tiene un sutil duplicado en la mente».

La «gran cadena del ser»³⁰ y la continuidad asociada entre mente y naturaleza resurgen aquí bajo nuevas imágenes metafóricas. La Esfinge emerge bajo inesperadas formas (balanza pascaliana: lo infinitamente pequeño en el insecto de Poe, lo infinitamente grande en el leviatán de Melville), y, una vez más, deja atónito al hombre ante los misterios de la naturaleza. La cabeza de la ballena –a pesar de estar «como encapuchada», sin vista y silente– convoca todo «ese espantoso mundo de agua», hondo e invisible cimiento, que parece escapar a nuestras más atentas investigaciones. Como contraparte (otra instancia del péndulo pascaliano), el ancho sistema sinejista peirceano, a través de su semiosis universal y su faneroscopia triádica, intenta estudiar, clasificar,

²⁹ H. MELVILLE, *Moby-Dick or The Whale*, Evanston, Northwestern University Press, 1988, cap. 70, pp. 310-312. Dentro de las muchas versiones al español, la traducción de Enrique Pezzoni es tal vez la de mayor literalidad: H. MELVILLE, *Moby Dick o la ballena blanca*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970 ("segunda edición especial", 1999), cap. 70, pp. 388-390.

³⁰ A. O. LOVEJOY, *La gran cadena del ser. Historia de una idea* (1933), Barcelona, Icaria, 1983.

representar –no ya como cadena, sino como *red*– la compleja continuidad entre lo Múltiple y lo Uno, entre la naturaleza y el alma melvillianas, y puede verse como un intento parcial de romper con el descreimiento sombrío de Ahab, quien tilda esa continuidad como "lejos de toda expresión".

Una vez asimilada la urdimbre de las categorías cenopitagóricas peirceanas y una vez aceptada su "plausible aplicabilidad", es interesante ejercitarse en su actual aplicación en casos concretos. En lo que queda de esta sección, proponemos aplicar el 1-2-3 de la faneroscopia peirceana para (i) distinguir ciertas especificidades entre la poesía (primeridad), el cuento (segundidad) y la novela (terceridad), y (ii) acotar esas distinciones en las expresiones literarias del "Sphi(y)nx" según Emerson, Poe y Melville.

Recordemos ante todo el carácter "recursivo, relativo y modal" de las categorías peirceanas. Las tres categorías son suertes de "tinturas" conceptuales que resaltan correlativamente ciertas características en detrimento de otras, en contextos de interpretación bien delimitados. Nunca son categorías absolutas, y sólo funcionan dentro de una combinatoria relacional, gracias a iteraciones y "prescisiones"³¹ que permiten acentuar modos y modulaciones de los cuasi-signos bajo estudio. Es así como, por ejemplo, dentro del *poema* se acentúan rasgos de *primeridad*, expresables gracias a diversos objetivos propios de la creación poética: frescura, concisión, inmediatez, iluminación, unidad súbita. Por supuesto, se trata de rasgos genéricos, que no condviden de hecho todos los poemas (particularmente las largas sagas épicas), pero que deberían tender ("asintóticamente") a compartir.

A su vez, el *cuento* se estructura desde sus comienzos alrededor de una *segundidad*, de un corte activo-reactivo, de un antes y un después situados a lado y lado de un quiebre que constituye el eje usualmente sorpresivo de la narración.

³¹ La *prescision* según Peirce (detección de gradaciones, estadios, disociaciones, distinciones) constituye el profundo corazón técnico desde el cual emergen las categorías peirceanas. Una *metodología inversa* en la creatividad y una *deconstrucción no conmutativa* en el razonamiento, estrechamente ligadas a la *prescision*, se ponen de relieve en DE TIENNE, *L'analytique*, pp. 200-224. La gran riqueza de la "razonabilidad" peirceana (razón + sensibilidad, lógica + estética) yace así en buena medida en las *raíces mismas* de la faneroscopia triádica. La dificultad de poder *prescindir* el verso crucial de Emerson "Of thine eye I am eye-beam" explica las dificultades del investigador ante la Esfinge: se requiere una disociación del ojo (primero/individuo) y del "ojo-luminoso" (tercero/cosmos) antes de poder acercarse a fragmentos de verdad.

Por su parte, la *novela* es básicamente una forma sofisticada de *terceridad*, puesto que consiste en una red representacional compleja donde evolucionan los personajes, red que requiere un continuo tejer del lector a lo largo de las páginas. De nuevo, es claro que si nos insertáramos dentro de algunos cauces particulares en cada forma de expresión, existirían probablemente momentos definibles de primeridad, segundidad y terceridad en cada género, pero, desde lo alto –en una *primera sección genérica no artificial* del árbol literario– es también claro que el 1-2-3 peirceano ayuda a separar inicialmente poesía, cuento y novela.

La *posibilidad* de realizar una eventual red de iteraciones de esta primera "precisión" ayuda también a distinguir los géneros. Dentro de la especificidades del *poema* se encuentra la "finitud baja" de esas iteraciones, ya que el *material* físico mismo del poema, es decir el número usualmente comprimido de versos y palabras, tiende a ser reducido (por supuesto, con excepciones mayores, tipo Homero, Dante o Saint-John Perse). El *cuento* da en cambio opción a una combinatoria más compleja de iteraciones, que podríamos llamar de "finitud alta" (siempre con excepciones, como los cuentos de una página de Monterroso). La *novela* se abre, finalmente, a una verdadera "infinitud potencial", con todo tipo de perspectivas exponenciales incluidas en el *material* mismo (no hablamos aquí de la multiplicatividad de interpretaciones de segundo orden, en donde poesía, cuento y novela se equiparan). De hecho, en la *combinatoria estructural abstracta* de los géneros literarios –tal como lo postula el método faneroscópico– puede observarse cómo un poema puede *inscribirse* en un cuento, el cual puede a su vez inscribirse en una novela, sin que las inscripciones contrarias (no conmutativas) sean posibles. La compleja arquitectónica tercera de una novela *no cabe* en un cuento, el cual a su vez tampoco cabe en un poema. De esta manera, el 1-2-3 de la poesía, el cuento y la novela no sólo confirman una "precisión" adecuada con respecto a sus modos *internos* de conformación (señalados en los dos párrafos anteriores), sino que actúan también adecuadamente con respecto a sus modos *externos* de correlación estructural.

Esta situación es patente en el caso de la obra de Poe, quien incurrió eficazmente en poesía, cuento y novela. En su "Filosofía de la composición" (1846), el *genio* de Baltimore (difícil describirle como un ser corriente) escribe cómo, en el cuento, «la primera entre todas las consideraciones es la de producir un *efecto*»³², y cómo «la dimensión, el terreno y el tono» determinan el poema. En el

³² E. A. POE, "Método de composición", en *Ensayos*, Buenos Aires, Claridad, 2006, pp. 203-213.

caso de *The Raven* bajo análisis, el poema queda completamente direccionado («con la rigurosa lógica de un problema matemático» afirma polémicamente Poe) por el conciso "nevermore" del cuervo. Al abordar el poema, la inmediatez primera del "nunca más" atenaza nuestra imaginación, mientras que un efecto quebrado segundo –como una sombra contrapuesta a la luz– constituye el *sine qua non* de los cuentos del maestro americano. Es interesante observar que la que podría llamarse su única novela, donde narra las aventuras de Arthur Gordon Pym, resulta en cambio menos lograda que sus poemas o cuentos, tal vez precisamente por no constituir una forma realmente compleja de terceridad (tipo Proust), sino, más bien, un encadenamiento de relatos, es decir una suerte de *terceridad degenerada* en el sentido peirceano.

El 1-2-3 es específicamente rastreable en los "Sphi(y)nx" de Emerson, Poe y Melville. Una *terceridad* realmente plena es sin duda un rasgo distintivo en Melville, donde cualquier signo es *símbolo* de un continuo oculto, y donde se conectan el cosmos y el individuo a través de las múltiples metáforas de la obra literaria. Como hemos visto, esto sucede en *The Sphinx*, el capítulo 70 de *Moby-Dick*, en el cual Ahab *enlaza relacionamente* el entorno obsesivo de su persecución de la ballena con el destino del hombre y el devenir del universo entero. Por otra parte, una acción-reacción *segunda* es fundamental en el cuento *The Sphinx* de Poe, tanto para indicar el temor del protagonista, como para registrar la sorpresa de la explicación final. El poema *The Sphinx* de Emerson –independiente de un orden factual y *allende* cualquier recurso narrativo– aprovecha en cambio alteraciones primeras y correspondencias icónicas entre imágenes para ir delineando una *sensación* de misterio y fracaso. De esta manera, la forma (1), el contenido (2) y la estructura (3) encarnan también en el anagrama de las categorías –a nivel de cada escritor– tanto en lo general, como en lo particular.

Las dialécticas de la Esfinge

Dentro del medio siglo norteamericano que hemos venido revisando, la imagen metafórica de la Esfinge condensa algunas tramas generales sobre las que quisiéramos ahora extendernos en esta sección final: (a) las redes de tensiones polares entre lo Múltiple y lo Uno como campo conceptual "electromagnético" (Châtelet³³); (b) las categorías cenopitagóricas como instrumental de gradación y de tránsito (recursivo, modal, no conmutativo) dentro de la polari-

³³ G. CHÂTELET, *Les enjeux du mobile*, París, Éditions du Seuil, 1993.

dad anterior; (c) la "filosofía natural" como urdimbre de pasajes entre el conocimiento asintótico ideal del hombre y las realidades del mundo natural. Hemos visto en la sección anterior cómo Emerson, Poe y Melville tratan de modos diversos –a lo largo de modulaciones que pueden explicitarse mediante las categorías peirceanas– un fondo temático similar: la problemática de la luz y de su compleja irradiación a través de pliegues y penumbras naturales, con una consiguiente dificultad de visión para nuestros "ojos ciegos" (Tarkovski³⁴). Nos enfrentamos entonces aquí a una problemática genérica de *cubrimiento de lo real mediante imágenes ideales* y a problemas asociados de *ajuste asintótico* entre subrecubrimientos locales y recubrimientos globales del saber.

Una Dialéctica aún más amplia gobierna esta situación. Los *transvases entre fondo, forma y estructura* tensionan todo este "campo" conceptual. Un vector entre los extremos –fondo y estructura– emerge gracias a las correlaciones entre la tríada luz/penumbra/ceguera (fondo) y la tríada naturaleza/signos/mente (estructura). Es típico de la perspectiva norteamericana de mediados del XIX, ejemplificada en Emerson, Poe y Melville, el conectar "románticamente" la naturaleza con la luz y el identificar "escépticamente" la mente con la ceguera. El introducir la semiosis como *mediadora saturnal* entre ellas puede verse como un aporte original de Peirce. Otro vector mediador –forma– permite orientar la red multivalente de complejos intercambios de información, a lo largo de una tercera tríada: continuo/categorías/discreto (forma). Al hablar de "categorías" pensamos aquí, en primera instancia, en las categorías peirceanas, pero veremos pronto que podemos extender esta visión. La búsqueda de los secretos de la Esfinge consiste entonces en saber "deconstruir" la luz, gracias a sofisticadas mediaciones y gradaciones (penumbra, signos, categorías) que nos resulten accesibles a la mente, y con las cuales podamos recomponer aproximaciones ideales asintóticas a un (supuesto) continuo primigenio.

En el fondo de estas problemáticas se encuentra en juego entonces algo que podríamos llamar una "transformada cubriente de lo real". Se trata de una "red movable de acoples" que debe, por un lado, ser capaz de enfrentar el cambio y la identidad (lo que lleva a situar el pensamiento sintético³⁵ de

³⁴ «La imagen es una impresión de la verdad que nos está dada a percibir con nuestros ojos ciegos», A. TARKOVSKI, *Le temps scellé* (1985), París, Cahiers du cinéma, 2004, p. 123.

³⁵ Giovanni Maddalena (comunicación personal) nos señala que una forma de distinguir la polaridad analítico/sintético podría ser a través de las definiciones: "analítico" = lo que disuelve la identidad en un cambio, "sintético" = lo que recono-

Peirce en el centro de nuestras consideraciones), y, por otro lado, ser capaz de definir gradaciones de mediación (usualmente jerárquicas y no conmutativas) entre las polaridades en juego. Ahora bien, la búsqueda de *invariantes naturales para transformaciones dadas* ha venido siendo el programa explícito determinante en el desarrollo de las matemáticas modernas y contemporáneas³⁶. En particular, dentro de la *teoría matemática de categorías* (a no confundir con las categorías peirceanas)³⁷, se ha construido todo un cuidadoso instrumental *teorematológico* acerca del cambio y la identidad, la variación y la permanencia, lo particular y lo universal, lo diferencial y lo integral. Dentro de la teoría matemática de categorías existen, por ejemplo, algunos conceptos cruciales ("definiciones universales", "objetos libres", "adjunciones") que permiten *precisar* ciertas lecturas herácliteas "vagas" ligadas a la *permanencia dentro del cambio*. En lo que aquí nos concierne, la Dialéctica vaga y genérica entre fondo, forma y estructura se concreta a través de la tríada "categorías concretas" / "funtores" / "categorías abstractas". Dentro de estas últimas viven cuasi-objetos universales ("identitarios", "permanentes") que se *proyectan* sobre objetos concretos ("particulares", "cambiantes") a través de los funtores mediadores que gobiernan el tránsito matemático. Lo universal/ideal cubre así cuidadosamente lo concreto/real.

Una *transformada cubriente de lo real* –implícita, pero completamente *viva*, en las Esfinges de Peirce, Emerson, Poe y Melville– aparece entonces en el entorno superior abstracto de la teoría matemática de categorías. No podemos entrar

ce una identidad en un cambio. Todo el pensamiento peirceano, y, en particular, el sinejismo, la semiosis universal y la faneroscopia, apuntan a la búsqueda precisa de reconocimientos de identidad dentro del cambio.

³⁶ Esto es claro al acercarnos a los matemáticos mayores desde mediados del siglo XIX: Galois (campos invariantes algebraicos del grupo de Galois), Riemann (géneros invariantes topológicos de las transformaciones continuas), Hilbert (invariantes generales de estructuras abstractas), Grothendieck (esquemas, topos y motivos como invariantes de su "matemática relativa").

³⁷ Para una excelente presentación conceptual de la teoría de categorías, véase C. MANGIONE, "La logica nel ventesimo secolo (II)", en L. Geymonat (ed.), *Storia del pensiero filosofico e scientifico IX. Il Novecento (3)*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 139-273. Para una buena visión matemática general que explica la emergencia técnica de la teoría de categorías, véase S. MACLANE, *Mathematics. Form and Function*, New York, Springer, 1986. Para un estudio más a fondo de nuevos entronques filosofía-matemática en la segunda mitad del siglo XX, donde introducimos una "transformada cubriente" de Grothendieck, véase F. ZALAMEA, *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*, Bogotá, Universidad Nacional, por aparecer (2009).

aquí en consideraciones acerca de la fascinante *lógica del movimiento* ligada a esa transformada³⁸, pero baste señalar que esa lógica dinámica confirma los notables análisis de André de Tienne en su estudio de la emergencia dinámica –"precisiva", cubriente, polar, no conmutativa– de las categorías cenopitagóricas peirceanas³⁹. En efecto, son los *tránsitos y obstrucciones* dentro del hacer matemático los que impulsan a la creatividad, los que impulsan a la conformación de cuasi-objetos ideales ("luminosos", "proyectivos") que cubren fragmentos de una realidad opaca, *de la misma manera* como fueron los tránsitos y obstrucciones dentro del observar faneroscópico los que llevaron a la creación de las tres categorías peirceanas. Sin el movimiento, sin el cambio, sin el intento utópico de querer cubrir una realidad fugaz, esas búsquedas sintéticas habrían sido sencillamente impensables. La riqueza metafórica, imaginaria, ilusoria de la *Esfinge* se encuentra así íntimamente entrelazada con algunos de los avances científicos más concretos, razonables y pragmáticos de la ciencia contemporánea. Una vez más, *la imaginación y la razón van de la mano*, y es sólo mediante su plena conjunción cómo el hombre –lenta y sinuosamente, en caminos llenos de altibajos, avances y retrocesos, en vaivenes literarios, filosóficos y científicos– va develando parcialmente extraños secretos que deberían haberle trascendido.

Fernando Zalamea

³⁸ Se trata de la *lógica de los haces* descubierta por André Joyal y la escuela en teoría matemática de categorías, y llevada a su expresión más ágil en X. CAICEDO, "Lógica de los haces de estructuras", *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* XIX (74) (1995), pp. 569-585. Para una visión filosófica de la lógica de los haces y sus sorprendentes conexiones con los gráficos existenciales de Peirce, véase F. ZALAMEA, "Ostruzioni e passaggi nella dialettica continuo/discreto: il caso dei grafi esistenziali e della logica dei fasci", *Dedalus. Rivista di Filosofia, Scienza e Cultura - Università di Milano* 2 (2007) 20-25.

³⁹ DE TIENNE, *L'analytique, passim*.

