

MEDITACIONES SOBRE LO ILIMITADO DE UNA NATURALEZA SINGULAR

Adrián Cangí

- Sólo cambian los grados de grandeza y de belleza
Nolant de Fatouville

- La vida: sólo una serie de movimientos sin sentido
Samuel Beckett

- La forma es fin, muerte. La formación es vida
Paul Klee

Protocolos filosóficos: De la finitud como verdad. Del infinito como sentido

Entre los filósofos argentinos que admiro hay posiciones que incluyen el pensamiento de lo infinito en lo finito. Una, la de León Rozitchner, quien sostiene que lo infinito se reduce a la concreción de lo más amado de un “amor perdido”, “el darse ilimitado del goce enamorado, sin sentir que su pérdida infinita, la única infinitud en acto que realmente existe, nos hizo `andar sin pensamientos`”¹. Otra, la de Oscar del Barco, quien sostiene que “el sí-mismo no está `cerca de sí´ sino allí donde no pertenece más a `sí´ sino a la verdad del ser”, para pensar la donación absoluta donde sería posible alcanzar la individuación del otro, como la concreción individual del otro y no sólo de su concepto². La finitud a la que ambos aspiran incluye el infinito como nombre o como innombrable. Lo infinito no es en absoluto la negación de lo finito, es su determinación concreta, aunque lo experimentemos por sus efectos en la sensación y en el sentido.

Sus filosofías, a pesar de las diferencias que transitan, recurren al amor como motivo de fondo de los fenómenos. Para Rozitchner el amor es la valentía que venció a la angustia al darle vida por el poema o por el canto “al amor perdido”; para del Barco el amor, “una de las palabras más prostituidas que existen”, es capaz de producir, incluso, en la imposibilidad de usar su nombre, porque lo que nombra nos hace ser lo que somos y lo que no somos en “el absoluto de un nuevo inicio”. De distintos modos enfrentan la fórmula que atraviesa

¹ Rozitchner, L. *Justificado para no ir a un Congreso de Filosofía*, disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2015/02/justificado-para-no-ir-un-congreso-de.html>.

² del Barco, O. *Exceso y donación. La búsqueda del Dios sin Dios*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2003, pp. 277-280

el pensamiento contemporáneo occidental: “la finitud es la verdad, cuyo infinito es el sentido”. Sabemos que a los términos de la fórmula “finitud/verdad” – “infinito/sentido” se los reconoce como determinaciones formales, pero en ellas está en juego la vida en su concreción y donación, porque la “infinitud en acto” es la promesa de un “nuevo nacimiento”.

En nuestro tiempo el pensamiento se define como un paisaje cuya línea de horizonte es relativa, empírica y actual, donde se machaca a diestra y siniestra sobre la muerte de la filosofía. Se dice que habría que pensar allí donde el último filósofo ya ha muerto. No podemos coincidir con este tiempo ni adecuarnos a sus pretensiones, sólo podemos establecer una relación con éste sin abandonar lo ilimitado de una naturaleza singular. Para hacerlo sólo podremos disponernos en desfasaje y anacronismo con la tibieza histórica en la que vivimos las situaciones del presente. La situación contemporánea del pensamiento para la vida no se resuelve en formas ilusorias que reclaman el devenir arte de la vida o el devenir vida del arte. La naturaleza del pensamiento está forzada a pensar ante la autodestrucción de lo sensible y después del paso de la vida por la prueba del nihilismo. La vida, el arte y la política han sufrido una mutación decisiva. Tras esta mutación la política por fin está a la altura de sus tareas sensibles. Se trata de potenciar la vida en un dominio de acontecimientos que irrumpen en una lógica capitalista cuyo proyecto es de signo opuesto.

Nuestro tiempo se define como una “analítica de la finitud”³ bajo los efectos del programa iniciado por Kant al dejar fuera de lo pensable la “cosa en sí” y continuado por Heidegger al interrogar a la modernidad bajo el interminable “fin de la metafísica”. Quienes abordan una “analítica de la finitud” no dejan de señalar el carácter ambiguo del hombre, desdoblado como objeto de saber y sujeto del conocer, capaz de producir un mundo propio donde emergen las figuras del “espectador contemplado” y del “soberano sumiso”. El saber positivo indica la finitud del hombre tal como lo conocimos y nos implica sin embargo, en una mutación sin precedentes en el que el hombre rehace la naturaleza recreando el acto de creación. Dos posiciones filosóficas contemporáneas extreman este dominio: la del “distanciamiento en relieve” planteada por el filósofo italiano Paolo Virno y la del “suplemento técnico” enunciada por el filósofo francés Jean-Luc Nancy.

Para Virno el animal humano artificial sólo busca escapar del determinismo de las cosas naturales y en ese acto se juega su existencia. Las prerrogativas lógico-antropológicas que éste ha creado están ligadas al regreso al infinito del sentido. Se las conoce como “hiperreflexividad” (capacidad de distanciamiento respecto de las impresiones y solicitudes provenientes del ambiente que llevan a una representación de la representación sin fin), “trascendencia” (proyección fuera del ambiente de conductas eficaces en un medio que generan una experiencia orientada a una posición en el mundo que excede el medio)

³ Foucault, M. “El hombre y sus dobles”, en *Las palabras y las cosas*, México, S XXI, 1991, pp. 295-333.

y “duplicidad de aspecto” (percepción de la inseparabilidad entre naturaleza y artificio abordada desde la relación suplementaria de la cultura). Estas prerrogativas del animal humano artificial difieren de lo “dado” del ser de las cosas, porque la realidad humana no se confunde con la realidad del mundo que nos rodea. La realidad humana definida por la conciencia y el lenguaje verbal reemplazan la coacción pulsional y los factores externos.

El distanciamiento que el hombre crea con su medio es como un “relieve” en relación con la existencia general del mundo y de los demás existentes. Este distanciamiento en “relieve” se traduce en una facultad única que implica contemplar lo dado en lugar de ser lo dado. Esto se traduce en un hacer uso infinito en el orden del sentido de los medios finitos. El animal humano artificial se adhiere al mundo con ductilidad e innovación para transformar situaciones imprevistas, haciendo uso de la “regresión al infinito”, que revela que éste nunca avanza a un nivel más abstracto sin retroceder por todos los rodeos posibles. La recursividad es el modo creativo que fomenta la variación y adherencia al ambiente en estado de cambio permanente, por medio de un procedimiento iterativo que expresa nuestros discursos y su naturaleza problemática. La fórmula materialista que lo define es: “si natural, entonces realmente artificial; si artificial, entonces genuinamente natural”⁴.

Para Nancy el mundo de la “analítica de la finitud” es el del “suplemento técnico” que abre a su vez la posibilidad de sobrepasar infinitamente al hombre. Si el modo de ser de la vida finita es dado de forma fundamental por el cuerpo en relación con el lenguaje, el organismo y el trabajo, el suplemento técnico cuya promesa es sobrepasar al hombre, indica que en algún grado el hombre mismo no culmina de alterarse como un sueño antropológico, mientras que al mismo tiempo la mutación técnica desnuda al hombre, sobre-equipándolo. La mutación antropológica parece irreversible desde que el hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre, convirtiéndose en el más terrorífico y perturbador técnico. Puede decirse que allí donde la finitud natural se hizo inútil, la infinitud técnica realizó la sobrevida.

En nuestro mundo la técnica no obra por alguna coordinación regulada con vista a fines sino que amontona mundo en el mundo, cuyo resultado es un arbitrario y complejo ensamblado. Ese ensamblado exhibe la multiplicidad de mundos en el mundo, donde la evidencia y la lógica descubren que siempre hay algo en lugar de nada. Ese hay “algo” en lugar de “nada” por vías del suplemento técnico, abre el infinito del sentido por sobre la finitud del hombre. El hombre concreto de la finitud natural descubre lo que siempre ha estado allí: el monstruo técnico del suplemento infinito del sentido. Si la cultura moderna puede pensar al hombre acercándose a lo finito a partir de él mismo y sus saberes, la cultura sobremoderna introdujo el infinito por la mutación técnica de la vida. Esta mutación

⁴ Virno, P. *Y así sucesivamente al infinito. Lógica y antropología*, Buenos Aires, FCE, 2013. Ver: Cangini, A. y Pennisi, A. “Paolo Virno. Entre biología y lenguaje”, op. cit., pp. 11-28

supone reconocer un “sobreorganismo en el organismo” y una “sobredeterminación en la determinación” que ha modificado la dimensión de los objetos especulativos en el entre-lugar del amontonamiento de restos técnicos⁵.

Reconocemos tanto en el “distanciamiento en relieve” que propone Virno, como en el “suplemento técnico” que expone Nancy, la perdurabilidad en la lógica moderna de la lógica de Aristóteles. La conciencia y el lenguaje que reemplazan la coacción pulsional y los factores externos, tanto como la condición suplementaria que posibilita sobrepasar infinitamente al hombre, constituyen un enunciado universal que pesa sobre nuestro tiempo. Si el pensamiento contemporáneo problematiza este enunciado universal es porque en el dominio de las políticas capitalistas sobre la vida se despotencia lo viviente, y al hacerlo se afirma en el pensamiento un enunciado existencial que actúa a favor de la reserva de las potencias de vida particulares. Habrá que reconocer que el pensamiento sobre lo moviente y las más altas generalidades de la vida, entre Bergson y Deleuze, recurre a una lógica de la intuición, donde la concepción de lo real y de la vida sólo puede abordarse por la simultaneidad de lo actual –como un estado de cosas dado– y de lo virtual –como una potencia en vías de actualización–.⁶

La lógica que plantean tanto Bergson como Deleuze reconoce en lo real la simultaneidad de lo infinito y lo finito. Lo infinito es la intensidad o fuerza virtual en vías de actualización que actúa sobre lo finito actual. Esta lógica predica que lo infinito es simultáneo a lo finito, concebido como un “infinito sin relieve”, capaz de afirmar una “reserva de vida potencial” en lo viviente. No se trata de un “infinito actual”, porque el siglo XX intentó laicizar lo infinito perforando el velo religioso del sentido. Es posible decir que lo infinito virtual es simultáneo a lo infinito actual, estrictamente inmanente, potencial y en vías de actualización. Esta lógica de la intuición piensa la individuación y los procesos de formación vitales. Para ello parte del rechazo del infinito actual concebido como un estado de cosas trascendente; de un manejo restringido y singular de la negación; de una crítica a la noción de “tercero excluido” y de la no admisión de la equivalencia entre la doble negación y la afirmación. Separa los falsos problemas y define las tendencias de la potencia. De este modo lo infinito en relación con lo finito no es considerado como una unidad de contrarios para una producción sintética, sino como una relación de heterogéneos que expresa una potencia de disimetría. Entonces lo infinito no es considerado como un conjunto sino como una “fuerza” o “energía” en vías de realización que afecta a lo finito. Por ello lo

⁵ Nancy, J.-L. “De la técnica o de la *strucción*”, en: *Archivida. Del sintiente y del sentido*, Quadrata-Illuminuras, 2013, pp. 25-46. Ver: Adrián Cangí, “Del sintiente y del sentido”, op. cit., pp. 75-88

⁶ Bergson, H. “Lo posible y lo real” y “La intuición filosófica”, en: *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Cactus, 2013, C. III, pp. 105-121 y C. IV, pp. 123-146. Ver: Deleuze, G. y Parnet, C. “L’actuel et le virtual”, en: *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

infinito no es la negación de lo finito, sino su determinación potencial, inaccesible directamente aunque accesible por sus efectos.

La filosofía que nos interesa indaga en este contexto la extensión material de este mundo aquí, en el que los objetos técnicos o poéticos están en el tránsito del sentido del mundo como ficciones útiles, sin olvidar que éstos se abren a una constelación etológica y cosmológica materialmente tratada sin reservas. Creemos como Deleuze, que las más altas generalidades de la vida van más allá de las especies y de los géneros, porque éstas se resuelven en identidades colonizables para ser convertidas en utilidades mercantiles. La resistencia del pensamiento en la vida se conduce hacia el individuo y las singularidades concretas, nunca hacia algún impersonal abstracto. El problema en este estado de cosas no radica en reconocer una identidad individuada sino en indagar en los procesos morfogenéticos en los que reside una diferencia individuante como reserva de vida, capaz de resistir a la despotenciación contemporánea de lo viviente. No es éste un tiempo de analogías funcionales, tampoco de semejanzas abstractas, porque la causalidad de los accidentes corporales empíricos unido a un pensamiento de la estricta finitud resultan incompletos para pensar la mutación antropológica de la especie. Se requiere que valoremos en la existencia la “causalidad trascendental” o la “casi-causa”, como causa de un exceso, más allá de la dimensión antropológica.

En el reclamado fin de la filosofía conviene recordar que la finitud no es privación. Si la finitud fuera privación no podría ser pensada como estructura o como “esencia” del ser, de la existencia. La finitud de la existencia sólo puede pensarse como exceso a través de la “causalidad trascendental”. Se trata entonces, de abordar a la finitud en su exceso, abierta a las más altas generalidades de la vida. Por ello, no pensamos el infinito del sentido en una tradición o léxico onto-teológicos que conciben lo infinito como pura consistencia absoluta en sí, que en el fondo de la tradición occidental, no es otra cosa que la historia de Dios o del Ser como ser supremo. El programa onto-teológico en su determinación cristiana acentúa la historia desde el Dios de Tomás de Aquino al del racionalismo clásico, como constitución de un Dios “muerto-nacido”, que sostuvo en occidente que el sentido como propiedad de la finitud puede predicarse por el existir expuesto a la muerte⁷.

En una línea interpretativa la verdad de la finitud se dice de aquello que carga con su propio fin en un sentido metafísico restringido –que va de Platón a Hegel y de éste a Heidegger– donde la muerte viene a puntuar la verdad como único límite que presenta la esencia en tanto que esencia, y que siempre ya ha tenido lugar en el existir. La muerte inseparable de la vida es considerada en esta tradición como ser al infinito que determina la vida antropológica finita. En otra línea interpretativa el infinito del sentido no acepta que las singularidades o bien se sinteticen en individuos y personas, o bien caigan en un

⁷Nancy, J.-L. “Infinito finitud”, en: *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La marca, 2003, pp. 55-59.

abismo indiferenciado. El mundo de las singularidades no individuales constituye una entidad física –definido por lo que Alfred North Whitehead llama “sujeto trascendental” o compuesto por lo que Gilles Deleuze llama “singularidades impersonales”–⁸. En ambos casos se trata de “cosas” que se abren al infinito de los predicados no antropocéntricos. Para pensar el mundo de las singularidades no individuales como entidades físicas, resulta capital en la contemporaneidad la actualización de la noción de “esencia singular” (infinitas especies) que Leibniz acuña para sostener que “el continuo es divisible al infinito” y que “cualquier átomo tendrá infinitas especies o mundos”, asegurando que “se dan mundos en mundos al infinito”⁹. Esta filosofía reconoce que la individualidad posee un estatuto paradójico, porque simultáneamente el singular se afirma como esencia finita existida, al mismo tiempo que se excede por su potencia infinita del sentido. La finitud en su exceso sólo se presenta desequilibrada en un mundo posible y en relación con otros mundos compositibles o incompositibles con éste. Pensando en la multiplicidad de los mundos de Leibniz, tanto Whitehead como Deleuze creen que no hay ninguna razón de por qué existe un mundo cualquiera hecho justamente de este modo. El mundo que vivimos no pasa de una ficción útil para cualquier realismo especulativo. La razón de lo existente no puede proceder más que de lo existente como campo de funciones que conducen a una única realidad metafísica fuente de todos los acontecimientos singulares para la multiplicidad de los entes.

El problema filosófico reside en saber si aceptamos una sustancia continua divisible al infinito que opere como función y que no suponga una realidad existente inaccesible sino una realidad posible abordable especulativamente. Creemos que se trata de alcanzar la máxima posibilidad de un mundo y no su existencia última, porque la esencia tiende a la existencia, donde todos los mundos posibles pretenden existir realmente. Aceptamos que hay simultáneamente lógicas de mundos posibles o multiplicidad de universos posibles, compositibles e incompositibles entre sí. En esta sustancia continua como función, entendida como realidad posible, el acontecimiento es el sentido que expresa la verdad eterna en un estado de cosas dado. El mundo creado a partir de una sustancia continua y divisible como función no es más que una actualización ficcional para nuestra finitud, aunque no agota en forma alguna el infinito de los mundos. Entonces creemos que existe “algo” y no “nada” concebido en el ámbito de su potencia infinita de sentido. Infinita exigencia expresable de la existencia, infinito proyecto de construir y prevalecer sobre la nada

⁸ Whitehead, A. *Proceso y realidad*, Buenos Aires, Losada, 1956 y Deleuze, G. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002. Ver: Cangí, A. *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular*, Buenos Aires, Quadrata-Biblioteca Nacional, 2011, pp. 107-114.

⁹ Leibniz, G. *Monadología*. Principios de filosofía, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Por ello acreditamos en una ontología no antropocéntrica que problematice tanto lo impersonal como las relaciones intermediarias entre lo humano y lo inanimado pasando por alto cualquier distinción ontológica entre éstos. Valoramos a las filosofías que consideran a los objetos en sus relaciones, como lo hacen Whitehead y Deleuze, o como lo problematiza Graham Harman, quien considera a los objetos en sí mismos, diluyendo la distinción entre el mundo que se presenta a la conciencia humana y el mundo inaccesible de las cosas en sí¹⁰. La especulación metafísica que reclama lo infinito parte de las relaciones finitas de una ontología orientada a objetos, abordados como ficciones útiles estéticas y políticas, destinadas a borrar la frontera entre la “cosa en sí” y el “fenómeno”.

Una filosofía orientada a objetos se propone resolver la interminable tensión entre filosofía y literatura. La filosofía ha tenido una relación tensa con eso que llamamos literatura encontrando dos maneras de resolver la querella: o bien ocluyéndola, o bien capturándola. La salida a esta tensión irresoluble ha sido considerarla productora de “perceptos” y “afectos” de naturaleza equivalente a los conceptos filosóficos¹¹. Es en esta línea en la que abordamos el objeto literario como productor de figuras conceptuales estético-políticas. Creemos que la filosofía debe retomar el lugar desde donde ha partido. Este es el lugar “perturbador” del *Unheimlich* elaborado por Freud. Ese lugar es lo intermedio entre el sitio –el *topos* en el que estamos protegidos por nuestros saberes– y el lugar –lo *atópico* donde todo es otra cosa–. Sólo desde allí podemos comenzar a pensar lo ilimitado en la caducidad de una naturaleza singular. En la “expatriación desorientante” es donde la filosofía resulta forzada por los encuentros para transitar entre el sitio protegido y el lugar donde todo es otra cosa. Ese tránsito está muchas veces tentado hacia un indeterminado en otro lugar o hacia un deslizamiento que se conduce a un infinito otro, con el riesgo de perderse en lo *atópico* con la ganancia de pensar en el *topos* forzado por la “expatriación”, producida por otras formas y lenguajes considerados en estricta igualdad entre el “percepto” y el “concepto”.¹²

1.

Primera escena. El tiempo de las fábulas como el lugar del objeto ilimitado en la antinomia entre el ser-estable y el devenir.

La Comedia del Arte abrió en el mundo popular una política sensible del gesto que dio lugar escénico al reparto sensible en la representación. Los actores recibían unas instrucciones esquemáticas para dar vida concreta a través del gesto humano a personajes míticos

¹⁰ Harman, G. *Towards Speculative Realism*, Winchester, UK, Zero books, 2010.

¹¹ Deleuze, G. y Guattari, F. “Percepto, afecto y concepto”, en: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 164-201.

¹² Freud, S. “Lo ominoso”, en: *Obras completas, Buenos Aires*, Amorrortu, 1997, vol. XVII, pp. 219-251. Ver: Rella, F. “Palabras desde el exilio”, en: *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Buenos Aires, La cebra, 2010, pp. 130-131

o destinados como Arlequín o el Doctor. Éstos no son personajes disminuidos o indeterminados si fueran comparados con Edipo o Hamlet. Son potentes gestos constructivos que dan lugar a la situación de un materialismo sensible especulativo. Algunos piensan que vale más tratarlos como máscaras gestuales que como personajes conceptuales. Creemos que la constelación de gestos de Arlequín responde sensiblemente a la dimensión de un personaje conceptual capaz de problematizar una praxis pura. El gesto como praxis pura del pensamiento es la encrucijada entre lo empírico de la vida y lo trascendental de la potencia, que problematiza la situación dada en un estado de cosas, o mejor aún, que trata la invención de nuevas posibilidades de vida.

Buscando la potencia genética del cuerpo, la filosofía hunde sus raíces en las fábulas. El cuerpo glorioso que narran las fábulas es más virtual que efectivo y plantea en la ficción la promesa de un lugar mestizo. Entre-lugar o entre-forma que evoca un tercer lugar físico, una tercera persona gramatical y un tercer género estético y político. En *El tercero instruido* (1991)¹³ el filósofo francés Michel Serres aborda el homenaje al cuerpo mestizo recuperando la figura de Arlequín en la versión de Fatouville, aquel que retorna de las tierras lunares para tener una entrevista con el público que lo espera con gran expectativa por su narración, para escuchar las extravagancias del tiempo extraordinario de la aventura.

Arlequín responde a las preguntas que lo presionan diciendo –“En todas partes todo es como aquí, en todo es idéntico a lo que se puede ver comúnmente sobre el globo terráqueo. Sólo cambian los grados de grandeza y de belleza”–. La lección de Arlequín deja estupefacto al público en cuanto repite una y otra vez –“Nada hay de nuevo sobre el Sol, nada de nuevo en la Luna”–. Todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera. *Arlequín, el Emperador de la Luna* de Nolant de Fatouville¹⁴ recupera la tradición del relato anónimo popular y parece sintetizar en el viaje de su personaje un problema central de las filosofías del siglo XVI y XVII, entre Leibniz y la Comedia del Arte: el del fondo común y el de la diferencia de grados y maneras. Por ello Arlequín, después de enunciar su síntesis arrolladora y desafiando a la platea, agrega –“Nada más que decir, sin comentarios”–.

En el tumulto de la sala un gesto indicativo del público asistente señala el traje de Arlequín y formula una pregunta –“Usted dice que todo es en todas partes como aquí ¿cree que su traje está hecho de una misma pieza, tanto en su frente como en su parte trasera?”–. De hecho el traje de Arlequín está modelado como una composición de pedazos de mil formas y colores de proveniencias diferentes, yuxtapuestos sin armonía y sin atención a las combinaciones. El traje del Emperador de la Luna demuestra que ninguna pieza se parece

¹³ Serres, M. *El tercero instruido*, Medellín, UNAL, 1999.

¹⁴ de Fatouville, N. “Scenes francoises d’ Arlequin empereur dans la lune”, en: *Le Théâtre italien ou le Recueil de toutes les scenes francoises qui ont été jouées sur le théâtre italien*, Genève, 1685.

a otra, entonces ¿podrían ser comparadas entre sí las provincias, las culturas y los cuerpos como Arlequín lo hace en la narración de su viaje? ¿Resulta posible pensar el lacónico decir de Arlequín que se sintetiza en las frases: todo es idéntico, sólo cambian los grados, sólo difieren las maneras?

La palabra de Arlequín se vuelve monótona y soberbia, su traje deslumbra porque expone lo matizado, improbable y morisco de las multiplicidades mal combinadas. Ante su presencia el público ríe. La evidencia de su traje gana la escena como gesto. El gesto que asume y soporta el Emperador de la Luna, ¿expone como provocación perceptiva la tensión entre la unidad –reclamada por la identidad del nombre y la forma de Arlequín– y la multiplicidad –expuesta por las partes configurantes y componentes de su traje-piel–? Arlequín sólo encuentra una salida para reunir palabra y gesto: tirar el traje que parece desmentirlo en su propia narración. La platea no cesa de reír, mientras tanto él se hace esperar. Hasta que al fin, el Emperador de la Luna se decide: después de muchas dudas deja caer su traje constelado, cebrado y matizado.

¿Qué revela Arlequín al desnudarse? Al hacerlo, sucesivamente aparece una tras otra capa, una especie de veladura estriada y diversificada, como superficies cambiantes de los envoltorios que lo constituyen como cuerpo y forma. Arlequín, como una alcachofa, nunca acaba de recorrer sus escamas mientras el público se disuelve en una unificada carcajada. El silencio se abre en la sala cuando el último disfraz acaba de caer y el estupor del público se agiganta cuando percibe que el Emperador de la Luna exhibe una piel multicolor que se confunde con el traje, como si éste y su piel fueran un tatuaje integral o una tapicería adamascada. Traje y piel se mezclan, pertenecen al mismo fondo común. Sin embargo, cada capa que el público ha visto caer difiere por la manera cromática de la disposición de las partes y por los cambios de grado de las texturas involucradas en ellas. La yuxtaposición sin armonía que los espectadores perciben sólo confirma la tensión irreductible entre la unidad percibida y las multiplicidades constituyentes que hacen al proceso de formación del cuerpo de Arlequín.

El traje-piel ¿desmiente la unidad de las diferencias o la síntesis entre partes heterogéneas, pretendida por aquellas palabras que profiere el Emperador de la Luna? –“Nada hay de nuevo sobre el Sol, nada de nuevo en la Luna”–. Todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera. La piel del Emperador de la Luna es como su traje, aunque capa por capa se distingue de éste por el grado cromático y por la manera de su composición. El público corrobora que en el espectáculo del mundo, Arlequín es múltiple y diverso, plural en los modos y en las maneras de su presencia, ya que su traje y su piel son el mismo fondo aunque difieran en sus formas. Los espectadores acaban de esclarecer el misterio. Arlequín no es ni hom-

bre ni mujer, es un entre-lugar, una entre-forma, un tránsito, un proceso de formación: un andrógino que mezcla los géneros, un hombre perdido en la mujer y una mujer mezclada en el hombre, un monstruo hecho de partes que en la superficie es percibido como mestizo, mulato, bastardo, híbrido. El entre-lugar es su medio y la entre-forma es su impureza. Al percibirlo sólo corroboramos la identidad de lo diverso, que en la tradición occidental se ha constituido como la síntesis de heterogéneos.

La cosa-monstruo, ambidiestra y mestiza, perturba el espectáculo y a los espectadores, oscilando entre la comedia y la tragedia. Muchos abandonan la sala decepcionados, por haber llegado a ella para reír por las sorpresas del mundo y culminar frustrados por tener que pensar un mismo fondo trágico hecho de multiplicidades, que el cuerpo y nombre de Arlequín reúnen en una aparente unidad. Los espectadores comprenden algo en aquel momento de incertidumbre, todas las miradas convergen dramáticamente sobre el Emperador de la Luna al grito de: ¡Pierrot! ¡Pierrot! ¡Pierrot!. Todos gritan y viven en el exacto momento en el que la cortina de la escena cae. El público sale de la sala perturbado y preguntando “¿cómo es posible que un cuerpo asimile y retenga la multiplicidad de las diferencias que lo componen?” En la historia de las fábulas Arlequín se transforma en la viva presencia de un proceso de formación, que retiene como apariencia la multiplicidad que lo compone bajo la figura de una unidad mestiza.

La irrupción de Arlequín en la escena fuerza una pregunta que atraviesa la percepción del público de cabo a rabo ¿a qué llamamos pensar? La *respuesta* provisional que plantean algunos de los que vieron la escena, es que llamamos pensar a la retención racional de un principio de síntesis de la razón suficiente, que percibe y concentra la unidad constituida por multiplicidades y diferencias. Ese fundamento ontológico está sostenido como un dominio del saber y del poder, hasta constituirse en una ley universal del derecho que culmina priorizando la identidad formal y lógica, para excluir los terceros lugares físicos, las terceras personas gramaticales y los terceros géneros estéticos y políticos. Con su presencia popular abrió una figura que interroga las dimensiones antropológicas excluidas y el mundo de los objetos capaces de producir una praxis pura.

Arlequín da lugar al mestizo, habitante de los entre-lugares y de las entre-formas, que se presenta en el reparto de lo sensible estético como una figura tan concreta como indecible y en el dominio político como una figura mediadora entre mundos posibles, porque evoca a las terceras personas gramaticales, derivadas de pronombres o adjetivos demostrativos, que concentran sobre sí los modos de la exclusión social-humana y de todas las formas no antropológicas. A estas alturas sabemos que un tercer lugar es una pequeña localidad excluida, no concernida, presta a desvanecerse y que un tercer cuerpo es un mensajero entre la primera y segunda persona gramatical circulando sin fin entre sus relaciones. Pero ante todo sabemos que la “cosa” que Arlequín trae a la presencia bajo su nombre, no sólo

abre predicados sobre las dimensiones humanas sino sobre la vida no-humana de las cosas que recorre los mundos etológico y cosmológico.

En Proceso y realidad, Whitehead abrió una perspectiva trascendental que se despoja del idealismo al considerar el objeto como correlato del sujeto. Supo decir que el “sujeto pre-hende” el mundo en su “concrecencia” al unísono con el cosmos, y extendió la noción de “prehensión” a cualquier entidad actual individual, como parte de un “sensualismo superior”, fundado en un principio ontológico de los objetos experimentales. En Whitehead y en Deleuze, el sujeto trascendental es una entidad física objetual que permite una reactivación de la individuación primera. Según esta posición, la ontogénesis devendrá el punto de partida del pensamiento filosófico estableciendo una relación del ser individual con su medio. La individuación primera expresa el ritmo genético en términos físicos y la potencia del pensamiento en términos metafísicos.

De este modo, la ontogénesis condiciona la cuestión del ser. No podemos plantear frente a la figura de Arlequín un ser del ente individuado, sino que el ente se encontrará en su propio proceso de individuación ininterrumpido. El ser-en-el-mundo, en una ontología orientada a objetos, sólo podrá ser alcanzado en el proceso de individuación sin origen del ser-del-mundo. El proceso de individuación entonces no se dejará aprehender más que como una estructura que envuelve el mundo, que lo pliega y despliega sobre sí. Arlequín como figura permite recorrer el proceso de ontogénesis, como una ontología de lo abierto, que no tiene que ver con las esencias, las evidencias o las intuiciones eidéticas, sino con una potente relación con lo impensado. Vale preguntarse si la figura paradójica de Arlequín responde a una metafísica del ser-estable o del devenir, o si oscila entre ambas como una entre-forma indecible.

Primer problema. De las metafísicas del ser-estable a las metafísicas del devenir.

El problema al que asistimos en la tradición occidental es la oposición entre las metafísicas del ser estable –que piensan la forma según un principio exterior trascendente que precede al proceso de formación– y las metafísicas del devenir –que consideran la percepción de lo preformal o campo intensivo de formación como un estado de existencia “dispar” o de una “diferencia fundamental”–. Se trata de la oposición entre una forma que se impone a una materia a través de un molde exterior y trascendente a la operación de formación y otra forma resultado de una diferencia de potencial energético, que en el automovimiento de sí, modula la formación intensiva de los procesos y las fases como entre-formas.

En un fragmento esclarecedor de *La evolución creadora* (1907)¹⁵ el filósofo Henri Bergson plantea: “Materia o espíritu, la realidad se nos aparece como un perpetuo devenir. Ella se hace o se deshace, pero jamás es algo hecho” (...) “Preocupada ante todo por las necesi-

¹⁵ Bergson, H. *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2007, C. IV, pp. 277-278.

dades de la acción, la inteligencia como los sentidos, se limita a tomar de tanto en tanto sobre el devenir vistas instantáneas, y por eso mismo inmóviles. La conciencia, regulándose a su turno sobre la inteligencia, observa de la vida interior lo que ya está hecho, y sólo confusamente siente su hacerse. Así se desprenden de la duración los momentos que nos interesan y que hemos atrapado a lo largo de su recorrido. Sólo retenemos eso. Y tenemos razón de hacerlo en tanto que la acción es la única causa” (...)“No percibimos del devenir más que estados, de la duración más que instantes y, aún cuando hablamos de duración y de devenir, es en otra cosa que pensamos. Esta es la más asombrosa de las dos ilusiones que queremos examinar. Consiste en creer que se podrá pensar lo inestable por medio de lo estable, lo moviente por lo inmóvil”

Bergson cree que el pensamiento occidental se ha dado a sí mismo una existencia puramente lógica que parece bastarse por sobre una existencia que dura en el mundo físico o psicológico. Una filosofía más próxima a la intuición –a la que el filósofo considera como un método riguroso que examina los compuestos o los mixtos hasta separarlos, para establecer las tendencias del desarrollo de sus procesos de formación–, podría percibir la duración sin reducir los dinamismos formales que se hacen y se deshacen frente a la conciencia de una forma hecha, o a instantes y estados ya formados, pensados como sustancias u objetos. Occidente ha concebido su principio de realidad suficiente a través de objetos formales ilusorios o como lógicas formales puras, para percibir los procesos de formación. Frente a lo que hay, a lo que es y a lo que se percibe, insiste la presencia de un proceso de formación dado por la duración, en el que jamás enfrentamos ni un vacío previo ni una nada fundamental, sino una transformación, interdependencia o interacción gradual de los procesos continuos de formación material entre un objeto exterior o interior que desaparece y otro objeto que lo sustituye. La representación del objeto, de los estados de cosas y de los instantes materiales son los que atribuyen una cierta realidad existente a lo que se presenta, en su propia duración, por huidizo que esto sea. Para Bergson, la duración es invención o no es absolutamente nada. El pensamiento no ha podido suprimir la concepción errónea que implica, frente a la duración, la aparición formal o lógica de los falsos problemas o de las grandes ilusiones sobre los que se ha constituido, tales como la negación, el vacío y la nada.

Habitar los procesos dinámicos de formación supone instalarse en los decursos de una modulación física paradójica, que pone en crisis la tecnología de la adquisición de la forma dominante en la tradición occidental y el sistema lógico que la legitima con sus nociones de identidad, no contradicción y tercero excluido. Para abrir la conciencia a los procesos dinámicos de formación se requiere interrogar las relaciones entre los pares forma-materia y forma-energía. El problema consiste en saber si el proceso de formación es capaz de explicar la génesis de la forma. La cuestión de la génesis de la forma y sus relaciones con la materia y la energía proviene de un problema filosófico clásico que indaga en la

génesis del individuo, abordando el esquema hilemórfico –que expresa una matriz formal impuesta a una materia pasiva– y que se encuentra en la significación física de la adquisición de una forma técnica y de los diferentes órdenes de energía potencial concernientes a cualquier estructura.

El esquema hilemórfico clásico ha sido incapaz de concebir el devenir de la forma o del proceso de individuación porque pretende explicar la forma o el individuo por un principio de formación o individuación que parte de la idea de lo “preformado” o “modelado”, exterior y trascendente a la operación de formación o individuación. Este principio funciona como la adquisición de una forma ideal (*eidos*) que se impone desde fuera a una modulación sensible (*morphé*), como un molde a una materia pasiva (*hylé*). Debemos a *La individuación*, del filósofo francés Gilbert Simondon¹⁶, una doble crítica dirigida al esquema hilemórfico occidental, porque éste presupone un proceso de formación o un principio de individuación abstracto, anterior y exterior a la forma o individuo, a los que pretende concebir e informar como compuesto indivisible, idéntico y unitario, sin observar, que de este modo, no se puede pensar su devenir, dinamismo y proceso. La tradición hilemórfica, que impone desde fuera un molde a una materia, resulta incapaz para pensar los procesos de formación y los dinamisismos entre-formas.

La conocida controversia entre dos biólogos del siglo XIX, Cuvier y Saint-Hilaire, denominada “La querrela de los análogos”, puede arrojar luz entre las metafísicas de la forma y del devenir¹⁷. Cuvier busca clasificar a los animales en cuatro familias perfectamente separadas, como si la Naturaleza tuviera para el reino animal cuatro proyectos independientes o cuatro ideas formales que organizan las especies. Por su parte, Saint-Hilaire cree que la Naturaleza es un esquema orgánico global, según el cual los animales desarrollan características similares aunque no pertenezcan a la misma especie, como si la Naturaleza fuera una unidad continua con modos o maneras funcionales diferentes que se vuelven comparables por la función de acción que organiza los hábitos y los puntos de encuentro entre las distintas especies. La forma de agrupar de Cuvier responde a secuencias en función de ciertas características formales *a priori* como un “molde” exterior y trascendente aplicado a lo viviente. El modo de agrupar de Saint-Hilaire responde a la función de la acción que comparten los animales entre sí, como puntos singulares de contacto entre especies distintas que se presentan como una “modulación” del proceso de formación vital inmanente.

¹⁶ Simondon, G. *La individuación*. Buenos Aires, La cebra, 2009, C. I, II y III

¹⁷ Cuvier, G. *Tableau élémentaire de l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Baudouin, 1798 (Edición facsimilar) y Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Principios de Filosofía Zoológica*, Buenos Aires, Cactus, 2009. Ver: Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, S XXI, 1991, C. V y VIII

Vale decir que no se trata sólo de las formas de agrupar sino de los modos de concebir el efecto del acontecimiento en el proceso de individuación. En el caso de Cuvier obtenemos distintas morfologías y clasificaciones de las especies, mientras que en el caso de Saint-Hilaire alcanzamos una fisiología de los acontecimientos dispersos y sus puntos de relación. Buffon era conciente en su *Historia natural*¹⁸ que nuestras ideas generales sobre la Naturaleza son relativas a una escala continua y a su clasificación como objeto morfológico que define con claridad una forma media y cuyos extremos escapan a nuestras consideraciones. Por ello habría que observar que en la Naturaleza todo está graduado o matizado. Incluso la monstruosidad aparece centellante en los bordes de las especies mismas o en sus entre-formas que escapan a las preformas o prototipos idealizados. Saint-Hilaire sabe que la organización de la Naturaleza se ha convertido en un ser continuo y abstracto susceptible de tomar numerosas formas, producir metamorfosis y establecer conexiones entre-formas que se abren como irrupciones singulares de modos y maneras sobre un fondo común. Simondon sustituye el molde hilemórfico como “ser estable” por el concepto de “metaestabilidad”, indagando en los diferentes órdenes de energía potencial, para valorar la diferencia de potencial que induce en cualquier proceso de formación, un cambio de fase o de estado. De este modo, objeta cualquier unidad en el proceso de formación o en el proceso de individuación aduciendo que en éstos hay una relación constituyente entre una pluralidad y un medio, que el ser “metaestable” produce como modulación. Percibir el proceso de formación supone sustituir la identidad preformada de la noción de “molde” por la relación entre diferentes potenciales en un medio físico implicado, que culmina en una lógica de las “modulaciones”. No habría en los procesos de formación o individuación forma alguna –como impronta abstracta impuesta a una materia pasiva– sino que sería posible percibir en la duración, que siempre hay una modulación que actúa como proceso de formación en la interacción dinámica de fuerzas y materiales. Esta concepción de la modulación supone un dinamismo en la relación entre forma y energía, que implica en términos físicos, la crítica más aguda realizada a la metafísica del “ser estable”.

Hay que admitir que en el proceso de formación es primera la relación entre energía y forma. Esto supone decir que la forma o individuo es siempre el resultado de un proceso en el que se pone en juego un campo intensivo de diferencias de potencial o de fuerzas intervinientes, que aparece como preformal o preindividual. Las metafísicas del “devenir” consideran la percepción de lo preformal o campo intensivo de formación como una condición previa, que en la física o en la lógica conciben el vacío o la nada como falsos problemas, porque siempre antecede a la formación o individuación un estado de existencia “dispar”, de “disimetría” o de “diferencia fundamental”. Es por disparidad física o por paradoja lógica que es posible considerar la aparición de la noción de entre-formas, que ha creado una nueva dimensión en el aparecer como solución a un problema.

¹⁸ Leclerc Buffon, G. *Las épocas de la Naturaleza*, Madrid, Alianza, 1997

Simondon extrae el término “disparidad” del vocabulario de la psicofisiología de la percepción, donde se señala la producción de un efecto de profundidad en la visión binocular. Cada retina es cubierta por una imagen bidimensional, pero la diferencia de paralaje impide que las dos imágenes coincidan. Es la asimetría o disparidad la que produce la creación de una dimensión nueva de la imagen. De este modo, la tridimensionalidad de la imagen o volumen visual no se produce por reducción de una imagen a la otra, sino por disparidad de la diferencia inicial entre ambas. Simondon deduce así, que el proceso de formación metaestable de un campo físico o psicológico, como estructuración dinámica objetiva, se constituye como problemático porque contiene en su proceso una diferencia o un desequilibrio potencial. Esto es, un elemento inconexo o anómalo que resulta necesario considerar, porque de éste depende la creación de una dimensión nueva como *respuesta* al desequilibrio efectuado en el proceso de formación.

Puede decirse entonces, que el proceso de formación es un proceso de diferenciación intensiva, donde el entre-lugar o la entre-forma surgen por ligazón de una diferencia problemática que se resuelve actualizándose. De Bergson a Simondon, la producción de un fenómeno cualquiera es tributaria de una descripción física o lógica de las intensidades que fulguran en un campo animado por una diferencia de potencial. El proceso de formación convoca así, un campo preformal que resuelve su diferencia de intensidad inicial por disparidad. La fenomenología supo decir, pensando en esta dirección, que el engendramiento de una forma es posible como una configuración dinámica de un proceso de formación, que el filósofo francés Henry Maldiney, en *Regard, Parole, Espace* (1973)¹⁹, llamó *Gestaltung* en oposición a *Gestalt*, recuperando el término acuñado por el psiquiatra Hans Prinzhorn en sus estudios sobre la esquizofrenia de 1923²⁰. Utilizando el lenguaje de la “configuración” de Prinzhorn, luego recuperado al dominio de las artes por Paul Klee, Maldiney cree que es en el automovimiento del espacio como diferencia de potencial, en el que la génesis de la forma adquiere el nombre de “ritmo.

Un ritmo no es una cadencia o una medida de tiempo. El ritmo de una forma es la ligazón o articulación de una diferencia actualizada en el espacio-tiempo implicado. El tiempo implicado en una forma no es una extensión temporal ni una duración continua sino, como señala Bergson, una “tensión de duración”. Por ello, la percepción significativa de una forma no tiene otra estructura que su proceso de diferenciación por automovimiento intensivo. Esto quiere decir que una forma actual es el resultado o solución a un problema en un campo rítmico preformal. Entonces, una forma se explicaría a sí misma implicándose a sí misma. El tiempo rítmico implicado en una forma es su impulso generador como tiempo de la presencia. En la concepción del proceso de formación se confunden el ritmo,

¹⁹ Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

²⁰ Prinzhorn, H. *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*, Madrid, Cátedra, 2012.

que Klee llamó “cosmogénico”²¹, con el medio material, que Simondon denominó “pre-formal”²². La ligazón o relación entre ritmo y medio engendran lo inconexo, anómalo o heterogéneo, que es necesario considerar como desequilibrio potencial para el advenimiento de una dimensión nueva, que será tan plural y diversa como la relación que se ha efectuado en el proceso de formación.

El ritmo es una diferencia de intensidad dado como una variación continua; es ligazón con un medio material que produce una cantidad intensiva en relación a las fuerzas en juego en el proceso de formación. Por ello habrá que considerar, la diferencia de intensidad o ritmo como la expresión de relaciones diferenciales en una materia energética virtual en automovimiento problemático que se actualiza para la solución de una nueva forma. La magnitud intensiva del ritmo es la “disparidad constituyente”, considerada por el filósofo francés Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968)²³, para hacer surgir la sensibilidad y el pensamiento como resolución de una diferencia de potencial inclusiva que permite la emergencia del proceso de formación como “síntesis heterogénea”. No habrá otra síntesis que la heterogénea, y ésta reemplaza a cualquier identidad abstracta y trascendente, porque el devenir sólo puede ser entendido como multiplicidad o nueva combinación de energías, fuerzas y materiales. Por ello, hay que considerar, que nunca se produce un “devenir-uno” o fusión de las diferencias por contradicción o negación.

Es bien conocida la crítica que Deleuze realiza a la dialéctica de Hegel por comprender su proceso como abstracto y por entender su lógica como una forma exterior y trascendente impuesta a una materia vital. De este modo, consideramos el proceso de formación como una diferencia que se produce por resolución problemática de una disparidad potencial en el que no hay ningún vacío energético y ninguna negación material. Creemos que lo que aparece, como razón de lo sensible en el espacio-tiempo, es lo “desigual en sí” o lo “dispar en sí”, que se desplaza de lo informal o preformal virtual hacia la organización actual por resolución de la intensidad que lo atraviesa. El proceso de formación de las entre-formas sólo puede ser percibido a través de la noción de síntesis heterogénea y de resolución problemática de los procesos de formación dinámicos.

A estas alturas sabemos que Arlequín como síntesis heterogénea reemplaza a cualquier identidad abstracta y trascendente porque su composición produce un entre-lugar que suspende cualquier operación dialéctica. Como forma y lógica mestiza, expresa lo desigual en sí o la exposición de sus entre-formas como resolución problemática de los procesos dinámicos que lo constituyen.

²¹ Klee, P. “Filosofía de la creación”, en: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pp 57-61.

²² Simondon, G. *La individuación*, op. cit., C. I.

²³ Deleuze, G. *Diferencia y repetición*, op. cit. C. IV y V.

2.

Segunda escena. El tiempo de la tragedia como el lugar del objeto inacabado en la antinomia “ser/forma”

Cualquiera que sea el trayecto comprobamos que lo real no es nada estable, construido o firme. Cualquiera sea el camino emprendido, lo real singular y amorfo no es en sí modificable por la voluntad de forma exterior y trascendente. Se trata de aquello que irrumpe “aquí y ahora” como lo informe, inacabado y caótico. Un escritor radical y pensador extremo como Samuel Beckett muestra en su obra que no hay ni caminos ni bastones para pensar el ser y su expresión en lo real. Lo sintetiza con la figura de *El innombrable* (1953)²⁴: aquel héroe inmóvil que, en su asiento un poco elevado, percibe y concentra lo que lo rodea. Obstinado sabe que no hay otra cosa que hacer que el movimiento en sí mismo aunque éste sea inadecuado y caótico. La naturaleza del héroe se presenta para Beckett como inacabada, tan anómala como defectuosa. Sabe que ya no hay más camino ni bastón que el de hacer el movimiento y pensar lo moviente.

La obstinación de Beckett no constituye una doctrina sino un proceso de formación, su fórmula lo expresa con precisión: “la vida es sólo una serie de movimientos”. Movimientos muchas veces sin sentido que incluyen la aparente quietud. Pensando en su personaje Molloy, Beckett dice: “aún cuando está verdaderamente golpeado, siente que debe seguir moviéndose”. Beckett enuncia, en las conversaciones sostenidas con Lawrence Harvey²⁵, que “el ser es caótico: lo opuesto de la forma ordenada”. Harvey no deja de subrayar que Beckett “cree en la antinomia ‘ser-forma’”. El intervalo que abre esta antinomia es el del dominio de la experimentación propia del hombre inadecuado; el del hombre que se dispone “en” y “desde” el exilio de la forma ya constituida. El exilio para Beckett es el sitio de lo abierto que expresa al ser en lo real y lo lleva a experimentar el lenguaje. Esta condición nos despega de cualquier realismo historicista para permitirnos enfrentar el acto de creación como testimonio de los procesos de experimentación y de formación especulativos.

Para Beckett la forma es una cápsula letal para cualquier trayecto emprendido, para todos los cuerpos y para el más mínimo predicado. La forma posible conduce al desastre. En la serie de todos los desastres, llamados por el escritor “rumbo a peor”, esta escritura aborda los hábitos, las creencias y los objetos. En una de las líneas de *Fragmentos de teatro* dice: “Trabajo, familia, tercera patria, historias de nalgas, arte y naturaleza, fuero interno, salud, alojamiento, Dios y los hombres, otros tantos desastres”. Cualquier trayecto de sus personajes se reduce al hábito, todos los cuerpos evocados se realizan en la inmovilidad y

²⁴ Beckett, S. *El innombrable*, Madrid, Alianza, 2012.

²⁵ Harvey, L. “Lawrence Harvey on Beckett”, en: *Beckett Remembering/Remembering Beckett, Uncollected Interviews with Beckett and Memories of those who Knew him*, Londres, Bloomsbury, 2006.

el decir de los monólogos solipsistas predica sin ornamentos sobre los objetos. La forma aprisiona, asfixia y destina el hábito, el ser y el decir porque constituye lo posible.

En el desastre se abren algunas preguntas: si pudiera... “¿Adónde iría?”, “¿Qué sería?”, “¿Qué diría?”. En *Textos para nada* (1955)²⁶ se formulan con precisión estas preguntas: “¿Adónde iría si pudiera irme?”, “¿Qué sería si pudiera ser?”, “¿Qué diría si tuviera una voz?”. Lo posible es la cápsula letal, y el intervalo que el desastre abre da lugar a lo inadecuado y caótico, a lo inacabado y defectuoso, tan concreto como singular que se expresa con el nombre propio de sus personajes y que no permite predicar lo genérico de lo humano. Beckett nos hace sentir que hay que acabar con la forma que aprisiona y con lo genérico que universaliza.

Esta escritura no reduce la complejidad de la experiencia a algunas funciones fundamentales, sino que combate el falso problema de la forma estable impuesta o auto-impuesta. Todo lo destinado e inmovilizado está determinado por lo posible. Sin embargo, nada deja de devenir en las cosas, hay que abrir lo que aprisiona y desarmar lo que generaliza. La devastación trágica y el desamparo que esto deja son los nombres y efectos de la cápsula letal de la forma posible. Nunca son absurdos sino que expresan uno de los efectos de lo posible. Beckett quiere agotar lo posible y abrir lo imposible. Su percepción trágica es afirmativa, si pudiéramos salir de la asfixia. Perder por despojamiento en los avatares de la experiencia, es un modo de afirmar otros mundos no realizados en el devenir, simultáneos al posible que hay que desgastar. Lo infinito nunca es la creencia o Dios, porque éstos nunca culminan por ser un conjunto dado o determinado. Lo infinito se expresa por una fuerza virtual coexistente con la acción de lo finito, que acrecienta la potencia para continuar.

En la mitad del siglo XX Beckett prefiere “seguir diciendo”, aunque sabe que la pregunta “¿cómo decir?” ocupa toda reflexión y experimentación, incluso sabe que hay un intervalo insalvable entre aquello que dice la voz y lo que balbucea la boca, como lo revela su obra *Not I* (1972)²⁷. Aunque resulte desestabilizador del orden, dicho intervalo constituye la inadecuación entre lo amorfo y la forma, entre el tiempo de la creación y el tiempo de lo social. Entre ambos tiempos rara vez hay coincidencias. Más bien insiste la discontinuidad que configura el intervalo como el sitio de la paradoja, donde se juega la tensión irreducible entre la voluntad de forma y la destrucción de los hábitos constituidos. Del intervalo sólo surgen anomalías –formas desordenadas o formas rotas– donde el ser se expresa en la más estrecha familiaridad con el caos y con lo inacabado.

El intervalo entre tiempos es singular y carece de una forma fuerte delimitada por la identidad. Más bien se presenta como lo abierto que dispone al ser en lo real. “Lo abierto”,

²⁶ Beckett, S. *Textos para nada*, Barcelona, Tusquets, 1971.

²⁷ Beckett, S. *Not I*, Londres, Faber and Faber, 1973.

tal como lo describe Rainer Maria Rilke en la octava *Elegía de Duino* (1923)²⁸, es un sitio definido como “en ninguna parte sin nada”. Ese sitio está destinado por el poeta al animal y no al hombre, ya que los ojos del hombre se han vuelto trampas en relación con lo que es y lo que hay. Es esa *Elegía* en la que se detiene Heidegger para alterar la relación entre el animal y el hombre planteada por Rilke, en favor de la *aletheia*, como tarea de la tradición filosófica cuya función es revelar al hombre el espaciamiento de la latencia del ser.

Vale recordar que “en ninguna parte sin nada” constituye para el poeta lo abierto, sitio que para el filósofo configura el trabajo conciente de la interrogación para “desocultar” el ser, que distingue el hombre del animal, del mineral y de la cosa. En distintas oportunidades durante las décadas del veinte y del treinta del siglo XX, Heidegger sostiene que Rilke se mueve en el olvido del ser. Para el filósofo, la tarea del pensar sólo puede buscar “ver” lo abierto que nombra el desocultar del ser. Heidegger sostiene que la experimentación poética trae a la presencia la radical intuición del ser tanto como la oculta. Es tarea de la filosofía practicar ese “desocultar”²⁹. Sin embargo, Rilke orienta lo abierto más allá del hombre para exponerlo ante sus trampas.

Experimentar para Beckett no es otra cosa que practicar la expresión singular de la creación poética como gestión (acto) de la gestación (potencia) de la vida. Acto de creación que motiva a realizar el movimiento en lo abierto. En ese gesto, el escritor intuye rigurosamente el acceso a la desnudez del ser. Experimentar es asumir el movimiento como proceso de formación en el límite de la lengua, arrojados a lo abierto del ser. Movimiento que recorre el “sin sentido” y que expresa una sensación de inquietud, “de moverse en la noche”. Experimentar, en la lengua de Beckett, es estar “rebelado pero no en rebelión” –“apartado ‘de’, pero no en oposición ‘a’”–. El escritor cree que sólo importa recordar, en la historia de la personalidad individual, el misterio singular que siempre mantiene una relación de proximidad con el caos y lo fallido, con los objetos y las cosas inanimadas.

Percibimos en el famoso episodio de *Molloy* (1951)³⁰ la acción, tan precisa como absurda, que se concentra en unas piedras que hay que chupar, donde podremos decir que no hay en ella una significación incomprensible y oculta, promesa de un sentido lejano y misterioso, sino que el mismo acto en apariencia absurdo y necesario ofrece una significación inmediata, muda y anodina. La acción sólo nos dice que hay algo para experimentar por absurdo que pueda parecer. Esto muestra que para avanzar no hay signo de fortaleza ni en la forma ni en el sentido. También revela que allí donde creemos que hay “nada” siempre aparece “algo”. Ese “algo” es la herida en el sujeto y el fallido en el objeto que abren el movimiento del pensamiento y la afirmación en el sentido. Tal vez, por eso

²⁸ Rilke, R. *Elegía de Duino*, Madrid, Cátedra, 1987.

²⁹ Heidegger, M. “Y para qué poetas”, en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp.241-289.

³⁰ Beckett, S. *Molloy*, Madrid, Alianza, 2006.

Beckett no soporta la doctrina de la forma y apela a la “sintaxis de la debilidad” y a los “procesos de formación”.

En el siglo XX no encontramos mejor imagen para retratar la tragedia de la antinomia “ser-forma” que aquella en la que Beckett dice a Harvey: (me siento) “como alguien arrodillado, la cabeza contra la pared, más bien frente a un acantilado, con alguien diciendo ‘continúa’”. El poeta escribe en *Mirlitonrades* (1977)³¹ “la vida al fin le empezó a sonreír/ mostrándole todos sus dientes”. Experimentar es abrirse en la vida sólo a una serie de movimientos sin sentido en la duración, en la que el proceso de formación supone establecer una singular relación con el ser y con el mundo. Para Beckett, el proceso de formación propone desarmar la cápsula letal de la forma exterior y trascendente para invitar a recorrer los umbrales entre-formas donde se perciben los cambios de grado y las diferencias de manera. Vale preguntarse si disolver la cápsula letal de la forma a favor de la experimentación del caos y lo fallido, no supone interrogar el agotamiento afirmativo de lo posible para dar lugar a un nuevo nacimiento de la infinitud en acto.

Segundo problema. Del “infinito sin relive” para un nuevo nacimiento en la antinomia entre lo posible y lo imposible

Lo infinito nunca es la creencia o Dios, porque éstos nunca culminan por ser un conjunto dado o determinado. Lo infinito se expresa por una fuerza virtual coexistente con la acción de lo finito, que acrecienta la potencia para continuar. No percibimos en la intuición de Beckett ningún modo del infinito actual, nunca lo evoca, sino que desgasta lo finito. Se niega a la forma posible y universal por considerarla letal y venenosa, pero se abre para continuar a la afirmación virtual. Se abre cada vez a la afirmación existencial que rechaza el principio del tercero excluido y la equivalencia entre la doble negación de algo y su afirmación. No niega incontroladamente sino que lo hace sobre un concepto claro de lo finito: “lo finito es lo posible”. De este modo resulta que Beckett puede evocar en lo actual lo virtual como ficción útil para el pensamiento.

Lo infinito no es la negación de lo finito, sino la determinación de una fuerza afirmativa y virtualmente activa. Es una modalidad de lo real –simultáneamente actual y virtual– bajo la denominación de la acción: “continuar”. Como ha predicado el siglo XX, la finitud es la verdad, el infinito es el sentido. La existencia finita ha sido la meditación del siglo que nos antecedió, si admitimos el anuncio de la muerte de Dios, a partir del cual se intentó laicizar lo infinito mediante una perforación del velo religioso del sentido. En Beckett, más allá de la cápsula letal de la forma que determina toda situación real, continuar depende de una potencia infinita en su sentido laico, pero para ello hay que agotar lo posible y llevar hasta el final la real estocada a Dios. Hay que obrar por agotamiento de lo posible y producir la efracción que abre lo infinito en lo finito.

³¹ Beckett, S. *Queibros y poemas*, Madrid, Ardora, 1998.

Beckett no es un nihilista porque no abandona lo infinito. No es un desesperado porque no ha perdido la fe en este mundo. Interroga a la figura de la humanidad en sus funciones para mostrar cómo la forma posible y determinada es aquella que aleja de su propia reinención virtual el mundo. Sus novelas y poemas indagan en el movimiento, el reposo y el pensamiento, donde se juega la existencia actual y potencial, siempre igualmente real. La determinación es primera: nos disponemos en la clausura de un lugar cerrado donde lo que se ve y lo que se dice son co-extensivos entre sí. Malone o Monsieur Knott viven o mueren en la clausura ascética, donde indagan las ficciones de sus verdades, el límite de sus identidades posibles y la intuición de lo que adviene. De cualquier modo, siempre hay algún exceso que abre el solipsismo hacia el otro y lo otro

No podemos olvidar aquella frase de Deleuze con la que abre el ensayo “El agotado”³²: “El agotamiento es mucho más que el cansancio”. El texto parte de una frase de Beckett escrita en *Textos para nada*: “No es un simple cansancio, no estoy simplemente cansado, pese a la subida”. A partir de aquí, Deleuze realiza una distinción: “El cansado ya no dispone de ninguna posibilidad (subjética), no puede por lo tanto llevar a cabo la menor posibilidad (objetiva). Pero ésta permanece, porque nunca se lleva a cabo todo lo posible, se lo hace nacer a medida que se lo realiza”. Lo posible no es una forma dada sino un proceso de formación del aparecer en el que pervive lo virtual en vías de realización. El tiempo de lo posible está contenido en el propio ritmo y proceso de formación desplegado como posibilidad, si somos capaces de incorporar lo informe en el proceso.

Afirma el filósofo que “El cansado agotó solamente la realización, mientras que el agotado agota todo lo posible”. Agota el proceso de formación del aparecer, su propio ritmo y movimiento, su tensión de duración y sus tendencias de realización. “El cansado ya no puede llevar a cabo nada más, pero el agotado no puede ya posibilitar”. La figura del cansancio supone una imposibilidad subjética actual aunque deje abiertas todas las potencias virtuales objetivas. El cansado puede aún evocar lo virtual en lo actual: no habría otra cosa que pedirle que el “infinito sin relieve”. El agotado no puede ya realizar lo posible ni transformar lo imposible porque agotó la posibilidad. Sólo enfrentamos a la figura del agotado cuando todos los procesos y procedimientos, cuando todos los procederles acaban con lo posible.

Lo posible se lleva a cabo en las proyecciones y preferencias del lenguaje y de los actos que se disponen para una realización. En lo posible hay proyección y preferencia porque hay exclusión entre mundos en el lenguaje y en los actos. Aquí el filósofo toca el nervio de la escritura de Beckett: “son esas variaciones, esas sustituciones, todas esas disyunciones exclusivas (noche-día, salir-entrar...) las que cansan a la larga”. El cansancio es la puesta en escena de una elección de proyección y preferencia del lenguaje y de los actos. En Beckett

³² Deleuze, G. “El agotado”, en: *Confines*, año 2 n° 3, Buenos Aires, La marca-UBA, septiembre 1996, pp. 99-105.

todo curso de vida va rumbo a peor porque fatiga cualquier posibilidad subjetiva, aunque siempre reste lo posible objetivo o la potencia virtual aún no desplegada.

El paso previo para acabar con lo posible es yacer “sentado en una mesa con la cabeza entre las manos” sin poder distinguir si se trata precisamente “de una noche o un día” o de la acción de “entrar o salir”, como ocurre en *A vueltas quietas* (Stirrings Still, 1988)³³. El gesto seguido supone que la “quimera luz nunca fuera más que aire gris sin tiempo ni ruido. Rostros sin trazo casi tocando blancor raso ningún recuerdo”. El agotado ha alcanzado, como en el relato *Sin* (Sans, 1969)³⁴, un “ojo sereno por fin ningún recuerdo”, que hace desaparecer cualquier móvil de la experiencia antropológica para ingresar en la dimensión de un mundo impersonal.

Creo que el relato *Sin* es la depuración del trayecto, del cuerpo y del predicado porque reduce la disposición propia y no-dialéctica de todo cuanto existe a la “quimera luz” que “nunca fuera más que aire gris”. Ya no hay contraste entre el gris y la luz. Se trata de agotar el contraste en un “infinito sin relieve cuerpo pequeño sólo en pie mismo gris en todo tierra cielo cuerpo ruinas”. Lugar final y único que se expresa como “en ninguna parte sin nada” para que surja el “infinito sin relieve”, como la infinitud en acto. Se trata de pensar sin contraste, que no es otra cosa que pensar lo indistinto en las atmósferas y los objetos. La singularidad evocada por Beckett, se despliega en el entre-lugar donde se experimenta la afirmación especulativa de las cosas al borde de lo informe. Lo informe no es el vacío sino la reserva infinita de virtualidad inseparable de la actualidad posible. La Nada o el Vacío como modalidad de lo posible es lo que Beckett cree que hay que agotar. Malone muere sabiendo que “Nada es más real que nada”, también que lo real es singular y amorfo. El ser en Beckett no se predica ni por la forma ni por el vacío, sino por la virtualidad de un “infinito sin relieve”. Lo que abre modos y grados en el ser es la incorporación de lo amorfo a la existencia. Pero Molloy nos recuerda que “todo lenguaje es alejamiento del lenguaje”, cuando se trata de absorber la potencia virtual de ese infinito.

Beckett no soporta lo posible como dimensión del lenguaje. Intenta de cualquier modo perforarlo, interrumpirlo, desgastarlo porque algo inadmisiblemente se impone en el interior de cualquier hábito humano como forma. La dimensión del hábito procede por exclusión, supone preferencias y metas que reemplazan a las anteriores, hasta sustituirlas. El mundo del cansancio se sostiene en la repetición pasiva e interminable de las disyunciones exclusivas, porque sólo funciona actualizando cada vez las preferencias de las creencias y la memoria. Está quien prefiere la noche al día, está quien desea salir o entrar, o viceversa. Quien en estos casos prefiere o desea estas disyunciones exclusivas culmina cansado. Sin embargo el agotado renuncia a cualquier orden de preferencia y a toda organización de las metas.

³³ Beckett, S. *A vueltas quietas*, Segovia, La uña rota, 2004.

³⁴ Beckett, S. “Sin”, en: *Relatos*, Barcelona, Tusquets, 1997.

El agotado desarrolla una tendencia sin fin: intenta por todos los medios despotenciar el espacio y el hábito de lo posible para dejar pasar la potencia impersonal del “infinito sin relieve”. Una voz se levanta para conducirnos a un sitio impersonal, a un “refugio cierto”, donde surge el “infinito sin relieve”, como potencia virtual: “pequeño vacío gran luz cubo todo blancor sin trazo ningún recuerdo. Infinito sin relieve cuerpo pequeño sólo en pie mismo gris en todo tierra cielo cuerpo ruinas. Ruinas esparcidas confundidas con la arena gris ceniza refugio cierto”.

La voz que atraviesa los relatos de Beckett es activa aunque lo sea para requerir la potencia virtual de la infinitud en acto, no se revela cansada sino agotada ante las predicaciones del lenguaje y de los actos que sostienen la Nada. Las disyunciones han sido llevadas hasta su límite por los procedimientos empleados en el refugio del lenguaje, aunque como ruinas ya no sirvan para posibilitar la infinitud en acto. La voz se divide en sí misma hasta que lo posible ya no sea separable de nada en el hábito. “Nunca fuera más que este aire gris sin tiempo quimera luz que pasa”. Cada cosa que surge de esta atmósfera es una sutil modificación despotenciada, por la activa repetición que lleva lo posible hasta su límite: “Revivirá el tiempo de un paso renacerá el día y la noche sobre él la lejanía” (...) “cuerpo pequeño bloque pequeño corazón latiendo gris ceniza sólo en pie”.

Lo que revive sólo en pie no es indiferente ni repone la abstracción y unidad de las contradicciones, es activo para posibilitar sobre la Nada la infinitud en acto. El poeta escribe “Un paso más uno sólo solo del todo en la arena sin impulso él dará”. En la repetición del relato toda aquella disyunción exclusiva que oponía mundos entre sí se transformó en una diferencia inclusiva en el refugio del lenguaje, donde cualquier idea del Todo o de la Nada se confunde con el hábito antropomórfico del que hay que salir. “Nunca fuera más que este inmutable sueño la hora que pasa. Nunca fuera más que este aire gris sin tiempo quimera luz que pasa” (...) “Nunca fuera sino aire gris tiempo nada móvil ni un aliento”. En esta escritura el mundo personal no cesa de abrirse a la infinitud impersonal.

Habrà que reconocer que el agotado despotenció el hábito de lo posible (el espacio, el tiempo y la memoria) desde la mirada de un “ojo sereno”. En el relato Sin se avanza sin impulso a contracorriente, “sin no tener más de un tiempo que hacer y sereno por fin sin ningún ruido”. La voz se alza y dice: “Muy bello muy nuevo como un tiempo bendito reinará la desgracia”. No llevar a cabo nada más no es lo mismo que no poder ya posibilitar, donde aquello que importa en este intervalo es que incluso Dios –como el conjunto de lo posible–, se confunde con Nada en el hábito, de la que cada cosa es una modificación. Habrà que anotar que no alcanza con maldecir o negar a Dios sino con alcanzar la serenidad que “toca” las cosas, viendo en su lugar una luz cruda donde todo blancor no cobija ningún recuerdo. Aún allí, porque alguna vez hubo memoria, lo nuevo que surge como modificación de cada cosa, no puede albergar a la misma Nada en el hábito, porque

conocerá la desgracia. La infinitud en acto es la potencia del pensamiento que busca una sola descripción afirmativa que pueda sostenernos especulando sobre un nuevo comienzo infinito más allá de las ruinas.

La obra para televisión *Nacht und Träume* (1982)³⁵ revela el proceso de agotamiento de la imagen llevada hasta su límite. Presenta al agotado como un personaje desorbitado en el sueño insomne. Este sueño que atravesó en el siglo XX a tantos escritores presenta el rumiar infinito del personaje que en ese estado no puede dormir. Como en *Molloy*, el insomne está sentado, las manos apoyadas sobre la mesa, la cabeza aferrada a las manos, hasta que un pequeño movimiento de las manos se aleja de la cabeza. El insomne fabrica en el sueño la claustrofóbica imagen de sí hasta el infinito. La tragedia no conoce afuera sino una intensidad desgarradora. En esta obra el armazón queda reducido al mínimo y expone la naturaleza última del problema: se trata de explorar las variaciones de las intensidades hasta la propia abolición de la creencia en Dios y en el hábito, que no es otra cosa que el problema de la abolición “de sí”.

Sólo parece que puede realizarse por fin un último gesto: perforar la forma del lenguaje para mostrar aquello que se oculta en su reverso, para mostrar los cálculos y los significados que hacen de cualquier forma un insoportable modo del poder. Beckett expone estos problemas en su proceso de formación para que podamos ver que sólo queda en el movimiento de una vida, la asfixia producida por el poder del lenguaje como forma. Sólo la experimentación y afirmación especulativa infinita de las cosas al borde de lo informe y el caos, podrá sostener un nuevo nacimiento en las fronteras de lo imposible.

El ser se expresa en el agotamiento de lo posible y en la potencia virtual que produce la infinitud en acto. Por ello la existencia es aquello de lo que es posible “decir”, incluso “mal decir”, mientras que el ser de la existencia sólo puede decirse como el “infinito sin relieve”, o como la coexistencia de la potencia virtual y de la existencia actual. La potencia virtual es la que permite continuar, mientras que la existencia actual es agotada. Por eso, Beckett escribe en *Primer amor* (1945) que “Siempre hablé, hablaré de cosas que nunca existieron, o que han existido si ustedes quieren, y que existirán probablemente siempre, pero no por la existencia que yo les preste”³⁶. Una cosa es decir lo que existe como posible y otra es decir lo que inexistente para la lengua. La presencia del ser es una certidumbre, cuyo concepto puede predicarse por la potencia virtual bajo la acción de “continuar”. El lugar del ser es el intervalo, donde puede surgir la potencia virtual. Por ello la presencia del ser es la que singularmente vence al Vacío o la Nada en la existencia, para afirmar el “infinito sin relieve”, que es presencia del ser “entre” las cosas.

³⁵ Beckett, S. “Nacht und Träume”, en: *Confines*, año 2 n° 3, op. cit., pp. 97-98.

³⁶ Beckett, S. *Primer amor*, Barcelona, Tusquets, 1972.

Siempre se observa en Beckett la insuprimible percepción de sí mismo, como acontece en su película *Film* (1965)³⁷. El ser existe y nunca inexiste plenamente. Existe como reserva virtual en la que el ojo que experimenta coexiste con el hombre que agota lo posible en la existencia. El ojo, el objeto y lo virtual forman una tríada que sostiene la valentía para poder hablar entrando, como quiere Beckett, aún vivo en el silencio. Como concluye *El innombrable*: “Hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar”³⁸. El sujeto está dividido en tres: el de la afirmación, el de la negación y el de la potencia. La relación entre afirmación y negación sólo alcanza su movimiento por la potencia que se dirige hacia los objetos. Enunciación afirmativa, recepción pasiva y pregunta recorren la existencia y se abren al entre-lugar del ser. El ser entonces no es nulo sino potencia, por ello Beckett siempre continúa, afectado por el acontecimiento que sobreviene e irrumpe. No se puede más que estar a la altura de lo que irrumpe y continuar. Se trata de amar lo que irrumpe en las cosas. Tal exceso es dicho en su novela *Murphy*: “eso supera todo lo que puede el sentimiento, por potente que sea, y todo lo que sabe el cuerpo, sea cual fuere su ciencia”³⁹. El amor en Beckett es *amor fati*, amor a lo que irrumpe para poder continuar, y lo que irrumpe nunca tiene una forma predecible.

Como ha sostenido Deleuze con convicción tajante: ante el agotamiento nada es interesante sino es afirmativo. Los límites y las impotencias, los fines y las modestias, no valen nada ante una sola afirmación que reúna como recreación de lo existente lo empírico y lo trascendental. Quien afirma un materialismo de la sensación especulativo separa y reúne, pero forzado por esta operación que sintetiza heterogéneos. Una síntesis que conserva lo diverso ante cualquier forma de la fatiga y de la unidad consensual. Lo que tiene valor en el pensamiento siempre es sintético, como la forma de una separación que sólo se reúne por la relación manteniendo su heterogeneidad. Quien piensa de este modo no cree en una conciencia íntima del tiempo, sino en una intemporalidad temporal llamada “acontecimiento”, en la que la vida juega su azar como su eterno retorno.

Quien afirma el acontecimiento trata de vivir como proponían los antiguos, como “inmortal” en la finitud ética de una vida, requiriendo el “infinito sin relieve”. De este modo, no hay forma alguna de confundir la filosofía con la gramática o con el inventario de las reglas. Un buen axioma del pensamiento afirmativo es abrirse a las experiencias intermedias que exponen la “relación” antes que el “juicio”. Quien se abre con pura confianza al azar de lo intermediario como “relación en sí”, sólo puede pensar forzado por los encuentros de una física y una lógica a las que experimenta y habita. Una sola descripción afirmativa, centrada en un materialismo de la sensación especulativo, deposita confianza

³⁷ Beckett, S. *Film*, Barcelona, Tusquets, 1975.

³⁸ Beckett, S. *El innombrable*, Madrid, Alianza, 2012.

³⁹ Beckett, S. *Murphy*, Buenos Aires, Lumen, 2000.

en lo infinito para la invención de lo viviente. Lo cual quiere decir: exponer en nosotros, tanto como se pueda, el animal humano a lo que lo excede, incluso al agotamiento de lo posible y a un nuevo nacimiento venciendo lo imposible.