

De las relaciones entre literatura y filosofía: la potencia de la experiencia literaria

*On the relations among literature and philosophy:
the power of literary experience*

Jairo Vladimir Sandoval Mota*

Resumen: Se analizan las relaciones entre literatura y filosofía, como producciones sónicas, atendiendo al modo en que trabajan con y desde el lenguaje. Esto lleva a explorar la dimensión lingüística alrededor del significado, el significante y el referente. Por último, se apunta a que la potencia de la literatura no reside en su nexo con los referentes o el mundo de hechos, sino que se constituye como máquina de pensar, asentada en la singularidad y la inmanencia de las verdades que produce.

Palabras clave: literatura, filosofía, máquina de pensar, verdad, lenguaje.

Abstract: *We analyze the relationship between literature and philosophy, understanding them as “sonic productions”, paying attention to the way they work with and from language. This leads us to explore the linguistic dimension that has to do with meaning and signifier, as well as with the referent. Finally, we point out that the power of literature does not lie in its connection with referents or the world of facts, but rather that it is constituted as a “thinking machine”, based on the “singularity” and the “immanence” of the truths it produces.*

Keywords: *literature, philosophy, thinking machine, truth, language.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, vlad.s.mota@gmail.com

Introducción

En este artículo se dirige la mirada hacia la literatura, a sabiendas de que el término es cuanto menos esquivo. Es decir, no hay una definición unívoca y universal para comprender cabalmente lo que engloba,¹ sin algo de ambigüedad o sin dejar fuera algunas *producciones* —u otras que pudieran incluirse, aunque no se piensen como tal en una primera instancia—. Sin embargo, para profundizar en qué es literatura y establecer los vínculos que mantiene con la filosofía, aquí se partirá de considerar a ambas como *hechos* lingüísticos, configuraciones cuya materia prima es el lenguaje, y que cada una se caracteriza por hacer un *uso* particular del mismo.

Por ello, en último término, filosofía y literatura serían cuestiones de *estilo* (que podemos considerar como el peculiar uso del lenguaje en el que no es posible deslindar del todo la *forma* del *contenido*, sino que ambos se entrelazan en la expresión lingüística), pero además no solo expresarían *estilos* peculiares en sus producciones, sino que ante todo serían *estilos* de pensamiento. Comprobar la afirmación anterior será uno de los objetivos de este texto.

Para comenzar, vale tener en cuenta que el término *literatura*, en su significado habitual, es reciente, por lo que no cabría encontrar propiamente un uso del mismo en culturas antiguas como en la romana o la griega. Por ejemplo, en la Antigua Grecia tendríamos el término *grammatiké*, cuyo equivalente latino era *litteratura*; ambos designaban una amplia esfera de fenómenos del lenguaje y de la enseñanza de la lengua, y no tanto un corpus diferenciado de textos (García Gual, 1999). Por tanto, la diferencia entre filosofía y literatura no ha estado presente en todas las épocas, sino que corresponde al surgimiento específico de una acepción que con el paso del tiempo se define más y más. De esta forma, va determinando los límites de lo que ella no es —aunque cabría decir que estos no los estableció tanto ella misma, sino sus teóricos y *críticos*). Así, la diferencia mencionada solo es posible en la modernidad:

¹ Para corroborar esto, basta echar una mirada al conjunto de definiciones que da la Real Academia Española, en la cual aparecen ocho acepciones, la mayoría de las cuales no son más que diversificaciones que remiten a la primera: “Arte de la expresión verbal” (RAE, 2014); pero, ¿qué nos dice esto de la literatura?, ¿qué papel juega lo artístico en la literatura?, ¿toda literatura tiene un componente *artístico*? Con todo, esta definición, tan general como lo es, nos ayuda a vislumbrar su carácter no conclusivo. Por otra parte, Alfonso Reyes (1944), tras descartar tres sentidos en que usualmente se entiende *literatura* (manifestación mental de cualquier contenido, repertorio bibliográfico de un tema específico y conjunto de obras pertenecientes a determinado tiempo, geografía y género), se decanta por un cuarto, según el cual se trata de una “agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole” (Reyes, 1944: 25). Más adelante, dirá de manera muy concisa que esta consiste, ante todo, en una manera de expresar *asuntos de cierta índole*. ¿Qué asuntos son estos? Los concernientes a la experiencia pura, esto es, la experiencia humana en general. De ahí que Reyes (1944: 26) termine por afirmar que “La literatura expresa al hombre en cuanto es humano”. En cuanto a la experiencia pura, se trataría de la experiencia que no está confinada por determinado ámbito del saber, o delimitada por conocimientos especializados.

La invención de la literatura como esfera autónoma más o menos coincide con el momento en que se reconoce en la literatura un tipo de goce estético específico y diferenciado. Pero coincide además con el nacimiento de la mirada crítica en el sentido moderno del término, y esta, con la tematización sistemática del lenguaje, a la que sigue la invención de la teoría y la historia literarias. Más aún, coincide con el momento en que se interioriza esa mirada crítica, en que la crítica entiende que su modo de abordar el objeto artístico conlleva al mismo tiempo el necesario examen de las condiciones específicas de su peculiar manera de examinarlo (Lynch, 2007: 30).

Justamente *la literatura* es algo que surge como un pliegue de la lengua sobre sí misma, es decir, como un escrutinio sobre las obras —pero no todas, sino algunas en particular— que a partir de ese momento irá marcando los contornos de una esfera propia. No obstante, estos tienen que ver con una empresa que se despliega sobre sí misma y desde el interior de la filosofía: el lenguaje se vuelve objeto de pensamiento.²

Aquí la reflexión se extiende a la par sobre la filosofía y sobre las obras artísticas y literarias de una manera inusitada hasta entonces, pues en la modernidad —sobre todo a partir de Kant— el objetivo filosófico por excelencia será el de descubrir los cimientos (o condiciones de posibilidad) para todo conocimiento posible, entendido en su acepción de universal y necesario. Aunque no parece reparar suficientemente en el lenguaje en sí mismo, serán los filósofos románticos quienes, a decir de Lynch, recuperarán la noción de *crítica* empleada por Kant en su reflexión sobre los juicios estéticos (adecuación de un contenido sensible con los juicios estéticos del entendimiento), para aplicarla de manera generalizada a las obras de arte.

Por tanto, la relación (de identidad y/o diferencia) entre filosofía y literatura se vuelve posible gracias a la adaptación de la crítica del juicio estético kantiana, que se desplazará a ser crítica de la experiencia del arte en general. Además, la reflexión se avoca al elemento discursivo, la materia donde se expresa la esencia de lo poético o literario y de la verdad filosófica. También, originado por la crítica, se presenta un desplazamiento del saber (sobre la obra de arte o la literatura) hacia el *gusto* (Lynch, 2007).

² El lenguaje se piensa desde un lugar distinto en la modernidad, sobre todo en la que les es propia a los Ilustrados y a los Románticos, pues si bien el lenguaje ya había sido tematizado en la Edad Media y en la Antigüedad Clásica, la nueva reflexión en torno al lenguaje que desplegarán los Románticos tendrá referentes muy diversos: la *Crítica* (kantiana), la lingüística comparada, la poesía y el arte en general como fuentes de la verdad universal, etc.

Con esta *crítica* esgrimida por los románticos, se hizo posible a la par otra sobre el lenguaje y una consideración sobre las obras de arte, que posibilita el surgimiento de la literatura como ámbito propio —entendida como conjunto de producciones lingüísticas paralela a la filosofía—. Es por tanto en la esfera del lenguaje donde se muestra lo peculiar de la literatura. Pero antes de proseguir con el análisis puntual del lenguaje en la literatura, conviene señalar algunos rasgos generales bajo los cuales podemos entender su relación con la filosofía.

Si algo distingue a la filosofía es su pretensión de verdad: mostrar la realidad tal como es, de manera universal, para lo cual emplea distintos métodos y herramientas como los conceptos, la argumentación, un aparato lógico, entre otros. La literatura, por el contrario, no se interesaría por la verdad, su reino sería el de la fábula o la ficción, y no reclamaría universalidad sino particularidad, para lo cual haría un uso retórico del lenguaje. Pero la filosofía se acerca a la literatura, como ya se decía, en que parte del mismo lenguaje para elaborar sus estructuras significantes, e incluso los medios y formas expresivas que ambas usan no se restringen ni se excluyen: la filosofía también recurre a la imagen, a lo particular y a lo retórico, mientras la literatura puede usar conceptos, teorías y partir de una realidad fácticamente dada.

La distinción, por tanto, se establecería en el momento en que el campo de la literatura se define como aquel en el que cabe hablar más de *gusto* que de verdad; cuando la filosofía se asume como una labor cuya principal meta es la consecución de la verdad a partir de una forma sistemática de realización —la forma filosófica por excelencia en la modernidad, sobre todo entre los siglos XVII-XIX, es la de los grandes sistemas, ante los cuales cualquier forma de expresión no sistemática se percibía como constructo que no da cuenta cabal de la realidad—. Pero al reparar en la naturaleza lingüística de ambas empresas, la distancia entre ellas disminuye.

Con los románticos se inició esta primera reflexión en torno al lenguaje y, a pesar de que su pensamiento no constituyó la corriente dominante dentro de la tradición filosófica de Occidente —en oposición a sus contemporáneos ilustrados y racionalistas—, sembraron frutos que comenzaron a recogerse más tarde —por ejemplo, Nietzsche, que bebió profundamente de la filosofía del Romanticismo, señalaba ya el carácter metafórico de los conceptos filosóficos—.

La cuestión se plantea bajo renovadas dimensiones, sobre todo en la época contemporánea, con el llamado *giro lingüístico* de la filosofía. Así, se descubren los elementos *literarios* en la filosofía, y las manifestaciones filosóficas en la literatura, por lo que ya no es

posible hablar de una delimitación clara entre ambas disciplinas.³ Estas se funden (o se confunden), no se separan de manera tajante ni precisa.⁴ Más bien se trata de modos de expresión, de habla, de discurso, que en ocasiones se identifican con algo llamado *literatura* y en otras ocasiones con *filosofía*. Estas nociones no son universales abstractos, pues ni siquiera en su interior hay algo homogéneo que les dé identidad de la misma forma en todas las épocas y tradiciones —más bien habría que hablar de *filosofías* y *literaturas* (Lynch, 2007)—.⁵

Si filosofía y literatura se acercan al difuminarse sus contornos, es porque, como estructuras significantes, suponen un *uso* del lenguaje, y este, como producción signica, implica una misma materia sobre la que se crean, siguiendo pautas preestablecidas, las normas dictadas por la sociedad, la costumbre, las formas de conocimiento vigentes y la tradición. Esta cuestión, que pudiera pertenecer únicamente al campo teórico del lenguaje, en realidad implica que tanto la labor filosófica como la literaria, así como su mutua relación, se comprende desde otra óptica, en la que, al menos de principio, se notan las dos direcciones ya señaladas: de la filosofía a la literatura —lo literario del discurso filosófico— y de la literatura a la filosofía —lo filosófico de la literatura—. De tal modo, Manuela Castro (2006) no duda en retomar de Eugenio Trías el término *literatura de conocimiento*, para aludir a la filosofía; así da cuenta del ejercicio literario que despliega todo filósofo en su obra escrita:

Pues todo filósofo de verdad es, sobre todo, compositor. Solo por serlo puede, y debe, ejercer también de intérprete y hermeneuta. Intérprete de sus propias tradiciones y de los signos de su tiempo, puede componer así una propuesta, o *proposición*, expresada en forma escrita [...]. Y es justo por ese esfuerzo esclarecedor al que todo filósofo avoca, por lo que necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le brinda, estableciéndose de este modo, cierta analogía entre la construcción de una cadena de silogismos con una composición musical (Castro, 2006: 5).

³ Así, Thiebaut (1992: 134) alude a algunas corrientes “que han puesto en cuestión las barreras entre literatura y filosofía: deconstruccionismo, teoría de la argumentación y pragmática. Apuntan a los *usos* del lenguaje y de los razonamientos como instrumentos que expresan intenciones, están impulsados por deseos o motivaciones para resolver problemas, etc.”.

⁴ Para Castro (2006: 5), los límites entre filosofía y literatura son “borrosos y permeables”. También Magdalena Linero (1949: 1498) asevera que: “Entre literatura y filosofía no hay una diferenciación neta; si se atiende a los valores eternos de la obra humana, en su doble manifestación, cordial e intelectual, hallamos una interferencia constante y recíproca de lo uno en lo otro, de modo tal que se justifica la apreciación del hombre antiguo, para quien poesía y filosofía fueron una misma cosa”.

⁵ Parecida es la perspectiva de Foucault, para quien la literatura expresa, más que un modo de escribir, o un corpus compuesto por obras de determinadas características, la manera en que nosotros, modernos, nos relacionamos con los textos, y de manera más general, con el lenguaje. Es así que, apunta, lo que hoy conocemos como “literatura” no empezó a existir sino hasta el siglo XX o finales del XVIII (época justamente del Romanticismo), pues es en ese período que surge esta nueva manera de relacionarnos con los textos, o cuando el lenguaje se comienza a relacionar consigo mismo de una manera diferente: pensándose a sí mismo, hablando de sí mismo. Cf. Foucault (1996: 63-81).

En efecto, desde que la filosofía se volvió preponderante, aunque no exclusivamente, una labor que halla su medio expresivo en la escritura, es justo aseverar que hay una relación estrecha, íntima, entre el filósofo y la escritura y, ya que por medio de la escritura se encarna la filosofía, el filósofo pasa a ser, entonces, un escritor. La filosofía, por tanto, entendida como la creación encarnada en texto, pasa a ser obra de un hermeneuta y de un compositor, que sin duda lo acerca al literato. Es esto lo que le permite a Castro (2006: 5) concluir que: “no hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Los conceptos, se dice, no son más que metáforas, los tropos literarios, el funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa”.

En la otra dirección, encontramos que la literatura, acaso por estar libre de las constricciones del sistema y de la univocidad, puede darse la *licencia* de implicar en sus temas cuestiones particulares que a la vez son expresiones de un hondo calado filosófico. Esto es algo que exploraron los existencialistas del siglo XX —los casos más notorios son Sartre y Camus, pero también Beauvoir, Ortega y Unamuno—, quienes además de desarrollar su filosofía de manera ensayística, sistemática y rigurosa, expresaron sus profundas concepciones sobre la condición humana y sobre la sociedad en forma de novelas, ensayos literarios y dramas teatrales:

La idea de que la filosofía debe ser una forma de vida, de que la palabra es acción, un acto de revelación que nos cambia, parece cumplirse más efectivamente a través de la literatura que de un tipo de filosofía más académica. En la literatura existe la oportunidad de presentar a personajes en situaciones existenciales y problemas filosóficos o morales concretos, así como de dar cuenta de su concepción dramática de la existencia, de un modo en el que no lo podían hacer en un ensayo filosófico (Ortiz, 2017: 147).

Por tanto, para la época contemporánea ya es posible reconocer la familiaridad entre filosofía y literatura, sobre todo cuando se asume que en la literatura también tienen cabida las grandes preguntas de las que tradicionalmente se encarga la filosofía. Así, en cierto modo, el fin de ambas coincidiría: dar respuesta a las más fundamentales inquietudes humanas, desde un ímpetu que tendría su origen en la duda y el asombro, origen de toda creación, filosófica, artística o literaria (Jiménez, 2020).

Sin embargo, esta manera de abordar la relación entre una y otra se entiende hasta cierto punto como *clásica*. Si bien, se le reconoce cierta legitimidad a la literatura —a la par que se relativiza en alguna medida la producción filosófica—, hay algo que no queda sorteado del todo, pues la literatura sigue fungiendo un papel *ejemplar*. Las obras literarias servirían a manera de

ejemplos *para* la filosofía ya sea que en su seno representen problemas, concepciones o situaciones filosóficas, ya que la filosofía use ciertos recursos estilísticos de la literatura para el desarrollo de su afán sistemático. Si queremos ir más allá de ese uso ejemplar de la literatura, en el que persiste cierta subordinación, será preciso señalar lo irresuelto en ese acercamiento clásico. La cuestión central del vínculo entre ambas disciplinas se juega dentro de la relación entre *ser* y *parecer ser* (respecto a lo que *aparece*); dicho de otro modo, la *verdad*.

Dicha noción, dentro de la relación filosofía-literatura, tiene que ver con la manera en la que cada cual ejerce la lengua que habla, es decir, cómo configura su propia producción signica. Si la semejanza entre ambas reside en que se trata de estructuras significantes que hacen un *uso* específico del lenguaje, es justo esa especificidad la que hay que aclarar. En este sentido, podría hablarse del *método* de cada una para dirigirse hacia su objeto, y que no es sino justamente el modo de utilizar la lengua, ya para crear tratados, sistemas conceptuales o ensayos, ya para elaborar novelas, cuentos, dramas, etc. (Jiménez, 2020).

El uso de la lengua que hace la filosofía, o la manera en que *instrumenta* el lenguaje, tiene que ver más con la denotación, esto es, con el rigor y la claridad en los términos, acercándose así a cierta universalidad en cuanto a su significado. La literatura, por el contrario, haría un uso del lenguaje connotativo, anclado en la subjetividad del escritor, quien, aun cuando pretenda dar cuenta de las cosas como son, no puede sino hacerlo desde su subjetividad implicada —de diversas maneras— en la narración.

En cierto sentido, la oposición entre ambas disciplinas resulta obvia. Lo característico de la buena literatura es su capacidad de elipsis, el arte de omitir y su poder de sugerencia. El discurso literario no es un discurso explícito ni demostrativo; ni siquiera especulativo. No responde a la lógica propia de la exposición filosófica. La imaginación no admite demostraciones, sino que se nutre literariamente a través de la sugerencia. En cambio, la fuerza del discurso filosófico está en el despliegue analítico de la razón; en su capacidad para no omitir ningún paso en su exposición; pone el acento en la demostración y en su capacidad argumentativa (Castro, 2005: 675).

Estas distinciones —conviene decirlo una vez más— no son tajantes ni aspiran a ser expresión de un purismo absoluto en cada ámbito, sin embargo, sirven para arrojar luz sobre la manera canónica de entender ambas configuraciones lingüísticas a lo largo del tiempo, sobre todo en lo concerniente a su relación. Ya desde sus comienzos, como se mencionó en el primer apartado, la filosofía tiene la pretensión de aprehender (intuitiva, lógica, y después discursivamente) lo que es —que la tradición de forma errónea denominó como *el ser*—. Para

ello se desarrollaron diversos mecanismos lógicos para apresarle sin ambigüedad alguna, por tanto, restringieron las cualidades equívocas, poéticas y míticas del lenguaje —es decir, su dimensión estética y figurativa—. En suma, desde antiguo, la filosofía se caracterizó por un afán de lo objetivo, mientras que por oposición se ve desde la modernidad a la literatura como una empresa subjetiva. Y, por supuesto, una buena parte de la tradición sitúa a la *verdad* del lado de lo objetivo.⁶

Es preciso señalar que la objetividad que presume la filosofía, a pesar de remitirse a *lo que realmente es*, no coincide siempre con la realidad como conjunto de determinaciones fácticas. No se refiere solo a lo dado de forma empírica y, en dicho sentido, descriptible y cuantificable, sino a lo real como fundamento último que subyace a las apariencias —en el sentido de lo que *aparece* a la experiencia o al pensamiento—.

Por el contrario, a la hora de considerar a la literatura se presentan dos posibilidades: por una parte, parecería que la literatura, al tratarse de una labor subjetiva, no hablaría de la realidad, ya sea en el sentido de que no versaría sobre lo que realmente es (*el ser* o el fundamento de todo), o ni siquiera daría cuenta de cómo las cosas son en su condición empírica (por referirse a ellas con un lenguaje figurativo o connotativo). Por otra, si la literatura habla de la realidad, no lo hace de manera verdadera (sobre *el ser*), sino que se limita a hablar de las *apariencias* y así, a ser una suerte de representación de las cosas. De cualquier forma, la literatura estaría hablando de lo que *parece ser*, sea como experiencia subjetiva individual, o como parte de una experiencia más generalizada del mundo, que no reconoce las estructuras profundas de la realidad, como sí lo haría la filosofía. Por eso, mientras que en el discurso filosófico habría una adecuación del lenguaje con *el ser*, la literatura sería ante todo inadecuación (con la realidad, con *el ser*, etc.), es decir, su lengua sería una lengua de la no-verdad.

⁶ Se reconoce el riesgo de toda simplificación, tal como aseverar que la historia de la filosofía y su búsqueda de verdad se puede mentar en términos de lo objetivo en oposición a lo subjetivo. No hace falta mencionar que en la Edad Moderna la verdad es un asunto *subjetivo* si comprendemos la revolución copernicana como empresa urgente para el conocimiento. En efecto, desde Descartes —que es como decir que desde el inicio de la modernidad— la verdad ya no está en el mundo, en *los objetos*, sino que reside en las capacidades —*trascendentes*, diría Kant— del sujeto cognoscente. Esto vale tanto para los *racionalistas* como para los *empiristas* ingleses —ya en Locke o en Hume es imprescindible una estructura de la subjetividad que agrupe las *impresiones* o datos de la mera experiencia sensitiva—. Por otro lado, cuando hablamos de *lo objetivo* no se trata tanto de los objetos de la experiencia ni del mundo tal como se nos aparece, sino de lo que no depende de los pareceres de cada individuo. Descartes entendía que el sano juicio o la razón era lo que compartíamos todos los seres humanos, aunque no implicara que cada individuo lo desarrollara plenamente. El *sujeto trascendental* de Kant expresa de igual manera cierta *objetividad* —que por cierto, se encuentra en la exigencia platónica de la verdad, al demuir la tesis protagórea del *homo mensura*, tal como se esboza en el *Teeteto*—.

En esto hay varias cosas que señalar. Primero, la identificación de lo real con la verdad, lo cual da por supuesta la adecuación entre *ser* y lenguaje; como si hubiera cierto uso correcto del lenguaje que expresara la realidad sin ninguna distancia y de manera unívoca; tendría que ver con la lógica de la identidad y con el uso literal, denotativo de la lengua. En segundo lugar, se asume que la literatura es ficticia o pura fábula en oposición a lo real y lo verdadero. En este sentido, se le reduce a mera imaginiería o representación, pero esto se enmarca, como se abordará más adelante, dentro de un esquema muy particular desde el que se entiende la relación de filosofía —o, mejor aún, verdad— y literatura.

Sin embargo, como ya se advertía, en nuestra época contemporánea la literatura se revalora desde varias dimensiones, lo cual no ocurriría sin atender precisamente a su relación con la verdad. Ya no es solo que haya cierta familiaridad o cercanía con la filosofía, de modo que esta hallaría un espacio para manifestarse en la literatura, sino que se le reconoce como un campo donde puede presentarse la verdad en sí misma. Desde un punto de vista general:

La realidad efectiva, en este sentido, no opera en la literatura más que como modelo sobre el que realizar una imitación más o menos verosímil. Sin embargo, y a pesar de su carencia ontológica efectiva, la literatura posee en su interior un alcance filosófico que reside en la capacidad expresiva e imaginativa del hombre. Como dice Antonio García Berrio, la literatura permite al hombre completar su idea de la realidad más allá de la simple experiencia histórica. Para Aristóteles, es precisamente la capacidad mimética el rasgo que convierte a la creación literaria en una actividad cercana a la filosofía (Jiménez, 2020: 6).

En nuestra época se reconoce que lo real tiene cabida en la literatura, así sea a modo de representación —que, como ya se dijo, corresponde a un esquema muy específico de comprenderla, pero no el único—. Sin embargo, ya no es un problema que ésta no nos hable de la realidad tal como es, en su verdadera *esencia*, y que solo sea capaz de mostrarnos lo que *parece ser*. Por el contrario, la cualidad subjetiva de la expresión lingüística la dotaría de una riqueza que le permite *completar* la realidad objetiva de la experiencia lógica o racional.

Su carácter mimético, como recuerda Jiménez, acercaría la literatura a la filosofía, de la misma forma como Aristóteles en su *Poética* reconocía que la poesía —en comparación con la historia— se encontraba más cercana a la filosofía. Por consiguiente, hay un acercamiento distinto a la verdad en que ésta ya no consiste en la mera correspondencia entre lenguaje (o pensamiento) y realidad (o ser); ahora las *apariencias* también apuntan a cierta verdad. Por ese motivo se vuelve preciso pensar en un “marco epistémico en donde sea posible una experiencia

de la verdad desde el mundo de la vida” (Jiménez, 2020: 9); donde la verdad no se encuentre anclada a las exigencias de la lógica y de la racionalidad dominante en Occidente, que tradicionalmente se escindió de la experiencia del mundo inmediato (experiencia subjetiva).

Ante esta concepción de tinte más clásico en que se entiende que la literatura, en tanto representación, ofrece algo verdadero, se erige otra menos anclada en el sentido común y que ya no parte de la función mimética dentro del campo literario. Para esta es igualmente relevante la experiencia como ámbito del que surge toda posibilidad de verdad, pero ya no sería la experiencia que se cierra en sí misma, en lo fácticamente dado, sino, por el contrario, una experiencia que se abre (y nos abre) a lo que no se encuentra como dato empírico.⁷

La literatura sería el producto de una experiencia de la que solo es posible dar cuenta en segunda instancia, es decir, a través del lenguaje —que ya no refleja de manera simétrica la realidad (*el ser*), sino que se convierte en instrumento y material para sacarla a la luz y *darle* forma—. Si la realidad es algo que se *extrae* de la experiencia, entonces la verdad es el resultado de ese *traer a la luz*, que no puede desligarse de la forma que se le asigna.

En esta labor de *extraer e in-formar*, filosofía y literatura se encontrarían mutuamente. Al ser configuraciones lingüísticas, ambas utilizarían el lenguaje para dar cuenta de aquello latente en la experiencia inmediata y, aunque cada una lo haría de modo distinto, ambas, en último término, serían labores de *creación*. Este es el sentido que tenía la palabra para designar a la verdad en la Grecia antigua, *alétheia*, desocultamiento, develamiento.⁸

⁷ Castro (2006: 3) piensa en la experiencia como algo más que lo que usualmente se entiende por esta: “Sujetos de la compleja síntesis de la experiencia, quedamos envueltos en ella. La experiencia como *elemento dado*, como en dato bruto, no es conocida de modo inmediato. Q, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u occultado en la experiencia inmediata. Hacia esa experiencia, manifestada en toda su complejidad y riqueza, se tienden dos tipos de redes que intentan hacerlas comprensibles. Una procedente del discurso racional y otra, del discurso literario”. La experiencia contendría así algo inmediato y oculto; tanto la filosofía como la literatura se dirigirían justo hacia eso *velado*.

⁸ En toda la perspectiva que se esboza aquí, de la cual Castro es un buen portavoz, se recurre a la noción heideggeriana de la *alétheia*, la cual, si bien puede cuestionarse, no deja de implicar una manera paradigmática de comprender la relación filosofía-literatura-verdad, una de las más importantes para nuestra época contemporánea. Por supuesto, esta noción de la verdad como *desocultamiento* bajo la cual la poesía, la literatura y el arte en general serían manifestaciones más *puras*; bebe —entre otras fuentes— de la concepción romántica. Esto también corresponde a determinado esquema para comprender dicha relación, del cual se hablará más adelante.

Desde ese punto de vista, la literatura —equiparada con lo *ficticio* o lo *fabuloso* de su contenido— no surgiría desde la nada, sino desde algo oculto en la experiencia del creador, no presente o no visible de manera inmediata. Sería desocultamiento y, por ello, apuntaría a la verdad: “Filosofía y literatura buscan el sentido último de la realidad (entendido de diversas maneras) por un desocultamiento de lo que *aparece*. Buscan ‘la verdad radical de lo real’, pero por distintos procedimientos” (Castro, 2005: 676).

En esta noción de verdad, la estructura básica de lo objetivo y lo subjetivo se desvanece ante el acto creador (*poiético*), el único que puede traer a la luz lo que se encuentra velado bajo las *apariencias* —que sin embargo no se denuestran, sino que son necesarias para *des-cubrir* esa verdad profunda—. Pero, ¿qué es esa *verdad profunda*, esa *verdad radical de lo real*? Desde esta postura claramente ontológica, se trataría de lo que en la tradición se ha llamado *el ser*, sustrato último de todo ente (y del conjunto de todos ellos).

Desde esta perspectiva, entre filosofía y literatura, a pesar de las radicales diferencias, en cuanto a estilo y otros aspectos, hay una comunidad de intereses que las emparenta —“común sustancia espiritual de la que ambos géneros se nutren” (Lynch, 2007: 30)—; se trata de una *voluntad de saber*, de alcanzar verdaderamente la realidad (aun cuando se entienda de modos diferentes).

Sin duda, podría argüirse que el escritor que crea cuentos o novelas no lo hace necesariamente pensando en descubrir y plasmar una verdad en su obra, y puede que incluso en muchos de los casos esté motivado por un espíritu eminentemente fabuloso. Pero desde la postura aquí glosada, el solo hecho de la creación implica que hay una verdad que se muestra y se da en lo escrito. Esta no tiene que ver con las *positividades* del mundo, sino con lo oculto, que emerge desde un fondo esencial recubierto por la apariencia material de las cosas.

A pesar de que el escritor no tenga, no sea consciente o incluso reniegue de toda *voluntad de saber*, se ve impelido a escribir por ella, según Lynch (2007). Esto se debe a que en dicho acto hay un impulso innegable por *decir* algo, y todo *decir* es, de algún modo, búsqueda, aspiración, expresión de un anhelo, confianza o creencia en un sentido que sustente el discurso, así sea el sentido o fundamento por el cual es posible el lenguaje mismo. Es decir, por debajo de toda producción signica hay una voluntad de que el discurso tenga *sentido*, ya sea porque remita a algún referente *existente* en la *realidad*, a uno oculto tras los velos de las *apariencias*, o al *sentido*

que le puede venir de su falta de referente externo —que por tanto hace al discurso una empresa autorreferencial—. Incluso un *sentido* expresado en su carencia del mismo (negación de todo referente lógicamente identificable), pero que no puede soltar al lenguaje como fundamento último, so pena de caer en el silencio. Por esto, glosando a Jean-Luc Nancy (2000), dice Lynch (2007) que el discurso de la verdad —tanto el *verdadero* de la filosofía como el *ficticio* de la literatura— apuntaría a lo real, el sentido, la verdad, el fundamento o la razón —o como se le quiera llamar a esa instancia del referente o de lo que sustenta el discurso— como *ausente*, pero justo por su ausencia se vuelve *presente*.

Por tanto, la *identidad en la diferencia* —o *diferencia identitaria*— entre literatura y filosofía residiría ahí, en ese intento de alcanzar la verdad, en su “misma vocación de un sentido inhallable, imposible de consumir”⁹ (Lynch, 2007: 37). En este sentido, arribamos a otra perspectiva en que la verdad ya no es ni lo objetivo ni el desocultamiento creativo del ser, sino que es búsqueda constante, aspiración insatisfecha, horizonte que nunca se alcanza del todo, presencia ausente —por consiguiente, ausencia que se presenta a sí misma a través del lenguaje—. Si la verdad, el sentido o el fundamento último de la realidad —y del discurso mismo— se hubiese alcanzado ya, ¿qué falta haría seguir hablando y escribiendo?

Lo anterior nos conduce de un modo más apremiante a la cuestión del lenguaje, en tanto que este es el término implícito al preguntarse por toda relación con la verdad.¹⁰ Inquirir por ella supone ciertos usos del lenguaje en que se da por sentada la correspondencia entre lenguaje y realidad, o se supone que el lenguaje desoculta la verdad desde las apariencias, o la busca, ampliando constantemente los límites de su ausencia; en cualquier caso, la verdad ocurre siempre en el ámbito del lenguaje.

⁹ En un sentido distinto, Foucault habla de la *ausencia* como sustancia propia de la literatura. Para él, no se trata de que la instancia del fundamento permanezca por siempre distante e inalcanzable, sino que eso que *dice* la literatura no está dicho en el mundo cotidiano del habla, a pesar de que sea dicho con las palabras del habla común: “Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (Foucault, 1996: 66). La ausencia que manifiesta la literatura es lo que no se presenta en el lenguaje ordinario y, a su vez, transgrede este uso ordinario del lenguaje.

¹⁰ Para Lynch, toda relación que se pretenda establecer entre discursos, como el de la filosofía y la literatura, sólo tiene sentido si se parte del hecho de que se trata de producciones de signos, y por tanto sólo desde que se parte de los signos tomados en sí mismos, “bajo su función de productores de sentido”; por esto, para el autor es necesario desarrollar una crítica que sea semiología (cf. Lynch, 2007, *Prólogo*).

Como se apuntó, pensar la cuestión del lenguaje desde la cual se revaloriza la literatura es posible, sobre todo, a partir del *giro lingüístico* de la filosofía, cuando el lenguaje se vuelve objeto de reflexión, perdiendo su cualidad neutra, pura o inocua.¹¹ La realidad ya no admite un discurso unívoco, ya no hay un uso del lenguaje que sea el único correcto y verdadero, sino que hay otras maneras de hablar —y por tanto, de pensar— que no apuntan menos a la *realidad verdadera* —por mucho que no puedan apresarla definitivamente—.

En este escenario, la literatura tiene toda legitimidad como discurso y como *uso* determinado del lenguaje, sin tener que remitirse a una función descriptiva o referencial: “A diferencia, por ejemplo, del texto científico, el texto literario no tiene por qué dar cuenta de la realidad tal cual, no tiene por qué contener enunciados verificables, no tiene la obligación de corresponder con nada fuera de sí mismo, algo propio del arte en general” (Bacarlett, 2012: 29).

Esta falta de obligación libera a la literatura del referente, e incluso del significado —la literatura no tiene que *significar* necesariamente, sus signos no tienen que remitir a un referente como lugar externo al conjunto *signico*—. Por consiguiente, la literatura puede abordarse desde el referente —o lo que hay *por fuera* del discurso literario, de la escritura—, o bien, en relación con lo que se propone al interior del discurso mismo, es decir, prescindir de la referencialidad y dirigirse a la inmanencia de los signos:

Sea cual sea nuestro proyecto de saber, cuando nos enfrentamos a un texto —o a un sistema cualquiera compuesto por signos— se nos plantea una alternativa de hierro: o bien admitimos —o suponemos— que nuestro texto guarda relación y significado con alguna referencia mundana o, por el contrario, aceptamos que el texto en última instancia se tiene a sí mismo como referencia decisiva (Lynch, 2007: 41).

¹¹ Se podría decir que, entre otros análisis de la cuestión, el reconocimiento del carácter “performativo” de la lengua es de especial relevancia; es precisamente éste el que le permite a Steiner equiparar filosofía y literatura, en tanto que ve en el lenguaje —o, mejor, en la *lengua*— el punto desde el cual puede arrancar toda tentativa discursiva y que implica que la noción de *estilo* sea indisoluble de cualquier discurso: “Se infiere que la filosofía y la literatura ocupan el mismo espacio generativo, si bien, en última instancia, se trata de un espacio circunscrito. Sus medios performativos son idénticos: una alineación de palabras, los modos de la sintaxis, la puntuación (un recurso sutil). Esto es así tanto en una canción infantil como en una *Crítica* de Kant, en una novela de tres al cuarto como en el *Fedón*. Son hechos de lenguaje. La idea, como en Nietzsche o en Valéry, de que se puede hacer danzar al pensamiento abstracto es una figura alegórica. La expresión, la enunciación inteligible lo es todo. Juntas solicitan la traducción, la paráfrasis, la metáfrasis y todas las técnicas de transmisión o revelación, o se resisten a ellas” (Steiner, 2012: 14).

Esta decisión atañe en realidad a cualquier producción escrita, como lo concibe Lynch, puesto que se distinguen las funciones lingüísticas así como la inmanencia de los signos al configurarse dentro de cualquier discurso. De este modo, por ejemplo, podríamos preguntarnos por el referente de la *Crítica de la razón pura*, de la *Fenomenología del Espíritu*, de la *Ciencia jovial*, o cualquier otro texto filosófico: ¿son importantes, tienen sentido y valor porque remiten a un referente en tanto estado de cosas fácticamente dado, o porque guardan intrínsecamente un sentido en la configuración específica de sus signos? Lo mismo pasa al considerar a la literatura; conforme a determinado esquema de pensamiento, lo importante de ella es su capacidad de significar y remitirnos a un referente —así sea de manera ideal o utópica—.

Como especial ejemplo de estas consideraciones en la época contemporánea, se alude a Sartre, quien en su texto *¿Qué es la literatura?* despliega su particular visión en torno al *oficio* literario —y no es extravío referir a la literatura como cuestión de *oficio* para Sartre—. Es sabido que Sartre desarrolló una labor literaria que logró conjuntar muy bien con su labor filosófica —lo que le valdría ser seleccionado para recibir el Premio Nobel de Literatura en 1964—, y es que acaso veía en la literatura la posibilidad de expresar auténticamente los valores del existencialismo, llegando más directamente al hombre de carne y hueso.

Para el filósofo francés, la literatura (conforme él la desarrolló) tendría la función de dar cabida al pensamiento filosófico, pero no solo ser expresión de las ideas y conceptos de este (autenticidad, libertad, sentido, etc.), sino comprometerse con su tiempo, con sus circunstancias, y circular las ideas hacia la existencia. De ahí que el significado (y por tanto, el referente) tengan una primacía prácticamente absoluta, aspecto que distinguiría a la narrativa de la poesía. El escritor trabaja con significados: “De todos modos, debe hacerse una distinción: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música”¹² (Sartre, 1949: 11).

En la perspectiva sartreana, se observa que la prosa no sería propiamente un arte, o no a la manera de la pintura o la escultura, en tanto que puede remitir al mundo real, pero todavía más, puede *influir* en el mundo. Para Sartre, la literatura tendría una función social, cumpliría con un sentido utilitario: “La prosa es, en esencia, utilitaria. Definiría muy bien al prosista como un hombre que *hace uso* de las palabras” (Sartre, 1949: 19). Por esto, aunque Sartre no despliegue su análisis desde el campo de la lingüística, muestra cierto rechazo a considerar los signos en su

¹² Todas las traducciones de la versión en inglés son propias.

inmanencia, al menos para la prosa. La poesía sí que tendría autorizada dicha inmanencia, es decir, no tendría que versar sobre la realidad ni remitir a esta; en este sentido sus palabras no tendrían necesidad de significado, o su significado no se encontraría fuera de ellas mismas; pero las palabras de la prosa literaria deberían significar necesariamente y, por ende, remitir a un referente:

El arte de la prosa es empleado en el discurso; su sustancia por naturaleza es significativa; esto es, que las palabras ante todo no son objetos, sino designaciones para objetos; no es ante todo un asunto de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino más bien si indican correctamente cierta cosa o cierta noción (Sartre, 1949: 20).

Así, la función referencial del lenguaje literario se conecta con su función utilitaria y esta, con su función social —muy cara en especial para Sartre—, puesto que se liga toda palabra con una acción determinada. Así el escritor adquiere cierto compromiso con su mundo, su realidad, su sociedad. Con Sartre, el lenguaje no es inocente, sino que está pleno de significación, por eso el escritor no pretende un lugar de neutralidad de su discurso, sino que ocupa siempre una postura ante lo real. El literato ha de ser un escritor comprometido:

De manera similar, la función del escritor es actuar de tal manera que nadie pueda ser ignorante del mundo y que nadie pueda decir que es inocente ante este. Y desde que se ha comprometido a sí mismo en el universo del lenguaje, no puede pretender nunca más que no puede hablar. Una vez que entras al universo de los significados, no hay nada que puedas hacer para salir de él. Deja que las palabras se organicen libremente a sí mismas y formarán oraciones, y cada oración contiene el lenguaje entero y se refiere de vuelta a todo el universo. El silencio mismo es definido en relación a las palabras, como la pausa en la música recibe su sentido del grupo de notas alrededor de ella. Este silencio es un momento del lenguaje; estar en silencio no es ser mudo; es rehusarse a hablar, y por tanto seguir hablando (Sartre, 1949: 24-25).

Es claro que para Sartre todo discurso, en tanto que acto de habla, juega un papel insoslayable en la realidad, incluso el silencio sería otra forma discursiva que no deja de tomar parte en el mundo. En su revalorización, la literatura parte de determinada concepción del lenguaje en donde aún tiene primacía el significado en su remitirse a un referente —externo, es decir, a la realidad—, y de ahí que el acento caiga por completo en el *compromiso* del escritor y de la literatura misma. Ella tendría que transformar el mundo —o por lo menos impactarlo al provocar una serie de acciones—, en esta actitud de compromiso, en esta trabazón entre palabra y acción, residiría de algún modo la *verdad* de la literatura —*verdad* como actividad comprometida—.

Sin duda hay elementos dignos de consideración en esta perspectiva sartreana, no obstante, también es preciso señalar su carácter limitado. Sartre no da una definición de la literatura, más bien sugiere —incluso demanda— lo que esta *debería* ser. Si admitiéramos su prescripción, tendríamos que preguntarnos qué sucede con todas las obras literarias que no presentan —al menos no claramente— determinado compromiso ante el mundo: ¿deberíamos descartarlas sin más?, ¿categorizarlas como obras no auténticamente literarias?, ¿señalar que, por omisión, se comprometieron con determinada opción existencial o política, quizá con la opresión, la discriminación, y todo lo que coarta la libre y digna existencia humana? Podríamos hacer tal lectura, por supuesto, pero sería desde determinada opción, no solamente existencial, sino también epistémica y lingüística.

Parece más acertado pensar el fenómeno literario desde su aspecto semiológico, como lo hace Lynch. Tras la breve semblanza de la perspectiva sartreana, se encuentran mejores condiciones para comprender a cabalidad la diferencia de una postura que asume el texto literario —y lo que de verdad se puede manifestar en el mismo— desde la inmanencia de sus signos. Evidentemente el discurso literario incide en el mundo —él mismo es una producción o un actuar—, de ahí su carácter performativo, pero esta actividad —o el arreglo de su estructuración significativa— tiene asimismo un efecto *al interior* del texto y, con ello, *al interior* de la lengua desde la que se habla.

En otras palabras, la lengua, tal como se usa en la literatura, no necesita tener un referente en *el exterior* —o *mundo real*— para tener *sentido*. Todo posible significado de la literatura, contrario a lo que sucede en general con el lenguaje prosaico que suele ser conceptual y denotativo (su función es propiamente referencial), está dado por la configuración del sistema de signos en su interior. ¿Cómo es esto posible? En realidad, no es difícil de entender una vez que se comprende el funcionamiento básico del lenguaje; si el lenguaje ordinario —en específico los *usos* en la lengua de la ciencia, en buena parte de la filosofía y en la *técnica* en general— da por sentada la conexión del significado con el referente; por el contrario, el lenguaje funciona literariamente cuando renuncia a anclarse en algún referente.

Ahora bien, que el lenguaje no remita a un referente —*externo*— no implica que no tenga sentido, sino que su sentido está en sí mismo; se convierte en un *dispositivo incontrolado* (Lynch, 2007) —fuera del control del autor, del lector o del hermeneuta— o más aún, un *dispositivo* que se controla a sí mismo. Mientras que se entienda que el lenguaje apunta a un referente,

dependiendo de este, su verdad reside en su nivel de adecuación; en esta medida, no se le permite más que tener un sentido unívoco. Como dispositivo liberado, es posible encontrar el sentido del texto literario en su interior, por lo que ya no es viable aprehenderlo bajo la noción tradicional de verdad: “La liberación del lenguaje respecto de toda exigencia de referencialidad estable y justificada —el discurso no tiene por qué estar referido a algo diferente de sí mismo— lo hace independiente de consideraciones de verdad y falsedad, dolor y placer, belleza y fealdad” (Lynch, 2007: 45); los valores que usualmente se le atribuyen a las obras literarias solo vienen *de fuera*. Verdad, belleza, falsedad, etc., serían expresiones de un *uso* del lenguaje que habla *sobre* otro lenguaje —el de la literatura— en una especie de metalenguaje o *crítica* —que es como se inaugura en la modernidad el espacio de la literatura: *crítica* del lenguaje artístico/poético—.

En este sentido la literatura no trataría tanto de apuntar a la realidad o a lo que las cosas son —ni en su profundidad oculta ni en su *apariencia*—, sino más bien de tejer redes entre las palabras que dan lugar a un significado expresado en el tejido mismo, aun cuando este sea meramente la posibilidad de referir a algo que no se encuentre presente —el sentido, fundamento o verdad que permanece más bien ausente—. Lynch afirma: “En suma: la literatura no es lógica, ni estética, ni mimética; si acaso, es tan solo *trascendental*, porque permite ver *cómo llegamos a las cosas*, y no importa demasiado si consigue mostrar si alguna vez llegamos a ellas” (Lynch, 2007: 46). La condición *trascendental* de la literatura es que nos muestra cómo construimos sentidos, lo cual acontece antes de que aprehendamos el *objeto* a través del discurso —si es que alguna vez lo logramos—. ¹³

¹³ En este modo de considerar a la literatura, el anquilosado esquema de sujeto-que-aprehende-un-objeto queda sin asidero posible. Ya no se trata de que el lenguaje se dirija a un objeto (que, por definición, sería *exterior* al sujeto), pero tampoco de expresar la interioridad (mente o emociones) de un sujeto; en la obra literaria vale el lenguaje en sí y por sí mismo, desprendido de toda subjetividad e independiente de toda objetividad. Tampoco la obra literaria puede ocupar el lugar del *objeto* puesto que, al librarse de la subjetividad del autor y de la objetividad de la referencia, pierde sus contornos en tanto que configuración lingüística independiente. Se originaría en un espacio que representa su núcleo y su incesante re-comenzar, por ello, no tendría principio, a la vez que nunca acabaría —anunciaría una especie de deriva inherente, una apertura no solo al encuentro con el lector, sino al lenguaje mismo—. De ahí que el *ser de la literatura* resida en ello: en que *es*. Esta es la tesis central de Maurice Blanchot (2002), para quien el lenguaje en la literatura se crea en un *espacio* que no es el libro (objeto físico) ni pertenece al autor; este se difumina ante un discurso que ya no es el suyo y que tampoco se dirige a alguien en particular, uno en el que el significado de las palabras no es nada allende de ellas mismas y a través de las cuales solo el lenguaje se expresa en su ser —y el *sera* través del lenguaje—. En la literatura, el lenguaje ya no es réplica de *algo externo* objetivo, sino que él mismo se convierte en imagen existente que ya no depende o se subordina a ninguna realidad previa. El lenguaje otorga una apertura distinta al mundo. Presenta lo impersonal, aquello donde el sujeto, individuo o *yo* no está presente: el *afuera* (entendido como lo radicalmente externo a la subjetividad y su manera cotidiana de pensar, lo impensable). Esta es la condición *trascendental* de la literatura: se vale, se dice y se muestra a sí misma y es su propia condición de posibilidad, que sin embargo no se encuentra nunca acabada ni cerrada.

En última instancia, se diría que no hay una referencia ulterior que alcance el significado que se configura dentro del discurso (tanto literario como filosófico), pues la lengua escapa a todo intento de reducirla a una univocidad debida al referente. Lynch (2007: 49) llama a esta cualidad escurridiza, múltiple, pero también *potente*, la *deriva de la significación*: “Una figura discursiva *dice (y hace) siempre algo más* que aquello que la forma sintáctica de la frase permite designar. Hay, por así decirlo, una connotación figurativa irreductible”, cualidad sobremanera notoria en el lenguaje literario.

Nótese que aquí ya estamos lejos de aquellas posturas que consideraban el lenguaje como instrumento para apuntar a la verdad, entendida como algo *distinto* de él. Desde esta postura actual, el lenguaje no es inerte, pasivo o reflectivo, sino una *potencia* que se configura a sí misma y guarda su sentido de forma inmanente. Este uso abre una especie de cisma al interior del conjunto del lenguaje:

La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio (Foucault, 1996: 66).

En la literatura, el lenguaje no puede ser otra cosa más que él mismo, con todo, va más lejos que las posibilidades de otros de sus usos. Esto coloca a la literatura en un punto paradójico en que, por un lado, es un producto directo de la lengua de la que brota y, por otro, constituye un ámbito distinto del lenguaje plenamente establecido bajo su función referencial.

Pero, ¿no sería posible decir que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, y que se distingue probablemente de todos los demás fenómenos de habla? En efecto, la literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. Si, efectivamente, cada palabra escrita por un literato no obedeciera al código de la lengua, no se podría comprender en modo alguno, sería un habla absolutamente de locura, y acaso ahí está la razón de la pertenencia esencial de la literatura y de la locura, en nuestros días (Foucault, 1996: 85).

En términos de Foucault, la literatura es, a un tiempo, obediencia a un código lingüístico y suspensión del mismo, así sea por el solo hecho de que la palabra escrita nunca llega a ser lo que el uso cotidiano de la lengua supone, debido a la ausencia ya mencionada. Claro que como lo dice Foucault (1996) esta *suspensión del código* no es requerimiento para que haya literatura — existe literatura que sigue el código lingüístico—, pero sí supone esa posibilidad, el riesgo de ese desplazamiento, de esa transgresión que permanece latente en el texto literario. Como espacio al interior de una lengua, la literatura reside en esa distancia, en ese diálogo consigo misma en que se repite, crea y se recrea sin necesidad de una referencia al exterior, es realidad, constituyendo aquello que Foucault (1996) llama un *lenguaje al infinito*.

Pero, ¿qué alcance tiene este lenguaje que se repite a sí mismo, lenguaje al infinito, que no es propiamente *metalenguaje*, sino más bien *trascendental*?¹⁴ Por una parte, la finalidad de la literatura —si es que puede hablarse de alguna— no es remitirse a un exterior, por tanto tampoco vale para ella la noción clásica de verdad fincada en el referente. Por otra, la literatura conforma su propio sentido de manera immanente, al interior de su propio tejido de significaciones, ¿no supondría esto una especie de autismo en que la literatura es un *en-sí, por-sí y para-sí*?¹⁵

La respuesta es no, la literatura no se cierra sobre sí misma negando el mundo, por el contrario, es una apertura a este mundo, así sea desde cotas muy distintas a las que el uso referencial del lenguaje estaría acostumbrado. A pesar de que la red de significados alcance un sentido por sí mismo, en su propia estructuración, no puede prescindir de un lector (o un

¹⁴ Esta cuestión, aunque desde un desarrollo muy diferente, halla su eco en Antoine Compagnon (2008), para quien la pregunta de carácter teórico debe sustituirse por una de cuño más crítico y político, la misma que le da título a su bello texto (transcrito de su lección inaugural en el Collège de France): *¿Para qué sirve la literatura?*

¹⁵ Esta posibilidad se corresponde con la explicación del poder de la literatura que Compagnon (2008) llama *posmoderna*, según la cual, la literatura no tiene poder más que sobre sí misma. No sirve a nada ni para nada, no tiene utilidad o fin fuera de sí misma. Esta condición, que sería más de desencanto que de verdadera autonomía, redundaría en lo que el autor alude como el poder de su impotencia, pues en efecto, la literatura es impotente, incluso para llegar a posibles lectores. Es importante tener en cuenta esta explicación posmoderna de la literatura, pues por mucho que no hable de la potencia real del lenguaje literario, no deja de reconocer su situación actual en nuestro mundo, no como condición intrínseca, sino como circunstancia ante el avance de nuevas formas de entretenimiento y distracción. Compagnon parece aludir a esta impotencia de la literatura con cierto abatimiento, al constatar que ya solo cumpliría un papel de mero entretenimiento bajo una función estética en el sentido más superficial del término; pero si la literatura reclama en nuestros días el *poder de su impotencia* es, gracias a su *immanencia*, su valerse por sí misma. Por otra parte, sería un error solo ver en la *impotencia* un signo negativo: ¿no guarda, pensada en sí misma, una fuerza igual o más potente que lo *activo*? En este sentido, Thomas Wailly (1999) habla de *pasividad radical*, considerando a la pasividad no como el reverso de la actividad (relación biunívoca) sino desdoblada en sí misma, es decir, relativa a sí misma, y desde la cual emerge una potencia. La *pasividad radical* (o la *impotencia*) consistiría en una suerte de paradoja que produce *destruyéndose a sí misma*, emergiendo como algo diferenciado desde un fondo de posibilidades aún no determinadas. Wailly analiza esta pasividad en relación con la imagen, con el Otro y con el ser-en-el-lenguaje, desde donde se constituyen campos como el de la estética, la ética y la política, y sobre todo apunta que la potencia de esta *pasividad radical* constituye al sujeto, a la imagen —entendida de manera general en el ámbito artístico— y a la comunidad.

auditorio) para que efectivamente construya su sentido. Incluso esa cualidad del lenguaje literario de replicarse al infinito no solo ocurre en el acto de escritura, y mucho menos en la pálida presencia aislada de los signos en la hoja, sino que acontece en el encuentro con cada lector.

En suma, el lenguaje de la literatura se trata de un *dispositivo incontrolado*, pero ello no implica que se valga enteramente por sí mismo, sino que precisa de alguien que lo *experimente*, o su verdad (como persecución de sentido, coherencia interna, pero también apertura, desplazamiento y transgresión de la lengua) acontece como encuentro *provocador*, y solo *provoca* en algo o en alguien, de otra forma, si no *provoca* nada, permanece inerte. Esto se aviene muy bien con un esquema particular, que implicaría un sentido diferente de aquellos con los que tradicionalmente se ha entendido la literatura. En líneas anteriores, ya se aludió someramente a ellos, y ahora, en este punto en que la perspectiva lingüística abre un nuevo panorama, conviene resumirlos y resaltar la especificidad del primero.

Badiou (2005) describe detalladamente estos esquemas de pensamiento, desde los cuales se entiende no solo la literatura, sino incluso el arte en general en su relación con la filosofía y con la verdad. El primero de ellos, nos dice, es el esquema *didáctico*, según el cual el arte (la literatura) sería incapaz de la verdad, pues esta permanecería como una exterioridad que la obra no podría alcanzar nunca. La obra se presentaría, por tanto, bajo la *apariencia* de verdad, pero se descubriría y denunciaría en su falsedad, como una especie de mentira que no logra convencer. En este esquema, la filosofía prevalece como paradigma de la verdad y también, por tanto, como norma educativa.

El segundo esquema sería el *romántico*, que invertiría los términos de la ecuación para señalar que solo el arte sería capaz de la verdad. Según esto, la literatura detentaría la única verdad posible, superando los esfuerzos de la filosofía, que no alcanzaría sino a apuntar de manera vaga a dicha verdad. En este caso, la literatura cumpliría con la misión educativa del hombre, pues revelaría —o *develaría*— lo absoluto, que de otra forma no podría alcanzarse, *el ser* profundo de las cosas, la verdad como *alétheia*.

Un tercer esquema, que es más bien *clásico* y se remonta a Aristóteles, para quien el arte —y sobre todo el arte poético— en tanto *mímesis*, se encuentra muy cercano a la filosofía. Ello no niega que el arte sea incapaz de la verdad (patrimonio exclusivo de la filosofía), pero tampoco sería su finalidad, por lo que caeríamos en un error al medirle con ese parámetro. Aquí, la

función del arte no es cognitiva o teórica, sino *terapéutica* —como un tratamiento y purificación de las afecciones del alma—; su ámbito sería el de lo ético (en sentido amplio), no el de la verdad (Badiou, 2005).¹⁶

La perspectiva lingüística ya abordada permite ir más allá de las concepciones tradicionales de la relación literatura-filosofía-verdad. En efecto, la cualidad del lenguaje literario como trascendental, al infinito, y la literatura como *dispositivo incontrolado* llevan a considerar otro esquema en que la literatura ya no le debe nada a la instancia del referente, ya no depende de una verdad que le trasciende, sino que entreteje la verdad al interior de su discurso.

Esto se corresponde con el cuarto esquema que sugiere Badiou, en donde las categorías que están en juego en la relación entre arte y verdad tienen un desplazamiento. Para Badiou, estas categorías se refieren a la *inmanencia* y la *singularidad*, las cuales nunca coincidirían en la obra artística bajo la óptica de los tres esquemas precedentes —es decir, la obra sería *singular* o se le reconocería su *inmanencia*, pero en el primer caso la verdad prevalecería como algo trascendente, mientras que en el segundo la obra no sería *singular*, pues la verdad, aunque inmanente, no sería propiamente de la obra; además está el caso del esquema clásico, en el que la verosimilitud de las apariencias representadas no presentan ni apuntan a la verdad—. ¹⁷ Pero en el cuarto esquema, por el contrario, la obra literaria reúne tanto la *singularidad* como la *inmanencia* de su verdad:

Por tanto, afirmaremos esta simultaneidad. En otras palabras: el arte *en sí mismo* es un procedimiento de verdad. O de nuevo: La identificación filosófica del arte cae bajo la categoría de verdad. El arte es un pensamiento en el que las obras de arte son lo Real (y no el efecto). Y este pensamiento, o más bien las verdades que activa, son irreducibles a otras verdades —ya sean científicas, políticas o amorosas. Esto también significa que el arte, como régimen singular de pensamiento, es irreducible a la filosofía. Inmanencia: el arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera. Singularidad: estas verdades no se dan en ningún otro lugar más que en el arte.

¹⁶ Como ya se mencionó, también Compagnon (2008) hace un recorrido por las formas de entender la literatura, lo que él denomina *las explicaciones habituales del poder de la literatura*. En éstas, se acerca demasiado a Badiou, si bien mantiene algunas diferencias. Además de la explicación *posmoderna* —que para Compagnon es la cuarta y más reciente—, menciona también la clásica (sobre la literatura como *mimesis* en el sentido aristotélico) y la romántica (que sitúa como efecto de la Ilustración y su búsqueda de la realización plena del individuo). La tercera explicación se relaciona con la propuesta de Badiou de un cuarto esquema.

¹⁷ “‘Inmanencia’ remite a la siguiente pregunta: ¿Es la verdad realmente interna al efecto artístico de las obras de arte? ¿O más bien la obra de arte no es sino el instrumento de una verdad externa? ‘Singularidad’ nos señala otra pregunta: ¿La verdad testimoniada por el arte le pertenece a éste absolutamente? ¿O puede esta verdad circular entre otros registros de pensamiento productivo [*la pensée vivante*]?” (Badiou, 2005: 9).

[...]

Para lo que el arte nos educa no es por lo tanto nada aparte de su propia existencia. La cuestión única es la de *encontrar* esta existencia, esto es, la de pensar a través de una forma de pensamiento [*penser une pensée*] (ibíd.: 9).

El cuarto esquema del que habla Badiou expresa precisamente lo que se desarrolló desde la perspectiva lingüística, pues la literatura no se encuentra en una incapacidad para alcanzar alguna verdad trascendente (fincada en el referente). Aun cuando esa instancia del fundamento permanezca como horizonte último, es ese horizonte inalcanzable el que potencializa todo lenguaje (tanto el filosófico como el literario). Pero la literatura tampoco sería la única capaz de develar el misterio del ser, subsumiendo así a la filosofía.

Desde esta perspectiva, la literatura no es sierva ni impone servidumbre; no obstante, permanece irreducible a cualquier otra cosa que no sea ella misma.¹⁸ Además, y mucho más importante aún, la literatura *provoca, produce*, precisamente por su carácter de desplazamiento y transgresión. A Badiou le produce dos cosas: la primera es su propia verdad (o verdades) expresada en su particular configuración de sentido; en segundo lugar, en esa búsqueda del sentido inmanente del texto, la literatura nos llevaría a *pensar* a través de ella misma, por lo que produciría *pensamiento*.

Ahora bien, que la literatura *produzca* su verdad y a la vez pensamiento —en términos de Badiou, que sea tanto un régimen de verdad como un régimen de pensamiento— no quiere decir que nos permita pensar su contenido, por ejemplo, desde la filosofía. Este es un pasaje muy sutil, pues lo que está en juego es la *potencia autónoma* de la literatura. Como se dijo respecto a la poesía, podía aparecer *en* la filosofía a manera de ejemplo, o viceversa, la filosofía *en* la poesía, pero, en cualquier caso, una u otra permanecen como préstamo, y en este sentido se desvanece su posibilidad de ser significativas en sí mismas.

En el caso de la literatura, en efecto, la obra literaria puede ser pensada, presentarse *en* y *para* la filosofía, pero en ese caso se estaría haciendo crítica, o bien, se la estaría instrumentalizando y subyugando a algo más; es decir, la literatura cedería su *singularidad* o su

¹⁸ Este cuarto esquema coincide con la tercera explicación que traza Compagnon sobre el poder de la literatura, y que él denomina *moderna* (refiriendo entre otros a Foucault, Bergson, Barthes y Mallarmé). En ella se abre otra relación con la verdad en la que la literatura funge como remedio contra los males o defectos del lenguaje. Crea un lenguaje propio desde el lenguaje corriente, proyectando así una superación del lenguaje común. La literatura es vista entonces como filosofía (o mejor, como *contra-filosofía*) ante la incapacidad de los conceptos para dar cuenta de la vida, la intuición y la *afinidad*. En este caso, la verdad ya no es trascendente, sino latente, inmanente y singular, lo que requiere, por cierto, otro tipo de *inteligencia*—o pensamiento— (Compagnon, 2008).

inmanencia, a la vez que su lenguaje se anclaría a la referencia (lo externo) y caería bajo el control del intérprete, del significado o del pensamiento (externo también). Si la literatura es transgresora en tanto dispositivo que se controla a sí mismo, y si a la vez confluyen en su seno la *inmanencia* y la *singularidad*, esto lleva a considerar que no se vuelve mero objeto de pensamiento — posibilidad que no deja de ser enriquecedora y legítima—, sino que además de producirlo (hacernos pensar algo) hay un pensamiento *pensando* a través del lenguaje literario:¹⁹

lo que se propone en la cuarta postura es reconocer que la literatura *produce* una experiencia del pensamiento por sí misma, es una *máquina de pensar*, en palabras de Alain Badiou. No es que la literatura produzca algo para pensar, lo cual no se excluye, sino más bien ella misma es pensamiento, una experiencia del pensar en sí misma, que no niega que pueda ser material para la reflexión filosófica, pero sin reducirse a ella (Bacarlett, 2012: 23).

En la literatura, pues, experimentamos un pensamiento que nos hace pensar de una manera distinta a la determinada por el uso cotidiano de la lengua. Pensamos *con* la literatura, y ello es en sí una *experiencia*, una salida de nosotros mismos y de nuestro marco referencial habitual. Esta es la *potencia* de la literatura, en donde encontramos algo de lo que ya Sartre proponía: que, en efecto, hay una relación entre las palabras y la acción, además de una suerte de compromiso. Sin embargo, estos ya no coinciden con un estado de cosas en el mundo que haya que cambiar en pos de algunos valores filosóficos, sino que son inherentes a la experiencia misma de la literatura. Esta no cambia el mundo (como conjunto de circunstancias más o menos concretas), pero sí cambia nuestra experiencia en el mundo:

La literatura nos libera de nuestra forma convencional de considerar la vida —la nuestra y la de los otros—, destruye la *buena conciencia* y la mala fe. Por definición contraria y paradójica —protestante, como el *protervus* de la antigua escolástica; reaccionaria en el buen sentido—, resiste a la estupidez, no con la violencia, sino de una manera sutil y obstinada. Su poder emancipador, que nos conducirá en ocasiones a buscar derrocar a los ídolos y cambiar el mundo, permanece intacto, aunque más a menudo nos hará, sencillamente, más sensibles y más sabios, en una palabra: mejores.

No es que encontremos en la literatura verdades universales ni reglas generales, como tampoco ejemplos incuestionables (Compagnon, 2008: 63).

¹⁹ De igual manera, afirma Compagnon (2008: 64): “La literatura, al ejemplificar la excepción, procura un conocimiento diferente del conocimiento erudito, pero se muestra más capaz que éste a la hora de esclarecer los comportamientos y las motivaciones humanas. La literatura piensa, pero no como la ciencia o la filosofía. Su pensamiento es heurístico (no deja nunca de investigar), no algorítmico: procede a tientas, sin cálculo, por intuición, guiándose por el olfato”.

¿Qué se encuentra entonces? Encontramos la *experiencia* del pensamiento, del mundo, de nosotros mismos, del lenguaje, de las posibilidades abiertas, pues en este ejercicio que se da en y a través de la lectura, vislumbramos diversas posibilidades de experiencias de lo real, que ya no se limita a lo que se pueda corroborar empíricamente. Por lo tanto, hay algo abierto en la literatura, que se abre a sí mismo pero que también al lector, a la experiencia humana (en toda su vastedad y bajo todos sus signos), que de otra manera nos permanecería vedada.²⁰

Esta experiencia, está claro, no es de cuño exclusivamente intelectual —pues de igual forma podríamos hablar de la *experiencia* del pensamiento que suscita en nosotros la filosofía—, sino que implica otras dimensiones de lo humano que superan lo lógico-racional; aquellas que suponen lo pre-racional, emotivo, imaginativo o creativo, pero no son suficientemente reconocidas a lo largo de la tradición filosófica y mucho menos al pensar en términos de *verdad*.²¹ Es una *experiencia* que implica otras capacidades y otro pensamiento más allá de los hechos, pero también más allá de las clasificaciones de verdad-falsedad, bello-feo, justo-injusto:

la literatura es una experiencia que nos permite pensar ciertas cosas y vivenciarlas; más que conceptualizarlas y teorizarlas, podemos decir que nos permite experimentarlas de manera inmanente. Este es quizá el mayor fruto de la literatura como máquina de pensar: nos permite pensar inmanentemente, antes de escapar a las abstractas alturas de la especulación filosófica. Pero aquí lo inmanente no es contrario ni a la imaginación ni a pensar lo posible. El texto literario nos permite imaginar y concebir mundos distintos al actual, seres fantásticos o situaciones lógicamente imposibles, pero tales figuras no tienen como fin ni comprobar una teoría, ni ser contrastables con la realidad, ni

²⁰ Recuérdese que, de acuerdo con Alfonso Reyes (1963), la literatura puede entenderse como expresión de la experiencia humana, una *expresión pura* diferente de las particulares o especializadas. Pero, ¿cómo expresa la literatura al ser humano?, ¿cómo expresa sus *experiencias puras*? Lo hace con una manera peculiar de usar del lenguaje (diferente al de la ciencia y aún la filosofía). El sentido de esto no se hace del todo patente hasta corroborar que los contenidos que el lenguaje expresa en cada caso es diferente; en la literatura se trata de la experiencia general, no delimitada o cercada por un campo disciplinar o especializado. Habría que agregar que esta experiencia no esté en el marco de lo descriptivo en relación a lo empíricamente acaecido. No se trata, pues, de crónica o relato de sucesos bajo cualquier forma que pueda adoptar (aunque utilice las formas y recursos literarios para construirse), se trata de una narración de sucesos imaginarios, pero alimentada por los elementos de la realidad. Hay literatura cuando se conjuntan ficción y una forma determinada, o sea, una intención semántica o significativa (que prescinde de la referencialidad) y una intención estética. Cabe resaltar que la ficción no refiere solo a algo fantástico, degradado en una escala ordenada conforme a *la verdad* por el contrario, para Reyes (1963) se trata de uno de los sentidos de la *mimesis* que no es representación especular de una realidad dada, sino creación, invención de algo nuevo a partir de elementos de lo dado, a la vez que expresa una verdad o una experiencia *subjetiva* psicológica. De ahí que llame a la literatura *la verdad sospechosa*.

²¹ Dice Compagnon (2008: 60): “Sin embargo, la filosofía moral contemporánea ha vuelto a reconocer la legitimidad de la emoción y de la empatía como principio de la lectura: el texto literario me habla de mí y de los otros, provoca mi compasión, cuando leo me identifico con los otros y me afecta su destino, sus penas y sus alegrías son momentáneamente también las mías”. Esta dimensión emotiva en la literatura, para el autor francés, incomoda más a quienes dan mucho crédito a la razón, aunque permite otras posibilidades de pensamiento y de experiencia: “La literatura desconcierta, molesta, despista, desorienta más que los discursos filosóficos, sociológicos o psicológicos, porque se dirige a las emociones y a la empatía. De este modo, recorre regiones de la experiencia que los otros discursos desdeñan, pero que la ficción reconoce en los menores detalles” (Compagnon, 2008: 62–63).

constituirse en la antesala de un concepto, no aspiran a la abstracción, sino posibilitan ampliar el ámbito de nuestras vivencias, poner en juego nuestra relación con las cosas y nuestra manera de dar cuenta de ellas. En este sentido, por más fantástico que sea un texto literario, sigue siendo algo que tiene que ver con nuestra manera de estar en el mundo, de vivenciarlo y de contemplar otras formas de habitar este mundo u otros mundos posibles (Bacarlett, 2012: 24-25).

Se trata de una experiencia en la que el referente, la verdad o el significado se dan en el interior del texto, y que además abre posibilidades que permanecerían cerradas en el discurso literal o denotativo. Aquí residiría el valor de la literatura, en lo que muestra, lo que *piensa* y *provoca* en nosotros como experiencia de pensamiento. Pero si la literatura apela a lo pre-racional, a lo emotivo, a la imaginación, o sencillamente a tipos diferentes de racionalidad, se entiende que no vale por su cualidad intelectual o lógica, y que esto tampoco constituiría su virtud en tanto estructura significativa. Si la literatura es una máquina de pensar (pensando ella misma), es porque apela a más que solo el pensamiento lógico-argumentativo, recurre a lo pre-racional, emotivo e imaginativo, es decir, al recinto de la sensación:

Lo particular de la máquina literaria es que produce sensaciones a través de una increíble torsión del lenguaje, de un uso peculiar de las palabras que hace del lenguaje un verdadero instrumento de visión. Y quizá sea este último elemento la aportación más importante de la literatura: no solamente comunica sensaciones, no sólo las describe, sino que ella misma se convierte en una forma de percepción, algo que realiza no mediante conceptos ni funciones, sino a través de sensaciones y signos. Si la literatura puede traducir sensaciones en palabras, si puede ser ella misma una forma de percepción, ello lo logra por medio del signo (Bacarlett, 2012: 33).

Conclusiones

Hasta aquí llega el recorrido a través de algunos aspectos importantes para una consideración contemporánea sobre la literatura, sobre todo en su relación con la filosofía y la verdad. En esquemas tradicionales, esta aparecía como una relación de subordinación, o de carencia, mas tras lo desarrollado resalta que hay otra posibilidad, según la cual podemos pensar la literatura desde sí misma. Sobre todo, nos permite pensar *con* la literatura, pues el encuentro con ella alberga la posibilidad de que acontezca una *experiencia* en la que se permita que su *potencia* inherente *provoque* algo en nosotros, que a la vez nos ayuda a percibir otras posibilidades de ser.

La producción signica que es la literatura produce un pensamiento que no tiene que ver con los conceptos (el sentido literal y denotativo de las palabras), sino más bien con las *sensaciones* (que refieren más bien al sentido figurativo y connotativo). Gracias a esta *experiencia* de pensamiento y de *sensación*, la literatura nos permite habitar el mundo de manera diferente, al menos por un tiempo. En palabras de Compagnon (2008), en tanto que a través de la literatura podemos percibir cosas que de otra manera nos pasarían inadvertidas (cualidades físicas o morales, texturas, situaciones, presentimientos, etc.), esta “nos enseña a *sentir* mejor”.²² Dado que los sentidos no tienen límites, no existe un fin, ni para la literatura ni para la *experiencia* que acontece en el encuentro con esta; la literatura permanece por siempre abierta, inconclusa.

Referencias

- Bacarlett, M. L. (2012). "Literatura y filosofía: inmanencia y productividad del texto literario". En Bacarlett, M. L. y A. M. Bernal (coords.), *Filosofía, literatura y animalidad* (pp. 15-42). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Castro, M. (2005). "La filosofía como literatura de pensamiento". *Themata: Revista de filosofía*, núm. 35, pp. 675-677.
- Castro, M. (2006). "La belleza literaria del discurso racional". *A parte Rei. Revista de filosofía*, núm. 45. Recuperado el 25 de enero de 2023, de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/castro45.pdf>
- Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Jiménez, M. (2020). "Para una relación proteica: literatura y filosofía". *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. extra 6, pp. 1-10.

²² Las cursivas son propias.

- Linero, M. (1949). "Filosofía y literatura". En Guerrero, L. J. (coord.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. 3, pp. 1498-1505. Mendoza: Proyecto filosofía en español.
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: FCE.
- Ortiz, G. (2017). "La poesía como filosofía". *Hybris. Revista de Filosofía*, núm. especial 8, pp. 143-173.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 23 de marzo de 2021, de: <https://dle.rae.es/literatura>.
- Reyes, A. (1944). *El deslinde*. México: FCE.
- Reyes, A. (1963). *Antología*. México: FCE.
- Sartre, J. P. (1949). *What is Literature?* New York: Philosophical Library.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México: FCE / Siruela.
- Thiebaut, C. (1992). "De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty". *Daimon: revista de filosofía*, núm. 5, pp. 133-154.
- Wall, T. (1999). *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot and Agamben*. New York: State University of New York Press.

Jairo Vladimir Sandoval Mota: Maestro en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaeméx). Sus líneas de investigación son la filosofía antigua, filosofía contemporánea y las prácticas filosóficas. Entre sus publicaciones se encuentran el artículo en coautoría "Ethos rebelde zapatista", en *Vector Político-Pro. Problemas Complejos de la Política Contemporánea*; y el capítulo de libro "Vivir con justicia en los Trabajos y días", en *Actas del III Simposio Nacional de Filosofía Antigua*, editado por la Universidad Nacional de Mar del Plata.