

Transgresiones, subjetividad y postmodernismo: La búsqueda de una lógica no binaria en *Acerca de Roderer* de Guillermo Martínez¹

SILVIA G. DAPÍA

Uno de los temas centrales del postestructuralismo es, como se sabe, la crítica del carácter presuntamente represivo de la concepción moderna del sujeto. Así, Lyotard, haciendo uso de un texto de Borges, se refiere a este carácter supuestamente coercitivo del sujeto moderno a través de la expresión "esclavización de lo fluido".² De manera semejante, Deleuze y Guattari oponen la fragmentación esquizofrénica del sujeto entendida como panacea a lo que ellos consideran la represión impuesta en la sociedad capitalista por el complejo de Edipo.³ Finalmente, Foucault, en su estudio de los modelos de reclusión disciplinaria⁴ así como en su consideración de la locura en tanto dictaminada por la mirada de un sujeto absoluto⁵ asume la existencia de una conciencia que impone su orden sobre el continuum del mundo. En todos estos casos – la esclavización de lo fluido de Lyotard, la fragmentación esquizofrénica del sujeto de Deleuze y Guattari, los sujetos transgresores de Foucault – se presupone una tensión entre la fluidez original del mundo y la representación de la experiencia. Y en esta oposición entre una realidad última, no regida por meta o fin alguno, y el efecto estabilizador de los sistemas conceptuales, la deuda del postestructuralismo con Nietzsche se hace evidente.

Desde *El origen de la tragedia*, donde se critica la posición socrática que pretende reducir la realidad a conceptos, hasta sus últimas obras, Nietzsche va a oponer la visión de una realidad última, caótica, a las verdades aceptadas, enfatizando la aversión de la mente humana hacia la naturaleza informe de la realidad última, el miedo del hombre a la intuición inmediata de esa realidad, y sus consecuentes intentos de simplificar el mundo por medio de la reducción de la diversidad a la identidad.⁶ Ciertamente, la polaridad Nietzscheana entre la fluidez propia de la realidad y los rígidos sistemas de conceptualización que proyectamos sobre ella no sólo subyace en el pensamiento postestructuralista sino que también se encuentra en la novela

¹ Una versión anterior de este trabajo, "La narrativa de Guillermo Martínez", fue leída en LASA (Latin American Studies Association) en Chicago, Illinois, September 24, 1998.

² Lyotard 1973:156.

³ Deleuze/Guattari 1983:26.

⁴ Foucault 1995:141-149.

⁵ Foucault 1976:479.

⁶ Dews 1995:24.

de Gustavo Martínez *Acerca de Roderer* (1992). Es el objetivo de este trabajo explorar la relación del texto de Martínez con su intertexto Nietzscheano, importante fuente no sólo para el pensamiento postestructuralista sino también para la literatura moderna y postmoderna, así como también el diálogo que la novela de Martínez mantiene con otros dos intertextos, el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y el teorema de la incompletitud de Kurt Gödel.

1 El Intertexto faústico

La novela *Acerca de Roderer* puede ser descripta como una nueva versión de Fausto, cuya problemática aparece aquí ligada a la figura de un joven argentino llamado Gustavo Roderer, cuya inteligencia poco común, junto con su denodada búsqueda de conocimiento, constituye el centro alrededor del cual gira la narración. Curiosamente, como en un juego de cajas chinas, la novela de Martínez, en sí misma una búsqueda faústica, contiene, además, una referencia a otra empresa faústica: la novela *Visitación* de un tal Heinrich Holdein – a mi entender, una novela y un autor inexistentes. Y es esta novela ficticia, *Visitación*, la que genera, de manera un tanto oblicua, por medio de diversos paralelismos con el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, un espacio intertextual en el que diversos aspectos de la historia de Roderer van a adquirir sentido y otros van a ser prefigurados.

La semejanza tal vez más obvia entre la obra de Holdein y la de Mann reside en la presentación, en ambos casos, de un artista quien a cambio de absoluta creatividad sella un pacto con el diablo. Así, mientras Adrian Leverkühn, el protagonista de la obra de Mann, es un compositor moderno, que pacta con el diablo, crea el sistema dodecafónico (obvia referencia a Arnold Schönberg) y muere, luego de sufrir diez años de locura, un año después del inicio de la segunda guerra mundial, la obra de Holdein se centra en una búsqueda similar: la búsqueda creativa llevada a cabo por un pintor, Lindström, cuya obra, se nos dice, guarda una particular semejanza con la obra de Salvador Dalí. Otro marcado paralelismo entre la obra de Mann y la ficticia novela de la que habla Martínez reside en el carácter de los protagonistas. En ambos casos, se trata de seres solitarios, fríos, sin sentimientos. Serenus Zeitblom, el narrador de la novela de Mann, enfatiza, ya en las primeras páginas, la frialdad de Leverkühn, su amigo de la infancia, comparando la personalidad del músico con un “abismo en el cual los sentimientos que le eran dirigidos desaparecían sordamente y sin dejar huella alguna”.⁷ De manera semejante, Lindström, el protagonista de la novela de Holdein, está descrito, al principio de la obra, como alguien para quien no existen los sentimientos, alguien que “apenas percibía en qué compañía estaba: un halo de frialdad lo rodeaba”.⁸ Y tanto la frialdad como el alto grado de intelectualidad de los protagonistas de estas dos obras se reflejan en la personalidad de nuestro protagonista, Gustavo Roderer. Como la conversación sostenida por Roderer y el narrador sobre la obra de Holdein ofrece muchos elementos para interpretar la dimensión faústica de la novela de Martínez, querría ahora dirigir la atención al contenido de la misma.

El narrador acaba de devolverle la novela de Holdein a Roderer y Roderer le pregunta su opinión sobre la misma. No sin pedantería, expresa el primero sus entusiastas juicios sobre la obra. Pero Roderer espera algo más que nuestro narrador no acierta a expresar. Los juicios

⁷ Mann 1974:13. Todas las traducciones del alemán al español o del inglés al español son mías.
⁸ Martínez 1992:71-72.

de este último se refieren a lo que está ‘acabado’ en la novela; Roderer, en cambio, está interesado en aquellos aspectos que revelan que la obra no es sino una construcción, un artificio, que el autor crea de manera de exponer, de forma racional y ordenada, una intuición de la realidad que no es, originalmente, ni racional ni ordenada. Y a la manera de Borges, Roderer invita al narrador a buscar las “grietas” de la obra de Holdein, a través de las cuales se puede acceder a la realidad intuida por el escritor antes de la configuración de la misma en su obra. Usando argumentos que recuerdan a la distinción de Nietzsche entre conceptualización y realidad última, explica Roderer:

[...] toda obra, aun la más compleja, es una simplificación, una reducción. Del infinito caótico, acribillado de hechos y relaciones y sólo a medias coherente que tiene delante de sí el escritor, a la finitud del libro, los pocos elementos con los que puede quedarse y que debe disponer del mejor modo posible para crear la ilusión, apenas una ilusión, de las magnitudes reales. Eso es lo acabado en el fondo: una simulación racional, un artificio.⁹

La “grieta” que Roderer mismo identifica en la obra de Holdein es el episodio del romance de Lindström con la prostituta. Como Adrian Leverkühn, quien contrae sífilis como consecuencia de una relación sexual con una prostituta, Lindström, el personaje de la ficticia novela de Holdein, contrae la misma enfermedad venérea de la misma manera y, como en el caso de Leverkühn, la fiebre producida por la enfermedad constituye el medio que permite al protagonista percibir al diablo. Pero este episodio, en opinión de Roderer, no parece condecir con la personalidad de Lindström. La aventura en sí, opina Roderer, es vulgar, un lugar común de la literatura. Pero ¿por qué la incluyó? – se pregunta nuestro protagonista. El narrador intenta entonces justificar de varias maneras la inclusión de este episodio. Su función podría residir en la representación del acto por medio del cual el protagonista sacrifica su salvación. O quizás su justificación deba buscarse en la trama: en esta relación, el protagonista contrae la enfermedad venérea que le servirá de medio para percibir al diablo. Finalmente, el narrador ensaya otra posibilidad: tal vez se trate de un elemento autobiográfico; Holdein (¡al igual que Mann!) acostumbra a usar episodios biográficos en todos sus libros. Roderer, sin embargo, va a rechazar una por una, las tres conjeturas esbozadas por el narrador.

Con respecto a la primera hipótesis, Roderer concede que “el amor puede provocar mil caídas”¹⁰; sin embargo, se resiste a creer que pueda ser también causa de perdición. En cuanto a la segunda, Roderer argumenta que si simplemente se tratase de un medio para percibir al diablo, hay, obviamente, otros medios más efectivos, menos artificiosos y, a la vez, más acordes con la personalidad de Lindström y su época: tal sería el caso del uso de drogas como, por ejemplo, el opio. Finalmente, en cuanto a la tercera hipótesis, Roderer admite que este episodio podría ser autobiográfico; sin embargo, esta conjetura no alcanza a explicar por qué el autor introduce un segundo episodio amoroso (esta vez, con una bailarina rusa) que, obviamente, no está relacionado con su vida sino con la de Picasso. Pero ¿cómo explica entonces el propio Roderer esta inclusión? Por supuesto, Roderer tiene su propia hipótesis. Roderer cree que originalmente Holdein se proponía crear un personaje puramente intelectual; sin embargo, en el camino, “la tradición literaria, que admite que cualquier pasión se lleve a los extremos, amor, odio, celos, cualquiera, menos la pasión intelectual, el viejo prejuicio que

⁹ Martínez 1992:71.
¹⁰ Martínez 1992:72.

identifica inteligencia con frigidéz”,¹¹ terminó por aplastarlo. Roderer conjetura entonces que Holdein decidió incluir el episodio con la prostituta por miedo a que si llevaba al extremo la frialdad de Lindström, éste resultara, de acuerdo con la convención más generalizada, un personaje ‘no humano’. Por lo demás, Roderer observa que el mismo Holdein se revela incapaz de justificar convincentemente la inclusión de este episodio en su novela.

Y es esta última observación de Roderer la que nos lleva nuevamente a considerar la conjetura sobre la naturaleza ficticia de Holdein y su obra. Como ya vimos, la extrema frialdad de las personalidades de Leverkühn y Lindström, el hecho de que ambos sean artistas en busca de una creatividad absoluta, el episodio del romance con la prostituta, la enfermedad venérea como medio para percibir al diablo, todos estos elementos parecen sugerir que Martínez ha modelado la obra de Holdein sobre la base del texto de Mann. Pero la ‘coincidencia’ más llamativa entre ambos textos reside en el hecho de que no sólo Holdein va a terminar por referirse al episodio con la prostituta como una “transformación química” en la naturaleza de Lindström.¹² También Serenus Zeitblom, el narrador de la obra de Mann, manifiesta confusión o indecisión en la explicación de los motivos de este episodio, como resultado de la cual termina refiriéndose al mismo como “una mortal transformación química en [la] naturaleza [de Leverkühn]” que le permitirá al protagonista acceder a la creación de un sistema inusitado.¹³ Ahora bien, se abre el interrogante de por qué Martínez se distancia de Mann por medio de la peculiar interpretación que hace Roderer del episodio de la prostituta como estrategia del autor para ‘humanizar’ a su personaje.

Esta pregunta resulta aún más apremiante si se tiene en cuenta que Thomas Mann había modelado este episodio sobre la vida de Nietzsche, haciéndose eco no sólo de la tradición que concibe la naturaleza presumiblemente sifilítica de la enfermedad de Nietzsche, sino también de la tradición romántica que asocia enfermedad con creatividad. Obviamente, no pretendo afirmar que si Martínez decide modelar su *Visitación* sobre *Doktor Faustus* de Mann, como creo que hizo, deba entonces mantenerse fiel al original. Lo que, en cambio, sí intento sugerir es que debe también existir una “grieta” en la obra de Martínez por la cual el autor decide incluir esta discusión en su obra. Y en este contexto, me parece conveniente notar que éste es el único episodio en el que Roderer muestra sino sus sentimientos al menos sus emociones, a tal punto que se nos dice que Roderer estaba “avergonzado de haber puesto tanto énfasis” en su argumentación. Además, el narrador va a registrar y comentar minuciosamente los más sutiles cambios en las emociones de Roderer tal como se reflejan en la voz del protagonista a medida que progresa la conversación entre ambos. Me parece entonces lícito conjeturar que quizás es Martínez (y no Holdein-Mann) quien temía que su personaje fuese demasiado ‘cerebral’ para su público y necesitaba tal vez de este episodio para convertir a su protagonista en un personaje ‘más humano’. En todo caso, la disquisición sobre la novela de Holdein sirve, dentro de la estructura de la obra de Martínez, para que el ‘lector implícito’ confirme muchas de sus estrategias interpretativas. Así, por ejemplo, la referida al tipo de pacto que Roderer ha cerrado con el diablo – otro aspecto importante con respecto al cual la obra de Martínez se distancia de la de Mann (y, por lo demás, del resto de la tradición faústica).

¹¹ Martínez 1992:75.

¹² Martínez 1992:72.

¹³ Mann 1974:206.

En primer lugar, Roderer (Fausto) rechaza una inspiración que, como en el caso de Lindström, termine por anular la personalidad del individuo, una inspiración que no permita “elegir ninguna alternativa, ni mejora ni enmienda”.¹⁴ En este sentido, dice Roderer:

¿Qué se le ofrece a Lindström a cambio de su alma? Tiempo, veinticuatro años de tiempo. Pero no un tiempo cualquiera, eso queda bien subrayado en el pacto: es un tiempo de grandeza, un tiempo de exaltación en que todo se mueve en altura y sobrealtura, la clase de tiempo necesaria para que pueda levantar su obra de gigante. Aquí está precisamente la paradoja. Si fuese sólo el viejo reloj de arena dado vuelta y Lindström quedase librado a sus fuerzas.¹⁵

Y citando a Holdein, agrega Roderer con respecto a la naturaleza de tal inspiración: “en la que todo es acogido como un bienaventurado dictado”.¹⁶ Un eco del diablo de Mann que, a su vez, toma prestado palabras de Nietzsche,¹⁷ resuena, sin sorprendernos, en la definición de inspiración ensayada por Holdein. Dice el diablo en la obra de Mann: “una inspiración donde no hay ninguna elección, ninguna corrección o enmienda, donde todo es recibido como en un enajenado dictado [...] un hombre que es así visitado es barrido desde la cabeza a los pies por sublimes temblores”.¹⁸ Roderer piensa que este tipo de pacto es “excesivo”,¹⁹ que se invalida a sí mismo, ya que la obra resultante no pertenecería al individuo que ha pactado sino al diablo. En este sentido, parece lícito asumir que Roderer no ha sellado un pacto que anula su potencialidad como individuo. La conciencia del protagonista en cuanto a lo limitado del tiempo del que dispone para llevar a cabo la ideación de un nuevo sistema de pensamiento (“Sí, cree que tiene un plazo,” le dice la madre de Roderer al narrador cuando éste le pregunta si su hijo tiene alguna enfermedad²⁰), su aseveración de que “lo que no se reveló hasta ahora a nadie no lo voy a tener por menos de la vida entera”,²¹ su muerte temprana, acaecida inmediatamente después de que concibe su obra (muerte que, si bien no sabemos con certeza, parece ocurrir alrededor de sus 24 años de edad), todos estos elementos sugieren la existencia de una estrategia por parte de Martínez para generar en el lector la sospecha de que Roderer ha negociado con el diablo. Sin embargo, si ha habido un pacto – y Martínez, acertadamente, se mantiene en un plano de ambigüedad en lo que a este aspecto de la leyenda faústica se refiere – Roderer, a diferencia del resto de los personajes de la tradición faústica, ha quedado totalmente “librado a sus fuerzas”.²²

En este contexto, es interesante notar que el tipo de conocimiento perseguido por los protagonistas de Mann y Martínez se asemeja. La búsqueda de Leverkühn se orienta hacia un sistema ordenado que, sin embargo, genere interminables ambigüedades.²³ La búsqueda de Roderer es, en principio, racional; sin embargo, su intento de recobrar las diferencias eliminadas por nuestros rígidos sistemas conceptuales implica el rescate de aquello que, desde el punto de vista de nuestros sistemas, no puede leerse sino como ambiguo (sobre este punto

¹⁴ Martínez 1992:77.

¹⁵ Martínez 1992:76.

¹⁶ Martínez 1992:77.

¹⁷ Nietzsche 1967b:300.

¹⁸ Mann 1974:317.

¹⁹ Martínez 1992:77.

²⁰ Martínez 1992:63.

²¹ Martínez 1992:93.

²² Martínez 1992:76.

²³ Mann 1974:65-66.

volveremos más adelante). En este sentido, los sistemas inventados por Leverkühn y por Roderer yuxtaponen a la claridad de la ley, la excitación de la transgresión.

2 Dos tipos de inteligencia o el intertexto Gödeliano

Sin duda, la inteligencia y su relación con la creatividad es uno de los temas más importantes de *Acerca de Roderer*. Roderer y el narrador representan dos tipos distintos de inteligencia, los cuales van a ser sutilmente caracterizados por el profesor de biología, el Dr. Rago. La inteligencia del narrador corresponde al primer tipo de inteligencia definida por Rago,

[...] inteligencia asimilativa, la inteligencia que actúa como una esponja y absorbe de inmediato todo lo que se le ofrece, que avanza confiada y encuentra naturales, evidentes, las relaciones y analogías que otros antes han establecido.²⁴

La inteligencia de Roderer, en cambio, es de naturaleza diferente. Corresponde al segundo tipo definido por Rago:

[...] es mucho más raro, más difícil de hallar; es una inteligencia que encuentra extrañas y muchas veces hostiles las ligaduras más comunes de la razón, los argumentos más transitados, lo sabido y comprobado. Nada es para ella "natural", nada asimila sin sentir a la vez cierto rechazo: sí, está escrito, se queja, y sin embargo no es así, no es eso.²⁵

El particular funcionamiento de este segundo tipo de inteligencia, su sistemático cuestionamiento de todo lo que se le ofrece, su resistencia a lo considerado "natural" o "evidente," se revela en Roderer desde el momento mismo de su presentación. Así, en la partida de ajedrez que juega con el narrador al comienzo de la novela, se nos dice que Roderer siempre se demoraba en responder a las jugadas del narrador; sin embargo, siempre terminaba por elegir "la contestación correcta".²⁶ Del mismo modo, cuando el narrador le enseña el teorema de Seldom, "el resultado más profundo que daba la lógica desde los teoremas de Gödel"²⁷, Roderer avanza con una insólita lentitud, rumiando largamente la proposición más obvia. Y a la manera de los personajes de Borges que, como Marco Flamini Rufo, el protagonista del cuento "El Inmortal", se interroga sobre la "commensurabilidad" de su esquema conceptual con respecto al de otros individuos (en el caso de Rufus, éste se confronta con el esquema conceptual de Argos), reflexiona nuestro narrador:

Al principio creí que trataba de comparar esos conceptos matemáticos que eran nuevos para él con las categorías filosóficas usuales; que quería, por así decirlo, asegurarse de estar entendiendo en toda su extensión los términos del lenguaje formal. Pero el recelo con que analizaba cada uno de los argumentos me hizo pensar luego algo mucho más descabellado, algo increíble, y que sin embargo se correspondía perfectamente con su modo de ser: que Roderer, con su media clase de matemática, estuviera tratando de detectar un error en la demostración de Seldom.²⁸

²⁴ Martínez 1992:43.

²⁵ Martínez 1992:44.

²⁶ Martínez 1992:14.

²⁷ Martínez 1992:95.

²⁸ Martínez 1992:96.

Es interesante notar aquí que la caracterización de Martínez de los dos tipos fundamentales de inteligencia coincide con los dos tipos de creatividad que define Abraham Moles. De acuerdo con Moles, existiría un tipo de creatividad que procede por medio de variaciones. Este primer tipo de creatividad, que se corresponde con el primer tipo de inteligencia o inteligencia asimilativa de la que habla Rago, se basa en la suma de modificaciones y combinaciones que se pueden proyectar o imponer sobre un modelo, patrón, forma, o configuración dada. El segundo tipo de creatividad definido por Moles es la "creatividad absoluta" y se corresponde con el segundo tipo de inteligencia definido por Rago. Las leyes del funcionamiento de este segundo tipo de creatividad obedecen, de acuerdo con Moles, al teorema de Gödel.²⁹ Pero examinemos brevemente este segundo tipo de creatividad cuyo funcionamiento, según Moles, es análogo al teorema de Gödel.

Como se sabe, Kurt Gödel escribió en 1930, a la edad de 25 años, un corto artículo que revolucionó el mundo de las matemáticas titulado "Sobre las proposiciones formalmente no decidibles del Principia Mathematica y sistemas relacionados". Este artículo, que en realidad contiene dos teoremas – si bien hoy se hace referencia a ambos en singular: el teorema de la incompletitud de Gödel – estaba pensado como respuesta al *Principia Mathematica* (1913) de Alfred North Whitehead y Bertrand Russell. En el *Principia*, Whitehead y Russell establecen dos tesis fundamentales: 1) que un sistema aritmético se considera completo cuando toda proposición verdadera del sistema es demostrable dentro del sistema; 2) que un sistema aritmético es coherente cuando toda proposición que el sistema demuestra como verdadera no puede ser, al mismo tiempo, objeto de otra demostración que la declare falsa, y viceversa. En contra de estas dos tesis, Gödel demuestra que todo sistema axiomático contiene por lo menos una proposición cuya veracidad o falsedad no puede ser demostrada por el sistema; esto quiere decir, que dentro de un sistema dado hay por lo menos una proposición que no es decidible ('unentscheidbar'). La proposición de no decidibilidad de Gödel se puede expresar entonces diciendo que "no hay ninguna demostración para la proposición G en el sistema X ."

Morris Kline sugiere el siguiente ejemplo para entender el teorema de Gödel. Si consideramos la proposición, "Esta oración no es verdadera", nos enfrentamos a una contradicción: si la proposición es verdadera, entonces, como ella misma asevera, es falsa. Por el otro lado, si la proposición es falsa, entonces es verdadera. Kline sugiere remplazar la palabra "falsa" por "no demostrable" obteniendo así la proposición "Esta oración no es demostrable." Ahora bien, si la proposición no es demostrable, entonces lo que dice es verdadero. Si, en cambio, la proposición es demostrable, entonces no es verdadera (y, de acuerdo con la lógica tradicional, si es verdadera, entonces no es demostrable). Por lo tanto, la proposición es verdadera si y sólo si no es demostrable. De este modo, el resultado no es una contradicción sino una proposición verdadera que no es demostrable o decidible.³⁰

Lo importante desde el punto de vista de mi interpretación es que el teorema de Gödel asume la existencia de nuevos principios de demostración que son 'externos' al sistema mismo de axiomas y que esperan ser descubiertos o inventados por la mente humana.³¹ De acuerdo con esto, la verdadera invención o descubrimiento "se puede materializar sólo si se realiza

²⁹ Moles 1989:129.

³⁰ Kline 1980:262.

³¹ Nagel/Newman 1958:101.

un esfuerzo de *transcender* el pensamiento humano en relación con la suma de conocimiento que ya posee”.³² Y ahora estamos en mejores condiciones para entender las implicancias de la noción de “creatividad absoluta” de Moles. Como el teorema de Gödel, este segundo tipo de creatividad definido por Moles opera ‘fuera’ del sistema y emerge justamente en su esfuerzo por trascenderlo. Y no de otro modo opera la inteligencia de Roderer.

Martínez introduce en su novela un teorema ficticio que llama “teorema de Seldom” y que parece estar modelado sobre el de Gödel. Y así como el teorema de Gödel afirma que dentro de un sistema axiomático hay proposiciones no decidibles dentro de los límites del sistema mismo, el teorema de Seldom inventado por Martínez afirma la existencia de sistemas axiomáticos que generan ellos mismos “sus preguntas sin respuesta”.³³ Aplicado a la filosofía, las consecuencias de este teorema importan la invalidación de todo sistema filosófico. Explica el narrador:

No se habla aquí de sistemas filosóficos [...], pero por supuesto, todo sistema filosófico es una teoría axiomática en el sentido de Seldom: las cosmogonías antiguas, el sistema aristotélico, las mónadas de Leibniz, incluso la dialéctica hegeliana, o la marxista, todas son concepciones basadas en una cantidad finita de postulados. [...] Y como caen dentro de las hipótesis del teorema están condenados a la paradoja de Seldom: o bien son decidibles y en este caso no pueden pretender un gran alcance, porque son demasiado simples, o bien, si tienen el mínimo necesario de complejidad, ellos mismos originan sus fórmulas inaccesibles, sus preguntas sin respuesta.³⁴

Sin embargo, Roderer va a lograr crear un sistema que desafía al teorema de Seldom, demostrando de una manera irrefutable que su inteligencia opera, como la “creatividad absoluta” definida por Moles, de acuerdo al teorema de Gödel. Dice Roderer de su propia invención:

El teorema de Seldom no invalida la posibilidad de un sistema filosófico. No podía hacerlo por un motivo absurdamente sencillo: porque yo, como adivinaste, estaba desarrollando uno, un sistema que sin duda no era trivial y tampoco – esto lo sé ahora – tiene inaccesibles. Y sin embargo el resultado de Seldom es irreprochable y es cierto también que reduce a modestas especulaciones todos los sistemas filosóficos anteriores.³⁵

Y el sistema de Roderer no es alcanzado por el teorema de Seldom por la sencilla razón de que Roderer no emplea, a diferencia de todos los demás sistemas que le preceden, la lógica aristotélica y binaria para su construcción. En todo caso, surge la pregunta sobre la posible comunicación de su sistema. “¿Cómo hacerle entender a la razón lo que ella nunca podrá entender?”³⁶

³² Moles 1989:129.

³³ Martínez 1992:97.

³⁴ Martínez 1992:97.

³⁵ Martínez 1992:103.

³⁶ Martínez 1992:105.

3 Intertexto Nietzscheano

Insistentemente se insinúa en la novela de Martínez la identificación de Roderer con Nietzsche. La sugerencia más obvia se encuentra en las primeras páginas de la novela cuando el narrador describe las manos del protagonista:

Sus manos, sobre todo, llamaban la atención y sin embargo, ni durante la partida, pese a que las vi desplazarse una y otra vez sobre el tablero, ni luego, en las diferentes ocasiones en que conversamos, conseguí determinar qué había de particular en ellas. Mucho después, en uno de los pocos libros que quedaron de su biblioteca, leí el párrafo de Lou Andreas-Salomé sobre las manos de Nietzsche y me di cuenta que las manos de Roderer, simplemente, debían ser bellas.³⁷

Más importante quizás, el proyecto mismo de Roderer de crear un sistema de pensamiento fuera de la lógica binaria proviene de “una página olvidada de Nietzsche sobre la formación del pensamiento en la mente de los hombres”.³⁸ Probablemente, la página a la que se refiere sea la siguiente:

¿Cómo surgió la lógica en la cabeza del hombre? Ciertamente a partir de lo ilógico, cuyo ámbito, originalmente, debe haber sido inmenso. Innumerables seres que hicieron inferencias de un modo diferente al nuestro perecieron: por esa razón, sus modos deben haber sido más verdaderos. Aquellos que, por ejemplo, no supieron encontrar lo “igual” con respecto a la alimentación y a los animales hostiles – aquellos que, en otras palabras, subsumieron las cosas muy lenta y cautelosamente – fueron favorecidos con una menor posibilidad de sobrevivencia que aquellos otros que inmediatamente adivinaron, al encontrar instancias similares, que éstas eran iguales. Sin embargo, la tendencia dominante a tratar como igual lo que es meramente similar – tendencia ilógica, ya que nada es realmente igual – es lo que primero creó la base para la lógica. Para que el concepto de substancia se originase – el cual es indispensable para la lógica, si bien, en sentido estricto, nada real corresponde a este concepto – fue necesario que por un período bastante largo uno no viera ni percibiese cambios en las cosas. Los seres que no vieron con tanta precisión tuvieron una ventaja sobre los que vieron todo “en fluencia”.³⁹

Nietzsche no se va a cansar de enfatizar, a lo largo de toda su obra, la pérdida de diferencia implícita en nuestros sistemas conceptuales. En una de estas ocasiones sostiene el filósofo:

Toda palabra se convierte instantáneamente en concepto en tanto no se asume que deba servir como recuerdo de lo que es único y enteramente individual en la experiencia original. Por el contrario, una palabra se convierte en concepto en tanto tiene que adecuarse simultáneamente a incontables casos más o menos similares – lo que significa, pura y llanamente, a casos que nunca son iguales sino totalmente desiguales. Todo concepto surge al igualar cosas desiguales. Y así como es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, del mismo modo es cierto que el concepto “hoja” se forma al descartar arbitrariamente las diferencias individuales y olvidar los aspectos distintivos [...]. Obtenemos un concepto [...] al ignorar lo que es individual y real; la naturaleza no conoce

³⁷ Martínez 1992:15.

³⁸ Martínez 1992:104.

³⁹ Nietzsche 1974:171.

formas ni conceptos, y del mismo modo desconoce las especies: sólo conoce una incógnita X que permanece inaccesible e indefinible para nosotros.⁴⁰

Y así como Nietzsche sostiene que el concepto de “hoja” se origina cuando ignoramos las diferencias entre diversas hojas reales (y el personaje Funes de Borges se queja de que el concepto “perro” “abarcará tantos individuos dispares de diversos tamaños y forma”⁴¹), Roderer intenta recuperar las diferencias individuales borradas por la naturaleza abstracta de nuestros conceptos. Y en una manera realmente borgiana, Roderer describe su penoso proceso:

No podrías imaginarte, nadie podría hacerlo, la desesperante lentitud con que avanzaba, tratando de separar, una y otra vez, lo que la costumbre había igualado, esforzándome en recuperar todos los estados intermedios del pensamiento, los razonamientos precarios, los nexos perdidos u olvidados, las intuiciones primitivas, y sobre todo los contenidos, que estaban increíblemente arrasados, casi aniquilados, por la igualdad formal.⁴²

Sin embargo, a diferencia del proyecto nietzscheano, Roderer no intenta trascender la rigidez de nuestros sistemas de conceptualización para comprometerse con una ontología de lo fluyente. No satisfecho con una caótica realidad última de corte nietzscheano, Roderer busca en otra dirección, insistiendo en la construcción de una nueva subjetividad basada en un nuevo sistema de pensamiento. En cierto sentido, la posición de Roderer es semejante a la de Adorno, en tanto ambos se proponen ir más allá de lo que Adorno llama el “pensamiento de la identidad”⁴³, esto es, la actitud nietzscheana de exaltar la “incógnita X que permanece inaccesible e indefinible para nosotros”. Y esto constituye, a mi entender, el verdadero mérito de Martínez. Martínez, a diferencia del pensamiento postestructuralista, no alienta la complicidad con el ‘statu quo’, ni duplica, como hace el postestructuralismo, la negación de Nietzsche de toda posible alianza entre la razón y un proyecto emancipatorio. Nietzsche percibió la decadencia de la burguesía y la consecuente necesidad de reformular un credo intelectual que pudiera tener apariencia de superación, como hace el postestructuralismo en una coyuntura histórica obviamente distinta.⁴⁴ Dentro del contexto argentino, y a menos de diez años de la dictadura militar, la coyuntura histórica parecería propicia para una reedición de posturas románticas o repliegues individualistas. Sin embargo, en la sugerencia de un nuevo sistema basado en la razón, Martínez, en *Acerca de Roderer*, deja una posibilidad abierta para una construcción futura.

⁴⁰ Nietzsche 1990:83.

⁴¹ Borges 1974:490.

⁴² Martínez 1992:104-105.

⁴³ Adorno 1973:153.

⁴⁴ Sobre el pensamiento postmoderno y su relación con Nietzsche ver Larsen 1995:114-116; Dews 1990:171-220.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor W. (1973): *Negative Dialectics*, trad. Ashton, E. B. New York, Continuum.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1983): *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Hurley, Robert; Seem, Mark; Lane, Helen R. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Dews, Peter (1990): *Logics of Disintegration: Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*. London, Verso.
- Dews, Peter (1995): *The Limits of Disenchantment: Essays on Contemporary European Philosophy*. London, Verso.
- Foucault, Michel (1976): *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1995): *Discipline and Punish*, trad. Sheridan, Alan. New York, Vintage.
- Kline, Morris (1980): *Mathematics: The Loss of Certainty*. New York, Oxford UP.
- Larsen, Neil (1995): “Postmodernism and Imperialism: Theory and Politics in Latin America”. En: Beverly, John; Oviedo, José; Aronna, Michael (ed.): *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham, Duke UP, p. 110-34.
- Lyotard, Jean-François (1973): “Contribution des tableaux de Jacques Monory”. En: Gassiot-Talabot, Gérald (ed.): *Figurations 1960/1973*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- Mann, Thomas (1974): *Doktor Faustus*. Frankfurt/ M., Suhrkamp.
- Martínez, Guillermo (1992): *Acerca de Roderer*. Buenos Aires, Planeta.
- Moles, Abraham M. (1989): “The Legibility of the World: A Project of Graphic Design”. En: Margolin, Victor (ed.): *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago, The University of Chicago Press, p. 119-129.
- Nagel, Ernest; Newman, James R. (1958): *Gödel's Proof*. New York, New York UP.
- Nietzsche, Friedrich (1967a): *The Birth of the Tragedy*, trad. Kaufmann, Walter. New York, Vintage.
- Nietzsche, Friedrich (1967b): *Ecco Homo*, trad. Kaufmann, Walter. New York, Vintage.
- Nietzsche, Friedrich (1974): *The Gay Science*, trad. Kaufmann, Walter. New York, Vintage.
- Nietzsche, Friedrich (1990): “On Truth and Lies in a Nonmoral Sense”. En: *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, trad. y ed. Breazeale, Daniel. New Jersey, Humanities Press, p. 79-97.