

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FILOSOFANDO A TRAVÉS DEL CUENTO
UNA PROPUESTA PARA ENSEÑAR FILOSOFÍA A TRAVÉS
DE LA LITERATURA DE BORGES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS (LETRAS
LATINOAMERICANAS)

PRESENTA
JOSEFINA PANTOJA MELÉNDEZ

ASESOR:
AGUSTÍN ROMEO TELLO GARRIDO

MÉXICO, D. F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Al Maestro Agustín Romeo le agradezco las lúcidas observaciones y comentarios críticos a este trabajo así como la paciencia y su siempre entusiasta disposición para compartir sus conocimientos y transmitirme su pasión por la literatura de Borges.

A mis sinodales la Maestra Valquiria Way, el Maestro Eduardo Casar, La Dra. Adriana de Teresa y la Dra. Nair Anaya les agradezco profundamente sus atenciones y el interés mostrado en la lectura de mi tesis.

Para Carlos y mis dos pequeños hijos: Carlitos y
Palomita, con todo mi amor de esposa y madre.

FILOSOFANDO A TRAVÉS DEL CUENTO

Una propuesta para enseñar filosofía a través de la literatura de Borges

Josefina Pantoja Meléndez

Páginas

INTRODUCCIÓN	I-XII
--------------------	-------

1 a. PARTE

CAPITULO 1: LA ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA

1. Panorama histórico de la enseñanza de la filosofía... ..	1
1.1 Europa. 1.2 México	
2. La filosofía en el Bachillerato.	4
2.1 La filosofía en los Planes de estudio 2.2 Enseñanza Media Superior. Fines y objetivos. 2.3 Adolescencia	
3. Situación actual en la enseñanza de la filosofía.....	8
3.1 La enseñanza tradicional de la filosofía (enfoque historicista) 3.2 Percepción del alumno.	
4. La función de la Psicología Educativa y la Pedagogía en la enseñanza de la filosofía.....	11
4.1 Constructivismo. 4. 2. Cognoscitivismo. 4. 3. Tipos de aprendizajes 4.3.1 Aprendizaje por recepción.	
4.3.2 Aprendizaje por descubrimiento. 4.3.3 La estructura cognoscitiva	
5. Propuesta para enseñar filosofía	20
5.1 Kant: filosofía y filosofar 5.2 La historia de la filosofía y el pensamiento crítico.	
5.3 La filosofía como aprendizaje significativo.	
6. Propuesta interdisciplinaria: la literatura en la enseñanza de la filosofía.....	25

CAPITULO II. RELACIONES ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

1. Relaciones históricas entre literatura y filosofía.....	29
2. Relaciones estructurales entre literatura y filosofía.....	31
2.1 Del giro de la filosofía del sujeto y del ser (verdad) a la filosofía del lenguaje.	
2.2 El "giro lingüístico de la filosofía" 2.3 La disolución de fronteras entre discursos.	

CAPÍTULO III. LA FUNCIÓN DE LA FILOSOFÍA EN LA OBRA DE BORGES

1. La filosofía en la obra de Borges.....	52
2. Borges ¿es filósofo?	57
3. La especulación filosófica como hallazgo estético en la Literatura de Borges.....	65

CAPÍTULO IV. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA DE BORGES

1. Intertextualidad.....	72
1.1 Génesis y desarrollo. 1.2 Una definición. 1.3 Diferencias entre la intertextualidad y el estudio de fuentes.	
1.4 <i>Conditio sine qua non</i> : la competencia del lector.	
1.5. La intertextualidad como herramienta de análisis.....	79
1.5.1 La intertextualidad como relación transtextual 1.5.2. La paratextualidad.	
1.6. La intertextualidad en la obra de Borges.....	92

2ª. PARTE

PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS

CAPÍTULO V. EL CAMINO DEL EMPIRISMO AL NOMINALISMO: “Funes el memorioso” y “El idioma analítico de John Wilkins”.

1. Consideraciones iniciales.....	99
2. La dimensión literaria.	101
3. La paratextualidad.	105
4. Intertextualidad filosófica	106
4.1 La alusión a la tradición filosófica: el empirismo	
4.1.1. La problemática filosófica del nominalismo	
4.1.2 El nominalismo, un río en el desembocan las aguas del empirismo: Locke.	
5. “El idioma analítico de John Wilkins”.....	119
5.1 Personajes del delirio 5.2. El idioma de Wilkins. 5.3. Lenguaje y realidad	
5.3.1 La dimensión estética de la palabra 5. 4. Intertextualidad	
5. 4.1 Las taxonomías: de la locura al orden impuesto (Foucault).	

CAPÍTULO VI: EL MUNDO COMO SUEÑO O ILUSIÓN: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares".

1. ¿Acaso el mundo es una ilusión?.....	135
2. La transtextualidad en Las ruinas y en Tlön.	142
2.1 Paratextualidad. 2.2 Intratextualidad.	
3. La intertextualidad filosófica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares"..	147
3.1 Análisis estructural de Las ruinas, idealismo e irrealidad. 3. 1. 1. El soñador, el espacio y el tiempo en laberinto circular	
3.2 Análisis estructural de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".....	152
3.3 La historia de una sospecha ¿el mundo es real?	154
3.3.1 Los espejos, los sueños y la caverna de Platón.	
3.4 Berkeley. El empirismo inglés. Más allá de su color, sabor, textura, extensión y olor ¿está la naranja?	
3.5 Hume	163
3.5.1 La sustancia 3. 5. 2. La causalidad	
3.6 Spinoza, heresiarca ortodoxo.	167
3.7 "El apasionado y lúcido" Schopenhauer.....	168

PROBLEMAS METAFÍSICOS

CAPÍTULO VII: EL ESTATUTO ONTOLÓGICO DE DIOS: "La escritura del dios"y "El Zahir".

1. Consideraciones iniciales.	170
2. El paratexto.	172
3. El aspecto literario de los cuentos.....	173
3.1 Narrador-personaje. Identidad diluida. 3.2 El espacio y el tiempo.	
4. El Zahir y la Rueda de agua-fuego como teofanías.	179
5. Dios es todo (el universo).....	180
5.1 Intertextualidad filosófica.	
6. Dios es nada. Del panteísmo a la negación.....	185
6.1 La desintegración del "yo".	

7. La palabra mágica de Dios. El problema del lenguaje.....	190
8. A modo de conclusión.....	194

**CAPÍTULO VIII. EL PROBLEMA DEL TIEMPO: “Nueva refutación del tiempo”,
“El jardín de senderos que se bifurcan” y “El milagro secreto”.**

1. El tiempo en la obra de Borges.	196
1.1 La idea del eterno retorno. 1.2 la idea de eternidad.	
2. La refutación del tiempo. "Nueva refutación del tiempo"	203
2.1 El paratexto 2.2 El empirismo inglés. 2.3 “Sentirse en muerte” y Leibniz	
2.4 El epílogo de “Nueva refutación del tiempo”	
3. ¿El tiempo es cíclico, regresivo, o lineal?	211
3.1 El tiempo, delta multidireccional (Presente-Pasado-Futuro) 3.1.1 Presente 3.1.2 El pasado. 3.1.3 Futuro.	
4. “El jardín de senderos que se bifurcan”	216
4.1 Paratexto e intratextualidad. 4.1.1 “Examen de la obra de Herbert Quain”	
4.2 Aspecto literario de “El jardín de senderos que se bifurcan”. 4.2.1. Juego de narradores	
4.2.2. La novela de Ts’ui Pen	
4.3. Intertextualidad filosófica (Leibniz y San Agustín).	
5. “El milagro secreto” Tiempo detenido.	230
5.1 Argumento de “El milagro secreto” 5.2 Paratexto e Intertexto. .	
5.3 El tiempo en “El milagro secreto” y en <i>Los enemigos</i> . 5.3.1 Tiempo detenido circular.5.3.2 Tiempos internos.	
6. A modo de conclusión.....	236

CONCLUSIONES	239
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	246
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

140606

El presente trabajo es una investigación sobre la filosofía en la obra prosística de Jorge Luis Borges. Su área de estudio está delimitada por siete cuentos: cinco de ellos publicados bajo el título de *Ficciones* (1944); dos más, pertenecientes a *El Aleph* (1949) y otros dos ensayos publicados en *Otras inquisiciones* (1952). Pretendo estudiar en los nueve textos la presencia de problemas epistemológicos y metafísicos. Entre los textos borgesianos que plantean el primer orden de problemas agrupamos cuatro; por un lado a "Funes el memorioso" (*Artificios*, 1944) y "El idioma analítico de John Wilkins" (*Otras inquisiciones*, 1952) y por otro lado a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares" (*El jardín de senderos que bifurcan*, 1941). En los dos primeros cuentos intento examinar, al interior de los marcos delineados por el empirismo británico del siglo XVII y por el nominalismo medieval, un primer bloque de asuntos relacionados con la percepción de la realidad y el problema del lenguaje. En los otros dos cuentos pretendo explorar el problema del estatuto ontológico de la realidad a la luz del idealismo desarrollado por George Berkeley, Arthur Schopenhauer, Baruch Spinoza y Platón.

El segundo orden de problemas estudiados son metafísicos, entre los que destaco la naturaleza de la divinidad y el problema del tiempo. El primer asunto lo examino en "La escritura del dios" y "El Zahir" (*El Aleph*, 1949); y en "Nueva refutación del tiempo" (*Otras inquisiciones*, 1952), "El jardín de senderos que se bifurcan" y "El milagro secreto" me ocupo del problema del tiempo.

Los problemas filosóficos estudiados en los textos de Borges se insertan en el curso que ha seguido una historia que arrancó hace veintisiete siglos en la vieja ciudad jónica de Mileto y luego se extendió hacia el Occidente. Aunque los críticos han ponderado la influencia del filósofo George Berkeley en la obra de Borges, intentaré demostrar que el idealista irlandés es uno más de la nutrida

II

lista de filósofos –de todas las etapas de la historia de la filosofía- que desfilan por sus páginas, de tal manera que atinadamente un filósofo profesional como Jean Wahl ha declarado a propósito del peso de la filosofía en la obra de Borges: "Il faut connaître toute la littérature et la philosophie pour déchiffrer l'oeuvre de Borges" (hace falta conocer toda la literatura y toda la filosofía para descifrar la literatura de Borges).¹

La delimitación de los problemas expuestos fungió como criterio de selección de los cuentos y ensayos estudiados. Es una selección que agrupa obras escritas por el argentino en la década de 1940 y, vistas desde el contexto del proceso de composición literaria, corresponden a la etapa madura, en la que Borges ya tiene definidos los principios rectores de la estética literaria de sus obras más importantes (Olea Franco, 1993). Se trata de los mecanismos formales de la narrativa borgesiana que conformarán gran parte de las ficciones futuras y que empiezan a perfilarse en *Historia universal de la infamia* (1935) y en *Historia de la eternidad* (1936); sin embargo, este proceso se consolida con la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942), grupo de cuentos que, junto con los de *Artificios* (1944), componen *Ficciones* (1944). *El Aleph* (1949) se desliza por los mismos rieles estéticos que *Ficciones*. *Otras inquisiciones* (1952) es también una obra de madurez, en ella Borges agrupa ensayos en los que logra alcances notables en el razonamiento y el análisis de asuntos literarios y filosóficos. Dentro pues, de tres obras prosísticas de la etapa madura de la producción literaria de Borges se encuentran los cuentos que intentaré examinar desde una perspectiva filosófica.

Estudiar la filosofía en la obra de Borges no es una empresa nueva. Entre los innumerables estudios serios sobre el asunto, y que fueron claves en el desarrollo de esta investigación, cabe destacar: *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges* (1998) de Zulma Mateos; *Borges y la filosofía* (1990) de Julián Serna Arango, *La infancia recuperada* (1976) y *Borges y la filosofía* (1999) ambos

¹ Citado por Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986 p. 11.

III

de Fernando Savater y el texto canónico de Juan Nuño: *La filosofía de Borges* (1986). Todos ellos con aportaciones valiosas al estudio de la filosofía en la obra del escritor argentino; sin embargo, y sin dejar de reconocer los méritos de cada una de estas investigaciones, me parece que adolecen de una visión parcial en la medida en que intentan mirar desde la filosofía la literatura de Borges y restringen su labor de investigación a reconocer en ella la presencia de algunos filósofos, casi siempre los mismos; Berkeley, Schopenhauer y Zenón de Elea se han convertido en lugares comunes de la crítica. Injusto sería no reconocer algunos intentos de probar otras vías en el estudio de la materia que nos ocupa, tales los encontramos en Juan Nuño y Fernando Savater. El primero reconoce y estudia la influencia de Platón en la estructura de algunos cuentos (“Las ruinas circulares”) y el segundo advierte los efectos estéticos de la filosofía en la obra de Borges. Dentro de estos intentos metodológicos que apuntalan los dos estudiosos se inscribe esta investigación. Lo que pretendo es un estudio más integral de los textos mencionados o, para usar una palabra ambiciosa, un estudio interdisciplinario. Aclaro que el carácter interdisciplinario del presente trabajo presupone una articulación horizontal y respetuosa de las especificidades de cada disciplina y de esta manera se deslinda de formas instrumentales de entender la interdisciplina en el sentido de que la literatura sea un pretexto para la filosofía tal como la practicó Jean Paul Sartre.

Al abrigo de las premisas anteriormente establecidas se han desarrollado trabajos interdisciplinarios como el de Julio Cabrera que estudia problemáticas filosóficas en una amplia gama de filmes y el de Ana Claudia Couló que propone el estudio de problemáticas filosóficas a través de su versión literaria (vg. El problema de los universales a partir de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, o de "Funes el memorioso" de Borges). En esta red de conexiones y proyectos interdisciplinarios se inscribe la presente investigación.

El presente trabajo no es un estudio de fuentes filosóficas y por ende sus alcances no se concretan a establecer la filiación directa entre los textos de Borges y el nombre de dos o tres

IV

filósofos, cosa que hasta aquí había hecho la mayor parte de los estudiosos de la filosofía en Borges; más bien nuestro intento es abrir la brecha de un estudio intertextual que de cuenta de la manera en que las estrategias de la praxis literaria de Borges se ven afectadas por la presencia de textos filosóficos. Es decir, en cada cuento revisaremos el impacto de la filosofía en la construcción de los personajes, la función del narrador, la focalización, el manejo del tiempo y del espacio y demostraremos que la intertextualidad filosófica en los cuentos de Borges atraviesa la dimensión literaria del texto haciendo funcionar esa intertextualidad en varios niveles. Este modo particular en que opera la filosofía en la obra de Borges me obligó a buscar una herramienta de análisis que me ofreciera un sistema de categorías capaces de conceptualizar las formas que asumen la presencia de los textos filosóficos en los cuentos del escritor argentino. La teoría de la intertextualidad constituyó ese valioso hallazgo. Dentro de sus más renombrados teóricos, Henrich Plett, Michel Riffaterre y el mismo Gerard Genette nos ofrecen el marco metodológico idóneo para estudiar la presencia de la filosofía -a través de su corpus de textos- en los cuentos seleccionados. Tal teoría resultó ser la herramienta de análisis adecuada para un estudio interdisciplinario que me permitiera moverme en el campo de la literatura y de la filosofía; disciplinas que a decir de los estudiosos comparten un mismo origen y, si atendemos a los desarrollos actuales de la filosofía, un horizonte que las acerca.

Desde el principio los límites entre la literatura y la filosofía parecen difusos. Diógenes Laercio registró en *Vidas de filósofos* los recitales que daban los primeros filósofos griegos según el ritmo, la acentuación y la melodía de hexámetros. Y nuevamente en la actualidad el curso que ha seguido la filosofía contemporánea ha convulsionado los límites entre estas dos disciplinas. Después del fin de las filosofías sistemáticas del siglo XIX se cuestiona no sólo la función y la tarea legítima de la filosofía sino su existencia misma. Pareciera que su único modo de sobrevivir luego del “giro lingüístico” sea como sistema de categorías de la lengua -desprovisto de referencias ontológicas- con una retórica propia de exposición. En este contexto de disolución de fronteras se abren las

posibilidades literarias de la filosofía, entrevistas ya por Borges quien afirmaría que la metafísica no es más que "una rama de la literatura fantástica".

La filosofía para Borges es proveedora de una especie de materia prima con la que fabrica sus ficciones pero además, aparte de esta que pudiéramos llamar su función estética, pretendo demostrar que la filosofía moldea esquemas de percepción, Borges supo ver esto cuando intuyó al escribir "El ruiseñor de Keats" dos posibles destinos filosóficos para todos los hombres: el aristotélico y el platónico.

El esfuerzo que representa este trabajo nació de una inquietud que asoma al inicio: la necesidad de contribuir al diseño de una propuesta para enseñar filosofía. Un estudio serio de las dimensiones literarias y filosóficas de los cuentos de Borges nos permite explorar las posibilidades didácticas de un material atractivo que contribuya a la formación filosófica auténtica, identificada con un modelo de enseñanza que transforme a la filosofía en un aprendizaje significativo necesariamente fincado en las bases de la pedagogía y la psicología educativa.

Esta investigación está compuesta por ocho capítulos agrupados en dos partes. La primera parte consta de cuatro capítulos y en ellos establezco las premisas teóricas que han de dar luz al estudio de los nueve textos revisados en la segunda parte. Ésta se compone por los cuatro capítulos restantes. A continuación expongo sucintamente el contenido de cada uno.

Capítulo I: La enseñanza de la filosofía.

Este capítulo pretende poner las bases teóricas de una propuesta de enseñanza de la filosofía apoyándose en cuatro pilares fundamentales: el cognoscitivismo de Ausbel, el modelo de enseñanza kantiano, los resultados del estudio realizado a los currículos de Filosofía de bachilleratos latinoamericanos por la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos) y la interdisciplina.

Un tipo de enseñanza que promueva un aprendizaje significativo de la filosofía necesariamente deberá considerar las aportaciones de la pedagogía y la psicología educativa. Dentro de los marcos

del constructivismo, la teoría del cognoscitivismo de David Ausebel ofrece una taxonomía muy completa de aprendizajes entre los que destacan el aprendizaje significativo, *conditio sine qua non* en la formación del espíritu crítico que demanda la propuesta de enseñanza de la filosofía de Kant. Una propuesta que no puede ignorar la situación real del aprendiz, sus preocupaciones y experiencias cotidianas así como la necesidad de fomentar la interdisciplina.

Capítulo II. Relaciones entre filosofía y literatura.

En este capítulo abordo, desde la perspectiva histórica y discursiva, el problema de los límites entre la literatura y la filosofía. Límites medianamente difusos, desde los presocráticos hasta Ciorán, y radicalmente convulsionados con los desarrollos del pensamiento filosófico contemporáneo. Reviso tres autores que plantean la problemática: Jürgen Habermas, Richard Rorty y Jacques Derrida. Habermas planteará que después del fin de las filosofías sistemáticas sólo le queda a la filosofía la crítica y el desplazamiento del ser hacia el lenguaje. Rorty refutará la concepción de la filosofía en tanto representación de la verdad y tribunal del saber, rescatándola únicamente como filosofía del lenguaje. Derrida por su parte, pretenderá desmontar las armazones ontológicas que la filosofía ha levantado en el curso de una historia centrada en el sujeto para luego negar la existencia de un mundo objetivo y afirmar el carácter textual de la realidad; incluso demostrará que la filosofía occidental estaba predispuesta por la estructura lingüística de la lengua griega.

La filosofía crítica de Habermas, el giro lingüístico de la filosofía de Rorty y el estructuralismo de Derrida contribuirán a la liquidación de la diferencia entre los géneros haciendo posible de esta manera hablar de retórica de exposición en la ciencia, de metáforas en la Física y de literatura en la Psicología (Freud). Liquidada la base ontológica de su discurso el filósofo empieza a renunciar a los argumentos y a hablar de la filosofía en términos de ficción. Esto significa en algún sentido tomar la filosofía como literatura. Entre las ventajas del nuevo enfoque se descubren estrategias de lectura que enriquecen la concepción del texto filosófico haciéndolo funcionar de

VII

modo distinto y obligando al lector a permanecer atento no sólo a sus razonamientos sino también a zonas marginales tales como la retórica de exposición, el mecanismo de metáforas que subyacen y determinan su discurso, etc. Este capítulo se hace un planteamiento radical respecto a la filosofía que podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿y si, después de todo la filosofía no fuera más que literatura?

Capítulo III. La función de la filosofía en la obra de Borges.

En este capítulo abordamos el asunto de la presencia y la función de la filosofía en la obra de Borges. A pesar de que algunos estudiosos (Jaime Alazraki) advierten la presencia de la filosofía hasta un segundo momento, cuando Borges empieza a ocuparse de temas más universales y ha rebasado ya la primera etapa de su producción literaria -en la que predomina lo local-argentino y las experimentaciones formales y lingüísticas que significan el ultraísmo-; aquí demostraremos que el interés por la filosofía en la literatura de Borges está presente desde el principio, aunque en distintos niveles de profundidad.

Por lo que respecta a la función de la filosofía en la obra de Borges demostraremos que es una función doble. Por un lado está la función estética que consiste en ofrecer la materia prima de las ficciones literarias. Por otro lado, hay una función epistemológica que asoma tímidamente en algunos ensayos de Borges y opera definiendo marcos de percepción del mundo.

Por último, y más allá de las declaraciones personales (Borges jamás tuvo la pretensión de hacer filosofía) ponemos sobre la mesa de discusión la condición filosófica de la obra de Borges, al menos la del Borges ensayista, partiendo de una premisa fundamental en la discusión ¿qué entendemos por filosofía en una tradición que ha dado tantas definiciones del término como filósofos han desfilado por su historia?

Capítulo IV. La intertextualidad en la literatura de Borges.

Este capítulo se ocupa de exponer la herramienta de análisis con la que trabajaremos los

VIII

cuentos. Se trata de la teoría de la intertextualidad. Empieza por rastrear el origen del término en Julia Kristeva y exponer algunas concepciones posteriores que han sido cruciales en la discusión entre los panintertextualistas (todo texto es intertexto) y los teóricos que acotan la intertextualidad a ser una dimensión del texto (intertexto específico). Demostraremos que solamente estrechando el concepto resulta útil como herramienta de análisis y que se deslinda claramente del estudio de fuentes. Mientras este último establece la filiación directa entre dos o más textos, la intertextualidad ahonda en los mecanismos que operan en la articulación entre los textos y en los efectos o funciones que generan el uno en el otro. La intertextualidad definida por Genette como "presencia de un texto en otro" se da de varios modos y en varios niveles de profundidad, de tal manera que los textos presentes en otros textos acaban remodelándolos y generando nuevos significados.

La intertextualidad como herramienta de análisis de textos literarios precisa de un sistema de indicadores y categorías analíticas que nos permitieran descubrir otras dimensiones del texto. Ryszard Nycz, Heinrich Plett y Gérard Genette nos ofrecen algunas categorías de análisis. En esta investigación se utilizaron algunas categorías que Gerard Genette incluye dentro de la transtextualidad o "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos" (*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, 1989.) De los cinco tipos de transtextualidad que distingue el teórico francés vamos a referirnos, sobre todo a dos, por ser los más destacados en los cuentos y ensayos de Borges analizados en este trabajo, me refiero a la intertextualidad y a la paratextualidad.

La herramienta de análisis que ofrece Gerard Genette tanto en *Palimpsestos* como en *Umbrales* (1987) resultó adecuada, pero también fueron útiles las aportaciones de teóricos importantes de la intertextualidad tales como Plett, Nycz y Riffatterre por citar sólo algunos. De tal manera que el análisis intertextual de la literatura de Borges considerará también estas aportaciones.

Capítulo V. El camino del empirismo al nominalismo en dos cuentos de Borges: "Funes el

memorioso” y “El idioma analítico de John Wilkins”.

En este capítulo estudiamos los puentes intertextuales que tienden “Funes el memorioso” y “El idioma analítico de John Wilkins” con el discurso filosófico.

En “Funes el memorioso” con las problemáticas epistemológicas propias tanto del empirismo inglés como de los universales (la problemática del estatuto ontológico del nombre de las cosas). Con el empirismo a través de una cita que alude a un pasaje del *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke; con el segundo a través de un posicionamiento nominalista (el nombre de las cosas no responde a su esencia universal sino a su percepción particularísima), premisa necesaria en el vocabulario de números y el catálogo de recuerdos que pretende Funes.

Aquí demostraremos que los dos intertextos que atraviesan el cuento definen una intertextualidad de corte estructural que opera en la construcción del personaje, de su entorno, de los tiempos que lo enmarcan, de las estrategias narrativas, etc. El razonamiento de Locke y la propuesta nominalista están aludidos estructuralmente en el planteamiento de todo el cuento. De tal forma que debemos decir que la historia de Funes sólo es concebible al interior de los presupuestos epistemológicos tanto del empirismo como del nominalismo.

En “El idioma analítico de John Wilkins” la intertextualidad se presenta en dos formas; como alusión a una carta de René Descartes y como referencia a la historia del intento milenar por construir un idioma universal. Demostraremos que el idioma de Wilkins lo mismo que el vocabulario de números y el catálogo de recuerdos de Funes son sistemas de clasificación que rebelan las carencias, condiciones y límites de nuestro propio entendimiento.

Capítulo VI: El mundo como sueño o ilusión en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares."

En este capítulo estudiamos la apariencia de lo real en tanto problema filosófico planteado por los dos cuentos. En el estudio de ambos demostramos tres formas de intertextualidad: la interna, la

estructural y la explícita. Sobre la primera se trata de referencias dentro de las mismas obras del universo borgesiano, específicamente la relación entre "Las ruinas circulares" y la obra ficticia *Statements* de Quain. La intertextualidad estructural se refiere a la forma en que los intertextos filosóficos diseñan la arquitectura epistemológica de ambos cuentos; intertextos que concretamente aluden a un idealismo triplemente tributario de Platón, Berkeley y Schopenhauer. En "Las ruinas circulares" los intertextos se integran y vuelven fondo estructural determinando estrategias narrativas y discursivas en el cuento; en cambio en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" las referencias intertextuales son explícitas y en este sentido hay que interpretar la claridad del marcaje en el texto que menciona directamente a Schopenhauer, Hume y Spinoza.

Capítulo VII: El estatuto ontológico de Dios en "La escritura del dios" y "El Zahir".

Abrimos las problemáticas metafísicas con este capítulo que plantea una hipótesis muy particular acerca del estatuto ontológico de la divinidad. Dios se define en los términos opuestos de una dialéctica que oscila entre la plenitud del ser y la nada absoluta. En el primer movimiento de esta dialéctica encontramos el panteísmo desbordante de Nicolás de Cusa que define a Dios como *coincidentia oppositorum*, luego dando un viraje violento Borges nos lanza a la Teología negativa de Escoto Erígena que concibe a la divinidad como la nada primordial de la *creatio ex nihilo*. En este capítulo demostraremos que ambas referencias intertextuales se insertan en la estructura del cuento definiendo la identidad del personaje, los espacios y tiempos circulares así como otras estrategias narrativas.

Capítulo VIII. El problema del tiempo en tres obras de Borges: "Nueva refutación del tiempo", "El jardín de senderos que se bifurcan" y "El milagro secreto".

El tiempo, el problema "más vital de la metafísica" según Borges, no podía dejarse de lado. Iniciamos su estudio en los ensayos del escritor argentino ya que constituyen una especie de infraestructura teórica que abre el surco a los múltiples juegos de Borges con el tiempo. Las tesis y

refutaciones sobre su existencia y curso -circular, lineal, regresivo- se revisan en los ensayos de *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952). De este último libro estudiamos uno de los ensayos más importantes: “Nueva refutación del tiempo” en el que advertimos la presencia filosófica de Hume y Leibniz. Partiendo del principio de causalidad y del principio de los indiscernibles Borges intentará fallidamente refutar la existencia del tiempo. Finalmente sostendrá que el tiempo es una especie de delta multidireccional abriendo así las posibilidades temporales de varios de sus cuentos. Entre ellos revisamos dos que definen cursos distintos de tiempo: “El jardín de senderos que se bifurcan”, un curso de tiempo laberíntico; y “El milagro secreto” un curso de tiempo detenido. La hipótesis de trabajo en el estudio de “El jardín de senderos que se bifurcan” es la siguiente: el cuento de Borges refleja especularmente la estructura laberíntica de la novela de Ts'ui Pen al propiciar lecturas ramificadas. Por lo que se refiere a la intertextualidad he de decir que los hilos del texto se entretajan con ciertos principios de la metafísica de Leibniz y algunas reflexiones sobre el tiempo que San Agustín desarrolló en sendos pasajes de las *Confesiones*.

En “El milagro secreto” exploramos la triple posibilidad del tiempo interno, detenido y circular. Dos cosas advertimos en este cuento: 1) un juego de repliegues circulares en el que la historia interna (*Los enemigos*) demarca los confines de la historia externa (la de Hládik) y 2) los puentes intertextuales que el epígrafe tiende hacia otras narraciones de Borges en las que el tiempo es un proceso mental.

Finalmente demostraremos que los dos cuentos, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El milagro secreto”, constituyen dos intersticios en la imagen racionalista del tiempo que Borges pretende refutar sin éxito en “Nueva refutación del tiempo” y tal intento se sitúa en el camino andado por una vieja tradición filosófica que busca inspiración en otras vías: la fe, la poesía, la intuición y el sentimiento místico.

XII

Presento pues, esta investigación sobre la filosofía en la obra prosística de Jorge Luis Borges advirtiéndole que cada uno de sus apartados, aunque extensos, son piezas necesarias en la armazón del proyecto. Ruego la paciencia de mi lector y agradezco las observaciones, críticas y comentarios que tenga a bien señalarme.

CAPITULO I: LA ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA

El filosofar comienza precisamente cuando Dios enmudece, en tiempos de desamparo (J. F. Lyotard *¿Por qué filosofar?*, 1989.)

140606

1. Panorama histórico de la enseñanza de la filosofía. 1.1 Europa. 1.2 México 2. La filosofía en el Bachillerato. 2.1 La filosofía en los Planes de estudio 2.2 Enseñanza Media Superior. Fines y objetivos. 2.3 Adolescencia 3. Situación actual en la enseñanza de la filosofía. 3.1 La enseñanza tradicional de la filosofía (enfoque historicista) 3.2 Percepción del alumno 4. La función de la Psicología Educativa y la Pedagogía en la enseñanza de la filosofía. 4.1 Constructivismo. 4. 2. Cognoscitivismo. 4.3 Tipos de aprendizajes 4.3.1 Aprendizaje por recepción. 4.3.2 Aprendizaje por descubrimiento. 4.3.3 La estructura cognoscitiva. 5 Propuesta para enseñar filosofía 5.1 Kant: filosofía y filosofar 5.2 La historia de la filosofía y el pensamiento crítico. 5.3 La filosofía como aprendizaje significativo. 6. Propuesta interdisciplinaria: la literatura en la enseñanza de la filosofía.

1. Panorama histórico de la enseñanza de la filosofía.

1.1 Europa.

Ya desde la fundación de las universidades, en la Baja Edad Media, la filosofía desempeñó en los planes de estudio un papel aunque modesto, relevante: constituía una especie de propedéutica en la Facultad de las Artes a cualquier estudio, limitado generalmente a la teología, la medicina o el derecho. Como es sabido, en las diversas variantes de la escolástica la filosofía era una especie de bisagra entre la teología revelada y las ciencias particulares.

A lo largo de la época moderna dejará de ser la sierva de la teología y triplicará su papel: 1) introduciendo en forma general a los distintos saberes en los primeros años de estudio; 2) coronando

varios de estos saberes; y 3) convirtiéndose en estudio obligado para obtener una licenciatura.

El iluminismo le asignará a la enseñanza de la filosofía un papel emancipador: desarrollar la capacidad de pensar en los hombres y liberarlos de cualquier autoridad. Sin embargo, el desarrollo de las ciencias naturales, el nacimiento de las ciencias sociales y el auge del positivismo le recortarán espacios en las universidades.

Lo que hoy conocemos como educación media superior o bachillerato nace a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII; al sistematizarse los estudios previos para ingresar a la universidad se crearon los colegios de cursos preparatorios en diferentes países de Europa. Guillermo Obiols destaca el papel introductorio que la filosofía tenía en estos estudios:

En aquellos años recibían alumnos de catorce y quince años para darles una educación preparatoria durante tres o cuatro años [...] En su papel introductorio, la filosofía pasa a ocupar un lugar importante en estos colegios preparatorios, especialmente en los últimos años de estudio, cuando los estudiantes tienen una edad aproximada de diecisiete años.¹

En estas escuelas se considera a la filosofía parte de la cultura general ("base y condición de la cultura superior") y se estudia a través de tres de sus áreas básicas: lógica (en un nivel introductorio), filosofía teórica (en el desarrollo de problemáticas metafísicas y gnoseológicas) y filosofía práctica (ética y estética).

1.2 México.

La enseñanza de la filosofía en México nos remite a una tradición ligada a la historia de la educación en este país. No es el lugar para discutir si antes de la conquista hubo o no filosofía, sólo menciono que los investigadores contemporáneos han podido reconstruir una línea de pensamiento (sobre todo en la cultura náhuatl) que, en términos generales, puede considerarse filosofía. Sin embargo, resulta indispensable reconocer un segundo comienzo con la llegada de los españoles, con quien llegó también el pensamiento escolástico y renacentista en cuyos marcos teóricos se inició la

¹ Cf. Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2002, p. 18

reflexión filosófica en el Nuevo Mundo.

Durante la época colonial la enseñanza de la filosofía -en México y en toda Latinoamérica- se instituye en los colegios, universidades, seminarios y conventos recién fundados en las nuevas ciudades. Fray Alonso de la Veracruz es considerado el primer maestro de filosofía en la historia de nuestro país; con él se abre un periodo prolífero - que se prolonga casi tres siglos- en el desarrollo de las ciencias y las humanidades que cristaliza con las publicaciones de los tratados de lógica de Tomás de Mercado y Antonio Rubio; los estudios científicos de Sigüenza y Góngora y los del ecléctico Benito Díaz de Gamarra.

La revolución de independencia pone en primer plano la concepción del liberalismo moderno, durante siglo XIX veremos enfrentados a conservadores y liberales, pero con la restauración de la república el liberalismo inicia un acercamiento a las ideas de orden y progreso que le permiten convivir con la corriente conservadora. John Stuart Mill y Augusto Comte son los nuevos maestros europeos de influencia notable en los educadores mexicanos. Gabino Barreda, Justo Sierra y Ezequiel Chávez orientan la educación nacional hasta la primera década del siglo XX en la dirección de la filosofía positivista.

La decadencia del positivismo coincide con la caída del régimen de Díaz. Los últimos momentos del porfiriato contemplan la fundación de la Universidad Nacional de México y la Facultad de Altos Estudios en que se enseñan al lado de las ciencias y las humanidades las disciplinas filosóficas.

La llegada de Antonio Caso junto con Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Caso como profesores de la Facultad de Altos Estudios, así como el arribo de José Vasconcelos a la rectoría de la Universidad Nacional y más tarde a la SEP² constituyen un principio de renovación filosófica antipositivista, que define los derroteros de la nueva educación mexicana.

² Cf. Fernando Salmerón, *Enseñanza y filosofía*, Colegio Nacional- FCE, México, 1991.

2. La filosofía en el Bachillerato.

2.1 La filosofía en los Planes de estudio.

Desde la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) hasta la formación del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) la enseñanza de la filosofía ocupa un lugar importante en los planes de estudio del bachillerato. Haciendo una breve reseña podemos ver los avatares que esta disciplina ha sufrido en los planes de estudio de la ENP, desde 1867 hasta la época actual. El siguiente cuadro resume esa información:

AÑO	PLAN DE ESTUDIOS	CAMBIOS EN LA CURRICULA
1867	Lógica, Moral e Historia de la metafísica	No aparece una asignatura denominada filosofía.
1896	En octavo curso semestral aparece Psicología y moral	Desaparecen las asignaturas de "corte filosófico".
1901	Lógica y la Moral	Se juntan con la Sociología;
1907	Lógica y Moral	Regresan al plan de estudios de forma independiente.
1914	Ética y conferencias sobre resoluciones de los problemas filosóficos	Desaparece la moral como materia.
1916	Moral práctica y elementos de Ética	Se junta la Lógica con la Psicología.
1918	Lógica y principios de Ética.	Se reducen a dos disciplinas.
1920	Lógica, Moral e Historia de las doctrinas filosóficas (Área 3)	El plan de estudios se integra por seis áreas y la tercera es de ciencias filosóficas.
	Lógica e Historia de las doctrinas filosóficas	Se imparten a los aspirantes a Derecho, Ciencias Sociales y Médicos-cirujanos.
1930	Ética, Lógica e Historia de las doctrinas filosóficas	Se forman los bachilleratos en Filosofía y Letras, en Ciencias Biológicas; Ciencias Físico-Matemáticas; Ciencias y Letras; Ciencias Físico-Químicas y Naturales; Artes y Letras; Ciencias Económicas.
1931		La materia de problemas filosóficos que se impartía en segundo año desaparece.
1940	Ética, Lógica e Introducción a la filosofía	Reestructuración de bachilleratos: Derecho y Ciencias Sociales llevan Ética e Introducción a la filosofía; Ciencias Médicas sólo lleva Ética; Ciencias Físico-Matemáticas; Ciencias Físico-Químicas y Arquitectura llevan: Lógica e Introducción a la filosofía.
1946	Introducción a la filosofía, Ética y Lógica.	Sólo hay dos bachilleratos Ciencias y Humanidades y al primero se le imparte Introducción a la filosofía y Ética y al segundo además de éstas dos disciplinas la Lógica.
1956	Hay cinco disciplinas filosóficas: Lógica, Ética, Estética, Historia de las doctrinas filosóficas y Pensamiento filosófico en México.	El plan de estudios vigente considera Lógica en primero y Ética en segundo año; y en tercero Disciplinas Sociales, Historia de las doctrinas filosóficas; Humanidades Clásicas la anterior además de Estética; Ciencias Físico-Matemáticas Estética y Ciencias Químico Biológicas y Económico-Administrativas, sólo la optativa de pensamiento filosófico en México.
1996	En esencia se encuentran las mismas disciplinas filosóficas de la reforma de 1956.	El plan de estudios de los últimos tiempos considera como materias obligatorias Lógica y Ética en primero y segundo año respectivamente. Reserva otras materias filosóficas para el área IV a saber, Historia de las doctrinas filosóficas, Estética y Pensamiento filosófico en México. La primera de estas asignaturas es obligatoria, en cambio, las otras dos son optativas. También se observa que a partir de la última reforma desaparecen las áreas V (Bellas Artes) y VI (Humanidades de clásicas) del plan curricular.

La historia de la enseñanza de la filosofía en el Colegio de Ciencias y Humanidades es más breve. Su plan de estudios fue aprobado en 1971 y las materias filosóficas se imparten solamente en

5o y 6o semestre. Estas materias son: Estética I y II; Ética y conocimiento del hombre I y II y Filosofía I y II.

Un análisis de los modelos educativos que subyacen a cada una de estas propuestas rebasa los propósitos de este trabajo. Al respecto se han hecho interesantes estudios por profesores de filosofía. Menciono algunos valiosos trabajos de investigación sobre la materia. Antonio Castillo Sandoval: *La enseñanza de la filosofía en el CCH*, 1994 y Gabriela López García: *La enseñanza de la filosofía en el bachillerato: una reflexión filosófica sobre qué y cómo enseñar filosofía*, 1993; Gabriel González Santos del Prado: *La enseñanza de la filosofía en el nivel medio superior*, 1983; Miguel Romero Griego: *La enseñanza de la filosofía en el Colegio de Bachilleres*, 1994.³

2.2 Los fines y objetivos de la Enseñanza Media Superior.

Graciela Hierro define este nivel educativo como "aquella fase de la educación escolar que formalmente corresponde a la población adolescente" y que tiene por objetivo satisfacer tres tipos de necesidades educativas: la educación intelectual (en tanto medio para acceder al siguiente nivel de formación profesional); la capacitación para un trabajo y la formación del carácter del adolescente.⁴ Sin embargo, las instituciones responsables de impartir educación en este nivel sólo han puesto atención a los dos primeros rubros, de tal manera que la definen por el lugar que ocupa en la totalidad del proceso educativo escolar: la fase de la educación que, siendo posterior a la educación media básica y, en su caso, antecedente de estudios superiores se caracteriza por:

- a) la universalidad de sus contenidos de enseñanza-aprendizaje;
- b) iniciar la síntesis e integración de los conocimientos fragmentaria o disciplinariamente acumulados;

³ Antonio Castillo Sandoval, *La enseñanza de la filosofía en el CCH: análisis de un caso*, 1994, Tesis de Licenciatura (Pedagogía); Miguel Romero Griego, *La enseñanza de la filosofía en el Colegio de Bachilleres*, 1996, Tesis de Maestría en enseñanza Superior UNAM-FFyL; Gabriela López García, *La enseñanza de la filosofía en el bachillerato: una reflexión filosófica sobre el qué y cómo enseñar filosofía*, 1993, UNAM-FFyL Tesis de licenciatura.

⁴ Graciela Hierro, *Naturaleza y fines de la educación superior*, UNAM, México, 1994, p.23

c) ser la última oportunidad en el sistema educativo formal para establecer contacto con los productos de la cultura en su más amplio sentido, dado que los estudios profesionales tenderán siempre a la especialización de ciertas áreas".⁵

El propósito es doble como puede apreciarse: por un lado, se trata de una educación integral que permita al alumno el desarrollo y adquisición de una cultura básica; y por el otro, se trata de la integración de los conocimientos y aprendizajes de los niveles previos con la enseñanza técnica y superior. Por cierto, se entiende como cultura básica:

En el nivel medio superior la cultura básica es un conjunto de elementos que favorecen el desarrollo de la capacidad de comprender, analizar e interpretar conceptos científicos y procesos sociales de adaptarse críticamente a los valores, conductas y actitudes individuales y colectivas de poseer habilidades y destrezas intelectuales para acceder a diferentes niveles y núcleos más amplios de conocimiento.⁶

El bachillerato busca formar al estudiante en las áreas del conocimiento científico y humanístico tratando de hallar un equilibrio, pero también pretende formarlo en un sistema de valores que lo hagan crítico, consciente y transformador. En este modelo educativo que "debe ser formativo e integral y debe evitar una educación orientada a la memorización y recepción de ideas"⁷ el estudiante es un sujeto activo en el proceso de su propia educación.

Pero retomando lo que señalábamos antes, de las tres necesidades de los adolescentes que pretende satisfacer la educación media superior solamente da respuesta a dos: educación intelectual y capacitación para un trabajo (en caso de bachilleratos técnicos). La formación del carácter del adolescente que advierte la Dra. Hierro es un asunto ignorado. El sistema de educación nacional define el nivel educativo del bachillerato haciendo caso omiso de las características y el desarrollo propio de los estudiantes, visto desde la perspectiva de la etapa biopsicosocial en que se encuentran la mayoría de ellos.

⁵ Congreso Nacional de Bachillerato. S. E. P. Cocoyoc, Morelos, 10-12 de mayo 1982, p. 55.

⁶ *Ibidem*, p. 37

⁷ Miguel Romero Griego, *La enseñanza de la filosofía en el Colegio de Bachilleres*, 1996, Tesis de Maestría en enseñanza Superior UNAM-FFyL

2. 3. Adolescencia.

El propósito de este apartado de la investigación no es profundizar en el tema de la adolescencia. Sólo me propongo caracterizar de manera muy general este periodo en la vida del ser humano ya que considero que una tarea impostergable del educador de bachillerato es conocer la psicología del adolescente.

La adolescencia se caracteriza considerando factores biológicos y psicológicos pero también culturales y sociológicos. Desde el punto de vista biológico es posible señalar los límites de la pubertad en el momento en el que aparecen los caracteres sexuales secundarios y se despiertan las funciones reproductivas (12 o 13 años). Algunos autores consideran que este proceso concluye entre los 22 o 24 años, en cambio otros piensan que concluye hasta la tercera década, cuando ya se ha alcanzado la madurez física, moral e intelectual.

El adolescente es un ser en formación, lo que complica su caracterización; sin embargo, podríamos considerar 6 constantes para tipificar este periodo.⁸ La adolescencia es una etapa en la que:

1. El individuo se hace cada vez más consciente de sí mismo.
2. El individuo busca reafirmarse como tal ante la autoridad (desarrollo de intereses vocacionales y búsqueda de la independencia económica).
3. El individuo considera fundamentales sus relaciones con el grupo. Además se desarrollan sus preferencias sexuales.
4. En el individuo se da un desarrollo físico (crecimiento).
5. En el individuo hay una expansión y desarrollo intelectual.
6. En el individuo tiene lugar el desarrollo y evaluación de valores.

⁸ Cf. Gabriela López García, *La enseñanza de la filosofía en el bachillerato: una reflexión filosófica sobre el qué y cómo enseñar filosofía*, 1993, UNAM-FFyL

La tarea del educador consiste en estar atento a todos los matices que presenta esta edad, con el objeto de sujetarse a una absoluta exigencia de respeto a la persona del adolescente. Eric H. Erikson⁹ señala respecto de la psicología de los estudiantes que en los últimos años de su enseñanza escolar son acosados por la revolución fisiológica de su maduración genital así como por la incertidumbre que les produce la inminencia de adoptar un rol de vida de adulto y que, de acuerdo con las modalidades de cada cultura, intentan establecer una subcultura adolescente, lo cual resulta determinante en la formación de la propia identidad. La formación de la identidad es un proceso de reflexión y de observación simultáneos y se realiza mediante una comparación entre tres tipos de imágenes:

- a) la autoimagen, cómo se percibe en comparación con los demás.
- b) la de todos aquellos tipos humanos que la persona considera relevantes.
- c) la imagen que los demás poseen de esa persona.

Todo lo anterior tendría que ser considerado si pretendemos que la educación media superior prepare al alumno intelectualmente y además incida en la formación de su carácter. En ese sentido, no sólo la Filosofía, sino también otras disciplinas del plan de estudios tienen una gran tarea que realizar.

3. Situación actual en la enseñanza de la filosofía.

Guillermo Obiols advierte cuatro causas de la crisis actual de la enseñanza de la filosofía a nivel medio superior: a) se ha convertido en una escuela de masas; b) el alumnado tiene carencias básicas y demandas insatisfechas que la escuela no siempre puede solucionar; c) los adolescentes han desarrollado una cultura juvenil con pautas que chocan con la cultura escolar d) el surgimiento y desarrollo de medios de información, comunicación y transporte han puesto en jaque el papel

⁹ Cf. Graciela Hierro, *Naturaleza y fines de la educación superior*, op. cit .pp. 25-27

tradicional de la escuela como transmisora de conocimiento.¹⁰ De tal manera que las formas tradicionales de la enseñanza de la Filosofía en el Bachillerato resultan inoperantes ante los cambios que tienen lugar en la escuela. Obiols destaca dos asuntos transversales a estas cuatro causas: las formas tradicionales de la enseñanza de la disciplina y la percepción que el estudiante tiene de la filosofía.

3. 1. La enseñanza tradicional de la filosofía (enfoque historicista).

Esta enseñanza consiste en un paseo cronológico por la historia de la filosofía (que da prioridad tanto a los contenidos como a los problemas tradicionales y el tratamiento que han tenido en los distintos sistemas de pensamiento), deteniéndose en las grandes luminarias y obras canonizadas por la tradición.

En el mejor de los casos en el nivel medio superior se estudian fragmentos de las grandes obras de la filosofía, por ejemplo algún pasaje o libro de los *Diálogos* de Platón, algún capítulo de las *Confesiones* de San Agustín, etc. Dije en el mejor de los casos, porque mayoritariamente la enseñanza de la filosofía se reduce al estudio de un manual ya hecho -los cuales abundan- sobre corrientes y autores más destacados dentro de la filosofía. De tal manera que la clase de filosofía deviene clase de historia.

El problema como ya vimos no es la filosofía, ni la historia de la filosofía, sino la forma en la que ha sido enseñada. El canon ha defendido una mera transmisión de temas en autores consagrados por la tradición que irrumpen violentamente en el contexto vivencial del estudiante.

Los enfoques historicistas de los programas de filosofía implican un grave riesgo y, aunque reconozcamos la estrecha relación de la filosofía con su historia, no podemos convertir los programas de bachillerato en "la película completa de la historia de la filosofía desde Tales hasta Rorty" porque el curso de filosofía terminaría siendo,

10 Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, op. cit. pp. 40-41.

un desfile de reliquias más o menos empobrecidas y desligadas entre sí, con un riesgo muy grande de que un desfile semejante termine sugiriéndole al estudiante una temerosa distancia frente a la atemporalidad inalcanzable de ese tiempo pretérito. Si a esto añadimos el hecho de que la pretendida película total casi nunca alcanza a llegar al siglo XX, no podría maravillarse uno de que los estudiantes no tengan una idea de la relevancia y actualidad del quehacer filosófico en nuestro tiempo.¹¹

Además de estos enfoque historicistas inabarcables, el lenguaje filosófico tiene sus complicaciones particulares, lo que dificulta aun más el aprendizaje por parte del alumno. Al respecto señala Ana Claudia Couló:

El pensamiento pobre en las aulas de filosofía, puede encontrarse en las dificultades de lectura y redacción que presentan muchos de nuestros alumnos. Podríamos pensar que este tipo de problemas se potencia en filosofía por los caracteres propios del lenguaje filosófico. El lenguaje filosófico es un lenguaje altamente técnico, con una fuerte opción por la precisión en el manejo de los conceptos.¹²

Y añade nuestra autora "la enseñanza de la filosofía no puede constituir la mera transmisión de la información acerca de filósofos, sistemas o problemas filosóficos".¹³ En cualquier caso, será central la disposición a renunciar al anhelo de "darlo todo", de enseñar toda la filosofía occidental, de Tales al siglo XX, y todos los problemas filosóficos con sus respectivas propuestas de solución, para ser capaz de realizar una selección que permita efectivamente un aprendizaje comprensivo.

Esta metodología tradicional ha sido objeto de críticas entre las que ha destacado el papel pasivo del alumno (que se reduce a la memorización de contenidos enciclopédicos) y el escaso desarrollo de habilidades críticas y competencias epistemológicas.

3. 2 La percepción del estudiante (aburrimiento e inutilidad).

Un estudio diagnóstico sobre las condiciones actuales de la enseñanza filosófica en las escuelas de educación media superior arroja resultados poco alentadores: la filosofía, desde el punto de vista de los estudiantes entrevistados, aburre y es inútil.

La enseñanza de la filosofía no logra despertar el interés de los alumnos, generalmente todos

11 Carlos Gutiérrez, "Propuesta para mejorar la enseñanza de la filosofía en Ibero-América" en, Lourdes Valdivia y Enrique Villanueva, (comps.) *Filosofía del lenguaje, de la ciencia, de los derechos humanos y problemas de su enseñanza*, UNAM, México, 1987 p. 216.

12 Ana Claudia Couló, "Reflexiones para un diagnóstico de aprendizajes filosóficos en la escuela secundaria" en Guillermo Obiols, y E. Rabossi (comps.) *La enseñanza de la filosofía en debate*. Coloquio internacional sobre la enseñanza de la filosofía. Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas, 2000, p. 81.

13 *Ibidem*, p. 82

ellos interesados en cuestiones de orden práctico. Pero preguntémosnos ¿por qué aburre? A lo que responde Carlos Gutiérrez:

Sucede que los jóvenes de hoy, expuestos desde muy temprana edad, especialmente a través de medios masivos de comunicación, a la información y familiaridad con los desarrollos tecnológicos y científicos, se encuentran en el colegio con esquemas antiguos de filosofía que sólo pueden inspirar rechazo o matar cualquier interés incipiente que se tenga en la materia.¹⁴

Los estudiantes de bachillerato (adolescentes en la mayoría de los casos) pertenecen a "la generación de la imagen". Y aunque ciertamente no se trata de que la enseñanza de la filosofía adopte el formato comunicativo y estético de los medios masivos y haga rivalizar al aula con el juego electrónico, y al pizarrón con el video clip, (intento condenado al fracaso) si debemos pensar otra escuela para estos tiempos.

Por otro lado, el aprendizaje filosófico se percibe como algo inútil. Esto es, sin posible aplicación en la vida cotidiana de los estudiantes y además con un futuro laboral incierto para quien decida dedicarse profesionalmente a la disciplina. Incluso si atendemos al estudio diagnóstico realizado por la Organización de Estados Iberoamericanos¹⁵ (OEI) a los currículos de Filosofía en sistemas de bachillerato en Latinoamérica, resulta que la filosofía tiende a desaparecer, reflejando de esta manera la tendencia del sistema educativo a adaptarse a las necesidades del campo laboral.

En este sentido es oportuna la observación de Cerletti:

Si la enseñanza de la filosofía trata de adaptarse a ese panorama correría el riesgo de irse desdibujando en una suerte de instrumentalismo, más o menos oportunista. Quizá convendría que reservara para sí la potestad de no contribuir, al menos de manera directa, en adiestrar para un mundo de trabajo [...] sino que debería servir para preparar agentes críticos capaces de pensar, evaluar y poder decidir de la mejor manera posible las condiciones de su incorporación al mercado de trabajo.¹⁶

4. La función de la Psicología Educativa y la Pedagogía en la enseñanza de la filosofía.

La necesidad de apoyar la enseñanza y el aprendizaje de la filosofía en las bases que brinda

14 Cf. Carlos Gutiérrez, "Propuesta para mejorar la enseñanza de la filosofía en Ibero-América" en Lourdes Valdivia y Enrique Villanueva, *op. cit.* p. 215.

15 *Análisis de Currículos de Filosofía en el nivel medio en Iberoamérica*, Organización de Estados Iberoamericanos CEI, Madrid, España, 1998.

16 A. Cerletti, *op. cit.* p. 183.

tanto la psicología educativa como la pedagogía es a todas luces evidente, sobre todo si pensamos que son múltiples los factores que influyen en los procesos educativos: desde los factores motivacionales y actitudinales en el alumno hasta los factores sociales y de grupo, la práctica docente, el tipo de estrategias y materiales con los que se enseña, etc.

Erróneamente se ha creído que el conocimiento de un tema confiere capacidad para enseñarlo y se cae en prácticas docentes que, o repiten el ejemplo de maestros y colegas, o se guían por el ensayo y el error. La enseñanza es una práctica que debe cimentarse en teorías y métodos válidos que no ignoren la naturaleza del proceso de aprendizaje así como las problemáticas implícitas en él, entre las cuáles mencionamos sólo algunas: características cognitivas del aprendiz, rasgos de personalidad, relaciones interpersonales, sociales, motivación, etc.

En este sentido ya se han hecho esfuerzos por articular la enseñanza de la filosofía con teorías pedagógicas y con la psicología educativa. Es consubstancial al quehacer filosófico el aprendizaje significativo, según algunos autores como José Cantillo Carmona, que defiende la idea de que la filosofía en tanto actitud reflexiva y crítica sólo puede ser significativa si entra en contacto con los problemas filosóficos de la situación vital del alumnado: "Si hoy oímos hablar de la importancia del aprendizaje significativo, éste siempre ha sido esencial a la actividad filosófica o no ha sido filosofía lo que se ha hecho. La filosofía siempre ha partido de la perplejidad del ser humano, de la duda, del asombro de la sospecha, o de lo que los psicólogos llaman hoy el conflicto cognitivo".¹⁷

De la misma manera Ana Claudia Couló -en el artículo antes referido- revisa los conceptos de "patrones de comprensión incorrecta" y "pedagogía de la comprensión" propuestos por David Perkins y Rebecca Simmons así como su pertinencia en el análisis de las prácticas tradicionales en el aprendizaje y la enseñanza de la filosofía. La investigadora argentina analiza la naturaleza del lenguaje filosófico, la pertinencia de los materiales didácticos y los programas; entre otras cosas

17 José Cantillo Carmona, Ma. Begoña Domené Martínez, et. al. *Enseñar filosofía hoy*, Madrid, Santillana, 1999, p. 8.

propone como eje de la enseñanza de la filosofía lo que denomina temas generadores –en lugar de la revisión de toda la historia de la filosofía- de aprendizaje comprensivo en el alumno. En la misma línea Guillermo Obiols analiza un "modelo general formal para la enseñanza de la filosofía" apoyado en tres ideas pedagógicas de inspiración constructivista que "son compatibles y complementarias de las ideas sobre la enseñanza y el aprendizaje de la filosofía que surgen de la filosofía misma".¹⁸ Tales ideas amplían la gama de contenidos filosóficos (conceptual, procedimental y actitudinal) e implementan un aprendizaje significativo de los mismos así como su necesaria interrelación. Todo ello inspirado en la teoría pedagógica de los contenidos expuesta por César Coll y colaboradores en su libro *Los contenidos en la Reforma. Enseñanza y aprendizaje de conceptos, procedimientos y actitudes*.

Dijimos pues que la psicología educativa puede apoyar el quehacer del educador. Veamos algunas aportaciones de la concepción constructivista al aprendizaje escolar.

4.1 Constructivismo.

El constructivismo se nutre de las aportaciones de diversas corrientes psicológicas asociadas genéricamente a la psicología cognitiva; al enfoque psico-genético piagetiano, a la teoría de los esquemas cognitivos, a la teoría ausebeliana de la asimilación y el aprendizaje significativo, así como a la psicología sociocultural vigotskiana, entre otras. A pesar de los distintos encuadres teóricos de sus autores todos ellos comparten el principio de la importancia de la actividad constructiva del alumno en el aprendizaje escolar. El constructivismo postula la existencia y prevalencia de procesos activos en la construcción del conocimiento.¹⁹ De esta manera rechaza la concepción del alumno como un mero receptor o reproductor de saberes culturales y lo concibe como un agente activo que selecciona, organiza y transforma la información que recibe

18 Cf. Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2002, p.67.

19 Cf. Frida Díaz Barriga Arceo y Gerardo Hernández Rojas, *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*. Editorial Mc Graw Hill, México, 1998.

estableciendo relaciones entre dicha información y sus ideas o conocimientos previos. En este sentido "aprender un contenido quiere decir que el alumno le atribuye un significado, construye una representación mental a través de imágenes o proposiciones verbales, o bien elabora una especie de teoría o modelo mental como marco explicativo de dicho conocimiento".²⁰ Y asimismo construir significados nuevos genera un cambio en los esquemas de conocimiento previos del alumno, esto se logra introduciendo nuevos elementos o estableciendo nuevas relaciones entre dichos elementos.

La idea de construcción de significados nos remite a la teoría del aprendizaje significativo. Entre cuyos principios -todos de cuño constructivista- destacan los siguientes:

- a) El aprendizaje es un proceso constructivo interno, autoestructurante.
- b) El grado de aprendizaje depende del nivel de desarrollo cognitivo.
- c) El punto de partida de todo aprendizaje es el conocimiento previo.
- d) El aprendizaje es un proceso de (re)construcción de saberes culturales.
- e) El aprendizaje se facilita gracias a la mediación o interacción con los otros.
- f) El aprendizaje implica un proceso de reorganización interna de esquemas.
- g) El aprendizaje se produce cuando entra en conflicto lo que el alumno ya sabe con lo que desconoce.

4. 2 Cognoscitivismo.

David Ausubel es un psicólogo educativo que a partir de la década de los sesenta, dejó sentir su influencia a través de una serie de importantes elaboraciones teóricas y estudios acerca de los procesos que sigue la actividad intelectual en el ámbito escolar. Su obra y la de algunos de sus más destacados seguidores (Ausubel, 1976; Ausubel, Novak y Hanesian, 1983; Novak y Gowin, 1988) han guiado hasta el presente no sólo múltiples experiencias de diseño e intervención educativa, sino que han marcado en gran medida los derroteros de la psicología de la educación, en especial del

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

movimiento cognoscitivista.

Ausubel, como otros teóricos cognoscitivistas, postula que el aprendizaje implica una reestructuración activa de las percepciones, ideas, conceptos y esquemas que el aprendiz posee en su estructura cognitiva. Podríamos caracterizar su postura como constructivista ya que el aprendizaje desde su punto de vista consiste en la transformación y estructuración que el sujeto realiza con la información literal.²¹

Las raíces del cognoscitivismo se remontan a la teoría de la Gestalt, escuela psicológica desarrollada a principios de este siglo en Alemania, caracterizada por enfatizar el papel trascendental de los procesos perceptuales en la solución de problemas.

Las corrientes y aproximaciones más representativas del cognoscitivismo son las teorías del aprendizaje significativo de David Ausubel que centra su atención en la investigación del funcionamiento de las estructuras cognoscitivas de las personas y en los mecanismos para lograr un aprendizaje significativo en la enseñanza.

Si por un lado, las teorías del aprendizaje tratan de las maneras en que un organismo aprende; por el otro lado, las teorías de la enseñanza tratan de las maneras en que una persona influye para que aquél aprenda. Sin embargo, aunque enseñar y aprender no son co-extensivos hay aspectos que relacionan ambos procesos. Así define Ausubel la enseñanza: "Con el término enseñanza nos referimos principalmente al encauzamiento deliberado de los procesos de aprendizaje a través de los lineamientos sugeridos por la teoría del aprendizaje relevante en el salón de clases".²² Una teoría del aprendizaje nos ofrece un punto de partida para descubrir los principios generales de la enseñanza.

4. 3 Tipos de aprendizajes.

Durante mucho tiempo se han incluido tipos de aprendizaje cualitativamente diferentes en un

21 S.E.P Cuadernos pedagógicos. *Implicaciones educativas de seis teorías psicológicas*. Consejo nacional Técnico de la Educación, Época IV Año 3 No. 9 Enero-Marzo, 1998, p. 18

22 David Ausubel, *Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo*, México, Ed. Trillas, 1980, p. 24.

mismo modelo explicativo: el aprendizaje del niño que dice su primera palabra junto al aprendizaje del niño que ya lee; el aprendizaje del estudiante de Física junto al aprendizaje de su profesor que consulta fuentes especializadas, por citar algunos ejemplos. Y aunque los investigadores han reconocido tipos de aprendizaje diferentes ("aprendizaje por ensayo y error", "aprendizaje de pares asociados" "aprendizaje por discriminación", etc.) en general los criterios de distinción no han sido el tipo de capacidad que implican. Ausubel propone distinguir los tipos de aprendizaje escolar considerando dos aspectos: el modo como se adquiere el conocimiento y la forma en que éste es incorporado en la estructura cognitiva del aprendiz. En el primer caso (el modo), tenemos aprendizaje por recepción y por descubrimiento; en el segundo (incorporación a la estructura cognitiva), aprendizaje por repetición y aprendizaje significativo. Así plantea nuestro autor:

La manera más importante de diferenciar los tipos de aprendizaje en el salón de clases consiste en formular dos distinciones de procesos definitivos que los seccionan a todos ellos; la primera distinción es la del aprendizaje por recepción y por descubrimiento y la otra, entre aprendizaje mecánico o por repetición y significativo.²³

Ausubel señala que no son dicotómicos aunque sí cualitativamente discontinuos en términos de los procesos psicológicos que subyacen a cada uno de ellos.

4.3.1 Aprendizaje por recepción.

Esta primera distinción es importante ya que la mayoría de las nociones que tiene el alumno no las descubre por sí mismo sino que le han sido dadas (ya sea dentro o fuera de la escuela). El aprendizaje por recepción en sus formas más complejas y verbales surge en etapas avanzadas del desarrollo intelectual del sujeto y se constituye en un indicador de madurez cognitiva.

Atendiendo a las fases del proceso de aprendizaje en el ser humano hay que destacar primero, en el desarrollo del niño, el aprendizaje por descubrimiento. La formación de conceptos y proposiciones son producto de una inducción basada en la experiencia y resolución de problemas de índole empírica, concreta y no verbal; cuando ya se comprenden conceptos y proposiciones sin

²³ *Ibidem*, p. 23

necesidad de la experiencia empírica tiene lugar el aprendizaje por recepción; es decir, este tipo de aprendizaje pertenece a etapas posteriores de desarrollo.

Ausebel distingue dos tipos, como ya se advirtió: el aprendizaje por recepción repetitivo y el aprendizaje por recepción significativo. Este tipo de aprendizaje se caracteriza porque ignora procesos y atiende solamente a productos finales:

En el aprendizaje por recepción (por repetición o significativo) el contenido total de lo que se va a aprender se le presenta al alumno en su forma final. El alumno no tiene que descubrir nada, sólo se le pide que internalice o incorpore el material que se le presenta de modo que pueda recuperarlo o reproducirlo en fecha futura. Este aprendizaje es el mecanismo humano por excelencia que se usa para adquirir y almacenar la vasta cantidad de ideas e información representada por cualquier campo de conocimiento. En su mayoría los grandes volúmenes de material de estudio se adquieren en virtud del aprendizaje por recepción.²⁴

4.3.2. Aprendizaje por descubrimiento.

La nota definitoria de este tipo de aprendizaje es que el contenido principal de lo que se va a aprender debe descubrirlo el alumno. Este proceso sigue dos fases. En la primera se reordena e integra la información a la estructura cognitiva; en la segunda el contenido descubierto se hace significativo: "Desde el punto de vista del proceso psicológico, el aprendizaje significativo por descubrimiento es, obviamente, más complejo que el significativo por recepción: involucra una etapa previa de resolución de problemas antes de que el significativo emerja y sea internalizado"²⁵

Ausebel advierte que la distinción entre aprendizajes por recepción y descubrimiento no tiene que ver con las dimensiones significativo-repetitivas del proceso de aprendizaje. Se ha generado un error al suponer que todo aprendizaje por recepción es repetitivo y todo aprendizaje por descubrimiento significativo. Ambos tipos pueden ser significativos o repetitivos "según las condiciones en que ocurra el aprendizaje."²⁶ Las condiciones de un aprendizaje significativo son básicamente dos: 1) la disposición en el estudiante para relacionar significativamente el nuevo material con su estructura existente de conocimiento y 2) la relación sustancial de la tarea de

²⁴ *Ibidem*, p. 36.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

aprendizaje con la estructura cognoscitiva del estudiante. Ergo, el aprendizaje repetitivo se dará si 1) el alumno adopta la actitud simple de internalizar la tarea de modo arbitrario y al pie de la letra y 2) la tarea de aprendizaje consta de puras asociaciones arbitrarias, ya que en el alumno no hay conocimientos previos relevantes que hagan posible un aprendizaje potencialmente significativo:

El aprendizaje significativo presupone tanto que el alumno manifiesta una actitud de aprendizaje significativo, es decir, una disposición para relacionar sustancial y no arbitrariamente el nuevo material con su estructura cognoscitiva, como que el material que aprende es potencialmente significativo para él [...] Así pues, independientemente de cuánto significado potencial sea inherente a la proposición particular, si la intención del alumno consiste en memorizar arbitraria y literalmente [...] tanto el proceso de aprendizaje como los resultados del mismo serán mecánicos y carentes de significado. Y, a la inversa, sin importar lo significativa que sea la actitud del alumno, ni el proceso ni el resultado del aprendizaje serán posiblemente significativos si la tarea del aprendizaje no lo es potencialmente, y si tampoco es relacionable, intencionada y sustancialmente, con su estructura cognoscitiva.²⁷

Y por supuesto que se trata de construir aprendizajes significativos en el aula: "En lo que concierne a los aprendizajes en el salón de clases y a otros tipos semejantes es evidente que el aprendizaje significativo es más importante con respecto al aprendizaje por repetición, de la misma manera que el aprendizaje por recepción lo es con respecto al aprendizaje por descubrimiento".²⁸

4.2.3 La estructura cognoscitiva.

La estructura cognoscitiva está jerárquicamente ordenada con respecto al nivel de abstracción, generalidad e inclusividad de las ideas. Lo cual significa que procesamos la información que es menos inclusiva (hechos y proposiciones subordinados) subsumiéndola en ideas más inclusivas (conceptos y proposiciones supraordinadas). En el aprendizaje significativo el mismo proceso de adquirir información produce una modificación tanto de la información recientemente adquirida como del aspecto específicamente pertinente de la estructura cognoscitiva con el que aquella información está vinculada. Estos procesos cognoscitivos internos pueden ser de tres tipos: inclusivo, supraordinado y combinatorio.

a) Inclusivo. La información nueva se vincula con los segmentos preexistentes de la estructura cognoscitiva. Puede darse de dos formas: derivativa y correlativa. En la primera de ellas el

²⁷ *Ibidem*, p. 48.

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

conocimiento nuevo se apoya en una proposición general aprendida. En la segunda, el nuevo conocimiento es extensión, elaboración, modificación o limitación de proposiciones previamente aprendidas.

b) Supraordinado. La nueva proposición abarca varias ideas ya establecidas. Tiene lugar en el curso del razonamiento inductivo y ocurre más comúnmente en el aprendizaje conceptual que en el de proposiciones.

c) Combinatorio. Está conformado por proposiciones nuevas que no guardan relaciones, ni subordinadas ni supraordinadas con conocimientos preexistentes; este proceso da lugar a significados combinatorios.

Finalmente podemos concluir con palabras de mismo Ausebel:

la adquisición de la información nueva depende en alto grado de las ideas pertinentes que ya existen en la estructura cognoscitiva y que el aprendizaje significativo de los seres humanos ocurre a través de una interacción de la nueva información con las ideas pertinentes que ya existen en la estructura cognoscitiva. El resultado de la interacción que tiene lugar entre el nuevo material que se va a aprender y la estructura cognoscitiva existente constituye una asimilación de significados nuevos y antiguos para formar una estructura cognoscitiva altamente diferenciada.²⁹

Las valoraciones críticas de la teoría de Ausebel han centrado la atención en un asunto de primera importancia que vale la pena considerar. Se le ha criticado serias limitantes en el sentido de ser una teoría más bien ligada a la explicación de adquisición de conocimientos declarativos (o de tipo conceptual) que procedimentales o actitudinales, estos dos últimos básicos en todo plan de estudios que se precie de serlo. Veamos en qué consiste cada uno de ellos.

El saber qué o conocimientos declarativos ha sido una de las áreas de contenidos más privilegiados dentro de los currículos escolares de todos los niveles educativos. Dentro de este tipo de contenidos se distinguen los factuales y los conceptuales. El primero se refiere a datos y hechos, que se aprenden en forma literal y el segundo a conceptos, principios y explicaciones que suponen procesos de razonamiento.

²⁹ *Ibidem*, pp. 70-71.

Los objetivos procedimentales se refieren al desarrollo de procedimientos, estrategias, técnicas, habilidades, destrezas, métodos, etc. Este objetivo generalmente es complementario del primero: el alumno conoce su uso y aplicación para que al utilizarlo enriquezca su conocimiento declarativo.

Los objetivos actitudinales se refieren a valores, conductas y hábitos. Se logran después del desarrollo de procesos lentos y graduales; en su adquisición influyen distintos y muy variados factores (experiencias personales previas, actitudes de personas significativas, etc.)³⁰

Estos tres tipos de objetivos atraviesan el currículo del nivel medio superior y la propuesta teórica de Ausebel se centra exclusivamente en la explicación de adquisición de conocimientos declarativos; sin embargo, resulta un apoyo muy valioso para la práctica docente que pretenda una enseñanza y un aprendizaje significativos de la filosofía.

5. Propuesta para enseñar filosofía.

5.1 Kant. ¿Filosofía o filosofar?

¿Debemos enseñar filosofía o debemos enseñar a filosofar? ¿La filosofía se enseña o se hace? ¿Es mejor proporcionar a los alumnos un buen bagaje de contenidos o debemos intentar enseñarles a pensar por sí mismos? Con estas preguntas Carmona retoma una cuestión crucial en la enseñanza de la filosofía planteada por Immanuel Kant en *La Crítica de la Razón Pura* y en *Sobre el saber filosófico*. En estos dos textos Kant distingue entre "aprender filosofía" y "aprender a filosofar". En la primera de estas obras escribe:

[...] Un conocimiento puede ser filosófico objetivamente y sin embargo histórico subjetivamente, como le ocurre a la mayoría de los aprendices y a todos aquellos que nunca ven más allá de su escuela y siguen aprendiendo toda la vida [...] La causa está en que las únicas fuentes de conocimiento de que puede alimentarse el maestro nunca se hallan en otra parte que en los principios esenciales y genuinos de la razón, en consecuencia el discípulo no puede tomarlos de otra parte ni impugnarlos, lo cual se debe a que el uso de la razón se hace en este caso en concreto y, no obstante, *a priori*, o sea por la intuición pura y por consiguiente infalible y excluye toda ilusión y error. Por lo tanto, de todas las ciencias racionales (*a priori*) la única que puede aprenderse es la matemática, pero nunca la filosofía (como no sea históricamente) antes bien, en lo que

30 Cf. Frida Díaz Barriga Arceo y Gerardo Hernández Rojas, *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*, op. cit. pp. 29-32.

respecta a la razón lo más que puede aprenderse es a filosofar.³¹

Y en *Sobre el saber filosófico*:

En general, no puede llamarse filósofo nadie que no sepa filosofar. Pero sólo puede aprender a filosofar por ejercicio y por el uso propio de la razón.

¿Cómo se debería poder aprender también filosofía? Cada pensamiento filosófico edifica su propia obra, por así decirlo, sobre las ruinas de otra; pero nunca se ha realizado una que fuese duradera en todas sus partes. Por eso no se puede en absoluto aprender filosofía, porque no la ha habido aún. Pero aun en el supuesto de que hubiera una efectivamente existente, no podría, sin embargo, el que la aprendiese decir de sí que era un filósofo; pues el conocimiento de ella nunca dejaría de ser sólo subjetivo-histórico.

El que quiere aprender a filosofar, por el contrario, sólo puede considerar todos los sistemas de filosofía como historia del uso de la razón y como objetos para el uso de su talento filosófico. El verdadero filósofo tiene que hacer, pues, como pensador propio, un uso libre y personal de su razón, no servilmente imitador.³²

Las implicaciones que tiene la reflexión kantiana para la enseñanza de la filosofía son determinantes. La enseñanza de la filosofía desde la perspectiva de Kant se edifica sobre las bases del ejercicio de la razón pura. El conocimiento de una doctrina filosófica -aun cuando incluya todas las definiciones, demostraciones y principios lógicos-, se quedaría en un conocimiento histórico ajeno y memorístico. En el caso del ejercicio filosófico es necesario que se promueva, se produzca el conocimiento, que surja de la propia razón del estudiante y no en la repetición o imitación de una doctrina.

La filosofía no es un cúmulo de contenidos o conocimientos dados, sino más bien una actitud reflexiva y crítica; tiene que ver más con un método y una actividad que con una serie de datos duros. Apoyándose en el planteamiento de Kant, Eduardo Rabossi distingue tres modelos en el aprendizaje y enseñanza de la filosofía: "modelo dogmático", "modelo ecléctico" y "modelo crítico". Este último retoma las ideas kantianas expuestas arriba, sus características son las siguientes: 1) define el quehacer del filósofo en tanto actividad así como su naturaleza, objetivos y medios; 2) entiende que aprender a filosofar exige internalizar los mecanismos discursivos e intelectuales utilizados por los grandes filósofos; 3) promueve el uso de técnicas de análisis y sistematización; y

31 Immanuel Kant, *La crítica de la razón pura*, Madrid, Ediciones Alfaguara S. A. 1978, pp. 230

32 Immanuel Kant, *Sobre el saber filosófico*, citado por Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, pp.48.

4) relaciona al filósofo filosofante con los productos filosóficos históricamente dados en una relación problemática.³³

La problemática abierta por la reflexión kantiana no es otra que la de la relación entre la filosofía y su historia.

5.2 La historia de la filosofía y el pensamiento crítico.

¿Cuál debe ser la relación de la filosofía con su historia? Porque si bien es cierto lo que dice Descartes: "jamás llegaremos a ser filósofos, aunque hayamos leído todos los razonamientos de Platón y Aristóteles, si no podemos dar un juicio sólido acerca de las cuestiones propuestas, pues, en tal caso, parecería que hemos aprendido historias pero no ciencia";³⁴ tampoco podemos ignorar la historia que desde el punto de vista de Hegel constituye la esencia de la filosofía misma ("La filosofía es su historia"). Nos queda claro que no se trata de "aprender historias" ni de dar "la película completa de Tales a Rorty", pero tampoco puede ser ignorada la historia de la filosofía. Fernando Salmerón destaca la importancia de los hechos históricos en la enseñanza de la filosofía ligados generalmente a una doctrina, ya como condiciones de su aparición, ya como repercusiones de su influencia, y advierte:

Mas en ninguno de estos casos los hechos pasan de ser -en relación al ejercicio de la filosofía misma- un elemento ilustrativo [...] La disciplina especializada que organiza esta información y la pone en relación con los hechos históricos, es la historia de la filosofía o de las ideas, cuya importancia en la enseñanza de la filosofía nadie pone en duda...³⁵

Sin embargo, más allá del conocimiento histórico, los estudiosos reconocen como parte fundamental en la formación filosófica la adquisición y desarrollo de un instrumental de habilidades lógicas que posibiliten el desarrollo del pensamiento crítico. Salmerón lo plantea así:

[...] la enseñanza de la filosofía parece consistir en al transmisión de cierta información y, sobre todo, en hacer que el educando -mediante entrenamientos adecuados en los métodos filosóficos- adquiera la habilidad suficiente para enfrentar problemas nuevos de una cierta clase. Aquel que desarrolle sus habilidades hasta tal punto habrá alcanzado, por lo menos en alguna medida, lo que llamamos el saber filosófico, el más alto nivel

33 Cf. Eduardo Rabossi, "Enseñar filosofía y aprender a filosofar" en Lourdes Valdivia y Enrique Villanueva (comps.) *Filosofía del lenguaje, de la ciencia, de los derechos humanos y problemas de su enseñanza*, op.cit.pp. 201-208.

34 Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, op. cit. p. 46.

35 Fernando Salmerón *Enseñanza y filosofía*, op.cit. pp. 113-4

del pensamiento crítico.³⁶

Pero entonces ¿qué?, minimizado el papel de la historia de la filosofía nos quedamos con las puras habilidades de razonamiento y luego ¿sobre qué contenidos -si no han de ser los de la historias de la filosofía- habremos de aplicarlas? Perciera que la enseñanza de la filosofía consiste en la adquisición de una metodología. Cantillo Carmona piensa que efectivamente así es:

[...] si entendemos que la Filosofía es una actividad, un método para descubrir, tras lo evidente, lo aceptado y creído, el aspecto oscuro de las cosas, lo que no se muestra con claridad, entonces en la Filosofía el contenido está ligado al método y no se pueden excluir mutuamente.³⁷

El reparo de Salmerón resulta afortunado "enseñar filosofía no puede dejar de consistir también en la transmisión de esta información sobre reglas y procedimientos lógicos -pero no puede consistir exclusivamente en esto".³⁸ Guillermo Obiols acierta en la afortunada conciliación:

Nos negamos a enseñar la filosofía como una serie de conceptos, teorías, historias, como una serie de resultados obtenidos por los filósofos para obtener una cultura general y nos negamos también a la salida fácil de "enseñar a pensar" en el vacío, o lo que es lo mismo, a pensar a partir del leal saber y entender de cada uno [...] Las posiciones más conservadoras reverencian los textos filosóficos y sostienen que el estudiante deberá limitarse a comprenderlos. Los populistas pretenden que no hace falta estudiar la filosofía (sus conceptos, problemas teorías y desarrollos históricos).³⁹

5.3 La Filosofía como aprendizaje significativo

La educación filosófica que se imparte a nivel bachillerato considera a la filosofía más como un asunto de profesionales académicos que como lo que es: una dimensión constitutiva de la existencia humana. Se olvida que:

[...] la Filosofía surge siempre de la experiencia vital, y su enseñanza no puede ignorar esa vinculación. Pretender que el alumnado conozca la historia de los sistemas filosóficos como si se tratara de un conjunto paradigmático de solución a problemas, pasados o presentes, pero que le son ajenos, será un esfuerzo inútil.⁴⁰

La enseñanza de la filosofía tiene que engancharse con las preocupaciones del hombre común y corriente y concretamente con el adolescente que tenemos por destinatario. Conocer a éste es premisa fundamental de todo aprendizaje significativo, que no puede consistir en una mera

36 *Ibidem*, p. 120.

37 José Cantillo Carmona y Ma. Begoña Domené Martínez, et al. *Enseñar filosofía hoy*, op. cit. p.8

38 Fernando Salmerón, *Enseñanza y filosofía*, op. cit. p.16

39 Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, op. cit. p.68

40 José Cantillo Carmona y Ma. Begoña Domené Martínez, et. al. *Enseñar filosofía hoy op. cit.* p. 7

introducción a filósofos y doctrinas, pero tampoco en la pura adquisición de herramientas lógicas. La filosofía no es un conocimiento positivo, tampoco es sólo un método, sino una actitud. La actitud del conocimiento, la duda, la perplejidad y el asombro ante el ser. Habrá que buscar el nacimiento de la historia de la filosofía en el jardín del Edén y no en Mileto.

Creo que la enseñanza de la filosofía debe partir de la provocación, del asombro ante la propia circunstancia individual. Es decir, el interés por la problemática -punto de partida de todo conocimiento- ha de despertarse en el alumno. La segunda fase será la búsqueda de respuestas guiada por las búsquedas de otros. La filosofía es dialógica, es un diálogo histórico. Pero la historia es sólo una guía en esta búsqueda de respuestas significativas. En este sentido estoy de acuerdo con la propuesta de Guillermo Obiols que integra en el aprendizaje filosófico dos dimensiones: "aprender filosofía" y "aprender a filosofar"; esto es, aprender contenidos conceptuales filosóficos (comprender críticamente conceptos, métodos, teorías así como el desarrollo histórico de la filosofía) y aprender contenidos procedimentales y actitudinales (ejercicio del instrumental lógico, habilidades de pensamiento crítico, etc.). Este modelo lo llama Obiols "modelo formal general" y pretende planificar y desarrollar actividades que permitan trabajar de forma interrelacionada los tres tipos de contenidos. Su propuesta considera tres momentos.

Primer momento. Inicio. Se plantea un problema o cuestión filosófica que será objeto de consideración. Es el momento de despertar la curiosidad y el asombro. Aquí se puede recurrir a toda clase de recursos: historietas, filmes, textos literarios, objetos, etc.

Segundo momento. Desarrollo. Frente al problema filosófico lo esencial es buscar posibles soluciones mostrando sus logros y limitaciones; valorando argumentos a favor y en contra. Para realizar esta tarea será necesario acudir a la lectura y comentario de los textos filosóficos así como al estudio de la historia de la filosofía.

Tercer momento. Se vuelve a lo concreto, se recapitula el camino recorrido, se trata de ser

consciente hasta donde se llegó y qué cuestiones quedaron abiertas.

Para resumir, podemos decir que la enseñanza de la filosofía debe considerar el acercamiento a la historia de la filosofía, el ejercicio de pensamiento crítico y sobre todo la conexión con la vida cotidiana del estudiante:

En términos generales, la enseñanza de la filosofía en el nivel medio debe apoyarse en algunas de las preocupaciones que, de un modo claro o confuso, conforman la vida de los jóvenes, que más allá de las diferencias sociales y culturales, deben construir su propia existencia en una sociedad y una escuela en crisis; preocupaciones de tipo existencial como la orientación que darán a sus vidas, en el trabajo, ante la sociedad y la exclusión, frente a la política y los problemas de la democracia, al vivir el amor y el sexo, al descubrir la libertad y los límites.⁴¹

En este sentido resultan valiosas las sugerencias que hace la Organización de Estados Iberoamericanos⁴² (OEI) luego de un reciente estudio realizado a los currículos de Filosofía de bachilleratos latinoamericanos:

- Es necesario establecer un acceso paulatino al estudio de la filosofía.
- Los currículos de filosofía deben ser estructurados, actualizados y presentados de modo atractivo a los estudiantes.
- Es indispensable prestar mayor atención a las preocupaciones y contextos actuales de los adolescentes e incorporar sus prácticas cotidianas en la clase para construir experiencias educativas significativas.

6. Propuesta interdisciplinaria: la literatura en la enseñanza de la filosofía.

Entre las sugerencias de la OEI se encuentra el fomento a la interdisciplina. Aunque la práctica docente interdisciplinaria es escasa, la multiplicidad de intereses que tiene la filosofía permite establecer conexiones con otras asignaturas del currículo del bachillerato: con los estudios de lengua a través de la filosofía del lenguaje; con la matemática por medio de la lógica formal; con las áreas de ciencias naturales o ciencias sociales, a través de la epistemología; con el área de

⁴¹ Guillermo Obiols, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, op. cit. p.85.

⁴² *Análisis de Currículos de Filosofía en el nivel medio en Iberoamerica*, Organización de Estados Iberoamericanos CEI, Madrid, España, 1998.

expresión plástica y musical, por medio de la estética; con la formación ética y ciudadana, a través de la ética y la filosofía política, etc. Se ha dicho que "la filosofía es la interdisciplinariedad misma", porque supone siempre una relación con otros saberes y prácticas, es en este sentido una metarreflexión, "el búho de Minerva que emprende el vuelo al atardecer" como la definió Hegel.

Sin embargo, la relación interdisciplinaria no debe entenderse de manera vertical e instrumental (del tipo: "la literatura es un pretexto para la filosofía" como lo entendió Jean Paul Sartre o "la filosofía ofrece las herramientas cognitivas a las ciencias" como lo pensaron algunos filósofos del Círculo de Viena), sino de manera horizontal, respetando las especificidades de las otras disciplinas. Pensar con esta orientación las conexiones y proyectar experiencias interdisciplinarias es una tarea pendiente.

En este sentido se han planteado abordajes interdisciplinarios muy interesantes. Uno de ellos son los temas generadores de Ana Claudia Couló. La escritora argentina sugiere como ejemplo de tema generador el problema de los universales porque espiga a su alrededor una gran variedad de cuestiones metafísicas, gnoseológicas y lógicas además de exhibir una rica e interesante historia que comienza casi al mismo tiempo que la reflexión filosófica; asimismo es una problemática que conserva vigencia en nuestros días y puede ser planteada de modos diversos con diferentes grados de abstracción y dificultad: desde una versión novelada como la de Umberto Eco en *El nombre de la rosa* hasta una versión en cuento como la de Borges en "Funes el memorioso".⁴³

En la construcción de estos puentes interdisciplinarios Julio Cabrera articula, en la entraña misma del discurso filosófico, el lenguaje cinematográfico. El sustento de su propuesta es la "razón logopática", concepto que sintetiza la competencia de las dos facultades humanas que la filosofía precisa en su tarea de captar el mundo y Cabrera define así: "una razón que es lógica y afectiva al

43 Ana C. Couló, *La enseñanza de la filosofía en debate. op. cit.* p. 85.

mismo tiempo y que supone la "combinación estratégica y amorosa del *logos* y el *pathos*".⁴⁴ Esta razón logopática se hace manifiesta en gran diversidad de expresiones culturales. La captación del mundo no ha sido tarea única de la filosofía sino de todas las manifestaciones de la cultura y podemos encontrar esfuerzos convergentes en este sentido tanto en el cine, como en la literatura. Cabrera señala, hablando de las potencialidades educativas del cine, que estas son limitadas frente a las de la literatura cuando se trata de narrar estados interiores de los personajes. Si le hacemos caso al lugar común que afirma que "una imagen dice más que mil palabras", responde Cabrera que no, si esas palabras son las de Proust, Joyce o -yo añadiría- Borges.

Entre los proyectos interdisciplinarios que han articulado filosofía y literatura cabe destacar la "filosofía para niños" de Matthew Lipman que ha explorado el potencial filosófico de los cuentos orientándolo hacia la enseñanza de la filosofía.⁴⁵

La filosofía para niños es una propuesta educativa que surge en los Estados Unidos a finales de los años sesenta por parte de Lipman, profesor de la Universidad de Montclair, en New Jersey. Este programa integra de manera armoniosa la historia de la filosofía con las habilidades lógicas. En este sentido, tiende un puente entre la filosofía de los filósofos canonizados y las habilidades cognitivas de los niños atribuyéndole a la filosofía un papel primordial en la formación de estas últimas.

Esta propuesta tiene los siguientes propósitos:

- Favorecer una actitud reflexiva, crítica y creativa.
- Desarrollar destrezas de razonamiento que puedan aplicarse a la reflexión y al debate.
- Posibilitar una reflexión filosófica a partir de los intereses de los educandos.

44 Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía*, Gedisa, Barcelona, 1999 p. 10.

45 La filosofía no es parte de la formación académica del estudiante de nuevo ingreso al bachillerato y en los primeros semestres de la asignatura constituye para él un lenguaje extraño; en cambio, el discurso literario le resulta más familiar porque es parte del plan de estudios desde la primaria o también parte de las prácticas cotidianas que se materializan en el seno familiar: el tradicional cuento.

En este mismo tenor ha surgido una Federación de Centros de Filosofía para Niños a la que pertenece el Centro de Filosofía para niños de la Comunidad Valenciana (Junio, 1985). Esta propuesta educativa destaca el gran papel que el cuento puede desempeñar en la estimulación del pensamiento filosófico de los niños.

Los escritores de cuentos para niños han sido casi los únicos adultos en reconocer que muchos niños se sienten naturalmente intrigados por las cuestiones filosóficas. El gran potencial filosófico de algunos cuentos es estudiado por Gareth B. Matthews en su libro titulado *El niño y la filosofía*.⁴⁶ Matthews estudia la riqueza filosófica de historias como *El mago de Oz*, *Many moons*, *Winnie-Pooh*, *El oso que no era* y por supuesto *Alicia en el país de las maravillas*. Matthews destaca en estas historias una serie de problemáticas metafísicas, gnoseológicas, éticas y axiológicas muy diversas, por ejemplo: el papel de la memoria en la identidad personal en la historia del leñador de hojalata de *El mago de Oz* (Locke); la diferencia entre la percepción y lo real (Platón) en *Many moons*; la construcción del significado por el uso (Wittgenstein) en *Winnie-Pooh* y *Alicia en el país de las maravillas* y el problema del ser y el no ser (Parménides de Elea) en *El oso que no era*.

La propuesta de este trabajo sigue la misma orientación que estos proyectos interdisciplinario. Se trata de explorar las dimensiones filosóficas que comporta el cuento y a partir de ello implementar mecanismos propicios para enseñar filosofía a nivel bachillerato. Por supuesto los textos con los que se trabaje tendrán la virtud de convertir lo cotidiano en experiencia mágica, esto es, que sean capaces de mover al asombro. La "capacidad de asombro" desde el punto de vista más ortodoxo de la filosofía es la condición de posibilidad del filosofar (Platón y Aristóteles) e indudablemente tal virtud se halla en los cuentos de Borges.

⁴⁶ *El oso que no era* de Frank Tashlin cuenta la historia de un oso que inverna mientras su bosque sufre una radical transformación, de bosque común se vuelve obra en construcción. Cuando el oso despierta se desconcierta doblemente porque no sabe si está dormido o despierto y además todo mundo le hace creer que es un obrero envuelto en piel de oso, Gareth Matthews, *El niño y la filosofía*, México, FCE, 1983.

CAPITULO II. RELACIONES ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

"... se pararon a pensar profundamente qué podía significar aquella frase encontrada en un misal de Verona en el siglo VIII o IX, y que decía: "Se pareva boves, alba pratalia araba, et albo versorio teneba, et negro semen seminaba". Es decir: Agujoneba a los bueyes, araba prados blancos, y sostenía un arado blanco y sembraba una semilla negra. Hasta que se les ocurrió que aquello no era nada más ni nada menos que una explicación del oficio de escritor."
(Jordi Llovet, "*Los límites literarios de la filosofía*", 1978.)

140606

1. Relaciones históricas entre literatura y filosofía. 2. Relaciones estructurales entre literatura y filosofía. 2.1 Del giro de la filosofía del sujeto y del ser (verdad) a la filosofía del lenguaje 2.2 El "giro lingüístico de la filosofía" 2.3 La disolución de fronteras entre discursos.

1. Relaciones históricas entre literatura y filosofía.

La curiosidad, la admiración o el extrañamiento ante los fenómenos que nos rodean han sido el origen de todo conocimiento humano, sea científico o filosófico. Delimitación que en un principio no fue muy clara, al menos para los primeros filósofos griegos que hicieron una simbiosis entre filosofía, ciencia y, según algunos estudiosos, literatura. Llamados también cosmólogos y *físicos* son buscadores de la *physis* (el origen o principio del cosmos) que lo mismo predicen una eclipse de sol (Tales de Mileto) que descubren el átomo (Demócrito). En el principio, el filósofo es el buscador de conocimiento, el afanoso de sabiduría y ésta puede ser física, matemática, etc. Es decir, ciencia y

filosofía no son ámbitos de conocimiento separados. Lo mismo puede afirmarse con relación a la literatura. Cuenta Diógenes Laercio en el proemio de su libro *Vidas de filósofos* que algunos atribuyen a los magos, gimnosofistas y druidas la invención de la filosofía. Este testimonio sitúa el nacimiento de la filosofía no solamente en un momento anterior a los griegos sino además le encuentra la misma cuna que a la literatura.¹ Y en efecto, se dice que Parménides, Jenófanes y Empédocles se dedicaron durante una época de sus vidas a viajar por las ciudades griegas dando recitales de filosofía cantados según el ritmo, acentuación y melodía de hexámetros, y probablemente según un compás o sistema de baile, a imitación de los rapsodas épicos. Refiriéndose a los primeros filósofos occidentales escribe García Bacca: "Y cantaban y bailaban sus poemas, las gestas de los Dioses y de los hombres, del Ente y del mundo, ante los ojos atónitos de la gente".² Eran pues, una especie de filósofos recitadores que exponían sus ideas en versos: *El Panegírico de la Sabiduría de Jenófanes*, *El Poema de Parménides* y *El Poema de Empédocles de Agrigento*, son algunos ejemplos.

La relación entre la literatura y la filosofía carga mucha historia en sus espaldas. Es una relación que atraviesa la historia de la cultura occidental, desde Platón hasta Jean-Paul Sartre. Y baste mencionar algunos ejemplos: durante la patrística, *Civitas Dei* de San Agustín de Hipona es un texto filosófico que se lee también como literatura; durante el Renacimiento Marsilio Ficino, Voltaire, Campanella, Bacon o el mismo Moro, escriben textos híbridos que lo mismo se estudian en filosofía que en literatura; en la época contemporánea *Temor y temblor* de Kierkegaard es otro ejemplo o el mismo Sartre es autor de densos tratados metafísicos y al mismo tiempo de obras de teatro y novelas.

Sin embargo, a pesar de esas relaciones históricas hablamos de la literatura y la filosofía como

1 Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995 p. 9

2 *Los presocráticos*, traducción, prólogo y notas de Juan David García Bacca, México, Colegio de México, 1943.

3 *Ibidem*, p. 10

de dominios separados sin advertir, como atinadamente lo hace Manuel Asensi,

su absoluta transformabilidad y desfigurabilidad a lo largo de los contextos en los que actúan. ¿Quién se atrevería a asegurar que lo que Sófocles, J. Manrique, Góngora, Cervantes y Proust entendían por "poesía" y "literatura" era lo mismo? ¿Quién se atrevería a identificar lo que comprendían por "filosofía" Platón, Descartes, Hegel, Carnap y Heidegger?³

Parece pertinente decir que hay menos diferencia entre la literatura y la filosofía que entre filósofos o literatos entre sí, según dice Asensi. Concretamente los discursos de la literatura y la ciencia no fueron distinguidos conceptualmente hasta tiempos relativamente modernos y su bifurcación, a decir de un estudioso del discurso de la ciencia, "es una quimera de nuestra imaginación post-kantiana".⁴ La delimitación de áreas de conocimiento en el desarrollo del pensamiento filosófico contemporáneo tiende a cuestionarse y el problema se agudiza sobre todo con la aparición de obras (Foucault, Derrida y Gadamer entre otras) que han supuesto una convulsión y un trastrueque en cuanto a las funciones y a los límites de esos espacios -literatura y filosofía- poniendo en entredicho las fronteras que antes los separaban con nitidez.⁵

2. Relaciones estructurales entre literatura y filosofía.

Abordar este asunto exige hacer un pequeño rodeo por algunas propuestas contemporáneas que han planteado el problema de los límites y posibilidades de la reflexión filosófica en la época actual. Con este propósito revisaré el balance que Jürgen Habermas y Richard Rorty hacen sobre la función y las tareas legítimas que debe asumir la filosofía después del fin de las filosofías sistemáticas.

2.1 Del giro de la filosofía del sujeto y del ser (verdad) a la filosofía del lenguaje.

Jürgen Habermas advierte la herencia parasitaria de la filosofía así como su desvinculación del saber de su época. De esta manera se pregunta al analizar el horizonte de la modernidad filosófica:

⁴ David Locke, *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 19.

⁵ Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*, *ibidem*, p. 10.

¿Hasta que punto es moderna la filosofía del siglo XX? A primera vista una pregunta ingenua. Y sin embargo, ¿no presenta el pensamiento filosófico a principios de nuestro siglo rupturas semejantes a las de la pintura en su camino hacia lo abstracto, a las de la música en su tránsito desde la música tonal al sistema dodecafónico, y a las de la literatura con la disolución de las estructuras tradicionales de la narración?⁶

Posteriormente señalará las "rupturas epistemológicas" (Bachelard) del discurso filosófico en su desplazamiento hacia el lenguaje. Pero antes cuestionará la necesidad del quehacer filosófico después de la muerte de la filosofía hegeliana del siglo XIX. Así, en un artículo publicado en 1973 (*¿Para qué aun filosofía?*) señala:

[...] permanece, aun sin satisfacer, el desasosegador interés por la pregunta de si, tras el hundimiento de la filosofía sistemática y la desaparición incluso de los filósofos mismos, es *posible* aun filosofar en general y, por la pregunta: ¿para qué fin es *necesario* filosofar? [...] ¿Por qué no debía expirar la filosofía por sí misma sobre el calvario de un espíritu que ya no se puede afirmar y conocer como absoluto? ¿Para qué aun filosofía, hoy y mañana?⁷

Antes de responder a este cuestionamiento radical, Habermas revisará los cambios estructurales sufridos por la filosofía a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Cambios en la relación de la filosofía con la ciencia y la religión; así como cambios debidos, por un lado, a la separación entre filosofía teórica y práctica y por otro a la pretensión universalista de la filosofía (masas-élite). Paso a exponer cada uno de estos puntos:

1) La relación entre ciencia y filosofía se ha vuelto problemática. Después del positivismo la filosofía se volvió reconstrucción posterior del método científico. Tras la liberación de la física respecto de la filosofía natural y tras el derrumbamiento de la metafísica, la filosofía teórica se redujo a la teoría de la ciencia o se convirtió en ciencia formal. Es decir, la filosofía ya no puede sostener que se encuentra en íntima unidad con la ciencia. A lo más que puede aspirar es a ser teoría de la ciencia.

2) La relación con la religión es compleja. Al tener que renunciar a la idea del absoluto como

⁶ Jürgen Habermas, "¿Filosofía y ciencia como literatura?" en *Pensamiento postmetafísico*, Taurus Humanidades, México, 1990. p. 13

⁷ Jürgen Habermas, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, México, R.E.I (Red Editorial Iberoamericana), 1993, "¿Para qué aun filosofía?" pp.73-74

fundamento último, la filosofía práctica ha tenido que retomar la expectativa de redención que antes se encontraba en la religión. El pensamiento post-metafísico no combate ninguna tesis teológica, más bien afirma su sin-sentido.

3) Se ha producido una escisión entre filosofía teórica y filosofía práctica, por lo que esta última tiene que prescindir de los fundamentos apodícticos que tradicionalmente le daban consistencia a la filosofía. Esto es, la filosofía práctica se ha independizado, en adelante prescinde de la fundamentación ontológica que desde Aristóteles había sido necesaria tanto para la política como para la ética.

4) La relación de la filosofía con la élite y las masas. La filosofía pretende validez universal pero solamente ha sido privilegio de unos cuantos. De acuerdo con una premisa marxista elemental, si la filosofía ha de llevarse a la práctica tendría que ser abolida. Su aspiración originaria a tener validez universal debe traducirse en el compromiso con los movimientos humanos de todo el mundo.

Después de revisar estos cambios estructurales concluye Habermas que la única tarea legítima del pensamiento filosófico actual es la crítica; y el ejercicio de ésta última es la única posibilidad de sobrevivencia:

Una filosofía que incorpora en el conocimiento de sí misma los cuatro cambios estructurales mencionados, no puede concebirse en adelante como filosofía; se caracteriza como crítica. Criticando a la filosofía originaria, renuncia a la fundamentación última y a una explicación afirmativa del ente en su totalidad. Criticando la concepción tradicional de la relación entre teoría y praxis, se concibe a sí misma como el elemento reflexivo de una actividad social. Criticando la exigencia de totalidad del conocimiento metafísico, y del mismo modo, la interpretación religiosa del mundo es, con su crítica radical de la religión, el fundamento para la admisión de los contenidos utópicos de la tradición religiosa y del interés, que es guía de conocimiento, por la emancipación.⁸

Habermas hace hincapié en una de las dimensiones críticas del pensamiento filosófico actual: la crítica de la ciencia, que debe centrarse en crítica al cientificismo que identifica erróneamente conocimiento y ciencia. La ciencia es una de las posibles formas de conocimiento pero no agota a este último.

⁸ *Ibidem*, p. 81

Años después, en otro trabajo publicado bajo el título de *Pensamiento postmetafísico* (1977), Habermas completa su diagnóstico sobre la filosofía actual advirtiéndole en ella un movimiento de las preocupaciones del sujeto y del ser hacia las preocupaciones por el lenguaje. Es interesante ahondar en los presupuestos antimetafísicos de este viraje de intereses que registra la filosofía: la subjetividad trascendental se pone en jaque y pierde el sistema de referencias al mundo.⁹ De tal manera que las categorías filosóficas expulsan toda connotación de autoconciencia y el lenguaje se autonomiza y convierte en acontecer textual universal, administrado indistintamente entre pensadores, científicos y poetas. Ni el filósofo ni el literato ni el científico pueden liberarse del lenguaje.

La filosofía construye una realidad textual autónoma respecto a un sistema de referencias ontológicas. Pasa la filosofía, pues, de la representación a la presentación de su discurso dentro de sus propias condiciones de realidad.

Concluyendo, la filosofía no tiene más función legítima que el ejercicio de la crítica de todos los discursos. Ha dicho adiós a la metafísica (y al Ser) así como a las problemáticas epistemológicas que parten del sujeto; ha abandonado las preocupaciones por el sujeto trascendental por las preocupaciones lingüísticas. Es decir, en la filosofía actual se ha venido perfilando lo que llama Richard Rorty el "giro lingüístico" que, entre otras cosas intenta cambiar la idea que tenemos del lenguaje como mero instrumento de expresión de las ideas, por la idea del lenguaje en tanto paradigma estructurador de teorías y explicaciones.

2.2 El "giro lingüístico de la filosofía"

Las corrientes filosóficas del siglo XX coinciden en el interés por el lenguaje. Desde el neopositivismo hasta la hermenéutica observamos un cambio esencial que ha redefinido la función de la filosofía y el papel del filósofo. En el contexto de estas corrientes actuales del pensamiento

⁹ Cf. J. Habermas, "¿Filosofía y ciencia como literatura?" en *Pensamiento postmetafísico*, *op. cit.* p. 15

filosófico destaca la filosofía analítica de Richard Rorty que critica dos cosas a la filosofía tradicional: 1) su pretensión de fundamentar todo saber, 2) su esquema representacionista.

1) La filosofía como saber fundacional de todo conocimiento. Desde Descartes la filosofía ha tenido la pretensión de fundamentar el conocimiento, la ciencia y la cultura. Tales pretensiones se agudizan en el siglo XVIII especialmente con Kant a quien debemos la idea de la filosofía en tanto tribunal de la razón pura. Luego los neo-kantianos en el siglo XIX reforzarán tal idea.

2) La filosofía como teoría de la representación. Dentro de este esquema el lenguaje y la mente son contrastados constantemente con algo exterior a ellos. La objetividad se liga con algún tipo de trascendencia -ya sea metafísica o teológica-. En este sentido escribe el filósofo neoyorkino: "la preocupación fundamental de la filosofía es ser una teoría de la representación".¹⁰ Y más contundentemente arremete: "muchos filósofos han vivido de las basuras de otros [...] dando por supuesto que existe un problema del Mundo Externo (o de la verdad o de la libertad, etc.)"¹¹

Siguiendo con la misma línea Rorty distingue en la historia de la filosofía, filósofos sistemáticos y revolucionarios. Wittgenstein, Heidegger y Dewey pertenecen al periodo de filosofía "revolucionaria" (antikantiana y anticartesiana), porque abandonan los esquemas epistemológicos y metafísicos tradicionales y desarrollan una conciencia historicista de su obra,¹² a diferencia de Descartes y Kant, filósofos sistemáticos de acuerdo a la clasificación de Rorty. Los tres filósofos "revolucionarios" sostienen que la filosofía no pretende alcanzar la verdad objetiva sobre las esencias del mundo; rechazan la noción de conocimiento en cuanto representación exacta de procesos mentales y descartan las nociones de fundamento del conocimiento, así como la idea de la mente común en cuanto tema especial de estudio situado en el espacio interior y dotado de elementos o procesos que posibilitan el conocimiento (el "cogito" cartesiano y la "razón pura" de

10 Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 13

11 Richard Rorty, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990 p. 92

12 *La filosofía y el espejo ... op cit.* p. 15

Kant).

Sobra decir que las tareas y funciones legítimas que Rorty asigna a la filosofía contemporánea están planteadas en esta revolución antikantiana y anticartesiana que representan la filosofía de Wittgenstein, Heidegger y Dewey. Rorty pues, defiende una idea antirepresentacionista y antifundacional de la filosofía. Pero vale la pena preguntarse después del fin de las filosofías sistemáticas ¿cuál es el papel de la reflexión filosófica? Rorty no tiene una respuesta concreta, lo que sí afirma es que,

tenemos razón para pensar que la filosofía se vuelve algo diferente que lo que hemos conocido desde Descartes. No estamos seguros de lo que sería de su incumbencia. Si desaparece la noción de representación como propone Derrida ya entonces la filosofía no se podrá centrar en el estudio de la representación.¹³

Al igual que Habermas, se pregunta Rorty si acaso es imaginable una cultura post-filosófica y la única posibilidad de sobrevivencia que le augura a la filosofía consiste en su capacidad para traducir el giro lingüístico en el ejercicio de una metodología crítica. Tal empresa implica la superación de las debilidades observadas en la filosofía del análisis del lenguaje, entre las que destacan las siguientes: 1) la multiplicación de problemas al suponer que todos los problemas de la filosofía son producto de un mal uso del lenguaje (Círculo de Viena); 2) su regreso a la noción positivista de filosofía; 3) la tendencia a suponer que la superación de los problemas filosóficos sólo es posible reduciéndolos a problemas empíricos.

Rorty augura el suicidio de la filosofía al asegurar que si no hay otro futuro para la filosofía que la filosofía del lenguaje, y ésta se resuelve en simple metodología crítica que disuelve problemas filosóficos, en el cumplimiento de su tarea la filosofía se dará muerte a sí misma.

El empuje lingüístico de la filosofía contemporánea tiene que ver, pues, con la renuncia 1) a ser base fundacional de todo conocimiento y 2) al compromiso de representar la realidad. En esta definición de las funciones de la filosofía Rorty destaca, invocando al último Heidegger, que con el

¹³ Cf. R. Rorty, *El giro lingüístico*, op. cit. p. 158

abandono de sus pretensiones antiguas, la filosofía se desplaza del argumento a la poética.

A ese desplazamiento de la filosofía hacia la literatura corresponde otro movimiento, el de la ciencia hacia la literatura. Me explico. Si la filosofía no es representación de la realidad (o sistema de referencias ontológicas) la ciencia tampoco. La noción de verdad en tanto correspondencia con la realidad es cuestionable. La moderna epistemología de las ciencias confirma esta idea. La verdad tanto en el caso de la filosofía como en el de la ciencia deviene construcción que funciona en un contexto específico de circunstancias *ad hoc* que operan como condiciones de posibilidad.

En conclusión, la filosofía no puede aspirar a ser una teoría de la realidad y ni siquiera de las condiciones del conocimiento. Nos ha llegado la hora, dice Manuel Assensi, de plantearnos que la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos.¹⁴ El mismo tipo de arte se da en algún sentido en la ciencia. Retomaremos el asunto de la ciencia en otro apartado de este trabajo.

En este mismo sentido, Habermas se pregunta si acaso "¿es suficiente la demarcación a que estamos habituados entre ciencia y literatura?", porque ni el filósofo, ni el literato ni el científico pueden liberarse del lenguaje y esto implica de alguna manera la liquidación de la diferencia entre los géneros, después de todo la ciencia tiene su propia retórica de exposición, la Física no está exenta de metáforas y Freud puede leerse como literatura. De la misma manera los contenidos filosóficos están íntimamente unidos a sus formas de exposición y el filósofo empieza a renunciar a los argumentos y a hablar de la filosofía en términos de ficción.¹⁵

El cuestionamiento de las tradicionales diferencias de género entre ciencia, filosofía y literatura es un problema sólo entendible en el contexto del giro que sufren las preocupaciones de la filosofía: del sujeto hacia el lenguaje. Al respecto escribe Habermas:

La nivelación de la diferencia de géneros entre filosofía y ciencia, por una parte, y literatura por otra, expresa una comprensión de la literatura que se debe a discusiones filosóficas. Y éstas, a su vez, se mueven en el contexto de un giro desde la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje, que rompe de forma particularmente furiosa con la herencia de la filosofía del sujeto. Pues sólo cuando de las categorías filosóficas básicas han sido expulsadas

14 Cf. Manuel Assensi, p. 242.

15 Cf. Jürgen Habermas, "¿Filosofía y ciencia como literatura?" en *Pensamiento postmetafísico*, *op. cit.* pp. 240-245

todas las connotaciones de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización, puede el lenguaje (en vez de la subjetividad) autonomizarse y convertirse hasta tal punto en destino epocal del Ser, en hervidero de significantes, en competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, que los límites entre significado literal y metafórico, entre lógica y retórica, entre habla seria y habla de ficción quedan disueltos en la corriente de un acontecer textual universal.¹⁶

Pero la dimensión del impacto que el “giro lingüístico” tiene para la filosofía sólo se entiende cabalmente en el contexto teórico del estructuralismo y concretamente en la propuesta de deconstrucción de Jacques Derrida.

2.3 La disolución de fronteras entre discursos (Deconstrucción).

Jonathan Culler señala la dificultad de trazar una línea de demarcación entre estructuralistas y post-estructuralistas. Advierte que los estructuralistas se parecen más a los post-estructuralistas de lo que muchos de éstos pueden parecerse entre sí. En todo caso: "Los observadores aceptan a menudo que si el post-estructuralismo ha sucedido al estructuralismo ha de haberlo refutado o al menos trascendido: *post hoc ergo ultra hoc*."¹⁷

Desarrollado en Francia a partir de la década de 1950, el estructuralismo se caracteriza por ser una corriente de pensamiento que pone fin a la filosofía del sujeto. Uno de sus teóricos fundacionales es Ferdinand de Saussure que ha mostrado los complejos mecanismos fonológicos y sintácticos de las estructuras del lenguaje, dentro de cuyas posibilidades se mueve nuestro pensamiento, así como nuestra visión del mundo. Además de las estructuras lingüísticas el estructuralismo demuestra la existencia de estructuras psicológicas (Freud), sociales (Marx) y epistemológicas (Bachelard).

En este marco de estructuras carece de sentido hablar de un "sujeto", un "yo" o una "conciencia". Los hombres no existen fuera de las relaciones que los instituyen, los constituyen y definen su conducta. En *El pensamiento salvaje* Lévi-Strauss escribió: "El fin último de las ciencias humanas

¹⁶ *Ibidem*, p. 242

¹⁷ Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982. pp. 25-26

no consiste en constituir al hombre, sino en disolverlo".¹⁸

Para Habermas el objetivo de la deconstrucción es desmontar las armazones ontológicas que la filosofía ha levantado en el curso de una historia de la razón centrada en el sujeto. El estructuralismo ha hecho desaparecer tanto la subjetividad trascendental como el sistema de referencias al mundo, de tal modo que logra dos cosas: el fin del pensamiento antropocéntrico y la superación de la metafísica. Lo anterior lo consigue al hacer una deconstrucción de todos los significados que tienen su fuente en el logos, particularmente el significado de verdad. Critica este último concepto en tanto correspondencia entre el significado lingüístico y la expresión objetiva referida a la verdad y recortada al talle de la función cognoscitiva,¹⁹ tal como lo entendió Husserl.

La deconstrucción pretende acabar con el "mito del objetivismo", es decir, la creencia en la existencia de una verdad objetiva que se corresponde con una realidad objetiva, exterior y aprehensible por el sujeto cognoscente. Derrida cuestiona el concepto de verdad apoyándose en Nietzsche:

Nietzsche analiza la ilusión filosófica de "verdad": avasallamiento a un orden de signos de los que olvidamos que son "arbitrarios" (*willkürlich*). Recordar lo arbitrario del signo, ¿no es lo que siempre ha hecho la filosofía para establecer la exterioridad contingente y superficial del lenguaje respecto del pensamiento, la secundariedad del signo con relación a la idea?²⁰

Y arremete contundentemente contra las pretensiones objetivistas de todo conocimiento:

¿Qué es una palabra? La representación sonora de una excitación nerviosa. Pero concluir que una excitación nerviosa tiene una causa exterior a nosotros es ya el resultado de una aplicación falsa e injustificada del principio de razón.²¹

La deconstrucción apunta claramente a la ausencia de un significado trascendental o de una referencia objetiva, lo que tenemos es una pluralidad de interpretaciones o de sentidos y no puede decidir la superioridad de una sobre otra su supuesta ligadura con la objetividad del mundo. La

18 Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, T. III Barcelona, Editorial Herder, 1988. p. 826

19 Cf. J. Habermas, "Sobrepajamiento de la filosofía primera temporalizada: de Derrida al fonocentrismo" en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989 pp. 197-223

20 Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989 p.231

21 Jacques Derrida, *Ibidem*, p. 216

deconstrucción niega la existencia de un mundo objetivo y afirma el carácter textual de la realidad. La realidad no es, se construye; o es en todo caso un conjunto de versiones en diferentes sistemas y la verdad, tanto en el caso de la filosofía como en el de la ciencia, deviene construcción que funciona en un contexto específico de circunstancias *ad hoc* que operan como condiciones de posibilidad. El mundo es textualidad, es escritura. Por lo tanto, es claro que ya no puede seguir diferenciándose seriamente entre discursos y textos y son falaces las pretensiones objetivistas tanto de la ciencia como de la filosofía. Unas y otra son simplemente escritura.

Advierte atinadamente Habermas que el objetivo de la deconstrucción es destruir las jerarquías categoriales, el derrocamiento de plexos de fundamentación y de relaciones conceptuales de dominio: habla/escritura, inteligible/sensible, naturaleza/cultura, filosofía/literatura, lógica/retórica.²² Oposiciones que han regido el pensamiento y la vida de Occidente desde los griegos. Platón se sitúa en una perspectiva metalingüística, es el primer filósofo que considera la peculiaridad de la escritura filosófica.²³

Jacques Derrida en *Márgenes de la filosofía* (1971) señala la forma en la que el lenguaje define las posibilidades de nuestro pensamiento:

Ningún tipo de lengua puede por sí misma y por sí sólo ni favorecer ni impedir la actividad del espíritu. El desarrollo del pensamiento está ligado mucho más estrechamente a las capacidades de los hombres, a las condiciones generales de la cultura, a la organización de la sociedad que a la naturaleza particular de la lengua. Pero la posibilidad del pensamiento está ligada a la facultad de lenguaje pues la lengua es una estructura informada de significación, y pensar es manejar los signos de la lengua. Sin duda son inseparables del lenguaje en general, el "desarrollo del pensamiento" y la "actividad del espíritu."²⁴

Asimismo advierte la resistencia de los filósofos a aceptar la idea de que la filosofía es sólo un tipo de escritura. Los filósofos consideran tal afirmación una degradación, más bien han concebido la escritura como un medio para expresar la verdad sobre el mundo. Así, en la deconstrucción la

22 Cf. J.Habermas, "Sobrepujamiento de la filosofía primera temporalizada: de Derrida al fonocentrismo" *op. cit.* pp. 197-223

23 Jordi Llovet, " Los límites literarios de la filosofía" en Toni Vicens, UgenioTrías, Xavier Rubert de Ventós y Jordi Llovet, *Col. Legi de Filosofia. Maneras de hacer filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1978.pp. 191-267

24 Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.* p.231

escritura de representación vicaria pasa a ser la base de todo lenguaje. Ni la escritura es la representación vicaria del habla ni ésta es aquello que el logocentrismo se ha propuesto que sea. Escribe el autor de *Tel Quel*: "¿Por qué debería la filosofía resistirse a la idea de ser un tipo de escritura?"²⁵ Advierte nuestro autor en esa resistencia la revelación misma de una naturaleza específica: "El discurso filosófico se define a sí mismo en oposición a la escritura, lo cual no es un error o un accidente que sucede a veces en los textos filosóficos. Es una propiedad estructural del propio discurso".²⁶ Es decir, se trata de concebir a la filosofía como discurso, como logografía, en el mismo sentido que lo hace Jordi Llovet que en un interesante ensayo titulado "Los límites literarios de la filosofía"²⁷ pretende, sin mucha fortuna, hacer un seguimiento a la evolución de la escritura filosófica. El punto de partida de la historia de la logografía filosófica de Llovet es el discurso platónico ya que con él se inaugura un discurso sobre el discurrir.

Y si aceptamos que la filosofía es un discurso atravesado por la lengua habría que replantearse los impactos que esto tiene en su tipo de problemáticas, objeto de estudio, función, etc. Derrida destaca la relevancia del asunto:

Si, a partir de la oposición recibida ingenuamente entre lengua y habla, lengua y discurso, se intentara elaborar una teoría del discurso filosófico, sería difícil evitar la pregunta clásica: ¿está regido el discurso filosófico -hasta qué punto y según qué modalidades- por las exigencias de la lengua? En otros términos, si consideramos la historia de la filosofía como un gran discurso, una poderosa cadena discursiva, ¿no se sumerge en una reserva de lengua, reserva sistemática de una lexicología, de una gramática, de un conjunto de signos y valores? Desde este momento ¿no está limitada por los recursos y la organización de esta reserva?²⁸

Inquiriré Derrida acerca de la naturaleza de la lengua de la filosofía, si se trata de una "lengua natural" o una familia de lenguas naturales (griego, latín, alemán, indoeuropeo, etc.), o más bien si consiste en un código formal elaborado a partir de estas lenguas naturales. Preguntas que sólo podemos responder remontándonos al origen de la filosofía misma. El estudio del discurso filosófico

25 *Ibidem*. p. 82

26 *Ibidem*. p. 82

27 Cf. Jordi Llovet, " Los límites literarios de la filosofía" en Toni Vicens, Ugenio Trías, Xavier Rubert de Ventós y Jordi Llovet, *Col. Legi de Filosofia. op. cit.* pp. 191-267

28 Jacques Derrida, *Márgenes, op.cit.* p. 215

se redefine. Se trata de concebirlo desde su estructura formal, su organización retórica, la especificidad y diversidad de sus estilos textuales, sus modelos de exposición y producción, el espacio de su puesta en escena y su sintaxis. Resumiendo, se trata de las reservas de un sistema lingüístico.

La estrategia deconstructivista consiste entre otras cosas en dismantelar una serie de conceptos fundamentales en el *corpus* de los problemas de la filosofía tradicional, concretamente se trata de las categorías lógicas del pensar y del ser.

Derrida reduce las categorías de la lógica aristotélica a categorías de lengua. Las categorías, a saber, sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, situación, posesión, acción y pasión (*Categorías*, cap. IV) son los predicados que pueden afirmarse del ser, pero en realidad tales categorías son inicialmente categorías de la lengua en la que piensa Aristóteles. Creyendo clasificar nociones, en realidad Aristóteles ha clasificado categorías de lengua, de manera que las particularidades de la lengua griega han dominado el destino de la filosofía de Occidente. Igualmente demostrará Derrida que la tabla de categorías que propone Kant en la "Analítica trascendental" -la cantidad, cualidad, relación, modalidad- de *La crítica de la razón pura* son efectos de la lengua.

Por lo que respecta al problema metafísico del ser se pregunta en este mismo sentido: "¿Qué hay, pues, del valor trascendental del "ser" con respecto a la lengua?"²⁹ Apoyándose en los estudios de Benveniste afirma Derrida que no todas las lenguas disponen de la misma manera del verbo "ser" y que el griego tiene una forma muy particular de hacerlo: ha hecho del verbo "ser" empleos completamente singulares: como cópula, como noción nominal, como predicado particular.

La lengua evidentemente no ha orientado la definición metafísica del "ser", cada pensador griego tiene la suya, pero ha permitido hacer del "ser" una noción objetivable que la reflexión filosófica

²⁹ *Ibidem* p. 235

podía manejar, analizar y situar como cualquier otro concepto. La estructura lingüística del griego predisponía la noción de ser a una vocación filosófica. La metafísica griega con su pretensión hacia la verdad universal depende de un hecho lingüístico particular que ha pasado desapercibido a los ojos de los filósofos.

El "ser" tiene, sin duda, una relación esencial con la historia de la metafísica de Occidente. Deshacerse de la herencia metafísica es difícil. Derrida vindica a Nietzsche, que en *La voluntad de poder* escribiera:

Nuestro más viejo fondo metafísico es aquel del que nos desembarazaremos en último lugar, suponiendo que logremos desembarazarnos -ese fondo que se ha incorporado a la lengua y a las categorías gramaticales y se ha hecho hasta tal punto indispensable que parece que deberíamos dejar de pensar, si renunciáramos a esta metafísica. Los filósofos son justamente quienes más difícilmente se liberan de la creencia de que los conceptos fundamentales y las categorías de la razón pertenecen por naturaleza al imperio de las certezas metafísicas; creen todavía en la razón como en un fragmento del mundo metafísico".³⁰

¿Qué queda de la filosofía? Un corpus de escritos, una especie de género literario especial "que no debe ser situado lejos de la poesía". Leyendo la filosofía como género literario, Derrida nos enseña a considerar los escritos filosóficos tanto como textos con una dimensión declarativa y cognoscitiva, como construcciones heterogéneas organizadoras y organizadas por una gran variedad de fuerzas discursivas. Esto significa tomar la filosofía como literatura. Johannes Culler advierte que leer un texto como filosofía es ignorar algunos de sus aspectos marginales en favor de sus razonamientos; leerlo como literatura es permanecer atento incluso ante sus rasgos más triviales. Cualquier afirmación de la superioridad de la literatura sobre la filosofía está basada en el argumento de que la filosofía escapa a la ficción, a la retórica y al tropo mientras que la literatura proclama explícitamente su naturaleza retórica y ficticia.³¹

Los conceptos de literatura, filosofía y ciencia se implican en varias de las oposiciones jerárquicas en las cuales se centra la deconstrucción: lógico/retórico, serio/poco serio,

³⁰ *Ibidem*, p. 217

³¹ Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982. p. 161

literal/metafórico, verdad/ficción. En "*La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico*"(1971), Jacques Derrida aplica la deconstrucción al concepto de metáfora. Ironizando el texto de Kant, *Prolegómenos a una metafísica futura*, se pregunta cómo será posible descifrar la metáfora en el texto filosófico: "Nunca se ha respondido a esta pregunta con un tratado sistemático, y esto no es, sin duda, insignificante. En lugar de arriesgar aquí prolegómenos a una metafórica futura, tratemos de reconocer en su principio la condición de imposibilidad de un proyecto semejante."³²

El estructuralista francés reconocerá en algunas propuestas filosóficas la función de la metáfora como adorno accesorio en el discurso. Denuncia en Platón este tipo de estilo metafórico; en su sistema filosófico las metáforas desempeñan el papel de simple ornamento pedagógico. Es decir, la articulación interna de la filosofía platónica no es articulación interna de metáforas sino de "ideas" filosóficas. Paradójicamente, justo en Platón encontramos una especie de diferencia significativa común al lenguaje poético y filosófico. Tratando de caracterizar esa diferencia Aristóteles señaló que Platón habría practicado en sus *Diálogos* una especie de género mixto entre la prosa y la poesía. En este mismo sentido Nietzsche señala en *El Nacimiento de la tragedia* que Platón creó un género mezcla de todos los estilos y formas: el diálogo, que permanece en medio del relato, la poesía lírica y el drama. La voluntad de lo verdadero ligada indisolublemente a las formas de exposición.

Derrida pretende destruir las jerarquías categoriales, derrocando los plexos de fundamentación conceptual del lenguaje metafórico al señalar que la metáfora está menos en el texto filosófico (y en el texto retórico que se coordina con él) que lo está el texto filosófico en la metáfora. Esta última ya no puede ser descrita a través del fantasma filosófico como no-metáfora. Esas no-metáforas como las platónicas son las que tienen una función de ornamento. Derrida sitúa a la metáfora en una relación más estructural con el conocimiento. Refiere la imagen metafórica de la estructura celular

32 J. Derrida, *op. cit.* p.259

de los seres vivos; las células de cera llenas de miel son la réplica completa de las células vegetales llenas de jugo celular y advierte la importancia de las metáforas de la luz y el círculo en la tradición filosófica: el ser circular de Parménides, la idea del bien como un sol en Platón, las ideas "claras y distintas" de Descartes:

Reconstruir la gramática de estas metáforas sería articular su lógica sobre un discurso que se da como no metafórico, lo que se denomina aquí el sistema filosófico [...] Pero respetar ante todo la especificidad filosófica, de esta sintaxis es también reconocerle su sumisión al sentido, al querer-decir, a la verdad del concepto filosófico, al significado de la filosofía. A este significado principal de la onto-teología volverá siempre el tenor de la metáfora dominante: el círculo del heliotropo.³³

¿Qué queda de la filosofía después de la deconstrucción? ¿Qué queda después de muerto el sujeto y el ser como referencias ontológicas de la verdad y descubiertas las dimensiones ficticias y metafóricas del discurso filosófico? No queda, según Habermas, más que una archiescritura generadora de estructuras sin autor.³⁴ La ciencia, el arte, la filosofía, la literatura: "todos los medios de expresión son esencialmente escritura", arremete Habermas: en el derrocamiento de plexos de fundamentación el deconstructivista puede tratar las obras de filosofía y las obras científicas como si se trataran de literatura. Todas las diferencias de género acaban hundiéndose en un texto universal, todo está entretejido con todo lo demás. Habermas está en desacuerdo con la disolución de géneros planteada por Derrida porque mezcla y confunde las constelaciones en que los elementos retóricos del lenguaje funcionan de modo distinto. Acepta que el componente retórico emparenta a la literatura con la ciencia y la filosofía pero advierte que en cada disciplina está sujeto a mecanismos de operación completamente distintos. Si a esos mecanismos, por ejemplo, en el pensamiento filosófico se les exige de solucionar problemas entonces la filosofía pierde su seriedad, su productividad y su alcance.³⁵ Lo que hace la deconstrucción según palabras del mismo Habermas es una "confusión babélica de todos los límites y discursos".

33 *Ibidem* p. 306

34 Cf. J. Habermas, "Sobrepajamiento de la filosofía primera temporalizada: de Derrida al fonocentrismo" *op. cit* pp. 197-223.

35 Cf. J. Habermas, "Excurso sobre al disolución de la diferencia de géneros entre Filosofía y Literatura" *El discurso filosófico de la modernidad, op. cit* pp. 224-254

Sin embargo, habría que advertir que una lectura medianamente atenta de los textos derridianos deshace esa confusión habermasiana, pues no se trata de acabar con los géneros discursivos ni con unas determinaciones retórico-históricas entregadas por toda una tradición. Se trata de leer y de hacer funcionar de un modo distinto los discursos de la filosofía y de la literatura, y habría que preguntarle a Habermas ¿qué es la filosofía y la literatura en sentido estricto? Como bien advierte Manuel Asensi: "El propio Habermas condena la confusión deconstructiva en nombre de las sustancias específicas de los géneros".³⁶

Entre las ventajas de disolver las fronteras tendríamos otras estrategias de lectura que enriquecerían la concepción del texto filosófico. Hasta hoy leer filosofía consiste en ignorar ciertos aspectos en favor de sus razonamientos; leer el texto filosófico como literatura sería permanecer atento a sus zonas marginales. La deconstrucción también puede entenderse como una estrategia de lectura cuya especificidad radica en el objeto específico que busca: un mecanismo textual que sobrepase las intenciones del productor del texto o las intenciones del texto mismo. Con esta estrategia se hace patente que el significado no es una función de unos sentidos preestablecidos para cada término y unas reglas sintácticas con cuya ayuda se construyen enunciados. Una lectura deconstruccionista más bien consiste en atender las zonas marginales del texto. Otra de las aportaciones sería la de considerar que otros discursos son casos de una literatura generalizada, o archi-literatura como es el caso de la ciencia.

David Locke en *La ciencia como escritura* analiza detenidamente la retórica del informe científico partiendo de algunos casos prototipo: de Darwin, *El origen de las especies*; de Einstein, *Relatividad: la teoría especial y general*; de Galileo, *El diálogo*. Locke apunta una serie de afirmaciones reveladoras: el informe científico está plagado de recursos literarios tales como la musicalidad del lenguaje, el uso de estrategias irónicas y, por supuesto, el uso de metáforas. Todo lo

³⁶ Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe y otros (Manuel Asensi, Estudio introductorio, selección y bibliografía) *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, S. A. 1990 p. 34

anterior nos hace suponer que el informe científico es más un constructo artificial que una representación objetiva de los hechos. Se cuestiona pues el objetivismo de la ciencia y la transparencia de su lenguaje: el "hecho" se construye a partir de un marco teórico. Advierte Locke³⁷ que la objetividad de la ciencia no es más que el resultado de un uso específico de la retórica del lenguaje.

En este sentido, Carl Hempel también destaca la importancia de la imaginación en la elaboración de la hipótesis en la investigación científica:

La transición de los datos a la teoría requiere imaginación creativa. Las hipótesis y teorías científicas no se derivan de los hechos observados, sino que se inventan para dar cuenta de ellos. Son conjeturas relativas a las conexiones que se pueden establecer entre los fenómenos que se están estudiando y a las uniformidades y regularidades que subyacen a éstos. Las "conjeturas felices" de este tipo requieren gran inventiva, especialmente si suponen una desviación radical de los modos corrientes del pensamiento científico.³⁸

Hempel relata el caso del químico Kekulé que durante mucho tiempo intentó sin éxito hallar la fórmula de la estructura molecular del benceno hasta que, una tarde de 1865, encontró la solución a su problema mientras dormitaba frente a la chimenea. Contemplando las llamas, le pareció ver átomos que danzaban serpenteando. De repente una de las serpientes se asió la cola formando un anillo, y luego giró ante él. Kekulé se despertó de golpe: se le había ocurrido la idea -ahora famosa y familiar- de representar la estructura molecular del benceno mediante un anillo hexagonal.³⁹

Advertíamos un doble movimiento en los saberes de nuestra época: por un lado se acerca la filosofía a la literatura y por otro también la ciencia. Entre los retos que señalaba Habermas de la filosofía actual se encontraba el de la crítica al cientificismo que identifica erróneamente ciencia y conocimiento. Habermas alude a la búsqueda de otras formas de hacer conocimiento. En este contexto teórico de pensamiento habermasiano, Gonzalo Guajardo González propone entender a la filosofía como un puente entre las ciencias y la literatura. El estudioso de la materia parte de la

37 Cf. David Locke, *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-176.

38 Carl G. Hempel, *Filosofía de la ciencia natural*, Madrid, Alianza, 1973 pp. 33-4

39 Citado por C. G.Hempel, *op.cit.* p. 34

siguiente interrogante: ¿Acaso la literatura está vinculada a la emotividad y desvinculada del conocimiento? Y plantea como tesis central que la literatura es un modo de conocimiento, que a diferencia del conocimiento científico (que "es indicador de objetos con existencia extralingüística") tiene una función mostrativa o de sentido. Apoyándose en Cristiane Schildkenetch distingue tres categorías posibles de significado, por ende, tres tipos de discurso:

1. La alusión o indicación de objetos, que están entendidos con existencia extralingüística.
2. La participación o transmisión de mensajes.
3. La presentación o mostración de sentido que equivale a "poner algo a la disposición" por la vía del lenguaje.

El significado 1 corresponde a la ciencia, el 2 a la comunicación cotidiana y el 3 a la literatura. Una concepción de verdad como *adaequatio* (adecuación del enunciado a los hechos) imposibilita entender otros modos de verdad, y otros modos de conocimiento, como el conocimiento no-proposicional, en este sentido observa Guajardo que:

Si es cierto que en los textos literarios se privilegia la presentación o mostración de sentido, que no consiste precisamente en dar un contenido de lenguaje, por la vía del lenguaje, entonces la literatura sí permite construcción de conocimiento, pero no como "algo" referido por el texto literario, sino como algo que "sucede" por y a través de éste. El texto literario no se refiere directamente a la realidad; tan sólo lo hace indirectamente, por lo que su conocimiento no es de orden proposicional ni se establece en términos de verdad como *adaequatio* a algo que ya está hecho. El conocimiento proporcionado por los textos literarios es un conocimiento a manera de proceso, como actividad intersubjetiva tendiente a la comprensión.⁴⁰

Existen pues otros modos de conocimiento: indirectos, narrativos, mostrativos o no-proposicionales, mediante los que accedemos no sólo a la explicación sino también a la comprensión. Se abre el abanico de posibilidades si como señala Habermas disolvemos la falsa identidad entre conocimiento y conocimiento científico. Esta es la función de puente que ha de cumplir la filosofía, según Guajardo; la filosofía, en su reacción contra la metafísica y en el sano afán de deshacerse de conceptos "duros" heredados de la tradición, ha vuelto sus miradas hacia los

40 Gonzalo Guajardo González, *La Filosofía: un puente de peatones (entre las ciencias y la literatura)* en Dora E. García, Raúl Alcalá y Daniel Velásquez Mejía (coordinadores) *Filosofía y literatura: Coloquio*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000. p. 8

movimientos del lenguaje y hacia la literatura. En este volver la mirada hacia el lenguaje, la filosofía no está sola. Las ciencias la están acompañando al incursionar en sistemas de categorías nuevas de explicación, aquéllas también se han visto obligadas a innovar su lenguaje. De esta manera concluye nuestro autor:

La filosofía es el puente de peatones entre dos horizontes de conocimiento: el científico y el literario, el proposicional y el no-proposicional, el teórico y el práctico; se mueve entre la objetividad y la subjetividad, entre la referencialidad y la mostración. La filosofía se debe a esos dos ámbitos, de ellos se nutre.⁴¹

Y para lograr puentear los dos ámbitos -el de la literatura y el de la ciencia- se monta a caballo entre los modos de conocimiento propio de la literatura y el de las ciencias, con ello, modifica también sus estructuras discursivas.

Philippe Lacoue-Labarthe es aún más radical que Guajardo pues considera que la filosofía no tiende el puente hacia la literatura, sino que es literatura en sí misma, en este sentido escribe en "La fábula (Literatura y Filosofía)"⁴²

Querriamos plantearle aquí a la filosofía la cuestión de su "forma"; o más exactamente, arrojar sobre ella esta sospecha: ¿y si, después de todo, no fuera más que literatura? [...] Querriamos, pues, preguntarnos si el sueño, el deseo mantenidos desde su "comienzo" por la filosofía de un decir puro (de una palabra, de un discurso puramente transparentes en los que se evidenciarían inmediatamente la verdad, el ser, el absoluto, etc.) no han estado siempre comprometidos por la necesidad de pasar por un texto, un trabajo de escritura y si, por esta razón, la filosofía no ha estado siempre obligada a utilizar modos de exposición que no le pertenecían propiamente (el diálogo, por ejemplo, o el relato) y que era muy a menudo incapaz de dominar e incluso de reflexionar sobre ellos.⁴³

El discurso de la metafísica se parece al de la literatura. Philippe Lacoue-Labarthe traza una línea de Parménides a Nietzsche que le permite descender del razonamiento abstracto a la expresión literaria. Parménides señaló que "el ser, es y el no-ser, no es", es decir, el no-ser no es pensable, no existe, es inefable (nada podemos decir acerca de él). Hegel comparte con Parménides la idea de la identidad entre lo racional, lo real y, podríamos añadir, lo no-inefable (aquello que podemos expresar con palabras). Lacoue-Labarthe se sitúa en la fisura entre el ser y

41 *Ibidem*, p. 13

42 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, "La fábula (Literatura y Filosofía) en Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe y otros (Manuel Asensi, Estudio introductorio, selección y bibliografía) *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, S. A. 1990

43 *Ibidem*, p. 135.

el pensar, planteando la posibilidad de pensar lo que no es, es decir, que lo que se piensa pueda ser una ficción y que sin embargo sea expresable y de esta manera "que el concepto de ficción escape al discurso de la verdad".

Ser, decir y pensar son lo mismo. El ser es lo que se dice. El mundo se convierte en fábula. La fábula es el lenguaje en el que ya no tienen sentido las diferencias entre lo literal y figurado, la realidad y el simulacro, lo lógico y la poesía, la filosofía y la literatura.

Desmantelados los cimientos del ser y la verdad ¿qué queda ahora? Lacoue-Labarthe concluye su reflexión recordando a Nietzsche:

La cuestión inicialmente planteada, como sin duda nos hemos dado cuenta (a propósito de los motivos de la ficción) no era extraña, entre otros a Borges. No nos extrañaremos de poder decir que tampoco lo es a Cervantes, al menos tal y como lo leemos hoy. Se podría, finalmente, reformular así: ¿somos capaces de no creer en lo que hay en los libros o de no quedar "decepcionados" por su mentira? O como habría dicho Nietzsche: ¿podemos dejar de ser "todavía piadosos"?, ¿somos capaces de "ateísmo"? ⁴⁴

A modo de resumen y regresando al planteamiento original del problema de las relaciones estructurales entre filosofía y literatura diremos lo siguiente. Las fronteras entre las dos disciplinas carecen de nitidez. El estructuralismo de Derrida, el giro lingüístico de la filosofía de Rorty y los planteamientos críticos de Habermas nos demuestran que después de la filosofía del sujeto, las pretensiones de verdad como *adaequatio* y los desarrollos de la moderna epistemología de las ciencias, es urgente redefinir el papel de la reflexión filosófica, así como sus alcances y problemáticas específicas.

En conclusión, después del fin de las filosofías sistemáticas podemos decir que la filosofía se concibe a sí misma como discurso, como interpretación. De tal manera que, replicando a Marx, que a su vez replica a toda la historia de la filosofía, podríamos señalar que "los filósofos sólo han interpretado al mundo en vez de transformarlo" y en la elaboración de esa interpretación sólo han construido su propia ficción sobre el mundo. Por ende, no han hecho sino literatura. La historia de la filosofía puede leerse desde esta óptica como una historia de la literatura.

⁴⁴ *Ibidem*, 142.

En este sentido afirmó el empirista inglés Hume en el siglo XVII, respecto de los tratados metafísicos -columna vertebral de la filosofía-, que no eran más que "sofismas e ilusiones" o más modernamente Borges ha afirmado que la metafísica no es más que "una rama de la literatura fantástica".

CAPÍTULO III. LA FUNCIÓN DE LA FILOSOFÍA EN LA OBRA DE BORGES

"El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta tal punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?" Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues e internos intersticios de sinrazón para saber que es falso"
(Borges, J.L. "Avatares de la tortuga" en *Otras Inquisiciones*, 1952)

140606

1. La filosofía en la obra de Borges 2. Borges ¿es filósofo? 3. La especulación filosófica como hallazgo estético en la Literatura de Borges.

1. La filosofía en la obra de Borges

En el proceso de composición literaria de Borges se pueden distinguir dos momentos: al primero corresponden los poemarios y ensayos de *Fervor de Buenos Aires* (1923) *Luna de enfrente* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926); obras que corresponden al periodo de búsquedas, de experimentaciones formales y lingüísticas, de influencias -tanto en la temática como en la forma- determinantes provenientes del contexto socio-histórico en el que le tocó vivir. El nacionalismo cultural de la Argentina de principios del siglo XX atraviesa la producción literaria de este "primer Borges", como lo ha llamado Rafael Olea Franco.¹ El segundo momento de esa evolución literaria se refiere la etapa madura, hacia la década de 1930. A la que corresponde el hallazgo de los principios rectores de su "estética de la alusión" (según expresión del mismo estudioso de Borges

¹ Cf. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica 1a. Edición, Argentina, 1993.

citado arriba) y que empieza a perfilarse ya en *Historia universal de la infamia* (1935) y en *Historia de la eternidad* (1936). Los mecanismos formales de la narrativa borgesiana que conforman gran parte de las ficciones futuras aparecen ya desde entonces en estas primeras obras. El proceso se consolida con la publicación de los cuentos que después conformarán *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) y que antes los había dado a la luz pública la Revista *Sur*: "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), "Las ruinas circulares" (1940) "La lotería en Babilonia" (1941), "Examen de la obra de Herbert Quiane" (1941) y "La biblioteca Total" (1939), este último, antecedente del cuento "La biblioteca de Babel".

Las temáticas de estas dos etapas en la escritura de Borges marcan, según Jaime Alazraki un doble movimiento que va de lo local a lo universal, vale decir, de lo argentino a lo filosófico. En su libro *El hacedor* Borges resume las dos etapas fundamentales de su trayectoria temática "...y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito".

El primer cuento que escribió, "Hombre de la esquina rosada" corresponde a esa temática de lo criollo argentino, pero los siguientes, "El acercamiento a Almotásim" (1935) "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939) y su primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*, se encuentran ya bajo el influjo de sus inquietudes metafísicas.²

Sin embargo, a pesar de ese proceso lineal que advierte Alazraki en la temática, las inquietudes metafísicas en las obras de Borges se remontan más atrás. En una de las obras que podríamos llamar de su primera etapa (en la que predominantemente se ocupa de temas locales), *Inquisiciones* (1925), aparece el texto "La encrucijada de Berkeley" en el que analiza la percepción de una higuera a la luz del *esse est percipi* del filósofo irlandés George Berkeley. De esta forma podemos señalar por boca del mismo Borges: "desde los laberintos de cartón pintados del truco, nos hemos acercado a la

² Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Editorial Grédos, Madrid, 1968, p. 102.

metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas.³

Las preocupaciones filosóficas no pertenecen a un segundo momento en la obra de Borges, ni son posteriores a la preocupación por los temas locales, más bien están desde el principio, si se quiere, asomando tímidamente en medio de las pasiones nacionalistas y ultraístas del "Primer Borges". En cuatro textos ensayísticos Borges se ocupa de la filosofía: *Inquisiciones* (1925), *Discusión* (1932) *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952). Algunos asuntos tratados en la colección de ensayos que componen *Discusión* son la poesía gauchesca, la tradición del escritor argentino, Paul Groussac; y entre todos ellos se abre espacio a la reflexión de un tema reiterado en la obra borgesiana: el de Aquiles y la tortuga ("La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" y "Avatares de la tortuga".)

A propósito de la sana distancia entre el tratamiento fresco de estos temas y el estilo propio de una tradición filosófica academicista, Borges recuerda escenas de la vida familiar:

Mi padre me explicó todas las paradojas eleáticas con ayuda del ajedrez. Y me contó la carrera de Aquiles y la tortuga, sin hablar de Zenón de Elea. Y me explicó todo eso sin nombres propios. Por ejemplo, el "idealismo" de Berkeley; lo que acabo de mencionar, la filosofía eleática. Todo eso con el tablero de ajedrez, con una naranja, sin nombres propios, sin ninguna pedantería. El me inició en la filosofía sin usar la palabra filosofía. O en la metafísica. Y ese tema para mí ha sido continuo: el tema de Aquiles y la tortuga. He vuelto a él; leído a Bertrand Russell, a Stuart Mill y otros.⁴

Sin embargo, aunque aparecen las preocupaciones filosóficas desde el principio, es en *Otras inquisiciones* (1952) en donde se refleja cierta profundidad en el razonamiento y el interés de Borges se amplía hacia otros temas clásicos de la filosofía. Entre estos no podemos dejar de mencionar el problema del tiempo, que aparece en la obra borgesiana desde el principio y a cuya reflexión el argentino le dedica tres ensayos en *Historia de la eternidad* ("Historia de la eternidad", "La doctrina de los ciclos" y "El tiempo circular"). Borges profundiza en varios de sus ensayos en problemáticas filosóficas, ensayos por cierto que a juzgar por su densidad no desmerecen un lugar

3 "El truco", en Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 328.

4 Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*. México, FCE, 1983, p. 196.

en algún libro de metafísica. Citamos algunos ejemplos: "Nueva refutación del tiempo", ensayo en el que Borges pretende refutar la existencia del tiempo a partir del idealismo de Berkeley y del empirismo de Hume; en "De las alegorías a las novelas" y "El ruiseñor de Keats", analiza el problema medieval de los universales; en "La esfera de Pascal" y "Pascal", discute la noción de infinito, etc. En todos estos ensayos se advierte lo que destaca Daniel Balderston⁵: Borges desafía la lógica común del ensayo literario: los problemas sobre los que reflexiona son enigmas perplejos acerca de los cuáles propone una hipótesis que nunca resuelve. Esa posición tentativa es importante para mantener la naturaleza enigmática de la cuestión, pues resolver el acertijo quitaría ese sentido de posibilidad. Rodríguez Monegal resalta la importancia del ensayo en tanto espacio de reflexión filosófica en la obra del argentino:

[...] la especulación metafísica que ya aparecía en sus primeros versos, ocupa un lugar central en su ensayística (...) Ya en su primera colección de ensayos se encuentran los gérmenes de esa inquietud metafísica. Cómo Borges ha condenado al infierno de la no-reedición estas *Inquisiciones*, la crítica ha pasado generalmente por alto estas primeras intuiciones fundamentales. Dos ensayos indican desde sus títulos, la inquietud del joven inquisidor: "La nadería de la personalidad", "La encrucijada de Berkeley [...] Pero es sobre todo en sus ensayos, siempre retomados y nunca terminados, donde mejor se puede seguir el desarrollo de estos temas metafísicos que Borges reduce casi siempre al examen de algunos tópicos constantes.⁶

Esas inquietudes filosóficas se hacen presentes tanto en el cuento, como en el poema y en la reflexión ensayística. Pero son los ensayos los que concentran los diversos tópicos filosóficos en los que se inspiran los poemas y cuentos. Los ensayos de Borges responden a los intereses del Borges creador de ficciones, ya desde *Discusión* (1932) se nos anuncia ese doble interés: el teórico y el práctico. Más exacto sería decir que el segundo determina los tópicos del primero: es decir, Borges reflexiona sobre un género porque escribe sobre ese género. Y en este sentido habría que leer la *Historia universal de la infamia* (1935) al lado de los temas cosmopolitas de *Discusión* (1932).

Julián Serna Arango amplía la panorámica filosófica al destacar cuatro maneras en que ocurre la presencia de temáticas filosóficas en toda la obra de Borges. La primera, en los textos que

5 Cf. Daniel Balderston, "Borges ensayista" en De Toro, Alfonso, et. Al, *El siglo de Borges*, V.1 Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 1999.

6 Emir Rodríguez Monegal, *Borges, por el mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1976 p. 47

podríamos clasificar como ensayos, del tipo de "El tiempo circular" y "La doctrina de los ciclos"; la segunda, en relatos cuya trama gira en torno a una temática filosófica, como "Las ruinas circulares" y "El inmortal"; la tercera, en relatos que plantean una nueva versión de la realidad, como "La biblioteca de Babel" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; la cuarta, en digresiones o comentarios intercalados en relatos o fragmentos de ensayos.⁷ La obra de Borges está salpicada de problemas filosóficos que han preocupado al hombre desde siempre. En su poesía y principalmente en su narrativa hallamos un trasfondo filosófico. Los componentes de este trasfondo a veces se constituyen en la materia prima de las ficciones de Borges y otras le sirven, sobre todo en sus ensayos, para volcar sus consideraciones y puntos de vista sobre esos temas. Incluye en su obra temas filosóficos ya sea para hacer un análisis de los mismos, como en alguno de sus ensayos o para recrearlos literariamente dando cuerpo al argumento como sucede con alguno de sus cuentos o poemas.

Sean cuatro (como señala Serna Arango) las formas de presencia filosófica o dos, lo cierto es que la obra de Borges está atravesada por cuestiones de orden epistemológico, ontológico, es decir, es en parte una construcción literaria de reflexiones filosóficas. En este sentido señala Alazraki que los temas de la cuentística de Borges están inspirados en esas hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de la filosofía y en sistemas teológicos que son el andamiaje de varias religiones. Continuando esta línea de apreciación de la obra de Borges advierte Rodríguez Monegal que aunque las especulaciones metafísicas de Borges no tengan ningún valor filosófico real, esto es, no hayan aportado ninguna idea original al vasto *corpus* acumulado por la historia filosófica de Occidente, estas especulaciones son fundamentales para comprender el proceso de producción de su obra, así como el campo cultural en que se inscribe y el origen de sus figuras y tópicos. Más contundente aun Jean Wahl, un filósofo profesional, ha declarado a propósito del peso

⁷ Cf. Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Colombia, Pereira, 1990. pp. 31-2

de la filosofía en la obra de Borges: "Il faut connaître toute la littérature et la philosophie pour déchiffrer l'oeuvre de Borges" (hace falta conocer toda la literatura y toda la filosofía para descifrar la literatura de Borges).⁸

Resumiendo, hasta aquí podemos decir que la filosofía atraviesa de parte a parte la literatura de Borges, que lo mismo se encuentra presente en los cuentos, que en la poesía y en el ensayo. Vimos que en el ensayo, desde sus primeras obras, dedica buena parte de las mismas a problemáticas clásicas en la tradición filosófica. Quizá ahora valdría la pena preguntarnos si Borges es o no es un filósofo, si Borges suscribe una corriente filosófica. O bien, preguntarnos como opera la filosofía en su obra literaria.

2. Borges ¿es filósofo?

El papel de la filosofía en la literatura de Borges ha sido una cuestión debatida por los estudiosos de la materia. Como ya fue dicho en la introducción de este trabajo Zulma Mateos (*La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, 1998), Julián Serna Arango (*Borges y la filosofía*, 1990), Fernando Savater (*La infancia recuperada*, 1976 y *Borges y la filosofía*, 1999) y Juan Nuño (*La filosofía de Borge*, 1986) aportan premisas relevantes a la discusión.

Juan Nuño se cuestiona acerca de la condición filosófica de la literatura borgesiana y analiza ésta a la luz de la condición filosófica de otras literaturas como la de Kafka y la de Sartre, destacando limitaciones en éstas dos últimas. Mientras la condición judía domina en Kafka, en la literatura de Sartre siempre se intenta probar algún principio teórico: la mala fe de la conciencia o la libertad humana. En Sartre la literatura es una especie de pretexto para la filosofía y esto desvirtúa a ambas. En todo caso, si hay que comparar la condición filosófica de la literatura de Borges con alguna otra obra sería sólo comparable con la condición literaria de la filosofía platónica. Nuño establece un paralelismo entre Borges y Platón no sólo en cuanto a la temática (la oposición entre el

⁸ Citado por Juan Nuño, *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986 p. 11.

mundo sensible y el mundo inteligible) sino también en cuanto al tipo de expresión de ambas obras: literarias, asistemáticas y fragmentarias; de tal manera que los mitos platónicos son el equivalente de los relatos borgesianos y si aceptamos, como lo hace Nuño en el colmo de la exaltación que hay "filosofía en Borges" tendríamos correspondientemente que aceptar la existencia de "las ficciones de Platón".

Sin embargo, más allá de los efluvios de la pasión Nuño descrea de la existencia de pensamiento filosófico en Borges. Reconoce que dentro de su variada cultura abundan las referencias a fuentes propiamente filosóficas, así como su predilección por algunos autores (Berkeley, Hume y Schopenhauer) pero en Borges no hay creación filosófica original, repite los temas de una tradición de veintisiete siglos de historia de la filosofía. Habría que discutirle a Juan Nuño que si un filósofo se define en función de la originalidad de su pensamiento entonces dejaríamos fuera de la historia de la filosofía a más de una docena de pensadores que la tradición reconoce como filósofos, por mencionar a algunos: Plotino, San Agustín, Santo Tomás, etc., filósofos que han hecho cierto eclecticismo de las filosofías anteriores y que repiten -la historia de la filosofía es la historia de la repetición de las mismas problemáticas que le inquietan al hombre- la tradición. Es decir, Nuño acierta en la conclusión, no en las premisas, además, constata una verdad clara para el mismo Borges: "Yo soy un lector simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz de pensamiento filosófico".⁹

Sin embargo, Nuño insiste en novedades de otra índole. Destaca que lo novedoso en Borges radica en "Crear con viejos materiales procedentes de la abstracción metafísica la abrumadora riqueza de sus ensayos y ficciones."¹⁰ También consciente del tipo de novedad "filosófica" que aporta su literatura, Borges comenta a propósito de la vieja hipótesis idealista en la que se basa "Las

⁹ Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso. op. cit.* p.143

¹⁰ Juan Nuño, *La filosofía de Borges. op. cit.* p. 11.

ruinas circulares" - la realidad es un sueño y alguien nos sueña- que se trata del cuento que no hubiera sorprendido ni a Berkeley ni a los filósofos de la India: "lo que puede ser un lugar común en filosofía, puede ser una novedad en lo narrativo. O en todo caso está aprovechado como novedad".¹¹

En conclusión, Nuño reconoce en Borges un Platón al revés, es decir, Borges explota las posibilidades literarias de la filosofía, es un "ilustrador" de la filosofía: "Borges es una suerte de ilustrador de temas filosóficos [...] los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de mundos fantásticos."¹²

Vale la pena destacar la advertencia que hace Nuño sobre una lectura filosófica equivocada de la obra de Borges: es imposible descifrarla a través del rastreo de las ideas filosóficas. Una lectura así puede traicionar al mismo Borges porque su literatura no puede reducirse a media docena de esquemas metafísicos. No "usó" la filosofía como Sartre la literatura, más bien jugó con sus posibilidades literarias.

En "Borges: doble contra sencillo" (1997) Fernando Savater nos descubre que el secreto de la literatura de Borges es la duplicación y por eso su obra podría resumirse en el título de uno de sus libros: *El otro, el mismo*. Desde este principio de la duplicación se explican sus preferencias filosóficas: Platón -mundo sensible vs. mundo inteligible-, Spinoza -dos atributos de la sustancia: el pensamiento y la extensión- y Schopenhauer -el mundo es voluntad y representación.

Sin embargo, y a pesar de la naturaleza filosófica de tal principio rector de la obra de Borges, afirma Savater que "Lo fundamental de Borges es el carácter primordialmente literario de todos sus secretos".¹³ Y aquí Savater nos hace una pequeña trampa al ensanchar los alcances del concepto de "lo literario"

de tal manera que haga posible incluir otras formas poéticas o narrativas que son la filosofía, la teología, la teoría científica, las constituciones políticas o las proclamas revolucionarias. Es perfectamente obtuso seguir insistiendo en el carácter *ficticio e inventado* de lo literario, por oposición a la condición de real y de dado que se supone al

11 Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo, *op. cit.*, p.223

12 Juan Nuño, *op. cit.* p. 15-16.

13 Fernando Savater, *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976 p. 205

hipotético mundo efectivo.¹⁴

Es decir, Borges hace literatura y al mismo tiempo filosofía, al fin y al cabo se confunden en ese amasijo que entiende Savater por "lo literario". Años después, en "Borges y la filosofía" trabajo publicado a propósito del Homenaje al Centenario de Borges, Fernando Savater redefine las relaciones entre la literatura y la filosofía en la obra del argentino. En este pequeño ensayo Savater introduce un ligero matiz al planteamiento de Nuño. Empieza preguntándose si las relaciones entre la obra de Borges y la filosofía "¿fueron de amor platónico, de seducción fingida o un matrimonio de conveniencias?"¹⁵ A lo que añade una cuarta posibilidad: relaciones de amor correspondido. El amor de Borges por la filosofía y los filósofos fue correspondido: también los filósofos aman a Borges: "Sin duda Borges le vino bien a la filosofía como inspiración, pero no es menos cierto que Borges les ha venido bien a los filósofos".¹⁶ Fernando Savater agrega el nombre de Borges a la lista de grandes literatos -Lucrecio, Dante y Goethe, Kafka, Thomas Mann, etc.- con vuelo especulativo en los que la capacidad de expresión literaria y de argumentación filosófica viven una dichosa complicidad.

Los contenidos filosóficos son en Borges un realce de su intuición poética; gran parte de dicho atractivo y también de su dignidad estética provienen precisamente del afectuoso contagio que busca su prosa y su verso con las preocupaciones de la filosofía. Es decir, que lo verdaderamente cierto no es que Borges haga fascinante a la filosofía sino que la filosofía hace fascinante a Borges".¹⁷ Entrevistado por María Ramírez Robes, Fernando Savater reitera este punto de vista y resalta la importancia de la apreciación de Juan Nuño:

María Ramírez Robes.- Y ¿qué opinión te merece el texto que Juan Nuño escribió sobre *La filosofía en Borges*?

Fernando Savater.- La obra está muy bien. Yo lo he utilizado mucho. Nuño aclara que Borges no es un filósofo y

¹⁴ *Ibidem.* p. 207

¹⁵ Fernando Savater, "Borges y la filosofía" en *El siglo de Borges* T 2 Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario Alfonso del Toro y René Ceballos (eds) Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1999 p. 123

¹⁶ *Ibidem.* p. 124

¹⁷ *Ibidem.* p. 123.

que por lo tanto no debe ser leído como un filósofo. A mí me parece que Nuño no insiste sobre la importancia de esos temas literariamente. Es evidente que Borges se dedica a los temas filosóficos por razones literarias, pero eso también revierte sobre su propia obra haciéndola más interesante. El interés de Borges por la filosofía fue un interés correspondido. La filosofía le hizo interesante a él. Nuño aclara muy bien que el interés de Borges es un interés literario, pero yo añadiría que el interés filosófico de los textos de Borges es una de las bases de su interés literario.¹⁸

Para Nuño y Savater, entonces, Borges no hace filosofía; sin embargo, para Julián Serna Arango la cuestión se resuelve dependiendo de lo que entendamos por filosofía. Este autor al contrario de los dos anteriores hace un replanteamiento de la filosofía dentro de la cual las ideas, propuestas y sugerencias de Borges son legitimadas. Empieza por destacar la diversidad de definiciones del quehacer filosófico, casi tantas como filósofos en la historia de la filosofía. Para unos, la filosofía es un tipo de investigación -Kant, Husserl- para otros, una cosmovisión -Platón, Hegel, Escoto Erígena- otros en cambio, la conciben como un plan de acción-Nietzsche y Marx.

Para definir con precisión el objeto de estudio de la filosofía Serna intenta dos caminos: el histórico y el lógico. Históricamente la filosofía ha tenido desde su nacimiento una pretensión logocéntrica, es decir, se trata de una reflexión centrada en la razón. Lógicamente (o sincrónicamente) ha sido radical y totalizante.

En esta tradición racionalista y totalizante Serna valora las voces disidentes: los presocráticos, Platón, San Agustín, Nietzsche y Bergson. En ellos se asoman los rasgos de una filosofía que renuncia al compromiso logocéntrico y reconstruye la unidad del ser humano por la vía del conocimiento a través de la síntesis entre pensamiento lógico y analógico: "La tarea totalizante de la filosofía no puede limitarse a realizar la síntesis de las formas de pensamiento lógico y racional, sino que además debe recuperar las modalidades del pensamiento analógico, pues de lo contrario sería incoherente con su propósito original".¹⁹ Esa renuncia no implica la caída en el abismo de la irracionalidad sino al contrario, implica la apertura a otras posibilidades que rebasen la racionalidad. Entre las posibilidades de síntesis de ambos órdenes está la literatura filosófica, dentro de la cuál se

18 María Ramírez Robes, "Entrevista a Fernando Savater: La ironía metafísica" en *Literate World*.

19 Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, op. cit. p. 27

inscriben los ya mencionados filósofos disidentes y además, Hölderlin, Kafka y Borges: "Platón hace literatura sin proponérselo y Borges filosofía a pesar suyo"²⁰ y por supuesto su estilo de filosofar dista del estilo de los pensadores sistemáticos (a veces refuta irónicamente, como en *Nueva refutación del tiempo*, otras polemiza respuestas célebres como en *Avatares de la tortuga*, y otras plantea nuevas posibilidades heréticas como en *La esfera de Pascal*). Aun cuando es evidente que los más acuciosos y variados problemas de la metafísica desfilan por la obra borgesiana, Serna hace una revisión por las temáticas filosóficas que más le interesan a Borges: los sueños, el lenguaje, el conocimiento y el tiempo. En esta revisión el autor nos descubre la convergencia de las reflexiones de Borges y, digamos, las reflexiones de los filósofos de oficio. Para concluir:

Borges más que tesis, propone acertijos, enigmas, paradojas. La construcción de un sistema filosófico lejos estuvo de contarse entre las obsesiones del autor; explícitamente -inclusive- rechaza tal posibilidad. A lo largo de sus páginas, no obstante, hay un permanente filosofar, un discurrir en torno de los temas cruciales de la existencia.

Filosofía sin hacer filosofía, no es otra la opción elegida y defendida por Borges, cuando atribuye al pensamiento el papel dinámico de incentivo y no la función apostática de inventario.²¹

En resumen, a diferencia de Nuño y Savater, Serna Arango atribuye a la literatura de Borges un estilo muy propio -algo heterodoxo- de hacer filosofía. Zulma Mateos no se atreve a tanto, pero destaca que si bien no hay creación filosófica en Borges, sí hay una posición filosófica que puede extraerse de un análisis de su obra literaria. Tal es el propósito de Mateos en *La filosofía en Jorge Luis Borges*.

La cosmovisión filosófica de Borges es un "pesimismo metafísico radical", según Mateos, y es la resultante lógica de las diversas corrientes filosóficas asumidas por el argentino que cobran unidad en una postura propia, que si bien no se halla expuesta de una manera sistemática es posible extraer de su obra e integrar bajo una forma coherente.

Escribe Mateos al respecto:

Pese a esto, es sabido que no se puede hablar en Borges de creación filosófica sino de recreación e inquietud

²⁰ *Ibidem*. p. 28

²¹ *Ibidem*. p. 129.

metafísica. Pero si bien partimos de la base de que en este autor no hay creación filosófica, mi objetivo es mostrar en este trabajo que de la obra literaria de Jorge Luis Borges se desprende una cosmovisión filosófica [...] Pienso que esa concepción propia de Borges es un pesimismo metafísico radical.²²

Zulma Mateos rastreará las corrientes filosóficas que dan unidad a esa cosmovisión pesimista básicamente en tres veneros: el nominalismo que arranca con Aristóteles, el idealismo de Berkeley, y el voluntarismo de Schopenhauer. En los tres descubre Mateos una continuidad lógica y natural. El punto de partida se encuentra en dos ensayos: "De las alegorías a las novelas" y "El ruiseñor de Keats" en los que Borges hace la misma referencia: "Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones..."²³

Borges menciona el surgimiento de dos líneas de pensamiento de la bifurcación nacida en Platón y Aristóteles: el realismo y el nominalismo. Aristóteles resurge en el nominalismo medieval de Pedro Abelardo y el nominalismo de Guillermo de Ocam reaparece en el siglo XVIII en Berkeley. Las dos grandes líneas del pensamiento filosófico calaron en el pensamiento de Borges y, de hecho, él mismo llegó a declararse nominalista ("De las alegorías a las novelas").

Mateos señala que la proximidad de Borges a Berkeley hay que buscarla más por el lado epistemológico que por el ontológico. Borges llega al idealismo por la vía del nominalismo, y ambas corrientes -nominalismo e idealismo- concluyen con la negación de las ideas abstractas. De Berkeley sólo hay un paso a Schopenhauer, porque si bien no hay ideas abstractas sino sólo percepciones singulares de la realidad y todo lo que está allá afuera depende de mi percepción, entonces el mundo no es más que mi representación de la realidad, esto es, un acto de mi voluntad.

En conclusión sostiene Mateos tres ideas fundamentales:

1. Jorge Luis Borges tuvo una posición filosófica definida, que puede extraerse de un análisis de su obra literaria.
2. Esta posición no constituye un sistema filosófico original, pues Borges no fue un filósofo sino que es el resultado de las respuestas que, de acuerdo con sus preferencias filosóficas, fue dando a sus inquietudes metafísicas.

22 Zulma Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Biblos, 1998, pp. 18-23.

23 Jorge Luis Borges, "Otras Inquisiciones" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, Editores, 1996. p. 122

3. Su pesimismo metafísico radical se basa en su escepticismo gnoseológico, el que se origina -a su vez- en su especial visión cosmológica y antropológica.²⁴

Una aportación más de la reflexión de Zulma Mateos es la referente a la postura de Borges en relación con el pensamiento filosófico contemporáneo. En este último encontramos una corriente que reflexiona sobre el ser -Heidegger y Jaspers y Sartre- y otra que centra su atención en el lenguaje -el segundo Wittgenstein, George Moore, John Austin y el neopositivismo. Borges se ubica en esta última porque comparte con esos pensadores las mismas influencias filosóficas: Ocam, Hume, Stuart Mill, William James y además comparte también el escepticismo. Sus afinidades con esta corriente filosófica y su predilección por Bertrand Russell fue algo que expresó manifiestamente. Ya en "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" de 1932 apoya sus dilucidaciones en dos textos de Russell: *Introduction to Mathematical Philosophy*, de 1919, y *Our Knowledge of the External World*, de 1926.

En lo que se refiere a la filosofía existencialista Borges expresó su rechazo. A su juicio estas filosofías "crean una especie de vanidad". Refiriéndose a dos de sus máximos exponentes escribe:

las filosofías de Heidegger y Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son en tal sentido inmorales.²⁵

En resumen, la condición filosófica de la obra borgesiana es una cuestión que tiene respuestas tan variadas como las expuestas en este trabajo y que van desde la negación rotunda de creación filosófica (por ende de la filosofía, según Nuño) hasta la revelación de un estilo de filosofar en Borges que rebasa los límites de la tradicional reflexión logocéntrica (Savater y Serna Arango), amén de las posturas que intentan entender este problema a partir del complejo entramado de ideas filosóficas presentes en la obra borgesiana.

Sea o no filósofo es innegable el impacto de Borges en la cultura occidental y particularmente

24 Zulma Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, op. cit. p. 123

25 Jorge Luis Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" en "Otras Inquisiciones" en *Obras Completas*, op. cit. p. 127.

en la filosofía contemporánea. Emir Rodríguez Monegal en su libro *Borges, hacia una lectura poética* señala que desde los años sesenta y sobretodo en Francia Borges se convirtió en un punto de referencia asociado a los nombres de Kafka y Nabokov y en un motor para la invención narrativa, filosófica y cinematográfica. En el prólogo a *Las palabras y las cosas* (1966) Foucault asegura que "este libro nació de un texto de Borges". El texto aludido es "El idioma analítico de John Wilkins".²⁶

La pregunta sigue abierta ¿qué hay en la literatura de Borges que ha trascendido hasta lugares tan dispares como la filosofía? A continuación revisaremos lo que piensa Borges de la filosofía y la función que le destina en su obra literaria.

3. La especulación filosófica como hallazgo estético en la literatura de Borges.

Digamos que dos son los tipos de ideas que propone Borges sobre la filosofía. Sobre el primer bloque de ideas -que ya expuse en el apartado anterior- se ha insistido hasta el cansancio: las posibilidades literarias de la filosofía. Sobre el segundo, no tanto: se trata de ver a la filosofía como la portadora de marcos de percepción del mundo. A continuación explico esta segunda postura.

La filosofía es un asunto de sensibilidad en Borges; en "De las alegorías a las novelas" y en "El ruiseñor de Keats" reitera obsesivamente: "Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones."²⁷ Es decir, la filosofía se instala en el nivel íntimo de la percepción, está vinculada a formas de sentir el mundo. Aristóteles y Platón somos cualquiera. Igualmente nuestra cultura y nosotros somos el resultado, en parte de un libro de Filosofía, escrito por Platón, presencia más determinante en la obra borgesiana de lo que supuso el mismo Borges.

Hablando con Antonio Carrizo sobre su cuento "más ambicioso", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" señala Borges que se trata de la idea de un libro que transforma toda la realidad: "Me di cuenta de que eso había ocurrido siempre. Porque al fin de todo nosotros somos obra de la Biblia y de los

²⁶ Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*. Madrid, Síntesis, 1995, pp. 244-245.

²⁷ Jorge Luis Borges, "Otras Inquisiciones" en *Obras Completas*, op. cit. p. 122

Diálogos de Platón".²⁸ En la misma entrevista Borges nos descubre las habilidades literarias de Platón:

Carrizo. Elija a un novelista, Borges.

Borges. Joseph Conrad. No ha habido ninguna vacilación.

Carrizo. Hace quince años me dijo Platón.

Borges. Bueno, estaba más ingenioso que hoy (Ríen). Claro que es un novelista, claro. Porque la filosofía es todo ficción, realmente.

Carrizo. Inventó un gran personaje, llamado Sócrates, me dijo.

Borges. Ah, bueno. También dramaturgo, sí. Además inventó los arquetipos.²⁹

Lo que construye la filosofía para Borges son juegos verbales, fantasías. La filosofía no es búsqueda de verdades sobre el mundo como reza su definición etimológica sino construcciones ficticias, "literatura fantástica".

Por eso Borges denuncia la omisión que la *Antología de la literatura fantástica* hace de los insospechados y mayores maestros del "género fantástico": Platón, Parménides, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant y Francis Bradley.

Al igual que para la literatura la referencia ontológica de la filosofía no es la realidad sino la "irrealidad" constituida por el lenguaje. Así lo destacan las enciclopedias de esa utopía de la imaginación humana que es "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "la literatura de Uqbar era de carácter fantástico [...] sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad".³⁰

Lo que la filosofía pretende hacer sin éxito, en el plano de la realidad (penetrarla e interpretarla) tal vez pueda realizarse con éxito en el plano de las ficciones. Es precisamente en ese ámbito -la literatura- donde las hipótesis de la filosofía cobran vida. Centrándose en la metafísica que es desde los presocráticos como una especie de corazón de la filosofía, afirma Borges: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica".

La especulación filosófica es en la literatura de Borges un hallazgo estético, la temática de

28 Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, op. cit. p.222

29 *Ibidem*. pp. 82-83.

30 J. L. Borges, " Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *Ficciones*. Emecé Editores, Barcelona, 1995 p.22.

buena parte de su obra está inspirada en hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de filosofía. Borges percibe la filosofía igual que a la religión como construcciones ficticias, como representaciones del mundo provisionarias, relativas y falibles pero estéticamente valiosas. Advierte en el Epílogo de *Otras Inquisiciones* (1952): "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravillosas."³¹

La religión y la filosofía son pues, esquemas humanos, juegos verbales como la literatura. Y hay más de un punto de convergencia entre el filósofo y el literato. Desde esta perspectiva la literatura y la filosofía tienen fronteras difusas, ambas son ficciones o construcciones -juegos- verbales sobre el mundo. Borges se instala allí donde la filosofía y la literatura flotan combinándose y refundiéndose. El poeta y el pensador escribió Friedrich Hölderling "habitan vecinos en cumbres distintas". Expresión literaria y visión filosófica más allá de sus aparentes incompatibilidades (búsqueda de la belleza *versus* búsqueda de la verdad) se funden armoniosamente.

Francisco José Martín en "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer" coincide con Julián Serna Arango al afirmar que la obra de Borges responde al esfuerzo, tras la crisis logocentrista de finales del siglo pasado, de "salvar" a la filosofía en la literatura. Resultado de este esfuerzo han sido lo que confusamente, se ha llamado "novelas intelectuales" o "novelas filosóficas", obras que en su irreductible diversidad, tienen en común el haber anulado la frontera que tradicionalmente separaba la literatura de la filosofía.

Francisco José Martín contradice al mismo Borges ("pensé sobretodo en las posibilidades literarias de la filosofía") al asegurar que no se trata solamente de explorar "las posibilidades literarias de la filosofía, sino de operar en favor de las posibilidades de una auténtica filosofía

31 Jorge Luis Borges, "Otras inquisiciones" en *Obras completas, op. cit.* p. 153.

literaria."³²

En esta filosofía literaria convergen armoniosamente el conocimiento y la experiencia estética. La validez de la obra borgesiana es doble: su carácter estético y aunado a él su carácter gnoseológico: "se trata, eso sí, de un tipo de conocimiento que establece una relación con la verdad bastante insólita en lo que es el dominio histórico de las grandes corrientes de la historia de la filosofía".³³ La relación con la verdad se redefine desde esta perspectiva así como la tarea del filósofo en relación con el mundo y sus efectivas posibilidades cognoscitivas: la filosofía literaria, reconoce y asume el papel principal que juega en ella la *inventio*.³⁴

En conclusión, señala Martín, que la literatura de Borges desvela el carácter relativo y dependiente de la verdad que estipulan los distintos sistemas filosóficos, una verdad subordinada a las determinaciones categoriales de cada representación. A propósito de la observación de Martín en "Avatares de la tortuga" (*Discusión*, 1932), Borges revisa los diversos tratamientos que en la historia de la filosofía ha seguido la paradoja de Zenón y remata al final del texto:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna -siquiera de modo infinitesimal- no se parezcan un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a pensar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte -siempre- requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama [...] Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.³⁵

Resumiendo, vimos que al hablar de la filosofía en la obra de Borges debemos distinguir tiempos y formas. La obra de Borges no es un monolito, sino el resultado de un proceso de evolución que arrancó con esos primeros poemarios -*Fervor de Buenos Aires* (1923); *Luna de enfrente* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926)- y ensayos en los que se descubre la impronta

32 Francisco José Martín, "*Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer*" en *El siglo de Borges T 2 Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario op. cit.* p. 144-5

33 *Ibidem.* p. 145

34 Cf. Francisco José Martín, "*Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer*" p. 145-147

35 *Obras Completas, op. cit.* p. 258

tanto del nacionalismo argentino de principios del siglo XX como de la búsqueda y experimentaciones formales y lingüísticas que significó el ultraísmo. En ellos tiene su arranque este proceso y una especie de primera culminación en la publicación de los primeros cuentos que después conformarán *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942). En estos cuentos encontramos ya los principios rectores de la estética que delinearán los cauces de gran parte de las ficciones futuras de Borges.

En los tiempos determinados por ese proceso algunos estudiosos ubican la filosofía en un segundo momento, es decir, en las primeras producciones de Borges lo local-argentino domina; en cambio los temas universales (como los filosóficos) dominan en la segunda (Jaime Alazraki); sin embargo, hemos demostrado que la filosofía está presente desde el principio, ya en *Inquisiciones*, que fue publicado en 1925 (el mismo año que *Luna de enfrente*) aparece el interés por el idealismo de Berkeley.

Por lo tanto, la filosofía está presente desde el principio en Borges. Lo que es cierto y es necesario reconocer son los niveles de profundidad en los temas, así como el menú de filósofos que con el tiempo se va ensanchando. Es decir, en los primeros ensayos -*Inquisiciones* (1925), *Discusión* (1932) e *Historia de la eternidad* (1936)- el interés se centra en la temporalidad y el problema de la percepción humana; los filósofos abordados principalmente son Platón, Nietzsche, Russell y Zenón. En cambio, un segundo tipo de ensayos -*Otras inquisiciones* (1952)- muestran a un Borges con un mayor nivel de profundidad en el razonamiento filosófico así como con intereses más diversificados, basta ver el índice de "Nueva refutación del tiempo" para darse cuenta de la gran variedad de filósofos que desfilan por sus páginas.

Las formas de la presencia de la filosofía en la obra de Borges son también diversas. Al principio, como ya se vio, son básicamente a través del ensayo pero a partir de los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) se extienden al cuento y por supuesto a sus poemas. No

está dentro de los alcances de esta investigación hablar de la presencia de la filosofía en la poesía de Borges, pero es un hecho irrefutable que buena parte de su producción poética está atravesada por temáticas y autores clásicos en la historia de la filosofía.

Preguntarse acerca de si Borges es o no filósofo es una pregunta gratuita, sobre todo cuando jamás tuvo tal pretensión y fue tan claro y enfático al respecto. Juan Nuño y Fernando Savater nos revelan una perogrullada: Borges no es filósofo. Sin embargo, el planteamiento visto desde otra perspectiva no es ocioso. Preguntarnos por la condición filosófica de la obra de Borges significa poner en la mesa del debate una serie de cuestiones que se suponen resueltas de hecho: ¿qué es lo que define a una obra como literaria o como filosófica? Porque si los *Diálogos* de Platón, *La ciudad de Dios* de Agustín, *La tentación de existir* de Ciorán aparecen en la historia de la literatura, ¿por qué "Historia de la eternidad" y "Nueva refutación del tiempo" no merecen un lugar en la historia de las ideas filosóficas? En este sentido resultan interesantes los acercamientos al problema que hace Serna Arango al partir de una premisa fundamental en la discusión ¿qué entendemos por filosofía? Este autor nos descubre el carácter logocentrista (racionalista) de la filosofía, pero asimismo nos descubre una tradición de filósofos disidentes que pretendieron legitimar la emotividad e incorporarla al discurso filosófico. Entre la lista de disidentes Shopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y otros, Serna coquetea con la posibilidad de anexar a Borges. Creemos que al menos es discutible no agregar al Borges ensayista, cualquier página de *Otras Inquisiciones* podría confundirse, al menos en el uso de la ironía, con las páginas de *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche.

Finalmente, la función de la filosofía en la obra de Borges es una función estética. Para la obra de Borges tanto la filosofía como la religión son proveedoras de una especie de materia prima de las ficciones literarias.

La religión, la filosofía, la ciencia y todo sistema de interpretación del mundo quedan al mismo nivel de credibilidad. Esas construcciones arquitectónicas tienen intersticios que nos revelan, si no la

falsedad, sí la relatividad de su verdad. Son interpretaciones y en este sentido se encuentran en el mismo nivel de las ficciones literarias.

Sin embargo, también en Borges la filosofía define marcos de percepción del mundo, es en parte, la cultura de la que somos resultado. Somos producto en parte de los diálogos platónicos y nacemos platónicos o aristotélicos. Y en ambos casos definimos nuestro estar en el mundo.

CAPÍTULO IV. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA DE BORGES

"Cuando se acerca el fin -escribió Cartaphilus-, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras."
 Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (J.L. Borges, "El inmortal".)

140606

1. Intertextualidad. 1.1 Génesis y desarrollo. 1.2 Una definición. 1.3 Diferencias entre la intertextualidad y el estudio de fuentes. 1.4 *Conditio sine qua non*: la competencia del lector. 1.5. La intertextualidad como herramienta de análisis 1.5.1 La intertextualidad como relación transtextual 1.5.2. La paratextualidad. 1.6. La intertextualidad en la obra de Borges.

1. Intertextualidad

1.1 Génesis y desarrollo.

La historia del término "intertextualidad" se inicia en La revista *Critique*, que en su número 239, publicó el artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" escrito por Julia Kristeva. Formalmente se trata sólo de una reseña a dos libros de Mijaíl Bajtín publicados en Moscú en 1963 y 1965: *Problemas de poética de Dostoievski* y la obra sobre *Francois Rabelais*. Este artículo además de llamar la atención sobre la riqueza e importancia del pensamiento de Bajtín inicia un aprovechamiento de la concepción bajtiniana de la dialogicidad. Lo relevante del caso es que se trata de la acuñación y primera introducción explícita del término "intertextualité", precisamente para presentar lo que según Kristeva es:

En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble.¹

Las direcciones que ha tomado el concepto de intertextualidad, después de haber sido introducido por Julia Kristeva en 1967, son múltiples y variadas. Desiderio Navarro advierte la distancia de las conceptualizaciones posteriores respecto a las primeras definiciones.

El uso del término "intertextualidad" en tanto concepto "taxonómico" científico-literario se bifurca en la disyuntiva, ya advertida por Manfred Pfister: "intertexto universal vs intertexto específico. Teóricos como Genette, Riffaterre, Hempfer y Bloom, han restringido el concepto kristeviano -en el sentido en el que lo plantea la disyuntiva arriba mencionada- frente a los "panintertextualistas" como el último Barthes, Derrida, Culler, Leitch o Grivel. Es decir, los teóricos conciben la intertextualidad como propiedad ontológica de todo texto o bien como cualidad de cierto tipo de textos. De esta manera podemos afirmar que "Todo texto es un intertexto" (Leitch, 1983) o bien que la intertextualidad es sólo una dimensión del texto (la definición de aquella no agota a éste último).

1.2 Una definición.

Y antes de continuar nuestro camino quizá convendría hacer un alto para preguntarnos junto con Heinrich Plett, uno de los teóricos más destacados de la intertextualidad, ¿qué es un intertexto? El semiólogo alemán advierte la confusión que envuelve al término y con el propósito de esclarecerlo recurre a la primera parte de su etimología: *inter* significa "entre". De cómo se interprete la preposición "entre" depende cómo se explique el término intertextualidad² y en efecto, las interpretaciones varían definiendo un amplio espectro que comprende desde conceptualizaciones

1 Julia Kristeva, "La palabra, el diálogo y la novela" *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, no. 239, abril de 1967, pp. 438-465 en Desiderio Navarro: *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1996.

2 Heinrich Plett, "Intertextualidades" en D. Navarro (traductor) *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1996.

muy simples hasta las sumamente complejas. Anderson Imbert por ejemplo, define la intertextualidad como "la forma en la que un texto se relaciona con uno anterior",³ en cambio Michael Riffaterre, hace un análisis más fino y distingue el intertexto de la intertextualidad. Para Riffaterre el intertexto es el conjunto de textos que vienen a nuestra memoria cuando estamos leyendo un determinado pasaje; en cambio, la intertextualidad está asociada a los fenómenos que orientan la lectura del texto y gobiernan su interpretación ("L'Intertexte inconnu".)

Pero siguiendo la reflexión de Plett, resulta que si bien todos los intertextos son textos -esto es lo que la última mitad del término sugiere- no todos los textos son intertextos, es decir, la alteración del orden en los términos invalida la fórmula. El razonamiento es impecable: si texto e intertexto fueran idénticos no habría ninguna necesidad de un "inter" que los distinguiera. Y efectivamente, texto e intertexto son entidades distintas. Un texto es una especie de mónada completa en sí misma, tiene una estructura sémica autónoma delimitada y coherente; sus límites están indicados por un principio, un medio y un fin; y su coherencia, por la constitución deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto, por el contrario, está caracterizado por atributos que lo rebasan. No está delimitado sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s).

Establecidas las premisas anteriores, Plett concluye que un intertexto tiene una doble coherencia; una intratextual que caracteriza la integridad inmanente del texto y una intertextual que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos. Esta doble coherencia contribuye a la riqueza del intertexto pero también a su *status* problemático. Aunque el teórico alemán advierte que en la comunicación sémica el texto *per se* y el intertexto *per se* difícilmente son posibles y más bien tendríamos que postular una especie de participación gradual del texto en la intertextualidad y del intertexto en la textualidad.

3 Cf. Enrique Anderson Imbert, *IX Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991.

Siguiendo el planteamiento de Plett es oportuno destacar uno de los presupuestos de la teoría de la intertextualidad que consiste en concebir al texto como un sistema sígnico dependiente de otros sistemas sígnicos. Esto es, el texto como "productividad" tal como lo formula Julia Kristeva en su artículo "The bound text" y que, en sus propias palabras significa, "una permutación de textos, una intertextualidad: en un espacio dado de un texto dado, diversas pronunciaciones, tomadas de otros textos, se entrecruzan y neutralizan unas a otras".⁴ En este sentido, cada texto es el producto de las intersecciones de todo un grupo de textos.

1.3 Diferencias entre la intertextualidad y el estudio de fuentes.

El término "intertextualidad" obtuvo con los trabajos de Julia Kristeva y los enfoques de otros investigadores (en particular Barthes, Riffaterre y Derrida) el *status* de una categoría teórica fundamental para los estudios literarios; sin embargo, para algunos teóricos no se trataba de otra cosa sino de vestir con una nueva terminología una de las ramas clásicas conocidas y cultivadas de las investigaciones científico-literarias: el estudio de fuentes. En este sentido, señala Desiderio Navarro que así como la dialogicidad bajtiniana sufrió transformaciones para volverse intertextualidad kristeviana, así ésta se transformó después; y si para unos fue lo mismo que dialogismo, para otros la intertextualidad se redujo a la búsqueda de fuentes e influencias en la obra estudiada.⁵ Para Anderson Imbert por ejemplo, la intertextualidad se propone lo mismo que la vieja

4 Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Grédos, 1984 p. 36

5 Cf. D. Navarro, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Los aportes realizados por Roland Barthes en trabajos como *Le plaisir du texte* (1973) o *Roland Barthes* (1979); por Gerard Genette en *Introduction a l'architexte* (1979) y *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982); por Michael Riffaterre en *La production du texte* (1979) y en artículos como *L'intertexte inconnu*" (1981), o por Harold Bloom con su teoría de la influencia en *The Anxiety of Influence* (1981). A *Theory of Poetry* (1973), son sólo algunos ejemplos del alcance que ha tenido la teoría de la intertextualidad. Desiderio Navarro destaca dos aportaciones relevantes de la teoría de la intertextualidad: 1) hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad, sino también las formas de la praxis literaria viva, la posmodernista, por ejemplo. 2) Un efecto colateral de la entusiasta acogida del neologismo ha estimulado la creatividad terminológica en las ciencias culturales; por un lado, ha contribuido al surgimiento de otros términos que encerrando el mismo prefijo inter designan relaciones análogas entre elementos o aspectos textuales más particulares o más generales: intertitularidad, interdiscursividad, intersemanticidad, intercontextualidad, etc. Además también ha propiciado la aparición y difusión de términos que apelando a otros prefijos designan otras relaciones entre textos: paratexto, metatexto, peritexto,

investigación de fuentes que establece la filiación directa entre dos o más textos. Ambos métodos (la intertextualidad y el estudio de fuentes) recorren juntos trechos del mismo camino sólo que acaban por separarse ya que sirven a diferentes disciplinas. La única diferencia pues, estriba en que los investigadores de fuentes son historiadores; en cambio, los investigadores de intertextualidades se llaman semiólogos.⁶ En una palabra, la intertextualidad es vino viejo en odres nuevos para Anderson Imbert.

Ryszard Nycz no está de acuerdo y argumenta que el éxito del concepto se explica en parte por ser una categoría que describe aspectos clave de la *praxis* literaria contemporánea. Y fue esta misma *praxis* la que "forzó" a introducir algún término que correspondiera a sus estrategias; sustancialmente distintas del estudio de fuentes y filiaciones: "Pues ellas abarcan en igual medida tanto los vínculos con los géneros y estilos de habla extraliterarios, como, no raras veces, los nexos intersemióticos con los medios extradiscursivos del arte y la comunicación (la plástica, la música, el filme, el cómic, etc.)."⁷ En la misma línea de argumentación que Nycz, Jonathan Culler declara que si estrechamos el concepto de intertextualidad al estudio de fuentes resulta inútil como herramienta de análisis:

es difícil servirse del concepto [...] de intertextualidad a causa de la amplitud y el carácter indefinido del espacio del enunciado que él indica. Pero si estrechamos este espacio para aumentar la utilidad del concepto, caemos en las investigaciones de fuentes de tipo tradicional, positivista (o sea, precisamente en lo que se pensaba abandonar), o no vamos más allá del señalamiento de determinados textos anteriores como un fundamento que facilita la interpretación.⁸

En este sentido también Michael Riffaterre destaca entre las ventajas de la noción de intertexto, que ésta no tiene ninguna necesidad de demostrar el contacto entre el autor y sus predecesores, como el estudio de fuentes o influencias. Para que haya intertexto, basta con que el

epitexto, etc. Y al mismo tiempo el estudio de la intertextualidad, inicialmente centrado en la literatura, se ha ido extendiendo cada vez más a otras artes y fenómenos culturales: cine, artes plásticas, teatro, televisión, etc.

⁶ Cf. Enrique Anderson Imbert, *IX Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991.

⁷ Ryszard Nycz, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos" en (*Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio Navarro La Habana, Cuba, Casa de las Américas Julio de 1993) p. 97.

⁸ *Ibidem* p.101

lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos. Aclara Riffaterre que se trata de una asociación regulada por el texto y no por el arbitrio del lector. Y en esta tarea el lector descifra otro texto en la filigrana del que tiene enfrente independientemente de la cronología y de toda filiación. En *L' intertexte inconnu*, nuestro teórico es claro, empieza por destacar la diferencia entre "intertexto" e "intertextualidad" reservando el primer término para el cuerpo de obras a las que alude el texto en cuestión (de acuerdo a la competencia de lectura de cada lector) y deslindando la toma de conciencia del intertexto (que en este nivel se quedaría en estudio de fuentes) de la intertextualidad, fenómeno mucho más complejo:

Ese problema (suscitado por la moda actual de la intertextualidad) es la confusión en que se incurre muy a menudo entre *intertextualidad* e *intertexto*. El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquél que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos al leerlo. En cambio, es evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso en función del número de veces que releemos un texto. Ahora bien, el error que comete, en mi opinión, la mayor parte de los críticos que invocan hoy la intertextualidad, es el de creer que esta consiste simplemente en un conocimiento o en una forma de conciencia del intertexto. Si eso fuera no habría necesidad del término puesto que ella sólo cubriría los dominios conocidos a los que se aplica una terminología clara y probada. El conocimiento del intertexto anterior sería el dominio de la historia de las influencias, de las filiaciones literarias, de la investigación tradicional de las fuentes, tradición actualmente bastante desacreditada.⁹

La intertextualidad rebasa pues el estudio de fuentes de un texto y más bien se identifica con las condiciones que hacen posible la producción de significado. Escribe nuestro teórico: "Redefiniré, pues, la intertextualidad de la siguiente manera: se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal.

⁹ Michel Riffaterre, "Semiótica intertextual: el interpretante" en Desiderio Navarro (traductor) *Intertextualité, op. cit.* En este sentido Riffaterre le critica a Roland Barthes la siguiente idea: hay intertexto independientemente de la cronología y de toda filiación, lo hay cada vez que el lector descifra otro texto en la filigrana del que tiene enfrente (*El placer del texto* p. 58-9) Barthes confunde el intertexto con asociaciones accidentales debido a similitudes con el léxico, a semejanzas en el plano de las referencias aparente o real al mundo no verbal. Estas asociaciones se hacen al azar de la experiencia individual y entonces el texto no es más que un pretexto, pero el texto le debe su carácter fundamental de monumento verbal al hecho de que exige una lectura dócil y completa, proceso restrictivo gracias al cual el texto controlando su propia decodificación bloquea las fantasías del lector. "No hay ninguna razón para que no ocurra lo mismo en el caso del intertexto: toda asociación intertextual será rígida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura. Para que un intertexto sea percibido, es, pues, necesario y suficiente que los textos que él involucra actualicen una invariante, y que esa actualización se imponga al lector gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las variaciones estilísticas, las diferencias de géneros, etc. entre los textos." p. 150.

Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia..."¹⁰ En la lectura lineal sólo rige la producción de sentido, en cambio, en la lectura intertextual el lector toma conciencia de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o a conceptos sino a complejos de representaciones integradas al universo del lenguaje. Es decir, se puede decir en parte, que la diferencia entre el estudio de fuentes y la intertextualidad la define el proceso que tiene lugar en la conciencia del lector.

1.4 *Conditio sine qua non*: la competencia del lector.

La intertextualidad no es una cuestión objetiva, no está en ningún texto, es esencialmente un fenómeno subjetivo. Esto es, no existe fuera de la conciencia del escritor y del lector; y sólo existe cuando una persona piensa en el tipo de relación dada entre el texto que tiene enfrente y las alusiones que éste hace a otros textos. Es decir, la intertextualidad es la percepción que tiene el lector de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido. Estas otras obras constituyen el intertexto de la primera. Asimismo en esa percepción el lector se encuentra con la posibilidad de conectar la obra no solamente con otros textos sino también con una tradición o con un género. La intertextualidad consiste pues, en reconocer una referencia a lo ya dicho, o más bien a un decir ya "monumentalizado": clisés, fórmulas estereotipadas, formas convencionales de un estilo o de una retórica, formulas genéricas, porciones de texto o fragmentos de textos anónimos o por el contrario, textos firmados que forman el corpus de una cultura.

Las específicas referencias intertextuales exigen que el lector busque la referencia al texto que no está leyendo en ese momento. Estas referencias pueden ser directas o bien indirectas, en este último caso, el lector extraerá del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente) y de esta manera llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto y construye el tejido de la intertextualidad a la que alude el texto.

¹⁰ Michel Riffaterre, "El intertexto desconocido" (*Littérature*, No. 41, febrero de 19981, pp. 4-7) Citado en D.Navarro, *Intertextualité, op. cit.* pp. 170-171.

Riffaterre destaca la importancia del lector en la construcción de la intertextualidad. Nuestro autor esquematiza las relaciones entre texto, intertexto y lector (él lo llama interpretante) basándose en el triángulo semiótico de Frege. Coloca el texto (T) donde Frege coloca el signo, el intertexto (T') donde Frege la referencia ontológica (el objeto). En la cúspide del triángulo fregeniano donde se encuentra el *Sinn* (o la imagen individual del objeto) Riffaterre pone el interpretante o lector (I). Y afirma que: "la intertextualidad sólo funciona, y el texto, por consiguiente, sólo asume su textualidad, si la lectura de T a T' pasa por I, es decir, si la interpretación del texto a la luz del intertexto es función del interpretante. Si se lee directamente de T a T' "sólo se percibe una alusión, una cita, una fuente".¹¹

Es decir, que el análisis intertextual permite hacer explícitas ciertas operaciones de recepción textual por medio de las cuales el lector puede discriminar las referencias de un texto atendiendo a las formas de su *deixis* intertextual. Riffaterre, como ya vimos antes, entiende la intertextualidad como un modo de percepción del texto y como el mecanismo propio de toda lectura significativa. La intertextualidad es pues, una forma de lectura que logra atravesar el estatuto ontológico (su ser, su naturaleza) del texto leído. Incluso nuestro teórico llega a afirmar que el texto literario se construye, en parte, en la intertextualidad.¹²

1.5. La intertextualidad como herramienta de análisis.

Pero si, como es nuestro interés, queremos hacer de la intertextualidad una herramienta útil en el análisis de textos literarios necesitamos un sistema de indicadores y categorías analíticas que

11 Michel Riffaterre, "Semiótica intertextual: el interpretante" en Desiderio Navarro, *Intertextualité, op. cit.* p. 152

12 Michel Riffaterre, "La silepsis intertextual " "La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura. El texto literario no es, pues, simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos. Cada una de las palabras que lo componen sólo tendrá función literaria cuando se le comprenda primeramente, como todas las palabras, según las reglas del lenguaje y los constreñimientos del contexto, pero también, casi simultáneamente en función del intertexto que él presupone" en Desiderio Navarro, *Intertextualité, op. cit.* p. 163

nos permitan identificar, así como describir los marcadores que señalan un intertexto, el tipo de presencia de otros textos en el texto estudiado, las relaciones entre textos de un mismo autor, etc.

Para Ryszard Nycz servirse de cualquier modo de la categoría de intertextualidad exige la atención de tres relaciones problemáticas: 1) las que se entablan entre el texto estudiado con otros textos; 2) las del texto con el género y 3) las del texto con la realidad.¹³ El análisis intertextual para este autor tiene como directrices estos tres aspectos. Para Plett el intertexto visto como un todo, es la resultante de la combinación de tres perspectivas: semiótica, sintáctica y pragmática. Lo que el estudiosos alemán propone es analizar al intertexto en esta triple perspectiva.

La primera perspectiva de análisis parte del siguiente razonamiento. Los intertextos consisten en signos, éstos forman parte de códigos y los códigos tienen dos componentes: signos y reglas. Los signos representan el aspecto material del código, en cambio las reglas su aspecto estructural. De esta manera Plett destaca tres tipos de intertextualidad, cada uno de ellos es análogo a los componentes del código:

1) intertextualidad material (particularizante) -o sea, repetición de signos; (la cita). En ella distingue tres fases:

a) el texto de la cita (T1), o sea, el texto en que ocurre la cita (=texto de destino);

b) el pre-texto (T2), o sea, el texto del cual es tomada la cita (= texto de partida),

c) la cita propiamente dicha.

2) Intertextualidad estructural (generalizante) -o sea, repetición de reglas; (requisitos para las clases y subclases de textos).

3) intertextualidad material-estructural (particularizante-generalizante)- o sea, repetición de signos y

¹³ Ryszard Nycz, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos" en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio Navarro La Habana, Cuba, Casa de las Américas Julio de 1993 p. 105

reglas en dos o más textos. En los tipos 1 y 2 tendríamos el tipo de relaciones que Nycz define como texto-género o architexto genérico que se refiere a un prototipo *sui generis* que representa un ejemplar ideal (no necesariamente existente) que cumple de la mejor manera las normas genéricas; ya sea como representación de un ejemplar modelo real, como sistema de los rasgos más típicos, o también como sistema conformado por los rasgos de mayor fuerza distributiva con respecto a los ejemplares de otros géneros.¹⁴

A este sistema de categorías de Plett cabe agregar la observación de Nycz respecto a las relaciones texto-realidad. Éstas representan una oportunidad de examinar los vínculos entre el texto literario y su contexto social, histórico y cultural en los marcos de una perspectiva metodológica. Todo análisis intertextual quedaría incompleto si ignora este tipo de relaciones.

Otro destacado teórico de la intertextualidad es Gérard Genette, cuyo libro *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982) constituye el primer ambicioso intento por realizar una taxonomía de las numerosas formas de intertextualidad ilustrada con ejemplos de literatura que van desde la antigüedad hasta nuestros días. Genette nos ofrece un magnífico escrutinio de zonas problemáticas de la intertextualidad o, como él prefiere llamarle, transtextualidad, y sus modos de manifestarse. Justo el título del libro de Genette define la intertextualidad, y en este sentido destaca Anderson Imbert que ciertos semiólogos hablan de "la literatura en grado cero, en primer grado, en segundo grado"; el texto B se dice que es con respecto al texto A una "literatura en segundo grado".¹⁵

Genette define el concepto *Palimpsestes* en un ensayo dedicado a la literatura de Proust: "Como la escritura proustiana, la obra de Proust es un palimpsesto donde se confunden y encabalgan varias figuras y varios sentidos, presentes siempre todos a la vez, y que se dejan descifrar solamente

14 *Ibidem*, p. 106

15 Enrique Anderson Imbert, *IX Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991. p. 46

todos juntos dentro de su inextricable totalidad".¹⁶ Caracterizando los personajes de la novela de Marcel Proust tendríamos que Albert Le Cuziat sería un poco Albertina y mucho Jupein. Madame de Chevigné tendría el rostro y la voz de Oriana, Charles Haas el mechón rojizo de Swann, Charles Ephrussi su cultura. Balbec es Trouville, Dieppe, Cabourg y Evian, etc. y "Todas estas transformaciones, sustituciones, escisiones y fusiones imprevisibles, sin contar lo que permanece secreto en el cuaderno de notas, agregan profundidades casi insondables al palimpsesto proustiano."¹⁷

Al final del ensayo dedicado a Proust nos revela Genette el origen de la imagen del palimpsesto, un origen que se remonta al *Suspira de Profundis* de De Quincey y cuya resonancia proustiana resulta sobrecogedora:

¿Qué es el cerebro humano si no un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto y también el vuestro, lector, innumerables capas de ideas, de sentimientos, han caído sucesivamente sobre vuestro cerebro tan suavemente como sobre la luz. Pareció que cada una sepultaba a la precedente. Pero ninguna en realidad ha perecido [...] El olvido, pues, es nada más que momentáneo; y en tales circunstancias solemnes, en la muerte tal vez, y generalmente en las excitaciones intensas creadas por el opio, todo el inmenso y complicado palimpsesto de la memoria se extiende de golpe, con todas sus capas de sentimientos muertos superpuestas, misteriosamente conservadas en lo que llamamos el olvido [...] Así como toda acción, lanzada en el torbellino de la acción universal, es en sí irrevocable e irreparable, haciendo abstracción de sus posibles resultados, igualmente todo pensamiento es imborrable. El palimpsesto de la memoria es indestructible.¹⁸

Quizá el doble concepto de literatura como palimpsesto y como literatura en segundo grado definen el quehacer literario desde una perspectiva alejada de las novedades, y en este sentido dirá Genette que para Valéry, igual que para Borges, el criterio para valorar una creación no se encuentra en su novedad, sino a la inversa, en su ancianidad profunda ("lo mejor que hay en lo nuevo es lo que responde a un deseo antiguo" Valéry, *Oeuvres* II p. 561). En el interior mismo de la obra literaria está la intertextualidad y el palimpsesto:

La literatura es un conjunto coherente, un espacio homogéneo en el interior del cual las obras se rozan y se penetran las unas a las otras; es también, a su vez, una pieza ligada a otras en el espacio más vasto de la "cultura", en la que su propio valor es función del conjunto. Por esta doble razón, la literatura depende de un

16 G. Genette, *Figuras*, México, Siglo XXI, 1990, p. 75.

17 *Ibidem*, p. 72.

18 *Ibidem*, p. 75.

estudio de la estructura interna y externa.¹⁹

Genette ha observado que la literatura es una suerte de bricolage: un esfuerzo por dotar a una estructura antigua de una función nueva y que en ese proceso crea siempre objetos nuevos: "un intertexto se puede leer por sí mismo, sin referencia al hipotexto. Pero si percibimos su presencia es posible también descubrir en él una dimensión nueva que nos obliga a ver en el texto una suerte de palimpsesto en que las varias escrituras se tocan e influyen mutuamente".²⁰ La literatura es *bricolage*, proteo, en una palabra un palimpsesto. Y esa multiplicidad de relaciones o "transtextualidad" reviste cinco modalidades.

Genette señala que "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos"²¹ es una relación transtextual y la clasifica en cinco tipos. 1) La intertextualidad que consiste en la presencia de un texto en otro (cita, plagio, alusión); 2) La paratextualidad o relación que guarda el texto con el título, intertítulo, epílogo, advertencias, prólogos, notas, etc.; 3) La metatextualidad que refiere la relación que une a un texto con otro sin nombrarlo. Este es el lugar de la crítica que reconstruye, manipula, cita y recita el texto diseñando una red de intertextualidades posibles, para poner al texto estudiado en relación con otros y en relación con su comentario (que influye en el texto puesto que puede alterar sus lecturas); 4) La architextualidad que es la relación muda que articula una relación paratextual de pura pertenencia taxonómica (el género es un aspecto del architexto) y 5) la hipertextualidad que se define como la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto). En *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* Genette se dedica a explorar el último -de los cinco- tipos de transtextualidad. En *Umbrales* (1987) explorará con lujo de detalle la paratextualidad.

Según este semiólogo hay dos formas de abstraer relaciones intertextuales: por

19 "Estructuralismo y crítica literaria" en *Figuras*, ibídem p. 186

20 *Ibídem*, p. 453.

21 Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. pp. 9-10

Transformación y por Imitación. Quien transforma un texto atiende con preferencia a su contenido, no a su manera de exponerlo. Quien imita se ocupa del estilo, no tanto de un texto cuanto del género literario donde predomina tal o cual estilo. El *Ulises* de Joyce es una transformación de *La Odisea* de Homero y consiste en trasponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. En cambio, *La Eneida* de Virgilio es una imitación de *La Odisea* de Homero. Virgilio cuenta las aventuras de Eneas inspirándose en el género (formal y temático) establecido por Homero: "Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero".²²

El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación como ya fue dicho o como una relación de imitación. La transformación ofrece tres aspectos: la parodia, el travestismo burlesco y la transposición. Los procesos de transformación pueden tener fines lúdicos, satíricos o serios. Si la transformación responde a una intención lúdica estamos en presencia de la *parodia*; si busca un efecto satírico el resultado es el *travestismo*. Si la transformación de un texto es seria estamos en el dominio de la *transposición*.

La imitación por su parte es de tres tipos: el "pastiche" (o remedo), "charge" (o ridiculización, caricatura) y la "forgerie" (o imitación seria). Se imita un texto de tres formas diferentes: en forma de imitación lúdica que deriva en el *pastiche*; en forma de imitación satírica en *charge* o *caricatura* o bien bajo el régimen de imitación seria que produce la *continuación* (un lenguaje que imita prolongando un estilo famoso o prestigiado).

Genette ha observado que de todas las relaciones entre un hipotexto y un hipertexto, la transformación por "transposición" es la más importante, porque bajo esta categoría se sitúa el grueso de la literatura universal. Las posibilidades son múltiples y variadas: van de la traducción a la "transvaloración" y "transmotivación" y el resumen (transposición por condensación). Esta última

²² *Ibidem*, p. 16.

transforma un texto a través de un resumen que como todo resumen condensa el original (Jaime Alazraki ha estudiado este tipo de transtextualidad en la obra de Borges).

De los cinco tipos de transtextualidad que distingue Genette vamos a referirnos, sobre todo, a la intertextualidad y a la paratextualidad, por ser los más destacados en los cuentos y ensayos de Borges analizados en este trabajo.

1.5.1 La intertextualidad como relación transtextual.

La intertextualidad es definida por Genette como "presencia de un texto en otro" y esta se da de tres formas: cita, plagio y alusión. Plett dedica buena parte de su artículo antes comentado al estudio de la cita. El alemán destaca entre las características prominentes de la cita las siguientes: 1) la repetición intertextual (un pre-texto es reproducido en un texto posterior); 2) su carácter segmental, por regla general el pretexto no es reproducido íntegramente, sino parcialmente; 3) la insuficiencia, ya que representa un segmento textual derivativo y 4) su naturaleza extirpable ya que con relación al texto es algo extraño. Aunque advierte Plett que no siempre las citas permanecen inalteradas en muchas ocasiones son remodeladas y generan nuevos significados.

Por su parte Nycz destaca que pueden ocurrir en el texto dos tipos de citas. En la literatura nos encontramos en general con la aparición de operaciones de cita en dos tipos fundamentales: las citas de fragmentos de obras pertenecientes al canon de la tradición literaria y la cita de textos, tanto literarios como extraliterarios.²³ En el primer caso, es obligatoria la identificación de intertextos concretos y ésta se cumple gracias a la mediación del "diccionario de citas" canónico; en el segundo caso, la localización exacta de la fuente tiene una importancia secundaria porque el componente esencial para la semántica de la obra está encerrado en las características tipológico-funcionales de la unidad textual dada.

En el mismo sentido que Nycz, Plett subraya la doble existencia de la cita: su estructura

²³ Ryszard Nycz, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos" en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio Navarro, *op. cit.* p. 102

de superficie y su estructura profunda:

por regla general, una cita no incluye únicamente un sólo nivel (isotópico) de significado, sino dos o más (poli-isotópicos) que requieren que el receptor los interrelacione. Esta interrelación, o para emplear el término de Bajtín (1981) éste "diálogo" se extiende mucho más allá del elemento citado y abarca también los contextos primario y secundario del mismo. Cuanto más citas estén codificadas en un texto tanto más compleja será su estructura profunda intertextual, tanto más polifónico será el diálogo textual.²⁴

También es importante considerar la distribución de la cita; puede ser descrita con referencia a las posiciones más destacadas del texto: principio, fin y medio. La posición inicial tiene el mismo peso que el título, el epígrafe o la primera oración; la posición final en muchas ocasiones funciona como aforismo de conclusión.

Por otro lado, es importante también considerar la interferencia. Una cita siempre está incrustada en dos contextos: el contexto del texto de la cita (C1) y el contexto del pre-texto (C2). Como estos contextos son por definición no-idénticos toda cita implica un conflicto entre la cita y su nuevo contexto. Este conflicto es llamado por Plett interferencia. Los marcadores hacen visible la costura entre cita y contexto. Hay costuras manifiestas y ocultas; por eso existen citas manifiestas u ocultas dependiendo de si el autor desea subrayar o disminuir la interferencia entre el "marco" y lo "insertado". Los marcadores pueden ser implícitos, explícitos o inexistentes. En el caso de los marcadores explícitos se nombra directamente la fuente.²⁵ Los marcadores implícitos tienen un status problemático porque en ellos se borra "la costura" entre cita y contexto y pueden derivar en comentarios que devienen pseudocita o pseudocomentario. Corresponderá a la competencia citacional del receptor decidir si la cita es o no cita en estricto sentido, labor en la que será determinante la inquisitividad analítica y la competencia literaria y cultural. Si el receptor no percibe la cita, el texto no logra su propósito que consiste en abrir diálogos entre pre-textos y textos de cita. O bien podríamos referir el caso extremo: el lector que ve más en el texto de lo que su autor

24 Heinrich Plett, "Intertextualidades" en, Desiderio (traductor) *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, *op cit.* p. 73

25 Cf. H. Plett, *op cit.* pp. 65-91.

puso ahí. En este sentido podríamos preguntarnos que tan consciente, estructural y dialógica es la intertextualidad en el texto. Es decir, ¿qué tan consciente es el intertexto en el autor del texto que estamos leyendo? Es decir, ¿cuál es el grado de intertextualidad de nuestro intertexto? Manfred Pfister²⁶ propone un modelo que mide los grados de intertextualidad de acuerdo con seis criterios: *use, mention o refer to*; comunicatividad, autoreflexividad, estructuralidad, selectividad y dialogicidad: 1) la comunicatividad que se refiere al grado de conciencia de la referencia intertextual en el autor y el receptor (este criterio alude a la intencionalidad y a la claridad del marcaje en el texto); 2) la estructuralidad o integración sintagmática del pretexto en el texto. El pretexto deviene o no fondo estructural en el texto; 3) la dialogicidad o relación que guarda el intertexto con su pretexto. A veces el intertexto se construye a contrapelo del original ironizándolo, minando sus supuestos ideológicos, aprovechando el efecto distanciador de la diferencia entre el viejo contexto de la palabra ajena y su nueva contextualización.

1.5.2. La paratextualidad.

Para que entendamos la relevancia de la paratextualidad o de la relación que guarda el texto con el título, intertítulo, epílogo, advertencias, prólogos, notas, etc. preguntémosnos como lo hace Genette ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara como se titula? O bien, tratándose de la obra de Borges preguntémosnos ¿Cómo leer a Parménides y a Platón si aparecen en el índice de *Antología de la literatura fantástica*?

Aunque la paratextualidad para Genette no forma en estricto sentido parte del texto juega un papel fundamental en la presentación, presencia y recepción del texto:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar

26 Cf. Manfred Pfister, *op cit.* pp. 85-108

su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación.²⁷

A este acompañamiento lo llama Genette paratexto: "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público".²⁸ El paratexto no es un límite ni una frontera, más bien se trata de "un umbral o -según Borges a propósito de un prefacio-, de un "vestíbulo", que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. "Zona indecisa" entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto).²⁹

Advierte Genette que las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las ediciones, etc. Por ejemplo, nuestra época "mediática" multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba, de igual manera durante la Edad Media circulaban los libros como manuscritos sin fórmula de presentación (la transmisión oral). Señala Genette que todo lo que rodea a la obra genera efectos paratextuales. "En este sentido, sin duda se puede afirmar que no existe, y jamás ha existido, un texto sin paratexto".³⁰

En cuanto al estudio particular de los elementos del paratexto está determinado por una serie de rasgos que describen características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Es decir, definir un elemento del paratexto consiste en determinar su emplazamiento (¿dónde?), su fecha de aparición (¿cuándo?), su modo de existencia, ya sea, verbal o de otro tipo (¿cómo?), las características de su instancia de comunicación, su destinador y su destinatario (¿de quién? ¿a quién?) y las funciones que animan su mensaje (¿para qué?). Veamos cada uno de estos aspectos.

1. Situación espacial. (¿Dónde?) Determinación de su emplazamiento, mismo que podemos situar

27 Gérard Genette, *Umbrales* (1a edición en francés, 1987) México, Siglo XXI, editores, México, 2001.p. 7

28 *Ibidem*, pp. 7-8.

29 *Ibidem*, pp. 7-8.

30 *Ibidem* p. 9

por referencia al texto mismo: alrededor de él, en el espacio del volumen, como título o prefacio, en los intersticios del texto como títulos de capítulos y ciertas notas. Todo esto lo define Genette como *peritexto*. Luego está el exterior del libro, el soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o correspondencia o diarios íntimos. Esta segunda categoría pertenece al *epitexto*. Ambos, el *peritexto* y el *epitexto*, comparten el campo espacial del texto.

2. Temporal. (¿Cuándo?) Fecha de aparición que se define en relación con la de la primera edición original del texto.

3. Sustancial. (¿Cómo?) Se refiere a su modo de existencia, es decir, su status sustancial. Casi todos los paratextos en la literatura son de orden textual, o al menos verbal: títulos, prefacios, entrevistas. Hay que destacar el valor paratextual de las manifestaciones: icónicas, materiales o factuales. Estas últimas no consisten en mensajes explícitos (verbales o no) sino en un hecho cuya sola existencia de ser conocida por el público aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción. Se trata de información que tiene repercusiones en la lectura de la obra. Edad, sexo del autor, nacionalidad, pertenencia a una academia, obtención de un premio literario, etc. Es decir, los elementos que existen alrededor de una obra que precisa o modifica su significación: contexto autoral, contexto genérico, contexto histórico. Según Genette todo contexto hace paratexto.

4. Pragmática. (¿De quién? ¿A quién?) Las características de su instancia de comunicación. El destinador de un mensaje paratextual la más de las veces es el autor (paratexto autoral) pero puede igualmente tratarse del editor. El destinatario es "el público". Ciertos elementos del paratexto se dirigen (lo que no significa que lo alcancen) al público en general es el caso del título o de una entrevista, otros se dirigen con la misma reserva más específica y más restrictivamente sólo a los lectores del texto (el prefacio) otros se dirigen a los críticos, etc.

5. Fuerza ilocutoria. (¿Para qué?) Se trata de las funciones que animan un mensaje. Ciertas indicaciones genéricas (autobiografía, historia, memoria) tienen valor de contrato más apremiante

que otras (novela, ensayo) o una mención como Primer volumen o Tomo 1. El paratexto comunica una información pura: nombre del autor o fecha de publicación, pero también puede dar a conocer una *intención o interpretación* autoral/editorial, ej. *novela* no significa "esto es una novela" (Roland Barthes dice en *Roland Barthes par lui-même* "Todo esto debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela").³¹

Cómo ya vimos, el estudio de los elementos del paratexto está determinado por características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Dos paratextos sustanciales en este sentido son los prefacios y las notas. Misma que procedemos a exponer.

La función del prefacio³² autoral (el prefacio por excelencia) es asegurar al texto una buena lectura, parecería que el autor nos dijera: "he aquí cómo y por qué debe leer este libro."³³ En ellos encontramos lo que llama Genette declaraciones de intención. La más importante de las funciones del prefacio original consiste en una interpretación del texto por el autor. De esta manera se impone al lector una teoría definida por la intención del autor presentada como la más segura clave interpretativa y desde este punto de vista el prefacio es uno de los elementos de dominio autoral. Fórmulas de interpretación autoral categóricas que se plantean muchas veces como "la clave de un enigma, o al menos como la traducción de una figura": Borges revelando, en el prólogo de *Artificios* (1944) "Funes el memorioso es una larga metáfora del insomnio." "Después de esto es imposible leer

31 Cf. Gérard Genette, *Umbrales*, *op. cit.* pp. 7-17

32 *Ibidem* p. 173. Genette señala que las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio. Distingue 6 tipos: 1) el prefacio autoral original 2) posfacio autoral original 3) prefacio (o posfacio) autoral ulterior 4) prefacio o posfacio autoral tardío 5) prefacio alógrafo (y autoral) auténtico 6) prefacios ficcionales.

33 *Ibidem* pp. 174-175. Un ejemplo muy claro es Borges que en los "prólogos" o "epílogos", originales o más o menos tardíos que acompañan a los libros, su actitud más frecuente consiste en comentar de una manera específica tal o cual de los ensayos o de las *nouvelles* que los componen" (p. 174) y se abstiene de destacar una característica general o a veces una agrupación parcial que acusa por contraste la heterogeneidad del resto (*Discusiones*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El Aleph*) O el acento lo pone sobre dos rasgos: "Dos tendencias he descubierto corrigiendo las pruebas de este volumen (*Otras Inquisiciones*) O más a menudo subraya la diversidad para excusarse (*El otro, el mismo*: "Este libro no es otra cosa que una compilación") o para reivindicarla (*El hacedor*: "Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo [...] sea menos evidente que la diversidad geográfica de sus temas)" Monotonía es el nombre para él peyorativo que da a una unidad eventual, que sería pobreza (*Informe de Brodie*: "Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono"); O bien en *El oro de los tigres*, escribe: "Para eludir o siquiera atenuar esta monotonía, opté por aceptar; con tal vez temeraria hospitalidad, los misceláneos temas que se ofrecieron a mi rutina de escribir".

este cuento sin que esta interpretación autoral pese sobre la lectura forzándola a precisarse, positiva o negativamente, en relación con ella."³⁴

Asimismo encontramos entre los elementos paratextuales una especie de contrato de verosimilitud o de ficción (una declaración de ficcionalidad) en el prefacio. La fórmula más ingenua consiste en atribuirle al autor las opiniones y los sentimientos de sus personajes. Pero en realidad hay dos fórmulas: 1) los personajes son reales y cualquier parecido con individuos imaginarios será fortuito 2) los personajes son totalmente imaginarios y cualquier parecido con la realidad sale sobrando. Por ejemplo, la fórmula denegativa: *Roland Barthes par Roland Barthes*.

En cuanto a las notas, Genette las divide en notas autorales asertivas subdivididas en originales, ulteriores, alógrafas (y accesoriamente actorales) y notas ficcionales. Destaca que la función esencial de la nota autoral es de complemento, a veces de digresión y raramente de comentario. La nota autoral original es una bifurcación momentánea del texto y en este sentido le pertenece al texto de la misma manera que el paréntesis. En este caso estamos en una franja muy indecisa entre el texto, el paratexto y el "entre". La nota, según como aparezca forma parte de uno, del otro, o del "entre". Cuando se refiere a un texto discursivo con el que se halla en relación de continuidad y homogeneidad formal, pertenece más bien al texto ya que lo prolonga, ramifica y modula.

A propósito de estos elementos paratextuales entre los que se encuentra el título señalaba Genette que no leeríamos de la misma manera el *Ulises* de Joyce si no se titulara como se titula, sin embargo, habría que añadir algo más con respecto a los títulos.

Los títulos originan un "horizonte de expectativas" que insertan al lector al interior de discursos muy específicos. El título pertenece a la semántica del texto constituyendo una especie de información catafórica del mensaje íntegro que pre-anuncia y al cuál remite. Atinadamente escribe

³⁴ *Ibidem*, p. 191.

Martínez Fernández: “El título [...] no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto remite a un título anterior) y desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana”.³⁵

Títulos, prefacios, epígrafes, epílogos, post scripta, apéndices, notas, glosas al margen, solapas y otros textos como anuncios, entrevistas, diarios, reseñas. El espectro de intertextos se amplía tanto que es más difícil para el receptor la tarea de desenredar los hilos del tejido intertextual.

El campo entero de los fenómenos intertextuales es tan vasto que es difícil una delimitación. Pero en pro de la claridad y la precisión es necesario establecer delimitaciones metodológicas que restrinjan el campo de investigación. Una semiosis total del texto seguirá siendo ideal y por ende jamás podrá ser puesta en práctica. Así pues la exclusión de ciertos aspectos será necesaria. La herramienta de análisis intertextual que ofrece Gerard Genette tanto en *Palimpsestos* como en *Umbrales* parece adecuada pero asimismo son útiles las aportaciones de teóricos importantes de la intertextualidad tales como Plett, Nycz y Riffatterre por citar sólo algunos. De tal manera que al análisis intertextual de la literatura de Borges considerará también éstas aportaciones.

1. 5. La intertextualidad en la obra de Borges.

Para Pavao Pavlicic, aunque la intertextualidad (como procedimiento literario) ha existido durante siglos, sólo nuestra época ha percibido la importancia de ese fenómeno. El sentido de la historia de nuestra época difiere del que han tenido otras épocas ya que este sentido histórico está en la base del arte posmoderno. Este último parte de la conciencia de que el pasado está subsumido en el presente y lo valora y asume. Justo en su relación con el pasado tanto la literatura moderna como posmoderna definen un tipo específico de intertextualidad que opera en tres niveles:³⁶

³⁵ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 137.

³⁶ Cf. Pavao Pavlicic, "La intertextualidad moderna y la posmoderna" en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio Navarro La Habana, Cuba, Casa de las Américas, Julio de 1993).

- 1) El objeto. La relación intertextual modernista hecha mano de algo concreto. La literatura posmoderna no establece una relación con lo individual sino con lo general, no se vincula a un texto sino a un grupo de ellos, a toda una época o a toda una convención literaria. Ej. *El nombre de la rosa* establece una relación intertextual, tanto con el género de la novela policial como con la época de la Edad Media así como con las convenciones de un manuscrito (*La Poética* de Aristóteles).
- 2) La forma. En los textos modernos, el diálogo intertextual se realiza a través de cita, alusión, polémica, travesti, parodia y otros modos, pero el texto con el que se dialoga sigue siendo reconocible. En los textos posmodernos la relación intertextual se establece de manera que permita asimilar las convenciones genéricas o de otro tipo a que se han atenido los viejos textos, por eso aparecen las pseudocitas y mistificaciones. Se citan fragmentos de una obra inexistente para la que se inventa tanto un autor como la obra de éste. En la misma línea se citan conclusiones pseudocientíficas, insinuaciones enciclopédicas y hasta apuntes de cronistas.
- 3) En el texto moderno los vínculos intertextuales sólo adicionan nuevos significados a un nuevo texto, en cambio, el objetivo del posmoderno es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes.

En una palabra, las diferencias se resumen así: la literatura modernista concibe la obra literaria como un texto, mientras que la posmodernista como un intertexto. Es decir, en la obra moderna todas sus cualidades están adentro de ella misma, en la obra posmoderna las cualidades esenciales hay que buscarlas en su relación con otras obras. La moderna concibe al texto como un sistema cerrado en sí mismo, un universo en el que existe todo lo necesario para su funcionamiento. Para el posmoderno el texto literario no puede ser autónomo ya que en el momento en que es constituido como texto entra en una red complicada de relaciones con textos de diversa índole y con la ayuda de los cuáles será interpretado, para que después se le confiera precisamente cierto

significado, asignándole un puesto entre los otros textos. Es decir, en la época contemporánea texto no es sino intertexto:

Ahora se concibe al texto como un fenómeno enredado en una espesa red de complejas relaciones con una serie de otros fenómenos, y ante todo con una serie de otros textos. Precisamente por eso estas relaciones están en el centro del interés. Si antaño se procuraba que no se mirara ni a la izquierda ni a la derecha del texto, hoy se procura que se mire no sólo a la izquierda y a la derecha, sino también delante y detrás, arriba y abajo, y, en casos extremos, que en el texto en general ni siquiera se eche una ojeada. Para decirlo de manera simple, es como si ya no existiera el texto, sino sólo el intertexto.³⁷

Pavlicic destaca en la década de los sesenta tres factores determinantes en este cambio de percepción de la obra literaria: 1) en esa década aparecen tanto los textos de Barthes sobre la muerte del autor y la naturaleza del texto, como los primeros trabajos de los deconstruccionistas y los teóricos de la recepción; 2) en la misma década, el término "intertextualidad" aparece en la segunda mitad de los sesenta con Julia Kristeva; 3) Y justo en los años sesenta se redescubre la literatura de Jorge Luis Borges, el primer gran escritor posmoderno según Pavlicic. En Borges hallamos todos los rasgos que caracterizan a la literatura de los años posteriores y devendrán plenamente visibles en los ochentas. Dos imágenes en el conjunto de su obra serán claves para el posmoderno: la lotería de babilonia como símbolo de la vinculación de todo el mundo y la biblioteca de babel como símbolo de la tradición y de la literatura como cosmos. Pavlicic observa que hay cierta lógica en el hecho de que Borges sea redescubierto precisamente a fines de los sesenta en la misma época de los chips y las primeras cámaras de video. En el momento en que se comprende a Borges más ampliamente podemos decir que ha comenzado la literatura posmoderna"... por que en él hallamos precisamente el tipo de intertextualidad que es el más aceptable para el postmoderno."³⁸

En esta misma línea de análisis Nancy Kason³⁹ asocia la literatura fantástica de Borges con la posmodernidad. No es interés de este trabajo tal preocupación, sobre todo porque en la obra del mismo Borges se destila cierto escepticismo ante tales categorías ("La verdad gusta de

³⁷ *Ibidem*, p. 175

³⁸ *Ibidem*, p. 180.

³⁹ Cf. Nancy Kason, *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos*, UNAM, México, 1994.

anacronismos"). Sin embargo, resulta paradójico que la literatura de Borges se preste de manera singular al tipo de análisis teóricos como el de la intertextualidad, no es casualidad, advierte Jaime Alazraki "que para algunos expositores de la aproximación intertextualista Borges se haya convertido en una suerte de gurú del método."⁴⁰

Y efectivamente, si la literatura no es otra cosa que "la diversa entonación de unas cuantas metáforas" y si "es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas" (*Historia de la eternidad*, 1936), entonces la tarea de la literatura no consiste en otra cosa que en "los modos de indicar o insinuar esas metáforas". Las de Borges son historias que se narran y se transforman: el cuento "El Zahir" es la reescritura del *Poema de los Nibelungos*; el relato "El fin" rehace el final del *Martín Fierro* de Hernández; "La casa de Asterion" es una versión de la antigua leyenda del minotauro de Apolodoro. Borges busca casi siempre establecer la relación entre dos o más textos: la idea de Dios o el mundo como una esfera está en Jenófanes, en *El Timeo* de Platón, en Perménides, etc. y la operación se repite en "La flor de Coleridge". En este sentido escribe Graciela Reyes:

Los cuentos de Borges suelen estar contruidos sobre un texto anterior, literario o no, del que el cuento es una nueva versión, un "resumen", un comentario, una supuesta reseña. El narrador indica su fuente en el texto mismo, o en notas, prólogos y epílogos. Creo que la intención es notoria: mostrar el mecanismo, buscar la confabulación irónica, hacer recordar al lector que lo que va a leer, ha leído o está leyendo es un *ya dicho* porque todo texto lo es, debe serlo y *de eso se trata* [...] Esta perspectiva de la obra literaria como un palimpsesto coloca al autor en la posición de un sastre.⁴¹

Las narraciones de Borges responden a una estructura especular: versiones de un texto anterior que el relato invierte o revierte desde sus significantes literarios. En Borges, dice Alazraki:

Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas. No me refiero al estilo de sus múltiples funciones expresivas, sino a una función singular: ese momento en que un texto dialoga con otro, ese momento en que un texto emerge como el reflejo de otro, como si contuviera, explícita o implícitamente, al otro. En otra época hubiéramos llamado a esa relación

40 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Grédos, 1983. Apéndice VII "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges" p. 439.

41 Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Grédos, 1984. pp. 47 y 68

entre dos textos "estudio de las fuentes"; hoy la llamamos "intertextualidad".⁴²

Alazraki es consciente de las diferencias entre ambos conceptos: la noción de intertextualidad representa un refinamiento y un cambio de estrategias respecto al manejo y estudio de fuentes. Donde el estudio de las fuentes buscaba la huella de una idea, de un motivo, de un tema, de un personaje o de una imagen, la intertextualidad se limita a establecer y sobre todo a estudiar la relación creadora entre dos o más textos. Fijado el modelo, la tarea del estudioso de fuentes se acaba; en cambio, la existencia de un modelo representa para la intertextualidad una premisa a partir de la cual deriva la conclusión de la importancia del juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita). ¿De qué modo se articulan los dos textos y que efectos o funciones generan el uno en el otro? Son preguntas que se plantea la teoría de la intertextualidad.

Considerando la taxonomía planteada por Gerard Genette en su obra *Palimpsestos*, Jaime Alazraki destaca en la obra de Borges diversos casos de transtextualidad. Si recordamos las explicaciones de Genette la transtextualidad puede darse por imitación o por transformación. En el primer caso, tenemos el pastiche, la caricatura y la imitación seria o continuación. La transformación ofrece tres aspectos: la parodia, el travestismo burlesco y la transposición. Si la transformación de un texto es seria estamos en el dominio de la *transposición*. Entre los tipos de transposición tenemos la transposición por condensación que transforma un texto a través de un resumen y que como todo resumen condensa el original. Este recurso transtextual es reiterativo en *Ficciones*, desde el prólogo se nos advierte: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer varios libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer *un resumen*, un comentario."⁴³

42 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op. cit p. 430

43 Jorge Luis Borges, "Ficciones" en *Obras Completas* Buenos Aires, Emece, 2001 T 1.

Alazraki destaca la transposición por condensación (o resumen) en otros cuentos: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" que no es sino un resumen del volumen oncenso de la Primera Enciclopedia de Tlön, "Examen de la obra de Herbert Quain" es una reseña de un autor apócrifo, "El jardín de senderos que se bifurcan" que resume la novela de Ts'ui Pen, etc. Alazraki destaca otras formas de intertextualidad en la obra borgesiana como son la transposición simple ("Las ruinas circulares" que transvasa la leyenda del Golem a un modelo narrativo), la transmoción ("El fin" apéndice o coda al *Martín Fierro* de Hernández) y la transvaloración ("Pierre Menard, autor del Quijote").

El procedimiento de la intertextualidad va mucho más allá del simple hecho de incorporar referencias a obras anteriores de otros autores pues incluye referencias a sus propios textos. Es decir, no se trata sólo de un diálogo con otros textos sino también presenta un diálogo interno por medio de las referencias intertextuales que se combinan dentro de cada texto [del tercero de los ocho relatos de *Statements*, libro publicado por el ficticio Herbert Quain ("Examen de la obra de Herbert Quain"), Borges extrajo "Las ruinas circulares"] En este sentido, señala Graciela Reyes que no hay mejor ejemplo de "polifonía" textual que la literatura de Borges. Polifonía "hacia adentro" (relación entre las obras del mismo universo borgesiano) y "hacia afuera" (relación con otros textos, géneros, tradiciones, etc.) La literatura de Borges trata de la literatura de temas ya tratados, de problemas ya muchas veces expuestos, de personas que son personajes. Y cabría preguntarnos acerca de la originalidad de la obra del argentino, Graciela Reyes destaca que esa originalidad no sólo reside en el estilo, la mezcla de géneros, las múltiples formas de ironía y casi todo lo que ha estudiado la crítica sino también y sobre todo: "La más importante originalidad de Borges, como sugirió hace años John Barth, es haber levantado una obra literaria de gran valor sobre un cuestionamiento corrosivo de la literatura."⁴⁴ ¿Qué debemos entender por "cuestionamiento corrosivo" de la literatura? La autora responde:

44 Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, op. cit. p. 48

Siguiendo una venerable tradición literaria, en los textos de Borges (donde abundan los espejos) la trama y los hilos de la trama se nos presentan simultáneamente, y nuestra propia actividad de lectores queda al descubierto: la voz narrativa nos hace notar que está citando otras situaciones de enunciación -autores, sus textos, sus lectores... y que nosotros, al leer, debemos entrar en el mismo juego. Porque leer y escribir coinciden: Borges se muestra escritor y lector a la vez, autor de otra versión de algo ya leído, copista, traductor, editor, intérprete. Escribe leyendo y su lector, sometido al espectáculo de esa doble operación, relee, imitando, como en un espejo, la relectura que dio origen a la escritura misma. A su vez los críticos de Borges (que cumplen en cierto modo el papel de continuadores de sus textos) hacen de esa relectura una nueva escritura, lo releen citándolo: arman un (nuevo) mosaico de citas, se sirven de la frase de un ensayo para explicar un cuento y viceversa, del destino o las palabras de un personaje para ilustrar una preocupación metafísica expuesta en un ensayo o en un poema.⁴⁵

Y desde esta perspectiva los libros más conocidos e interpretados se llenarán de novedades (podemos leer el Quijote como si lo hubiera escrito Menard) porque cada lector será diferente ya que estará anclado en un sitio diferente de tiempo.

La lectura y la escritura son apenas las dos caras de un mismo acto: escribir es, indefectiblemente, leer o releer, superponer un texto nuevo a uno antiguo, absorber en el hipertexto su modelo o hipotexto. Borges ha hecho de esa operación su estrategia literaria. Al respecto Borges escribe en "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw":

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año 2000, yo sabría como será la literatura en el año 2000.⁴⁶

45 *Ibidem*, pp. 47-49.

46 "Notas sobre (hacia) Bernard Shaw" en *Otras Inquisiciones, Obras Completas* Buenos Aires, Emece, 2001 T 1. p. 125.

CAPÍTULO V. EL CAMINO DEL EMPIRISMO AL NOMINALISMO: Funes el memorioso” y “El idioma analítico de John Wilkins”.

"Si se tiene por caso de una memoria prodigiosa el que ciertos generales hayan podido llamar por sus nombres propios a cada uno de los soldados de su ejército, fácilmente podremos encontrar una razón de porque los hombres nunca han intentado dar nombres a cada oveja de sus rebaños, o a cada cuervo que vuela sobre sus cabezas, y mucho menos llamar a cada hoja de las plantas, a cada grano de arena que vieran, por su nombre peculiar."
(Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1689.)

140606

1. Consideraciones iniciales 2. La dimensión literaria. 3. La paratextualidad. 4. Intertextualidad filosófica 4.1 La alusión a la tradición filosófica: el empirismo 4.1.1. La problemática filosófica del nominalismo 4.1.2 El nominalismo, un río en el que desembocan las aguas del empirismo: Locke. 5. “El idioma analítico de John Wilkins” 5.1 Personajes del delirio 5.2. El idioma de Wilkins. 5.3. Lenguaje y realidad 5.3. 1 La dimensión estética de la palabra 5. 4. Intertextualidad 5. 4.1 Las taxonomías: de la locura al orden impuesto (Foucault).

1. Consideraciones iniciales.

"Funes el memorioso" es el primer cuento de la serie que agrupó Borges bajo el título de *Artificios* (1944); en este cuento podemos apreciar una especie de transtextualidad bifurcada en dos modalidades: como paratextualidad y como intertextualidad. La filosofía tiene lugar en la segunda de éstas.

El paratexto, como ya se señaló en el capítulo anterior juega un papel fundamental en la presentación, presencia y recepción del texto y en este sentido hay que destacar dos elementos del peritexto del cuento de Borges: el título del cuento y el prefacio autoral que han sido claves en la

interpretación de los críticos.

La intertextualidad definida como la "presencia de un texto en otro"¹ asume dos formas: la cita y la alusión. Y justamente se trata de citas y alusiones al discurso filosófico. La cita se refiere a un pasaje del *Ensayo sobre el entendimiento humano* escrito en el siglo XVII por el filósofo inglés John Locke. La alusión, ancla en la historia de la problemática epistemológica planteada por la dicotomía empirismo *versus* racionalismo. Problemática que tiene su origen en Platón y Aristóteles y atraviesa la historia de la filosofía desde el medioevo hasta la época del empirismo inglés.

Estas formas de transtextualidad: paratexto, cita y alusión, por lo menos en lo que se refiere a las dos últimas, definen una intertextualidad de corte estructural, es decir, atraviesan de parte a parte al cuento. No se trata de pasajes extirpables en el cuento sino que constituyen elementos definitorios en la construcción del personaje, de su entorno, de los tiempos que lo enmarcan, de las estrategias narrativas, etc. La cita de Locke, por ejemplo, es un caso en el que podemos apreciar lo que advierte Plett² cuando plantea la doble existencia de una cita: la de su estructura superficial y la de su estructura profunda. O bien, en el modelo de medición intertextual de Manfred Pfister, corresponde a la estructuralidad en tanto la integración sintagmática del pretexto en el texto. Esto es, la cita del *Ensayo sobre el entendimiento humano* es un pretexto (el texto citado) que deviene fondo estructural en el cuento de Funes. Lo mismo sucede con la alusión a la problemática entre empiristas y racionalistas.

Por lo tanto, para develar la intertextualidad filosófica es necesario desmontar el andamiaje sobre el que se ha construido la estructura del cuento, por ello es pertinente empezar por revisar la construcción del personaje, el tiempo y espacio que lo delimitan, etc. ya que las alusiones filosóficas están dispersas en las diferentes instancias literarias.

1 Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op. cit. p. 9

2 Cf. Heinrich Plett, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1996.

2. La dimensión literaria.

El personaje es un efecto de sentido³ producido por factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que se desglosan en cuestiones concretas como el nombre, el ser y hacer, el entorno, el origen vocal y focal de la información sobre el personaje que generalmente está en manos del narrador.

La integración del personaje conlleva un tratamiento similar al asunto central. La hiperbolización constante de la memoria de Funes está muy *ad hoc* con las formas expresivas más importantes del cuento, que son la hipérbole y la enumeración caótica. Pero vayamos a la construcción del personaje. Y nos encontramos en el camino entre Funes y nosotros al narrador de la historia que se constituye en una especie de malla a través de la cual accedemos al personaje. Se trata de un narrador difícil porque está afuera y adentro de la historia. La función del narrador no es sólo vocal, es decir no sólo enuncia el discurso, sino que participa en el mundo narrado; de tal manera, que podemos definirlo como narrador homodiegético. Se trata de un narrador presente tanto en el universo diegético como en el discurso narrativo.⁴ Este es el caso del narrador de este cuento, es parte del relato, pero también se hace presente en el discurso narrativo a través de una especie de discurso doxal o gnómico, por medio del cual emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra: "Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo ese derecho y ese hombre ha muerto)" (p. 485.) El narrador se hace presente a través de los paréntesis y las rayas parentéticas que funcionan en tanto formas de rectificación, ampliación, especificación y en última instancia de "esa idea axial" de la narrativa de Borges que reniega de los absolutos.

En cuando a la perspectiva el narrador cierra el ángulo de focalización hasta hacerlo coincidir

³ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores y FFyL, México, 1998 pp. 61-3.

⁴ *Ibidem*, p. 142.

con las limitaciones, espaciales, temporales y cognoscitivas de Funes. Al principio hay un juego con el verbo "recuerdo" y nos hace creer el narrador que se mete a la conciencia del personaje y no percibe el mundo sino a través de sus sentidos.

Sin embargo, en otras ocasiones, la perspectiva del narrador es disonante en relación con la perspectiva del personaje; justo en los cambios de focalización externa a interna se produce un desplazamiento que reduce el campo focal haciendo que el lector concentre la atención en una parte del todo: la voz, o la pasionaria en la mano de Funes. El narrador nos presenta a Funes en tres momentos. El primero como una imagen muy viva en el recuerdo: percibiendo una pasionaria "Lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto" (p. 485); y el segundo: "Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda" Y el tercero, que constituye "el punto del relato" el diálogo entre Funes y el narrador, donde se revela el privilegio de su gran facultad de percepción, pero también sus serias limitaciones para pensar.

Cuando el narrador nos describe a Funes lo va caracterizando de manera variable: al principio la imagen de Funes visto a través de una malla del tiempo, de un tiempo de "hace más de medio siglo" de tal manera que se trata de una especie de recuerdo borroso: "lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano" [...] lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota [...] recuerdo cerca de esas manos un mate [...] recuerdo claramente su voz [...] sus manos afiladas de trenzador [...] su voz [...] de orillero antiguo. Caracterización fuertemente contrastada con la de Pedro Leandro Ipuche: "un Zaratuztra cimarrón y vernáculo", un "compadrito de Fray Bentós". Borges hace hincapié en su *status* de compadrito y en su arrabal sudamericano, por ello desde el principio lo presenta con todo y genealogía: Ireneo Funes, compadrito de Fray Bentos en Montevideo, hijo de una planchadora (María Clementina Funes) y de un padre innominado ("algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O' Connor, y otros un domador

o rastreador del departamento del Salto.⁵

Los adjetivos que describen el entorno y al personaje ("compadrito", "cronométrico") funcionan como operadores tonales. El entorno pre-destina al personaje y lo explica: en un cuarto oscuro y en el fondo de un corredor tiene lugar el diálogo entre el narrador y Funes - diálogo que constituye la culminación de la historia contada o el "punto del relato"- y esto hay que entenderlo en este sentido: un diálogo en la oscuridad, Funes "de espaldas en el catre, en la sombra" (p. 490) para contraponer su ilimitada capacidad de percepción a su nula y ciega inteligencia.

En este cuento encontramos lo que llama Jaime Alazraki⁶ *close-ups* sinecdóquicos y éstos funcionan como un desplazamiento en la focalización, poniendo en primer plano la parte que representa al todo. Nos referimos a la voz del rostro de Funes. La voz subordina la persona a esa "voz" y transforma la parte en emisario de esa voluntad invisible que sólo interesa por su dimensión visual: "La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado" (p. 490). La sinécdoque actúa como un *close-up* cinematográfico al acercar el foco de nuestra atención a la parte que activa al todo. La sinécdoque al sustituir la materia por el objeto, o el vehículo por la acción contribuye a una visión más gráfica y visual del objeto trasladado. En este caso, la sinécdoque sustituye al sustantivo con un adjetivo: la cara de Funes es el adjetivo y el sustantivo la voz. Además se trata de una voz que rebasa todo esquema temporal: "Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides". (p.490)

Por lo que respecta a los tiempos que maneja la historia encontramos anacronías, ya que el orden en que ocurren los acontecimientos no corresponden con el orden textual en el que el discurso

5 Jorge Luis Borges, "Ficciones" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 2001 p. 486 (todas las referencias son de esta edición)

6 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa*, op. cit. p. 212

los va narrando; es decir, el tiempo diegético no coincide con el tiempo del discurso. Se trata de "reproducir un diálogo de hace ya medio siglo" (p. 487). Los tiempos de la diégesis son "febrero o marzo del 84" y luego el 87, año en el que tiene lugar el diálogo nocturno entre el personaje y el narrador del cuento. Pero paradójicamente al final del relato el tiempo se rebela a todo esquema de medición humana porque el tiempo es todos los tiempos y ningún tiempo: aunque Ireneo tuviera diecinueve años parecía más antiguo que Egipto, que las profecías y que las pirámides. El tiempo - tiempo siempre nocturno- deviene metáfora. Se pierde la noción del tiempo cronológico y se entra en un mundo fabuloso donde la realidad y la fantasía, lo posible y lo imposible se confunden y trastocan.

El narrador nos engaña porque al principio del cuento hay una especie de contrato de verosimilitud, parece la historia real de un personaje real: un compadrito de Montevideo, hijo de la planchadora del pueblo de Fray Bentós, tiene fechas muy precisas y referencias a la realidad histórica: "ponderaba los gloriosos servicios que don Gregorio Haedo, mi tío finado ese mismo año, había prestado a las dos patrias en la valerosa jornada de Ituzaingó" (p. 486) o "En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes". (p. 488) Hace pues, una declaración de verosimilitud. Aunque en realidad el personaje del cuento se ajusta a la fórmula de 1) los personajes son totalmente imaginarios y cualquier parecido con la realidad sale sobrando, aunque nos haga creer que se trata de la otra fórmula: 2) los personajes son reales y cualquier parecido con individuos imaginarios será fortuito. En *Borges el memorioso* (1980) el escritor argentino hace una alusión irónica al cuento que estudiamos:

Borges. Sí. Recuerdo el argumento. Es un hombre que muere abrumado por la carga de su memoria, ¿no? Es un hombre que muere joven y abrumado por los muchos recuerdos. Creo que ese es el tema. Un hombre de memoria infinita, que muere muy joven.

Bartholomew. Un hombre de memoria implacable.

Borges. Sí. Y ahí aparezo yo, pero en una fecha imposible. Porque yo converso con él en una fecha en

la cuál yo no había nacido todavía. Yo quería situar aquello bastante lejos.⁷

3. La paratextualidad.

Entre las estrategias paratextuales que deben considerarse en este cuento encontramos el prefacio y el título. En el prefacio de *Artificios* (1944) se nos ofrece una especie de fórmula de interpretación que se plantea en términos de lo que Gerard Genette llama "la clave de un enigma, o al menos como la traducción de una figura": Borges hace una revelación en el prefacio que va a pesar sobre la lectura del cuento: "Funes el memorioso es una larga metáfora del insomnio." Después de esto es imposible leer el cuento sin que esta interpretación autoral pese sobre la lectura forzándola a precisarse, positiva o negativamente, en relación con ella.⁸ ¿Cómo leeríamos "Funes el memorioso" sin esa "clave" que aparece en el prefacio y además sin el título que Borges eligió para el cuento? Pero vayamos por partes. ¿Por qué "una metáfora del insomnio"? Sin duda porque lo que llama Borges "el punto de mi relato" tiene lugar en un diálogo nocturno con Funes: "Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo". (p. 490)

Como ya vimos, los títulos aparte de originar un "horizonte de expectativas" que insertan al lector al interior de discursos muy específicos, pertenecen a la semántica del texto constituyendo una especie de información catafórica del mensaje íntegro que preanuncia y al cuál remite. Atinadamente escribe Martínez Fernández: El título [...] no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto remite a un título anterior).⁹ Justo el título del cuento es discutido por Juan Nuño, para quien un personaje como Funes no puede ser capaz de memoria:

Más que memoria, poseía Funes una percepción total y permanente del mundo que desfilaba ante sus voraces sentidos. Si a eso se le llama "memoria" entonces la terrible y abismal memoria de Funes le llevaba a comparar sus sueños con la vigilia de los demás mortales; qué duda cabe que de ese modo la vigilia de Funes era el

⁷ Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*. México, FCE, 1983, p. 226

⁸ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*: "El nombre es centro de imantación semántica de todos los atributos, actos, e identidad del personaje" p. 63.

⁹ José Enrique Martínez, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 137.

equivalente de la terrible mirada de Dios que, de un sólo golpe, penetra y sabe todo.¹⁰

Y en otra parte es categórico nuestro autor: "Pero, en realidad, se trata de algo más que de la memoria. El cuento de Borges además de ser "una larga metáfora del insomnio" es una terrible y abrumadora requisitoria contra el empirismo radical."¹¹ Pero hablar de empirismo ya nos conecta con el mundo de la filosofía.

4. Intertextualidad filosófica.

La intertextualidad filosófica -en esa referencia al empirismo- está presente en la construcción del personaje, ya que lo que define al personaje de Funes es una percepción total del mundo con su consecuente capacidad "sobrehumana" de registro sensorial: "Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalaba su condición de eterno prisionero: una inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina" (Subrayado mío p.486). Pero Funes se queda ahí, no rebasa la inmediatez de los sentidos, no abstrae (la abstracción es una facultad del intelecto) las esencias de las cosas singulares y por ende no es capaz de construir conceptos genéricos que agrupen a los individuos de una misma especie: Funes "era incapaz de ideas generales, platónicas". Después de haber sufrido el accidente que lo dejó tullido su percepción se agudizó: "el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido". "Nosotros de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra". La construcción del personaje, su ser y su hacer, o mejor, su estar en el mundo, -con esa capacidad inhumana de percepción al extremo de alucinante descenso microscópico- se conecta con el empirismo. Un personaje así es producto de esa postura epistemológica. Es decir, así como la tortuga (de la carrera de Aquiles y la tortuga, tan cara a Borges) fue inventada por Zenón para explicar un principio de la doctrina metafísica de Parménides

¹⁰ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, México, FCE 1986, pp. 99-100

¹¹ *Ibidem*, p. 99.

(la imposibilidad del movimiento); parecería que este personaje (el de Funes) es el personaje-producto de las premisas epistemológicas del empirismo. Aquí se puede ver un ejemplo concreto de cómo Borges materializa en sus cuentos las posibilidades literarias de la filosofía, asunto tratado en el capítulo III ("La filosofía en Borges") de esta investigación.

Los reflejos intertextuales del cuento son de tinte empirista, pero también son nominalistas; en tanto esta última corriente tiene su génesis y un desarrollo muy cercano a la primera. Funes es un personaje construido al interior de los presupuestos gnoseológicos tanto del empirismo como del nominalismo.

En primera instancia, el cuento nos retrata a un personaje con los sentidos despiertos a tal punto que es capaz de "fotografiar" la realidad hasta en sus mínimos detalles. Funes, absorto en la contemplación de una pasionaria ("viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera") o de un "oloroso gajo de santonina" o, en el colmo del radicalismo humeano, viendo de perfil al perro de las tres y catorce y de frente al (¿otro?) perro de las tres y cuarto o viendo "cada hoja de cada árbol de cada monte". Funes, perdido en el mundo de las percepciones fragmentadas.

En segunda instancia, el cuento tira un ancla hacia el nominalismo en el momento en que el personaje del cuento pretende un imposible: darle nombre a cada una de sus impresiones sensoriales fragmentadas. En realidad eran dos intentos inútiles: hacer "un vocabulario infinito para la serie natural de los números, [y] un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo" (p. 489). Sistemas de clasificación imposibles porque Funes carecía de capacidad de abstracción y por ende de conceptos aglutinadores (géneros y especies). Ni siquiera tenía la percepción completa de un individuo. La pretensión inútil de nombrar aquello para lo que el lenguaje humano no tiene nombre ("cada piedra, cada pájaro y cada rama") conecta al cuento con la problemática relación -vieja en la historia de la filosofía- entre las palabras y las cosas nombradas. Revisemos esas presencias

filosóficas -el empirismo y el nominalismo- advertidas en el primer cuento de *Artificios*.

4.1. 1. La alusión a la tradición filosófica: el empirismo.

Se ha insistido en la influencia del idealismo de George Berkeley en la obra de Borges e indudablemente es de suma importancia, como ya vimos en capítulos anteriores (capítulo III) es uno de los filósofos que se asoman desde el principio ("La encrucijada de Berkeley" de 1938); sin embargo, para entender cabalmente esta doctrina filosófica, y de esta manera su importancia en la obra de Borges es necesario circunscribirla al contexto del desarrollo histórico del empirismo británico. Berkeley no es una influencia aislada, es más bien, parte de una triada -Berkeley, Locke y Hume- que representa la presencia del empirismo en la obra de Borges, no en balde los tres filósofos son referencia en más de un ensayo, cuento o poema de Borges.

En "Funes el memorioso" Borges construye un personaje que se inserta al interior del conjunto de ideas que se exponen en, por lo menos, dos ensayos de *Otras inquisiciones* (1952) en los que a decir de Zulma Mateos¹² plantean el interés de Borges por el empirismo británico. Se trata de "El ruiseñor de Keats" y "De las alegorías de las novelas". De paso valdría la pena señalar un rasgo de la obra borgesiana que tiene que ver con la intratextualidad (una modalidad que asume la intertextualidad según Manfred Pfister).¹³ Esta característica se refiere a la capacidad de una obra para establecer conexiones y referencias internas, definiendo en el texto una especie de polifonía "hacia adentro" (relación entre las obras del mismo universo borgesiano). En este sentido "Funes el memorioso" tiende un puente intratextual con los dos ensayos de *Otras inquisiciones*. En el primero de estos ensayos Borges se propone explicar la insensibilidad de los críticos ingleses que no entendieron la "Oda a un ruiseñor" del poeta John Keats. Esa incompreensión estriba en que el ruiseñor era un arquetipo, un concepto abstracto que abarca todos los individuos, el poeta a través

12 Cf. Zulma Mateos, *op. cit.* pp. 43-60

13 Cf. Manfred Pfister, "Concepciones de la intertextualidad" en Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, Ciudad de México, Julio de 1993, en *Criterios*. Revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología. Num.31 Enero-junio de 1994.

del ruiseñor concreto evoca al ruiseñor simbólico. El ruiseñor de Keats es también el ruiseñor que en los campos de Israel oyera Ruth. Pero esto rebasó a la mentalidad británica, "incapaz" de concebir la idea general de "ruiseñor": "El inglés rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible, inasimilable e impar. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa, le impide traficar en abstracciones, como los alemanes. No entiende "Oda a un ruiseñor"; esa valiosa incompreensión le permite ser Locke, ser Berkeley y ser Hume..."¹⁴

La naturaleza de la mentalidad británica presupone un posicionamiento frente a la realidad que determina formas de percepción aristotélica o platónica. Borges apela a la división de los hombres, hecha por Coleridge -también un inglés-: para los aristotélicos lo fundamental es el individuo, para los platónicos, el universal. Y añade Borges: "...de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos..."¹⁵ Digamos que Funes intuye la realidad aristotélicamente y en este sentido Funes comparte con los británicos el mismo tipo de percepción.

En el otro ensayo señalado, "De las alegorías a las novelas", discute Borges dos tesis acerca del arte alegórico (la de Croce, que lo niega; la de Chesterton que lo vindica). Advierte una contradicción en la recepción de la alegoría: "sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador [...] y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo [...] ¿Cómo explicar esa discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?"¹⁶ La explicación es la misma "los hombres nacen aristotélicos o platónicos", perciben individuos o ideas abstractas. Borges remata señalando que la literatura alegórica es "fábula de abstracciones", en cambio, la novela lo es de individuos.

Digamos, a reserva de no caer en un exceso de interpretación, que Funes percibe

14 Jorge Luis Borges, "El ruiseñor de Keats" en *Otras inquisiciones op. cit.* p. 97.

15 *Ibidem*, p. 97.

16 J. L. Borges, "De las alegorías a las novelas" en *Otras inquisiciones op. cit.* p. 123.

aristotélicamente el mundo y como dice textualmente Borges: "era casi incapaz de ideas generales platónicas".¹⁷ Y una vez más encontramos la yuxtaposición Aristóteles vs. Platón no en vano referida casi textualmente en "El ruiseñor de Keats" y en "De las alegorías de las novelas". Escribe Borges: "Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros que son generalizaciones."¹⁸ Dos formas de intuir la realidad que se manifiestan a lo largo de la historia de la filosofía: "A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, Wiliam James".¹⁹ En la Edad Media los nominalistas seguirán al Estagirita, los realistas a Platón. Y ese nominalismo medieval resurgirá en el idealismo de Berkeley ("La economía de la fórmula de Occam, *entia nont sunt multiplicanda praeter necessitatem*, permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipii*").²⁰

Así pues, vemos que esa forma de intuir la realidad de Ireneo Funes tiene un trasfondo histórico insospechado que se remonta muchos siglos atrás, quizá en este sentido habremos de entender porqué el narrador dice de Funes: "me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides".²¹

Funes es imposible fuera de los vericuetos de esa historia fantástica que es la filosofía para Borges y que a pesar de sí mismo declara: "La historia de la filosofía, no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosímilmente las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad".²² Quizá valdría la pena revisar en que consiste cada una de ellas a fin de entender el vínculo intertextual que guardan con Funes. ¿En qué sentido se dice que Ireneo Funes es incapaz

17 "Funes el memorioso" en *Obras Completas*, *op. cit.* p. 489.

18 "El ruiseñor de Keats" *op. cit.* p. 97.

19 *Ibidem* p. 97.

20 *Ibidem* p. 97.

21 "Funes el memorioso", *op. cit.* p. 490.

22 "De las alegorías a las novelas" *op. cit.* p. 124.

de ideas generales platónicas? (subrayado mío).

Tal vez Borges exagera al atribuir, como marca hereditaria a toda la humanidad, la vieja controversia filosófica entre Platón y Aristóteles; sin embargo, le asiste algo de razón, no en balde algún historiador de la filosofía ha señalado que toda la historia de la filosofía podría escribirse como pies de página a las obras de los dos filósofos griegos. Pero revisemos el concepto de "ideas generales" en Platón y esta divergencia -en más de un punto- con Aristóteles.

Para entender el concepto platónico es necesario sumergirnos en los planteamientos epistemológicos y metafísicos del discípulo de Sócrates. Escribió Platón en *La República* que la naturaleza humana en relación con la verdad se encuentra como los prisioneros en el fondo de una caverna, que encadenados y de cara a la pared no ven más que las sombras de los objetos reales que desfilan tras sus espaldas.²³ Lo que percibimos con los sentidos son sólo sombras, copias defectuosas de los arquetipos o ideas perfectas que rebasan nuestra capacidad de percepción y a las que accede exclusivamente el intelecto. Nuestro mundo está simbolizado en esa caverna (el mundo de Funes); prisioneros de los sentidos percibimos ráfagas de una pseudo-realidad en la que nada permanece. En esa vorágine de cosas que ahora son lo que antes no eran (¿por qué el perro de las tres y catorce visto de perfil se llama igual que el de las tres y cuarto visto de frente, si son pero no son la misma cosa?) no puede tener su asiento la verdad. La verdad vive en otro mundo: en el *topos uranus*, paraíso de las ideas perfectas, inmutables y eternas. Los sentidos nos dan *doxa* (opinión) no *episteme* (ciencia), es decir, podemos tener datos, registro de lo inmediato, pero el conocimiento y como parte estructural del mismo los conceptos las ideas, las generalizaciones y abstracciones sólo son posibles mediante el intelecto. El conocimiento en estricto sentido está conformado por ideas (*Teeteto*²⁴) o formas puras, separadas necesariamente de lo sensible. Las ideas son anteriores a las cosas y cada una de ellas es única, es la esencia a la cual se asemejan y tienden las cosas sensibles,

23 Cf. Platón, Libro VII en *La República en Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969. pp. 778-795

24 Cf. Platón, "Teeteto, o de la ciencia", *ibidem*, pp. 892-941.

es el universal y arquetipo de las cosas individuales. Es decir, "perro" es el símbolo genérico, la idea que agrupa a "tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma" y que a Ireneo Funes le resulta imposible comprender: "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos" (p. 490) Y justo en este punto nos conectamos con Aristóteles.

Veinte años en la Academia no bastaron para que Aristóteles dejara de creer que Platón sólo había hecho poesía, le pareció ornamental la duplicación de mundos: el mundo inteligible de las ideas y el mundo sensible de las cosas individuales. Sólo se trataba de dos aspectos de una misma realidad. En las cosas sensibles están tanto sus formas (esencias) como su aspecto material cambiante y efímero. La forma o idea no existe en el *topos uranus* sino que es abstraída de la materia individual por la labor del intelecto activo y llega a ser concepto genérico predicable de muchos individuos, es decir, llega a ser concepto universal.

Lo que existe para Aristóteles con plenitud metafísica no es la forma o *eidos* separado de las cosas, sino la sustancia primera compuesta de materia y forma que es individual y singular. Esta es conocida primero a través de la sensación y tras los pasos posteriores en los que intervienen la memoria y la imaginación llega a una noción universal, producto de la elaboración del intelecto.²⁵ A la luz de la filosofía aristotélica en realidad Funes se quedaría en la primera fase de este proceso: sólo percibe, y de una manera fragmentada, la parte material de los entes que le permiten sus voraces sentidos, pero, como ya vimos, no integra unidades ni de conocimiento ni unidades ontológicas:

Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.²⁶

25 Cf. Aristóteles, *Metafísica*, Mexico, Porrúa, 1971, Libro 1 y 4.

26 "Funes el memorioso", *op. cit.* p. 488.

Esas dos maneras de intuir la realidad (aristotélica y platónica) que menciona Borges en realidad no son antagónicas en estricto sentido como ya vimos; sin embargo, los matices que introduce la "intuición" aristotélica pone las bases para que podamos hablar de una línea de pensamiento empirista que se extiende desde los días del Estagirita hasta los siglos XVII y XVIII de la filosofía inglesa (Locke, Berkeley y Hume), pasando por los tiempos del nominalismo del medioevo.

El punto en el que entronca el empirismo con el nominalismo está ya definido por Aristóteles en su diatriba contra Platón, que puede resumirse en los siguientes puntos: 1) la primacía de lo individual como existente; 2) la idea o forma como construcción del entendimiento.

El segundo momento en el cuento de Borges o ese vano intento de Funes por hacer un vocabulario infinito para los números y un idioma para cada cosa individual, ancla en la problemática filosófica de los universales que podríamos plantear en la siguiente serie de preguntas: ¿De qué manera existe la idea que abstraemos de las cosas? ¿Acaso existen las ideas de la misma manera que las cosas individuales? ¿Cuál es la naturaleza de los conceptos genéricos si las cosas existentes son individuales? Es decir, ¿cuál es el fundamento para suponer que la palabra "parra" existe cómo existen "todos los vástagos y racimos y frutos que comprende"? Lo mismo sea dicho para la palabra "perro" que pretende abarcar a todos los perros percibidos en todos los tiempos y desde todos los ángulos. La inquietud de Ireneo Funes no es ingenua y por lo menos habría que concederle el mérito de sacudir violentamente nuestro sistema de comprensión del mundo, si es que se puede hablar de eso.

4.1.2. La problemática filosófica del nominalismo.

El problema de los universales o la pregunta por el estatuto ontológico de la idea tiene dos respuestas posibles: 1) el concepto existe realmente o, 2) sólo existen los entes individuales. Es decir, el concepto "hombre" tiene un nivel de existencia superior al de los hombres individuales de

carne y hueso; o el concepto "hombre" solamente es un nombre y sólo existen los hombres particulares de carne y hueso. Los que se quedan con la primera respuesta son realistas, los que defienden la segunda, nominalistas.

Dentro del universo nominalista sólo hay cabida para individuos desde el punto de vista ontológico, solo hay entidades concretas, las entidades abstractas (los universales o conceptos genéricos) son construcciones arbitrarias sin existencia real.

Roscelino de Compiègne, iniciador en el siglo XI del nominalismo identificó la idea general con la palabra que la designa, negándole de esta forma realidad a la especie designada y relegando la realidad sólo a los individuos que a su vez conforman la especie. La especie no es algo real y sí lo son los individuos que la constituyen. El concepto o universal se relaciona con dos realidades 1. Con la palabra como *flatus vocis*, la simple emisión de voz, por ejemplo el término "rosa" 2. Con cada una de las rosas individuales a las cuáles nombra "rosa". Es decir, el concepto es un nombre artificial para designar la única realidad existente: las rosas concretas.

A Pedro Abelardo la respuesta de Roscelino no le satisfizo por completo, estaba seguro de que si los universales fueran sólo palabras (*flatus vocis* o una simple emisión de voz) coincidirían en toda circunstancia y no era así. Abelardo observaba que mientras algunas predicaciones son lógicamente válidas y gramaticalmente correctas, otras solamente cumplen con el segundo requisito (decir "el hombre es bípedo", es lógica y gramaticalmente válido, en cambio afirmar "el hombre es cuadrúpedo" sólo es gramaticalmente correcto). Por lo tanto, a Pedro Abelardo le pareció legítimo preguntarse ¿qué es lo que hace que ciertos nombres puedan predicarse de algunas cosas y otros no? Sospechó que en las cosas hay algo que justifica la predicación universal y arguyó contra su maestro Roscelino que los universales existen en las cosas y esto es lo que determina la manera de ser propia de cada una (su *status*); de tal manera, que no es una esencia común lo que tienen los individuos sino más bien una situación o estado. Extrayendo esta situación que constituye una especie de

semejanza construimos los universales. En el remate de su razonamiento extrañamente coincide con su maestro: los universales no son sino nombres que significan, existen en el entendimiento y los hemos formado por abstracción a partir de las cosas individuales, pero en realidad quienes tienen una existencia real son éstas últimas.

Guillermo de Ocam representa el momento más definitivo y radical en la historia del nominalismo; quiso cortar de raíz todo fundamento a las posturas realistas en el problema de los universales. Aseguró que mientras el universal tenga un *fundamentum in re*, (como se lo daba Pedro Abelardo al sostener el *status* como una especie de presencia del universal en las cosas) o una especie de apoyo en las cosas, era imposible salir de la concepción realista. La "navaja de Ocam" cortó de tajo la raíz ontológica extirpando en las cosas cualquier forma de existencia del universal. El universal tomado en sí mismo es algo que tiene lugar sólo en nuestro pensamiento; en cuanto a su significación -esto es, respecto a su aptitud para designar cosas existentes- no es nada real en sí, es un simple signo. Para Ocam el universal es un término, una etiqueta arbitraria que le ponemos a las cosas. Y en la lógica de esta arbitrariedad muy bien caben los intentos de Funes: un vocabulario infinito para los números y un idioma para cada cosa individual. Desde la perspectiva del nominalismo la empresa de Funes no resulta un absurdo: si lo que realmente existen son las cosas concretas singulares que hieren nuestro olfato, oído, tacto, gusto, vista y las palabras que designan tales realidades son una simple *flatus vocis* entonces, ¿por qué el sistema de numeración de los treinta y tres orientales es mejor que el sistema de los números constituido por "El negro Timoteo", "manta de carne", etc.?

4. 1. 2 El nominalismo, un río en el que desembocan las aguas del empirismo: Locke.

Y de esta manera llegamos al empirismo inglés de los siglos XVII y XVIII. Sus razonamientos conforman el marco en el que ha de entenderse el afán de Funes por inventar un idioma para cada cosa individual.

El concepto de "idea general" es clave para comprender los planteamientos del empirismo británico que entre otras cosas sostiene que el origen de las ideas es la percepción. El entendimiento es una *tabula rasa* (concepto aristotélico) que va formando ideas o conceptos a partir de la experiencia sensible, es decir, a partir de que nuestros sentidos perciben en las cosas dos tipos de características que John Locke distingue como 1) cualidades primarias y 2) cualidades secundarias. Las primeras tienen un referente real en las cosas: solidez, extensión, figura, número, movimiento y reposo. Las segundas no están en las cosas sino en nuestro modo de percibirlas: olor, color, sabor, etc. Berkeley reducirá todas las cualidades a cualidades secundarias y hará depender la existencia de las cosas de la percepción que tenemos de ellas; fuera de la percepción nada existe ("había un olor, es decir, era olido; había un sonido, es decir, era oído; un color o una forma y eran percibidos por la vista o por el tacto.")²⁷ El punto más álgido del empirismo lo constituye David Hume para quien el mundo que está allá afuera se parece más de lo que creemos al mundo caótico de Ireneo Funes: registramos impresiones instantáneas que a modo de fogonazos sucesivos rompen el *continuum* ontológico, haciendo imposible concebir la identidad de lo percibido: el perro, la parra, la santonina, la pasionaria. Aplastado por el exceso de registros inmediatos, de impresiones fragmentadas desaparece el sujeto de conocimiento organizador que en vez de seleccionar amontona: "Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras". Para Hume todo procede de la percepción del mundo que está allá afuera pero se trata de percepciones desordenadas. El orden que suponemos en el mundo no es más que una quimera, asociamos arbitrariamente a los hechos a) la semejanza, b) la relación de causa-efecto y c) el contraste. El mundo ordenado (la ley de causalidad, por mencionar un ejemplo) depende de nuestros esquemas conceptuales; nuestras abstracciones no son reales, la causalidad es una asociación de hechos mentales (porque vemos que el palo de billar golpea la bola suponemos que ese golpe es la causa y el movimiento de la bola el efecto, pero confundimos una

²⁷ George Berkeley, *Principios del conocimiento humano*, Buenos Aires, 1960. p. 108

causa con un simple y llano antecedente, el hábito y la costumbre nos hace asociar series de experiencias iguales). Hume arrasa con la pretendida identidad personal: el "yo" no existe, "Existen en realidad percepciones particulares de un tipo u otro, de calor, de frío, luz, odio, dolor, placer. Nunca puedo apresar a "mí mismo" en momento alguno sin una percepción".²⁸ Quizá en este sentido habría que entender el asombro de Funes ante el espejo: "Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez [...] Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de la caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad".²⁹

Como buen empirista humeano, Funes no generaliza y de esta forma se ve obligado a nombrar todo en un alucinante descenso microscópico. De tal forma que da en una suerte de monstruoso nominalismo, que incapaz de trascender lo dado en la percepción, pretende dar nombre a cada registro sensorial. Este intento inútil se bifurca en la pretensión de elaborar un vocabulario infinito para la serie natural de números, y un "catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo". Ambos sistemas de clasificación son absurdos, como lo declara el mismo Borges:

Carrizo. Funes le dice que había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días habría rebasado el veinticuatro mil.

Borges. Sí, son cifras insensatas, porque no son un sistema [...]

Funes, "monumental como el bronce"

"Borges. El bronce no se parece al pensamiento; ni a la lógica; ni a la invención tampoco."³⁰

Ese sistema de numeración obedece a una regla nemotécnica matemática idéntica al único recurso gödeliano utilizado para aritmetizar el lenguaje lógico.³¹ Funes ironiza contra la empresa del matemático Gödel que reduce todo a números, por el contrario, Funes pretende reducir todo (hasta los números) a nombres:

Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; en lugar de siete mil catorce, El

28 David Hume, *Investigaciones acerca del entendimiento humano II* citado por Xirau, R. *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1983 pp. 238-244.

29 "Funes el memorioso" *op. cit.* pp. 489-490

30 *Ibidem* p. 227

31 Cf. Juan Nuño, *La filosofía de Borges, op. cit.* pp. 90-100.

ferrocarril; otros números eran Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedia. En lugar de quinientos, decía nueve. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas...Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que no existe en los "números" El Negro Timoteo o manta de carne. Funes no me entendió o no quiso entenderme.³²

La pretensión de hacer un idioma para cada cosa individual como antes se dijo, remite a los planteamientos filosóficos del empirismo y concretamente al empirismo de Locke, quien es citado abiertamente en el cuento de Borges: "Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio."

El intertexto evidente de este texto es el *Ensayo sobre el entendimiento humano* escrito en el siglo XVII por John Locke. Pero conviene que revisemos el texto del filósofo inglés. Se trata del Capítulo III. *De los términos generales* (parágrafos 2 y 3) de El Libro Tercero (De las palabras) del *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Veamos:

2. Es imposible que cada cosa particular tenga un nombre peculiar distinto. Porque como la significación y el uso de las palabras dependen de aquella conexión que la mente establece entre sus ideas y los sonidos que emplea como signos de ellas, es necesario que, al aplicar los nombres a las cosas, la mente tenga ideas distintas de las cosas, y que también retenga el nombre particular que a cada una de ellas pertenece, con su peculiar apropiación a esa idea. Pero está más allá del poder humano forjar y retener ideas distintas de todas las cosas particulares que se nos ofrecen: cada ave, cada bestia que el hombre ve; cada árbol, cada planta que hiere sus sentidos, no podrían encontrar cabida en el más amplio de los entendimientos. Si se tiene por caso de una memoria prodigiosa el que ciertos generales hayan podido llamar por sus nombres propios a cada uno de los soldados de su ejército, fácilmente podremos encontrar una razón de porque los hombres nunca han intentado dar nombres a cada oveja de sus rebaños, o cada cuervo que vuela sobre sus cabezas, y mucho menos llamar a cada hoja de las plantas, a cada grano de arena que vieran, por su nombre peculiar.

3. *Sería inútil*. Segundo. Si fuera posible, sería, sin embargo, inútil, porque no serviría al fin principal del lenguaje. En vano los hombres amontonarían nombres de las cosas particulares, que en nada les servirían para comunicar pensamientos.³³

Funes "el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso" (p. 490) es la antípoda del razonamiento de Locke que se ríe a carcajadas ("su voz era aguda y burlona") de la lógica impecable del filósofo inglés, para bordar en la necesidad

³² Borges, *el memorioso*, op. cit. 489.

³³ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*/I Madrid, Editora Nacional, 198, pp. 398-399

y el absurdo.

La relación intertextual que guarda el cuento de Borges con el libro de Locke no podría ser reducida a la relación de filiación -de una obra con otra- si no queremos correr el riesgo de simplificarla, se trata de una forma de intertextualidad de corte estructural, es decir, atraviesa transversalmente al cuento. El razonamiento de Locke, no solamente está citado, sino también aludido estructuralmente en el planteamiento de todo el cuento; es un caso en el que podemos apreciar lo que llama Plett³⁴ nivel estructural de intertextualidad o "estructura profunda de una cita". Es decir, es un tipo de estructuralidad que integra -sintagmáticamente al cuento de Borges- el intertexto del empirista inglés.

5. “El idioma analítico de John Wilkins” 5. 1. Personajes del delirio.

La de Funes, es una historia que converge en más de un punto con la de John Wilkins (*Otras inquisiciones*, 1952). Ambas dibujan personajes ambivalentes que, situados en la delgada línea que separa la locura de la genialidad, definen caracteres antitéticos: limitados pero grandiosos, sabios pero estúpidos. Así, por lo que toca a Funes dice Borges que aunque "no era muy capaz de pensar" tenía algo "monumental como el bronce". En la misma tónica: John Wilkins, pensador recóndito, oscuro y mediocre -cuyo artículo ha sido ya suprimido por la Encyclopaedia Británica- pero que ahondó en la "feliz curiosidad" de intentar un lenguaje universal.

Wilkins y Funes, paradójicos y controvertidos, son personajes que pertenecen a la familia de creaturas borgianas entre las que también destacan Zenón que se pasa la vida subdividiendo el espacio; Bradley que al igual que Platón, imagina una especie regresiva; Herbert Quain, escritor apócrifo que adolecía de cierto furor simétrico y Nils Runeberg, heresiarca y defensor de Judas, entre otros. Todos ellos, personajes fronterizos, suspendidos entre la gloria y el ridículo, la

34 Cf. Heinrich Plett, "Intertextualidades" en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, (Edición especial conjunta, en saludo al Sexto encuentro Internacional Mijaíl Bajtín) Dir. Desiderio Navarro, La Habana, Cuba, Casa de las Américas Julio de 1993 pp.65-91.

discapacidad y el prodigio, la grandeza y la insensatez. Héroe menores, los llama Nicolás Helft, que llevan al límite una disciplina, una práctica o una experiencia y van siempre en contra del sentido común, del dogma o la ortodoxia. Personajes ambivalentes que llevan el pensamiento hasta el límite haciendo coincidir peligrosamente la genialidad y la idiotez. En este sentido, Nicolás Helft destaca también este carácter antitético en Funes: "[...] el mismo Funes, "Zaratustra cimarrón" de Fray Bentós que, imbecilizado por una memoria insomne, "no era muy capaz de pensar" pero sí de emprender un proyecto único, "insensato" por interminable, pero de "cierta balbuciente grandeza": catalogar todas las imágenes del recuerdo".³⁵

Wilkins padece la misma locura que Funes: nominar todos los seres del universo en un sistema de clasificación de cuarenta categorías. Helft incluye a Wilkins en la familia de personajes borgeanos a los que nos referíamos antes:

Pero John Wilkins no está solo. Wilkins integra una respetabilísima familia de creaturas borgeanas [...] Es una familia de filósofos, hombres de ciencia, pensadores, eruditos, artistas, inventores [que] conciben una idea (generalmente una *sola*), la llevan adelante, la extreman, hasta que una vez allí, en *el límite*, la idea crepita, entra en cortocircuito, envenena su propio engranaje y fracasa, ya sea arrastrándolo todo a la ruina, ya sea desvaneciéndose en el aire suavemente, sin dejar rastros. Son sabios idiotas, talentos desperdiciados, artistas fanáticos del error y la insensatez.³⁶

El idioma analítico de Wilkins lo mismo que el catálogo de Funes ¿son fruto de la genialidad o la estupidez? El humor irónico de Borges mantiene la cuestión en la ambigüedad. Wilkins era nadie por eso la Encyclopaedia desapareció su artículo. Wilkins era un genio al que le abrió surco Descartes, el filósofo más importante de la modernidad. Pero preguntémosnos ¿Quién era en realidad John Wilkins?

5. 2. El idioma de Wilkins.

Obispo de Chester, rector del Wadham College de Oxford, cuñado de Cromwell, precursor del vuelo mecánico (en 1640 postuló la posibilidad de viajar a la luna), utopista, criptógrafo y por

35 Nicolás Helft y Alan Pauls, *El factor Borges, Nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, FCE, 2000 pp. 145-146

36 *Ibidem*, p. 146

supuesto catalogador del universo. John Wilkins es presentado en sociedad por Borges desde las páginas de *El Hogar* (7 de julio de 1939) a propósito de la ampliación de un aeródromo inglés. Un pensador de segundo orden al que Borges se propone reivindicar, por una de sus "felices curiosidades" que justificaría tanto las páginas de la Encyclopaedia Británica como la vida misma de Wilkins: la posibilidad de formular un idioma universal. Borges empieza este ensayo-cuento con un resumen biográfico del personaje, repasa sus fuentes a vuelo de pájaro y después se ocupa de este idioma que su creador inventara hacia 1664.

La importancia del intento de Wilkins se aprecia si observamos, como advierte Borges, que todos los idiomas del mundo son igualmente inexpresivos, en este idioma por el contrario, cada palabra se define a sí misma, promete ser un idioma superior al "volapuk de Johan Martín Scheleyer y la romántica interlingua de Peano".³⁷ Ambos son proyectos relevantes en la historia del intento por crear un idioma único. Intento doble que se ha orientado por un lado, a la creación de un lenguaje formal para la ciencia; y por otro lado, a la creación de un lenguaje que sirva para la comunicación cotidiana. Entre los primeros está la propuesta de Frege, Leibniz y la interlingua de Peano. Entre los segundos, el esperanto y el volapuk del sacerdote alemán del siglo XIX Martín Scheleyer. El proyecto de Wilkins se sitúa entre estos últimos.

El ensayo sigue de cerca las premisas, los procedimientos y el proceso de fabricación que sigue Wilkins en la construcción del idioma cuya base es cuadregesimal y que cuenta con tres niveles: géneros, diferencias y especies. Cuarenta géneros o categorías en las que Wilkins ha decidido clasificar el mundo. Puestos a ordenar, clasificar, agrupar y categorizar todas las cosas, Wilkins es metódico al extremo: a las categorías o géneros les asigna un monosílabo, a las diferencias específicas una consonante y a las especies una vocal. Así, por ejemplo, "*de*, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento del fuego, una

³⁷ "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras inquisiciones, Obras Completas* T. II Buenos Aires, Emecé Editores, 2001 p. 84 (Todas las referencias son de esta edición)

llama" (p. 85). Borges revisa la octava categoría que clasifica las piedras en preciosas, místicas, insolubles, transparentes y comunes; así como la novena de los metales que distingue entre metales imperfectos, artificiales, recrementicios y naturales; la décima sexta categoría define la belleza como "un pez vivíparo oblongo".

Hasta aquí el texto es puramente descriptivo hasta que de golpe algo parece inquietarse, algo en la teoría de Wilkins no anda del todo bien, pero Borges en vez de retroceder da un paso adelante y sigue: las ambigüedades y deficiencias del catálogo de Wilkins son las mismas que el doctor Franz Kunh atribuye a la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos* que clasifica los animales en "(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas".³⁸

La taxonomía de Wilkins igual que la enciclopedia china raya en lo absurdo: los géneros y especies son contradictorios y vagos: "La palabra *salmón* no nos dice nada; *zana*, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza." (p. 86)

Resalta Borges junto a lo ingenioso del artificio de Wilkins su inconsistencia como esquema de clasificación. Esta taxonomía es caótica, ilógica e inverosímil. Pero, se pregunta Borges ¿y que clasificación no lo es? Todas las clasificaciones son lenguajes arbitrarios y conjeturales, desde las clasificaciones fantásticas como la china hasta las todavía más inverosímiles clasificaciones del Instituto de Bruselas que divide el universo en 1000 categorías. Y no sólo los sistemas de clasificación sino todos los lenguajes están condenados a ser simples convenciones -invenciones-

38 "La clasificación de la enciclopedia china es la gran performance de la erudición borgeana" dice Nicolás Helft en *El factor Borges, op cit.* p. 86

humanas que nada o muy poco tienen que ver con el mundo.

5. 3. Lenguaje y realidad.

"El mundo -escribió David Hume- es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto".³⁹

El mundo, tal vez como decía Escoto de Dios -y los panteístas no tendrían ningún empacho en rubricar esta idea-, no es un qué sino un cómo. Suponemos ilusoriamente que la realidad se ajusta a nuestras formas de nombrarla. Hemos hecho un "mapa del universo", eso es nuestro lenguaje: una ordenación arbitraria que carece de sustento metafísico.

Como vimos en secciones anteriores hay dos posturas filosóficas respecto a la relación lenguaje-realidad: la del realismo y la del nominalismo. Justo en el siguiente verso Borges plantea una de estas posturas:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.⁴⁰

En el diálogo platónico referido esa postura corresponde de algún modo a Cratilo (diálogo subtítulo, por cierto, "de la exactitud de las palabras") quien sostiene que el nombre pertenece naturalmente a las cosas; es decir, que las letras y las sílabas de los nombres cifran la naturaleza del ser que representan, de la misma manera que lo formula Sócrates ante Cratilo, como si "El nombre hiciera ver la naturaleza de cada ser."⁴¹ El modo de proceder de la ironía socrática refutará la tesis de

³⁹ "El idioma analítico..." op. cit. p. 86.

⁴⁰ "El golem", en El otro, el mismo, *Obras completas*, p. 263

⁴¹ Platón, "Cratilo o de la exactitud de las palabras" *Diálogos*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 538. En este diálogo Platón refuta dos tesis: el nombre es convencional y el nombre pertenece naturalmente a la cosa que designa. La primera tesis corresponde a Hermógenes, la segunda a Cratilo. Sócrates critica detalladamente ambas, al final expone su propia tesis: el nombre a través de sus letras y sílabas imita la naturaleza (esencia) de las cosas pero no podemos servirnos de una imagen (o imitación) para conocer al ser, hay que ir directamente a él.

Cratilo argumentando que los nombres son una imitación (o una imagen, ontológicamente son lo mismo) de la esencia de las cosas y además el uso que de ellos hacen los hombres les confiere cierta convencionalidad. Borges avanza entre los meandros de la dialéctica platónica: el nombre no es natural ni encierra la esencia de la cosa que designa, más bien parece un sistema de signos arbitrarios. Borges coincide con Occam, de Hume, de Mill y de James, es decir, con los nominalistas. El lenguaje no es reflejo especular de la realidad, menos agota su insondable riqueza. En este contexto de ideas hay que leer la referencia a Chesterton:

el hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal [...] cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.⁴²

Por lo tanto, cualquier idioma es un conjunto contingente de símbolos; todos y ninguno son válidos: "Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al universo", ergo, "Cualquier intento de categorización está destinado a fracasar, y se derrumban juntamente el lenguaje y la metafísica." Y en este tenor si todo sistema de signos es arbitrario ¿por qué decirle que no a los sistemas de clasificación de Funes y de Wilkins? Por eso Borges atiende, a la vez interesado y divertido, a los ensayos del idioma universal como el de Wilkins o, como antes vimos, al idioma infinito que Locke imaginó y rechazó, a los distintos sistemas de numeración, a la máquina de pensar de Raimundo Lulio y al catálogo de lo absurdo de Funes.

Y con este lenguaje humano inventado, arbitrario ¿podemos conocer la realidad? Borges nos revela que el lenguaje es ineficaz como mediador entre el hombre y la realidad. Recordemos la extraña escritura del troglodita de "El inmortal" (*El Aleph*, 1949) que parece estar intentando un alfabeto de infinitos símbolos, uno para cada objeto del orbe, o la dificultad metafísica de enumerar todas las infinitas visiones cósmicas del Aleph: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que

⁴² "El idioma analítico..." *op cit.* p. 87.

transcribiré sucesivo porque el lenguaje lo es".⁴³ Problema literario que acaba solucionándose a medias con la analogía y la enumeración caótica.

Imposibilidad de transmitir en palabras lo inefable o de refutar la existencia del tiempo con argumentos hechos de palabras marcadas necesariamente por la temporalidad, dice Borges en "Nueva refutación del tiempo" (Otras inquisiciones, 1952) "Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal".⁴⁴

En el colmo del escepticismo extremo Georgias de Leontini, contemporáneo de Sócrates, escribió que los seres humanos no podemos conocer la realidad y si la pudiéramos conocer no la podríamos descifrar y si la pudiéramos descifrar no la podríamos transmitir. Borges recobra la última parte de la sentencia de Georgias. La naturaleza del lenguaje humano hace imposible la transmisión de la verdad, sea la del universo vista a través del aleph o la de dios vista a través de las rayas de un tigre o en la efigie de una moneda.

¿Qué y cómo podemos hablar de un ser infinito con un lenguaje finito? ¿Cómo cabrá toda el agua del mar en un pozo? Se preguntó San Agustín mientras cavilaba sobre la naturaleza tripartita de un Dios único. El nombre de Dios es tópico recurrente en los cuentos y ensayos de Borges y un problema insoluble para los pensadores medievales como Escoto Erígena que desafiaron el anatema. Dios no puede ser ese caos de superlativos (omipotente, omnisciente, omnipresente). Ningún predicado afirmativo le conviene. Decir Dios es justo, bueno y amoroso es definir lo infinito con categorías propias de seres finitos ("No es sapiente, es más que sapiente; no es bueno, es más que bueno; inescrutablemente excede y rechaza todos los atributos").⁴⁵ Más consistente es la Teología negativa. Dios no es, o en todo caso es "la nada primordial de la *creatio ex nihilo*". La teología verdadera carece de contenido como sospechó Schopenhauer.

⁴³ Jorge Luis Borges, *El Aleph* en *Obras Completas* T. 1 Emecé Buenos Aires, 2001 p. 625

⁴⁴ *Obras completas*, ibídem. p. 135

⁴⁵ "De alguien a nadie" en *Otras inquisiciones*, *Obras completas* TIII *op. cit.* p. 116.

5.3.1 La dimensión estética de palabra.

Sin embargo, a Borges le gusta coquetear con la posibilidad que la razón le niega. El lenguaje humano es un recipiente que estalla el contenido cuando del universo y de Dios se trata. Pero porque no pensar que en la posibilidad de que la esencia de la cosa esté en la palabra que la nombra:⁴⁶

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.⁴⁷

La propuesta de Borges rebasa los marcos de la discusión filosófica entre el nombre y su relación con la cosa nombrada. El nombre no sólo cifra la esencia de la cosa nombrada sino que tiene el poder de crear a aquélla. Borges expone detalladamente esta idea en “La cábala”, una de sus conferencias más interesantes sobre el tema, recogida en el libro titulado *Siete noches*.⁴⁸ El propósito central de la conferencia consiste en ahondar en el bagaje de ideas y creencias que orientó el *modus operandi* de los cabalistas en el estudio de la Biblia. Borges parte del concepto oriental de “libro sagrado” y lo caracteriza en los siguientes términos: 1) es un libro mágico (el Corán o la Torá constituyen un excelente ejemplo); 2) es anterior a la lengua misma, a los hombres y al universo porque a todos ha creado, y; 3) ha sido “dictado” por la divinidad (“una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un libro” p. 129). De tal manera que en tal escritura nada es producto de la casualidad ni del azar. En este sentido la Biblia es un texto absoluto. Los cabalistas estudiaron las leyes que rigen las letras y las palabras de su escritura, así como su valor numérico. Todo esto conformó una criptografía cuyas lecturas estaban ya previstos desde el

⁴⁶ Platón, *Diálogos*, op. cit. p. 548 En el diálogo platónico antes referido Cratilo infiere a partir de su tesis esencialista que “Cuando uno sabe los nombres sabe también las cosas” inferencia, que guardando las distancias (Cratilo habla de las palabras humanas, los cabalistas de palabras divinas), constituye el primer paso de la conclusión a la que llegaron los cabalistas en el estudio de la Biblia: la palabra de Dios cifra la esencia de las cosas y las crea. Borges desarrolla en varios cuentos la idea de la creación a partir de la posesión de una palabra mágica. En esta lectura del *Cratilo* de Platón podemos ver como Borges hace coincidir armoniosamente dos experiencias culturales distintas: la hebrea y la helénica.

⁴⁷“El golem”, en *El otro, el mismo*, *Obras completas*, p. 263

⁴⁸ J. L. Borges, *Siete noches*, México, FCE, 1980, pp. 125-139.

principio por la inteligencia de Dios.

Este complejo andamiaje de conceptos orientó el estudio que los cabalistas hicieron de las Sagradas

Escrituras:

Dios, cuyas palabras fueron el instrumento de su obra [...], crea el mundo mediante palabras; Dios dice la luz sea y la luz fue. De ahí se llegó a la conclusión de que el mundo fue creado por la palabra *luz* o por la entonación con que Dios dijo la palabra *luz*. Si hubiera dicho otra palabra y con otra entonación, el resultado no habría sido la luz, habría sido otro.⁴⁹

Entonces, la palabra de Dios cifra la esencia de la cosa y la crea. El mismo nombre de Dios condensa la esencia de su poder. En este sentido Borges señala que en la Cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco, salvo que están barajadas las letras pero que si alguien llegara al Tetragramatón -el nombre de cuatro letras de Dios- y supiera pronunciarlo correctamente podría crear un mundo y un golem. En “Las ruinas circulares” y en el ya citado poema de “El golem” Borges desarrolla cabalmente esta última idea; de la cuál presenta por cierto, en esta conferencia, tres versiones. La primera de ellas es la creación del Adán bíblico, primer golem creado por la palabra divina; la segunda de un rabino que aprende el nombre de Dios y al pronunciarlo sobre una figura de arcilla ésta cobra vida; la tercera idea versa sobre un golem que lleva en la frente la palabra “emet” (verdad) pero el amo le quita le “e”, quedando “met”, (muerte) y el golem se convierte en polvo.

Pero no solamente las palabras mágicas capaces de crear un hombre han llamado la atención de Borges, en otros de sus cuentos toda la trama gira en torno a la búsqueda de una clave -cifrada en letras- o a la pronunciación de una sentencia sagrada.

En "La escritura del Dios" Tzinacán se afana y encuentra la misteriosa palabra que nunca pronunciará. A Borges le gusta soñar la completa eliminación de todo sistema y desear el día del silencio o evocar la capacidad angélica de la comunicación directa -idea que le viene del tomismo- o pensar un lenguaje de capacidad sobrehumana donde "el nombre de cada ser indicara todos los

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

pormenores de su destino venidero".⁵⁰

Igualmente los lenguajes de Tlön recogen la idea de un idioma con libertad para ordenar el mundo en formas variadas y agrupar las sensaciones en objetos ideales momentáneos. Partiendo de Hume y del filósofo lingüística alemán Fritz Mauthner -que distingue tres concepciones del mundo: adjetivo, sustantivo y verbal- Borges imagina dos grupos de idiomas que prescinden de los sustantivos: el del hemisferio austral basado en verbos y el del hemisferio boreal en acumulaciones de adjetivos.

En Borges son numerosas las alusiones a la nominalidad. En muchos de sus cuentos el narrador se propone la búsqueda de una palabra ("El golem", "La escritura del Dios", "El tema del traidor y el héroe", "La muerte y la brújula", etc.). Según Lisa Block de Behar, en sus primeros escritos Borges había reconocido a la literatura su indiscutible privilegio de anunciar el fin, invocar y revocar. Refiriéndose a la doble y ambigua propiedad del nombre, escribe: "Si el mundo fue creado por la palabra, no debería sorprender que fuera destruido por la misma vía o voz."⁵¹

El mundo, el universo creado por la palabra es el montón de palabras de un libro: la descripción de la Biblioteca de Babel dibuja una imagen del universo: "El universo (que otros llaman la Biblioteca)".⁵² La biblioteca caótica es la visión del universo, libros caóticos que los bibliotecarios no pueden penetrar pero que interpretan incesantemente. Para Borges el libro es en principio el mundo y el mundo es el libro y de esta inocente tautología resultan inquietantes consecuencias.

Ahora bien, cuando hay un duplicado perfecto, el original, y hasta el origen, se borran. De este modo, el mundo, si pudiera ser exactamente traducido y duplicado en un libro, perdería todo principio y todo fin y devendría ese volumen esférico, finito y sin límites, que todos los hombres escriben y en el que están escritos: esto no sería el mundo. Sería, o será, el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibilidades.⁵³

Blanchot, señala que esta perversión es, tal vez, el Aleph o el mundo de Tlön, ese planeta

50 "El idioma analítico", *Otras inquisiciones*, *Obras completas* TII op. cit. p. 86

51 Citado en Lisa Block de Behar, *Borges, la pasión de una cita sin fin*, Siglo XXI, 1999, México. p. 176

52 J. L. Borges, *J. L. Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995 p. 86

53 M. Blanchot, "El infinito literario: el Aleph" en *Jorge Luis Borges* Compilación de Jaime Alazraki, Madrid, Taurus, 1976 p. 213

ordenado (inventado) por la inteligencia humana. Y en este mismo orden de ideas Jaime Alazraki sostiene que la Biblioteca de Babel y Tlön forman el anverso y reverso de una unidad integrada de un lado, por el caos del universo; y del otro, el prurito del orden de la inteligencia humana. Ambas conforman una especie de ying yang en Borges, esto es, el orden impuesto por la inteligencia humana al caos es Tlön: "¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir." ⁵⁴

El de Wilkins es un intento humano -¿acaso es posible otro?- por catalogar las cosas del universo, por poner un orden al caos. En este intento Wilkins no está solo, lo acompañan filósofos, literatos, matemáticos y hasta lingüistas. El cuento de Borges está atravesado por otros textos, por otras voces, algunas apenas sugeridas, otras muy claras y evidentes. La historia de John Wilkins ancla en la historia de la construcción de un lenguaje universal y tiene repercusiones en el discurso filosófico posmoderno concretamente en la obra de Michel Foucault.

5. 4. Intertextualidad.

En el cuento analizado la intertextualidad se presenta en dos formas; como alusión a una carta de René Descartes y como referencia a la historia del intento milenario por construir un idioma universal. Señala Borges que el filósofo francés en el siglo XVII abrió el camino a John Wilkins:

Descartes en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos; también había propuesto la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos.⁵⁵

La carta referida por Borges la dirigió Descartes al cardenal Mersenne en respuesta a la propuesta de una lengua universal y representa un hito en la historia del intento. En este escrito se expone el proyecto y se analizan tanto dificultades como aspectos ventajosos. Desde el principio ya

⁵⁴ "Tlön Uqbar Orbis Tertius" en *Ficciones*, *op. cit.* p. 39

⁵⁵ "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras inquisiciones*, *op. cit.* pp. 84-85)

manifiesta el filósofo racionalista sus reservas aunque termina por reconocer, al menos, la posibilidad teórica del proyecto. En palabras del propio Descartes:

Hay un medio de inventar una lengua o al menos una escritura, en la cual los caracteres y palabras primitivos estarían hechos de suerte que ésta pudiera ser enseñada en muy poco tiempo [...] y como se puede aprender en un día a nombrar todos los nombres hasta el infinito, y escribirlos en una lengua desconocida, que está formada por una infinidad de palabras diferentes; también se puede hacer lo mismo con todas las palabras necesarias para expresar todas las otras cosas que caen en el espíritu de los hombres [...] y si alguien explica bien a todo el mundo cuáles son las ideas simples que están en la imaginación de los hombres, de las cuales se compone todo lo que ellos piensan, entonces yo osaré esperar una lengua universal muy fácil de aprender, pronunciar, y escribir, y lo principal, que ayudaría al juicio y representaría distintamente todas las cosas, con lo cual será prácticamente imposible errar, no como ahora donde las palabras que nosotros usamos prácticamente sólo tienen significaciones.⁵⁶

La otra parte de la referencia de Borges se refiere a la *Geométrie*, obra del filósofo racionalista en la que expone un análisis del álgebra general sentando las bases de un idioma que luego resultaría universal.

Otra referencia intertextual del cuento-ensayo apunta a la historia del intento por construir un lenguaje universal. Este intento arranca de Ramón Lull, filósofo y teólogo catalán que en el siglo XIV propuso la universalización del latín para promover la unificación del lenguaje humano. Pero indudablemente el apogeo de estos intentos se dio en el siglo XVII con Leibniz que se ocupó de un *ars combinatoria* y de una *characterística universalis*. La primera era un sistema deductivo que permitía combinar símbolos de tal forma que se pudiera poner fin a las ambigüedades del significado de las palabras remitiéndose a parámetros lógicos y matemáticos. La *characterística universalis* en cambio consistía en un lenguaje simbólico que permitiría a todos los seres humanos usar los mismos símbolos con el mismo significado. Estos intentos por construir una lengua universal se prolongan hasta el siglo XIX con Giuseppe Peano que propuso el interlingua (una lengua desarrollada a partir del latín sin flexión) como lengua auxiliar internacional. Pero regresemos a Descartes.

56 René Descartes, *Obras*, Edición de F. Alquié, Paris Garnier, 1991.

La referencia del cuento de Borges al filósofo moderno es visionaria, porque conecta a Descartes con el problema del lenguaje. Relación que no pasó inadvertida para el lingüista norteamericano Noam Chomsky. Digamos que, en palabras de Borges, Chomsky "inventó como precursor" a Descartes. Aunque Descartes hace escasas referencias al lenguaje en la formulación de su doctrina filosófica, en las investigaciones actuales sobre el lenguaje juegan un papel significativo algunas observaciones que hizo acerca de la naturaleza del lenguaje.

El lenguaje humano exhibe de modo más claro la diferencia entre el hombre y el animal; en particular la facultad que tiene el hombre de formar nuevas expresiones que manifiesten nuevos pensamientos y que sean apropiadas para nuevas situaciones. En palabras del filósofo francés:

[...] el hombre tiene una capacidad específica, un tipo único de organización intelectual que no puede atribuirse a órganos exteriores ni relacionarse con la inteligencia general y que se manifiesta en lo que podemos llamar "aspecto creador" del uso del lenguaje corriente, y cuya propiedad consiste en ser ilimitado en cuanto a su alcance y en no precisar de estímulo. Así Descartes mantiene que el lenguaje existe para la libre expresión del pensamiento o para una respuesta apropiada en cualquier situación nueva, y no se encuentra determinada por ninguna asociación fija de expresiones a estímulos externos o a estados fisiológicos.⁵⁷

En resumen el lenguaje humano se encuentra en estrecha dependencia de las facultades propias de la razón humana, su dinámica rebasa el esquema estímulo-respuesta y manifiesta la libertad de expresión propia del hombre. Teniendo como telón de fondo éstas observaciones Noam Chomsky ha llamado lingüística cartesiana a "una constelación de ideas e intereses que aparecen en la tradición de la "gramática universal" o "filosófica" que se desarrolla a partir de la *Grammaire general et raisonnée* de Port Royal (1660) y que corresponde a la lingüística general del periodo romántico al que pertenecen autores como Herder, Schlegel o Humboldt. La tentación de afirmar que Borges es un visionario resulta irresistible. En este pequeño cuento establece la conexión entre Descartes y el proyecto humano de un lenguaje universal. Descartes, desapercibido para los historiadores de este proyecto hasta Chomsky, quien revaloró las aportaciones y planteamientos del

⁵⁷ Noam Chomsky, *Lingüística cartesiana*, Madrid, Grédos, 1972 p. 20

filósofo moderno.

5. 4.1 Las taxonomías: de la locura al orden impuesto (Foucault).

Los intentos de Wilkins y los de la enciclopedia china que recoge Borges en el cuento que analizamos son punta de lanza del discurso filosófico posmoderno, que si por algo se caracteriza es por dismantelar los cimientos en los que se edifica el saber de nuestra época.

El idioma de Wilkins, la clasificación de la enciclopedia china y su bestiario de la imaginación, ponen en jaque los esquemas más elementales del pensamiento lógico y violentan -con sobrada dosis de ironía- los principios básicos de cualquier clasificación. El cuento-ensayo se burla de estos principios básicos. Esto supo mirar Michel Foucault en la taxonomía de la enciclopedia china. Foucault, que confiesa que de la risa causada por el texto de Borges nació uno de sus libros -una de las obras más importantes de la filosofía contemporánea-; risa fértil, se trata de *Las palabras y las cosas*.⁵⁸ Las palabras de Helft son precisas: "Foucault habla de *risa*, [...] Borges hace exactamente eso: instalar la risa en el corazón del pensamiento. Pero instalarla como una combustión o un tornado [...] risa que nos rapta y nos transporta a un lugar que está fuera del pensamiento".⁵⁹

Porque justo lo que nos descubre esta clasificación son las carencias, condiciones y límites de nuestro propio entendimiento. La taxonomía no es absurda en sí sino absurda para nuestro sistema conceptual y su carácter absurdo nos revela hasta donde podemos pensar, lo que podemos y no podemos pensar, las condiciones históricas y geográficas que definen los cimientos sobre los que hemos edificado nuestro pensamiento: "en el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite

58 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*: "Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de los seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro", México, Siglo XXI, 1990. (p. 1)

59 Nicolás Helft y Alan Pauls, *El factor Borges, op. cit.* pp. 145-146

del nuestro: la imposibilidad de pensar esto".⁶⁰

La taxonomía china lo mismo que la de Wilkins son experimentos extremos que evidencian lo que encubre toda clasificación. Cuando decimos que el perro y el gato -señala Foucault- se asemejan menos que dos galgos, ¿cuál es la base partir de la cual podemos establecerlo? ¿A partir de qué "tabla", según qué espacio de identidades y diferencias hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? ¿Cuál es esa coherencia que sabemos determinada por un encadenamiento *a priori* y no impuesta por contenidos inmediatos sensibles? El ordenamiento de los seres, la repartición en clases, el agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias; la distribución de los seres en un espacio en el que nos sea posible nombrar, hablar, pensar; en una palabra el cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo todas las operaciones que se ponen en juego en una taxonomía revela la instauración de un orden en las cosas. Ese orden se da en las cosas como su ley interior y se trata de códigos fundamentales que una cultura fija de antemano para cada hombre, los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá.⁶¹ Como es bien sabido, el propósito de Foucault en *Las palabras y las cosas* es hacer una arqueología (del saber) desmontando sus condiciones de posibilidad, el espacio que configura su orden así como su *a priori* histórico.

Ante lo incongruente que pueden parecer las clasificaciones como la de Wilkins o la china algo peor nos acecha: los códigos fundamentales que una cultura fija de antemano para cada hombre: "Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente".⁶²

Es imposible pensar la clasificación de Wilkins en un esquema coherente porque distribuye

⁶⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, op. cit. p. 2

⁶¹ *Ibidem* p. 5

⁶² *Ibidem* p. 3

los seres en un espacio en el que nos resulta imposible nombrar, hablar o pensar. Foucault se refiere al cuento de Borges como heterotopía incómoda:

Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases -aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al lado de otras lado o frente a otras) a las palabras y a las cosas [...] las *heterotopías* (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían desde su raíz toda posibilidad de gramática.⁶³

El idioma de Wilkins lo mismo que la enciclopedia china son detonadores de la perplejidad, el asombro y el cuestionamiento ante los órdenes o esquemas que atraviesan la malla por la cual miramos, estamos, y nos movemos en el mundo.

Funes y Wilkins definen experiencias límite que nos permiten interrogar los principios que definen el orden (el nuestro). Orden que deviene ilusión vana. Ignorantes acerca del mundo imaginamos catálogos, esquemas, definiciones, diccionarios. Pero debajo de las palabras no hay nada. Situados desde la locura, la incoherencia y la estupidez Ireneo Funes y John Wilkins ponen en evidencia nuestra infinita miseria.

⁶³ *Ibidem*, p. 3

CAPÍTULO VI: EL MUNDO COMO SUEÑO O ILUSIÓN: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares".

"Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar no sabía si era Chuang Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa que estaba soñando que era Chuang Tzu".
(*Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1965.)

140606

1. ¿Acaso el mundo es una ilusión? 2. La transtextualidad en Las ruinas y en Tlön. 2.1 Paratextualidad. 2.2 Intratextualidad. 3. La intertextualidad filosófica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares". 3.1 Análisis estructural de Las ruinas, idealismo e irrealidad. 3.1. 1. El soñador, el espacio y el tiempo en laberinto circular. 3.2 Análisis estructural de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". 3.3 La historia de una sospecha ¿el mundo es real? 3.3.1 Los espejos, los sueños y la caverna de Platón. 3. 4 Berkeley. El empirismo inglés. Más allá de su color, sabor, textura, extensión y olor ¿está la naranja? 3.5 Hume. 3.5.1 La sustancia. 3. 5. 2. La causalidad. 3.6 Spinoza, heresiarca ortodoxo. 3.7 "El apasionado y lúcido" Schopenhauer.

1. ¿Acaso el mundo es una ilusión?

En la cuentística de Borges encontramos un tema central y subtemas que se espigan alrededor. Luego ese tema central aparece como subtema en otros cuentos. Tal fenómeno le ha permitido a Anderson Imbert hablar de "tópicos borgeanos". Entre estos suelen destacarse los siguientes: 1) el momento o instante de definición en la vida de un hombre 2) el carácter ilusorio de la realidad 3) el laberinto 4) la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres 5) el tema del coraje y 6) el mundo como sueño de alguien.¹

El sexto es una variante del segundo. Porque en efecto, el carácter ilusorio de la realidad a

¹ Cf. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op. cit. pp.31-41.

veces cobra la forma de apariencia, otras veces forma de idea, otras forma de sueño. En "La otra muerte" escribe: "los griegos sabían que somos las sombras de un sueño" y en "El Zahir": "Según la doctrina idealista los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos".

Alazraki estudia el sentido y forma de los sueños en algunos cuentos de Borges tomando en consideración el carácter de significantes de los sueños y el valor heurístico de los contextos, tal como los define Jung.² Desde esta perspectiva interpreta el sueño de los protagonistas de "El inmortal", "El Zahir", "El milagro secreto", "La escritura del Dios", "Emma Zunz" y "La espera." La perspectiva de un análisis psicoanalítico, aunque es interesante, rebasa los propósitos de este trabajo.

Con respecto a los ensayos de Borges la realidad vista como un sueño es uno de los asuntos más apasionantes y fructíferos en la imaginación creativa del escritor argentino. En *Otras inquisiciones* escribe:

si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando nada se habrá perdido.³

Un feliz acontecimiento trastoca la pesadilla: si las desgracias y el mal están hechos de niebla mental y jirones de sueño, entonces el mundo es indestructible porque es la proyección del sueño de alguien o la proyección de nuestra alma; y en ese sueño todas las cosas vuelven cíclicamente:

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio [...] Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de las que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música.

² Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*: "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges" (cap.IV), el autor nos dice que "El inmortal" es un ejemplo de sueño como realización de un deseo postergado durante la vigilia; "El Zahir" es un sueño por condensación (una recreación de la historia de los Nibelungos). El primer sueño que aparece en "El milagro secreto" pertenece a lo que Jung llama el inconsciente colectivo, concierne a la historia del género humano; la partida de ajedrez alude a la guerra. En "Emma Zunz" y "La espera" el sueño es un eslabón narrativo: anticipa un desenlace del relato que el cuento rectifica. En "La otra muerte", "El sur" y "La escritura del dios" tenemos ejemplos de sueños cuyo contenido responde más que a las necesidades del relato a la motivación que lo promueve.

³ Jorge Luis Borges, "Nathaniel Hawthorne" *Otras Inquisiciones* en *Obras Completas*, op. cit. p. 57.

Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave está en el último.⁴

"Si no marra el esquema" y el esquema se refiere a un esquema de tiempo cíclico, una especie de eterno retorno. En varios de sus ensayos Borges ha estudiado las vicisitudes de esa doctrina: desde su génesis pitagórica hasta la renovada formulación de Nietzsche.⁵ Tema del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo de este trabajo.

Aunada a la idea de la realidad como sueño está la idea de una realidad no sólo soñada sino también cíclica. Destellos del tema aparecen en varios cuentos de Borges como en el "Tema del traidor y del héroe", "El muerto", "La muerte y la brújula" y "La otra muerte"⁶, por mencionar sólo algunos. Así en el "Tema del traidor y del héroe" cuando Ryan cree haber descubierto el enigma (el plan de Nolan es un plagio de Shakespeare), comprueba, al final del cuento, que "él también forma parte de la trama", de ese plan tejido por Nolan. Igual que Otálora cuyo plan ya estaba previsto por Bandeira, o Lönrot que creyendo descubrir al asesino cae en sus redes. Nolan, Otálora, Bandeira y Lönrot son manifestaciones de la voluntad humana; sus esfuerzos por comprender la voluntad divina están, de antemano, condenados al fracaso; más aún: hasta esos vanos esfuerzos han sido previstos en el "sueño de Alguien que los ha soñado".

Y nosotros, soñadores sumergidos en el sueño de otro que nos sueña y condenados a cumplir un destino inexorable dibujado en las líneas de la mano de una divinidad decrepita, como dice Hume, paradójicamente rozamos los confines de la eternidad en nuestros sueños. Así, Borges

⁴ Jorge Luis Borges, "El sueño de Coleridge" *ibidem*, pp. 21-2

⁵ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa...op. cit.* p. 84.

⁶ "El muerto" es la historia de un compadrito que cree manejar su propio destino y cuando se siente dueño del mundo comprende que ha sido un juguete en las manos de otro ser. Finalmente llega la muerte y el destino de Otálora -el compadrito- resulta que es una línea en el libro del jefe Bandeira, todas las vicisitudes de su vida, sus correrías, bravuconadas, planes que maquina son palabras de esa línea donde ya ha sido fijado su destino; Otálora las escribe sin sospechar que sus actos van diseñando un diagrama ya concebido, un texto prefijado, "en el libro de la divinidad mulata que es Bandeira". De igual modo en "La muerte y la brújula" siguiendo los dictados de su lógica implacable Lönrot se propone descubrir al asesino sin sospechar que él será la víctima de ese cuarto crimen que creará haber resuelto. Lönrot creará descubrir el esquema que ha planeado el asesino, lo que realmente hará será seguir los juegos y ardidés de un plan inventado por su vengador para atraparlo, Jaime Alazraki, *La prosa narrativa, op. cit.* pp. 65-73

plantea la eternidad como posibilidad del sueño de todo hombre; en el sueño convergen todos los tiempos que no es ningún tiempo y de esta manera se niega la temporalidad para afirmar la eternidad, entendida como no-tiempo. En los instantes fugaces del sueño somos eternos. A propósito de la rotación inversa de los tiempos en el ensayo titulado "El tiempo y J. W. Dunne", escribió Borges:

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los espacios de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias.⁷

Otra de las fuentes que alimentan la idea de Borges acerca del mundo como sueño -cíclico- de alguien, es el pensamiento oriental. En "Formas de una leyenda" dice Borges que todas las religiones del Indostán y en particular el budismo enseñan que el mundo es ilusorio. "Minuciosa relación del juego" (de un Buda), quiere decir Lalitavistara, según Winternitz; un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buda sobre la tierra, que es otro sueño.

Para religiones como el budismo el mundo percibido por los sentidos es Maya, una ilusión. La verdadera realidad es otra, a la cual el adepto únicamente accede cuando se ha liberado de su karma; no teniendo cuentas pendientes trasciende los ciclos de sus reencarnaciones y alcanza el Nirvana (la nada liberadora) en donde el sujeto se identifica con el objeto desde un punto de vista espiritual. La abolición de la voluntad será necesaria para ello.

Las adyacencias del budismo se funden y encuentran expresión en la teoría de la voluntad de Schopenhauer que concretamente plantea la abolición de la voluntad para alcanzar la nada liberadora. Tal, no es otra cosa que la adaptación del nirvana budista a la filosofía occidental. Pero en Occidente el idealismo no es más que una teoría que refuta lo indemostrable: la hipótesis realista, según la cual existe un mundo exterior a la conciencia, que en líneas generales se ajusta a

⁷ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* en *Obras Completas*, *ibidem* p. 26

los parámetros proporcionados por nuestra información sensorial.

Las sensaciones y las ideas, constituyen un obligado intermediario entre nuestra concepción del mundo y los pretendidos objetos más allá de la conciencia. Cuando sostenemos que los sentidos no nos engañan, puesto que podemos tocar aquello que vemos, simplemente estamos cambiando de intermediario sensorial. La existencia del mundo exterior a la conciencia es una hipótesis. Más allá está la cosa en sí, incognoscible, fuera de nuestro alcance perceptual y cognitivo. El mundo es una idea o representación.

En resumen, el mundo como ilusión o apariencia es una convicción en Borges diseminada en toda su obra, tanto en los cuentos como en los ensayos; y resulta ser una hipótesis que pone en jaque estándares de percepción y entendimiento de la realidad que le permiten sondear posibilidades de una riqueza literaria sorprendente.

Esta convicción del carácter alucinatorio del mundo puede adoptar en la obra borgesiana dos formas: o resalta que la realidad es un simple sueño y que lo que creemos sustancial y concreto no es más que una apariencia, o produce un objeto imaginario que adquiere tal vida y solidez que se torna amenazante para el "mundo real". Dos cuentos de *Ficciones* están basados en la operación sobrenatural de introducir en el mundo productos de la mente: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares", el primero introduce un mundo, el segundo un hombre.

"Las ruinas circulares"⁸ y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se agruparon junto con otros cuentos -"Pierre Menard, autor del Quijote", "La lotería en Babilonia", "Examen de la obra de Herbert Quine", "La biblioteca de Babel"- bajo el título de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, libro publicado por Borges en 1942.

La trama de "Las ruinas circulares" es la siguiente: un hombre llega a un templo incendiado y decide realizar allí el proyecto de su vida: soñar un hombre. Después de un periodo largo de

⁸ "Las ruinas circulares" apareció por vez primera en la Revista *Sur* en 1940 en el número 75 (pp.100-106) un año más tarde se agrupó junto con los otros cuentos de *Ficciones*.

fracasos, logra su objetivo, pero sólo a medias, porque el hombre creado ni se incorpora ni habla. La esfinge del templo destruido oye los ruegos del mago y le promete animar al fantasma soñado, de tal manera que todas las criaturas, excepto el fuego y el soñador, lo piensen un hombre real. Cuando el mago comprende que su hijo está listo para nacer lo envía a otro templo. Una noche dos remeros le traen la noticia de un hombre mágico capaz de hollar el fuego y no quemarse y el mago-soñador comprende que su hijo ha averiguado su condición de mero simulacro. A la mañana siguiente un incendio en el santuario le anuncia el fin; el mago lo acepta y camina contra los jirones de fuego, pero el fuego no lo abrasa, en ese momento se da cuenta que él también es una apariencia que otro está soñando.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es una historia que comienza con la búsqueda de la paternidad de una sentencia: "los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres". El autor es un heresiarca de Uqbar citado por *The Anglo-American Cyclopaedia*. Después de mucho buscar Borges y Bioy Casares (personajes en este cuento) logran investigar que Uqbar es una región mal delimitada del Asia Menor (situada probablemente hacia el actual Irak) y consiguen algunos nombres que coinciden con la geografía conocida: Jorasán, Armenia, Erserum. También averiguan que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico ya que siempre se refería a dos regiones imaginarias: Mlejnas y Tlön. Posteriormente Borges logra recuperar un libro: el volumen XI de *A first Encyclopaedia of Tlön*. Luego se entera que esa enciclopedia era un grandioso y generacional proyecto que pasó de siglo en siglo, de uno a otro miembro de una sociedad secreta que se propuso escribir la "Enciclopedia metódica de un planeta ilusorio" al que dieron el nombre de *Orbis Tertius*. El proyecto, pues, de esta ambiciosa sociedad era crear, literalmente hablando, un nuevo mundo.

Tanto "Las ruinas circulares" como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" son cuentos que dan expresión a la idea del carácter alucinatorio del mundo. Sueños replegados en otros sueños o

mundos que no tienen otra realidad que la otorgada por las letras de una enciclopedia.

En el primero de estos cuentos, tenemos el mundo etéreo y abstracto de las ruinas de un anfiteatro circular que al igual que el mago que sueña en él, no tiene más realidad que la de una apariencia o una idea en la mente de otro que lo proyecta como percepción onírica. Sueño cuyo curso y decurso ya está determinado por la voluntad inexorable del soñador. Cadena amenazante de sueños y soñadores en la que sospechamos estar atrapados; ¿los sueños dependen de la vida cotidiana o la vida cotidiana de los sueños? Si la vida es un sueño ocurrido en otra vida, de igual modo esta segunda vida puede ser el sueño de una tercera, y así sucesivamente. Acaso un día de golpe descubramos que somos los personajes del sueño de otro.⁹

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" describe un planeta ficticio, irreal, inventado por la imaginación humana en el que las cosas no tienen más estatuto ontológico que la percepción. Las cosas son ideas, representaciones mentales. Nada es, sino en la percepción. Más allá de lo visto, olido, oído, sentido, degustado no hay ser. Sólo hay apariencias. El mundo es una representación cuyos confines son las coordenadas espacio-temporales de nuestra percepción y las categorías de nuestro entendimiento. Más allá está lo ignoto, aquello que se nos escapa, lo inefable, la cosa en sí, sobre la que tal vez reine la divinidad (si es que existe, Borges descrea de Dios), no el hombre. Tlön es un mundo inventado por los hombres: "¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir." (OC p. 442)

El mundo gobernado por esas "leyes divinas" es la cosa en sí, inexplicable, irracional (Borges lo demuestra en "Nueva refutación del tiempo") y dramáticamente ineludible. Una "realidad inexorable

⁹ "Pasé una semana escribiéndolo" ("Las ruinas circulares"), le contó Borges a Victoria Ocampo, "Durante esa semana iba a trabajar a una biblioteca de Almagro, iba al cinematógrafo alguna vez veía a mis amigos, pero todo eso era como si ocurriera en el sueño, porque yo estaba viviendo mientras tanto, como no he vivido ninguna obra literaria ni antes ni después" (Ricardo Barnatán).

y de hierro" que comparte su lugar con el mundo de la invención (Tlön) y el sueño (Las ruinas) que inventan los hombres. Y entre estos dos mundos, entre estos dos sueños (uno soñado por Dios y otro por el hombre), transcurre la historia humana como una inevitable desgarradura. Cuando Borges dice: "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges", expresa críticamente y lúcida esa trágica y heroica condición del hombre en la cual se sabe un sueño y un soñador, el habitante perdido y frustrado de un mundo inescrutable y el habitante risueño y realizado de ese planeta construido por la imaginación".¹⁰

Un sueño y un soñador, quizá sean el reverso y anverso de una sola idea: la de una realidad vista como ilusión, apariencia o representación. *Tlön* es el sueño tejido de certezas lógicas y racionales y *Las ruinas* la sospecha -al principio, luego certeza trágica- del soñador de estar tejiendo inútilmente "una cuerda de arena" y amonedando "el viento sin cara".

Esta idea en Borges del mundo como idea o representación se alimenta en varios veneros filosóficos que tienen su origen en el idealismo. Los dos cuentos mencionados están atravesados por textos de una tradición filosófica que se remonta a Platón pasa por el idealismo de Berkeley y desemboca en Hume. Borges es un escritor capaz de abismar en la urdimbre de textos, discursos y tradiciones filosóficas haciendo que éstas ingresen en sus propios textos, en su tejido discursivo, de modo que todos los hilos del tapiz, los viejos y nuevos, se combinen ambiciosamente y complejamente. Pero ¿cómo se construye la intertextualidad filosófica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares"?

2. La transtextualidad en Las ruinas y en Tlön.

Resumiendo lo ya visto, en la taxonomía de Genette las relaciones transtextuales ("todo aquello que pone a un texto en relación implícita o explícita con otros textos") son de cinco tipos. Intertextuales, que consisten en la presencia de un texto en otro asumiendo la modalidad de cita,

¹⁰ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op. cit. p. 294

plagio o alusión; paratextuales, refiriéndose a las relaciones que guarda el texto con el título, intertítulo, epílogo, advertencias, prólogos, notas, etc.; metatextuales o relaciones que unen a un texto con otro sin nombrarlo: el lugar de la crítica y el comentario que pueden alterar la lectura del texto; architextuales, relaciones de pertenencia taxonómica y las hipertextuales, que se definen como la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto).

Al interior de este cuadro de clasificación podemos distinguir tanto en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" como en "Las ruinas circulares" relaciones paratextuales e intertextuales. Las primeras se refieren tanto a las relaciones que ambos textos guardan con el prólogo (el epígrafe también en el caso de "Las ruinas") del libro, en el que finalmente se les incluyó, como a las advertencias y declaraciones hechas por Borges en diversas entrevistas a propósito de la "fórmula" o clave para interpretar estos cuentos. Las relaciones intertextuales son de dos tipos. Una de ellas es una especie de intertextualidad que escapa a la taxonomía de Genette: una intratextualidad que opera al interior del universo de las obras de Borges. La otra se refiere a la presencia de varios textos filosóficos, bajo la modalidad de cita y alusión.

2.1 Paratextualidad.

El prólogo, las advertencias autorales y el epígrafe constituyen estrategias paratextuales en los dos cuentos que analizamos. En el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) Borges hace una revelación que pesa sobre la lectura de los dos cuentos: "En "Las ruinas circulares" todo es irreal" y en declaraciones posteriores define esa "irrealidad" dentro de marcos filosóficos: "Es simplemente la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña [...] este cuento no hubiera sorprendido a Berkeley ni a los filósofos de la India".¹¹

En lo que respecta a Tlön advierte en el mismo prólogo: "he preferido la escritura de

¹¹ Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, op. cit. p. 223.

notas sobre libros imaginarios. Éstas son "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".¹² Más tarde, en una entrevista para radio, advierte la proximidad entre Tlön y nuestro mundo:

Ese cuento lo escribí en Adrogué, en Las Delicias. Es quizás el cuento más ambicioso mío. Es la idea de la realidad transformada por un libro. Pero una vez que yo escribí ese cuento, me sentí muy vanidoso. Es la idea de un libro que transforma la realidad y transforma el pasado. Me di cuenta de que eso había ocurrido siempre. Porque, al fin de todo, nosotros somos obra de la Biblia y de los Diálogos platónicos.¹³

Después de estas declaraciones resulta casi imposible leer los dos cuentos sin que la interpretación autoral pese sobre nuestra lectura "forzándola a precisarse, positiva o negativamente, en relación con ella".¹⁴

Y en efecto, Borges dio la pista para la interpretación de los dos cuentos que la crítica coincide en caracterizar como cuentos idealistas berkeleyanos. Sin embargo, advertimos, aparte de Berkeley, otras presencias filosóficas -como lo expondremos líneas más abajo- que pasaron por alto a la conciencia del escritor y también a buena parte de la crítica.

El epígrafe también es un elemento paratextual y origina un "horizonte de expectativas" que insertan al lector al interior de discursos filosóficos idealistas. En este sentido habrá que leer el epígrafe de "Las ruinas circulares": "And if he left off dreaming about you...", una línea de la obra de Lewis Carroll *Alicia a través del espejo*. Esa línea es parte del pasaje donde "Tweedledum y Tweedledee" conducen a Alicia en presencia del Rey rojo que duerme y sueña con ella; los gemelos le explican que si el rey dejara de soñarla, ella -la pequeña Alicia- se apagaría lo mismo que una vela, y no estaría en ninguna parte, pues "you are only a sort of thing in his dream".

Con una cita del autor de *Alicia en el país de las maravillas* Borges trasvasa la doctrina budista a una línea extraída de esa historia fantástica: "con finura, con recato, la doctrina budista queda reducida a una maravilla de ese mundo encantado del otro lado del espejo, y en "Las ruinas

¹² *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) Prólogo en *Obras completas, op. cit.* p. 430

¹³ Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, op cit. p. 222

¹⁴ Gerard Genette, *Umbrales* (1a edición en francés, 1987) México, Siglo XXI, editores, México, 2001. p. 7

circulares" Borges la convierte en un motivo de su relato fantástico".¹⁵

Todos los elementos paratextuales en los dos cuentos: prólogo, advertencias autorales y epígrafe instalan de entrada al lector en el marco de la filosofía idealista. Pero antes de pasar a exponer las relaciones intertextuales de los cuentos de Borges con el idealismo filosófico, conviene que revisemos la intertextualidad interna o las relaciones que "Las ruinas circulares" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" tienen con otros textos del mismo universo borgesiano.

2.2 Intratextualidad

Habíamos señalado que en la literatura de Borges se da una especie de "polifonía" textual en un doble movimiento: "hacia adentro" y "hacia afuera". En el primer caso, tenemos las relaciones entre las obras del mismo escritor. Y en el segundo, las relaciones con otros textos, géneros, tradiciones, etc. Es decir, la obra del argentino dialoga exteriormente, pero también sostiene un diálogo interno por medio de las referencias intertextuales que se combinan dentro de cada cuento o ensayo. Borges suele tomar, a menudo, sus propios textos como fuente para otros relatos, construyendo así redes intratextuales muy finas. Comprobamos así que "La muerte y la brújula" es la reescritura de "El muerto", cuyo argumento, a su vez, ha sido tomado de Gibbon; "La escritura del dios" lo es de "El Aleph", etc. Y uno de nuestros dos cuentos, "Las ruinas circulares", fue extraído del tercero de los ocho relatos de *Statements*, libro publicado por el ficticio Herbert Quain:

Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno -no el mejor- insinúa dos argumentos. El lector distraído por la vanidad cree haberlos inventado. Del tercero "The Rose of Yesterday", yo cometí la ingenuidad de extraer "Las ruinas circulares", que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.¹⁶

Siguiendo el esquema de Genette sobre la clasificación de relaciones transtextuales (véase capítulo IV de nuestro trabajo) Alazraki advierte la transposición como recurso transtextual reiterativo en *Ficciones* (1944). Recordemos que la transposición es un recurso intertextual que

¹⁵ Jaime Alazraki, *La prosas*, op. cit. p. 69

¹⁶ Jorge Luis Borges, "Ficciones" en *Obras Completas*, op. cit. p. 464.

transforma un texto a través de un resumen que condensa el original. Ya desde el prólogo de *Ficciones* Borges nos advierte: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer varios libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario".¹⁷ La transposición como recurso intertextual opera en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" porque es un resumen del volumen oncenavo de la Primera Enciclopedia de Tlön. También por transposición "Las ruinas circulares" transvasa la leyenda del Golem a un modelo narrativo. A propósito Borges cuenta, en una entrevista con Fernando Sorrentino, que esta revelación le fue descubierta por una periodista norteamericana:

En "El Golem" ¿usted se propuso utilizar el mismo argumento de "Las ruinas circulares"? Y yo le dije: "No me lo propuse, pero le agradezco mucho a usted que me haya señalado esa afinidad -que es verdadera-, y ahora se da el hecho mágico de que yo haya viajado desde el final del mundo, desde Buenos Aires, hasta Texas, al borde del desierto, y usted me revele algo que yo ignoraba de mi propia obra".¹⁸

Y en efecto, el mago -soñador es un cabalista que podemos comparar con el Rabí de Praga. Sobra decir que además de las relaciones con el budismo y el idealismo filosófico este cuento está impregnado de nociones de extracción cabalística tal como lo ha demostrado Beatriz Borovich.¹⁹

Esta intratextualidad es la "polifonía" textual que en un movimiento: "hacia adentro" relaciona a los dos cuentos con otras obras poéticas o ensayísticas de Borges. Pero también como advertíamos al principio hay un movimiento "hacia afuera" del universo borgesiano. La obra de Borges tiende puentes prolongados hacia otros textos, géneros, tradiciones y discursos. Uno de ellos

¹⁷ *Ibidem*, p. 430

¹⁸ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, op. cit. p. 70.

¹⁹ La pronunciación del nombre es sagrada, por eso habla de sílabas lícitas. En la Kábala se dice que las cosas para que sean deben ser nombradas. Aquí se refiere al posible nombre divino. El hecho de la historia bíblica se repite. El pacto abrahámico está también refejado en este relato. El fuego dará vida al golémico Adam de los sueños y guardará silencio. El Adam soñado nada sabrá de su historia. "Posiblemente, en este cuento circular borgeano, se desea recordar algo que dice la Kábala: la muerte de Adán es el preludio de la muerte del hombre. Así como en los sueños y como en el Génesis, el dios o Dios da la vida. Sólo él o Él. Nadie puede ni debe imitarlo. ¿Ser un dios aunque sea en el mundo de los sueños? ¿Soñar un hijo? ¿Crearlos invocando elementos de la Creación? La respuesta fue la cruel revelación..." Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires, Lumen, 1999 (p. 61)

es la filosofía.

3. La intertextualidad filosófica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Las ruinas circulares."

Podríamos empezar preguntando: ¿cómo diseña Borges la estructura epistemológica de "Las ruinas circulares" y de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"? ¿Cuál es el fundamento sobre el que se edifican? Indudablemente encontramos un basamento filosófico en la arquitectura de cada uno de estos cuentos. Nuestro trabajo consiste en desmontar las piezas del cuento y descubrir el cemento filosófico que los cohesionan. O dicho más modestamente, seguir las líneas de intertextualidad filosófica que atraviesan ambos cuentos, ver de qué manera entreteje Borges las reflexiones filosóficas, con los hilos de la historia -y otros elementos estructurales- en cada cuento.

En los dos cuentos encontramos un idealismo triplemente tributario: directamente del empirismo inglés del siglo XVII, de Schopenhauer y por contrapartida, del idealismo platónico. Estas tres líneas de argumentación filosófica convergen en los dos textos que nos ocupan. Sin embargo, en los dos cuentos no sólo están presente Berkeley, Hume, Schopenhauer y Platón, sino toda una tradición filosófica occidental que ha inquirido sobre la realidad -¿o ilusión?- del mundo. Una duda que atraviesa más de veinte siglos de reflexiones filosóficas y que tiene una historia tan vieja como la flecha de Zenón y la competencia entre Aquiles y la tortuga.

A modo de hipótesis inicial podemos señalar que en "Las ruinas circulares" la intertextualidad opera integrando sintagmáticamente los (pre-textos), en este caso, textos de Berkeley y Schopenhauer, en el texto-cuento. Esos pre-textos se vuelven fondo estructural en el texto de Borges. En cambio, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" las referencias intertextuales -que se amplían a otros filósofos- son abiertas, y en este sentido hay que interpretar la claridad del marcaje en el texto. La intertextualidad en "Tlön" está conformada por fuentes y referencias muy claras; Borges apela a una competencia mínima que al lector le permita reconocer la presencia de los textos filosóficos. Por eso las referencias en "Tlön" son directas en la mayoría de los casos. Encontramos

menciones explícitas a los *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer, a las aporías de Zenón de Elea, a *La investigación sobre el conocimiento humano* de Hume, a los *Tres diálogos entre Hilas y Filonus* de Berkeley y a la *Ética* de Spinoza.

En cambio, la red intertextual de "Las ruinas circulares" me parece que es de un tejido más fino, porque el conjunto de textos con los que está relacionado -y que nunca se mencionan explícitamente- constituyen una especie de hilo que se pierde en la arqueología del texto de Borges. Es decir, la arquitectura del cuento o todos los elementos estructurales que lo conforman están atravesados por esos hilos intertextuales del idealismo filosófico. Estas referencias a la filosofía -de Platón, Berkeley y Schopenhauer- son más bien indirectas y esto hace necesario que extraigamos del texto lo que el texto no dice explícitamente sino que presupone, entraña e implica lógicamente.

3.1 Análisis estructural de Las ruinas, idealismo e irrealidad.

A través de un aspecto estructural de "Las ruinas circulares" podemos percatarnos de que el idealismo filosófico atraviesa transversalmente este cuento forjando un tipo de intertextualidad compleja e imposible de advertir sin desmontar los elementos estructurales del texto. Quizá convendría empezar por la perspectiva del narrador que funciona como una especie de mirada abarcadora del espacio, del tiempo y del personaje. Y se trata de una mirada que registra en el sentido más puro del empirismo las cosas como impresiones o ideas en el sujeto percipiente; sobre todo, cuando el narrador cierra el ángulo de percepción hasta hacerlo coincidir con la perspectiva espacio-temporal del personaje.

La caracterización que hace el narrador del personaje es variable. Personaje innominado: "si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder." (p.58) Al principio el narrador presenta al personaje como "el hombre gris", luego "el forastero", finalmente "el mago". Caracterizaciones que resultan de un emplazamiento externo, de una mirada desde afuera. En este mismo sentido hay que entender la primera línea del

cuento: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche." (p. 57) El adjetivo "unánime" en su acepción etimológica o literal (*unus animus*) hace referencia a una noche que transcurre en la mente de alguien. Más tarde lo sabremos inequívocamente: en el ánimo de otro mago que lo está soñando.

Esta línea constituye una auténtica entrega de predestinación que ya nos anticipa la condición de sueño de su protagonista, una idea en la mente de otro que lo proyecta como una percepción. Por ello el narrador lo describe como una apariencia y cuando se mete a la conciencia del personaje no percibe el mundo sino como maraña de sombras. Por ejemplo, a sombras y huellas se reducen los labradores -nunca ve sus caras- que van a dejarle alimentos.²⁰

La identidad del personaje se diluye, se esfuma como las impresiones. Su estatuto ontológico es el de la apariencia, el de la percepción difusa y onírica.

El espacio, indefinido también, se corresponde con el mago de "ojos viejos". Unas "viejas ruinas" circulares presididas por una efigie que al igual que el mago-soñador son identidades que se diluyen: una estatua borrosa, una apariencia. La caracterización del espacio donde el mago se sueña:

[..] el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado (p.58) La efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro [...] no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. (p. 62).

Pero además un espacio con una extraña geografía: "arriba" y "abajo" indican lugares inexistentes. Hay una "abajo" y un "arriba" de las ruinas donde se enmarca el soñador que invierte los puntos cardinales. El mago vino de "arriba", del sur, llegó de: "una de las infinitas aldeas que están aguas arriba" en "el flanco violento de la montaña" (p. 57) "le hablaron de un hombre mágico en el templo del Norte (p. 63). Ese hombre mágico es su hijo que está en las ruinas circulares de "abajo" y sin embargo está en el Norte.

Con respecto al tiempo sucede lo mismo que con el espacio y el personaje. Al principio el

²⁰ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa, op. cit.* p. 212

orden en que ocurren los acontecimientos corresponde con el orden textual en el que el discurso los va narrando: catorce días, dos años, lustros, mil años. Sin embargo, al final del relato el tiempo se metaforiza: Llegó una noche "nadie lo vio desembarcar en la unánime noche" (p.57) "A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos" (p.59). Después del primer fracaso: "dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio" (p.60). Segundo intento: "con minucioso amor lo soñó, durante atorce lúcidas noches" (p.60) [...] Antes de un año llegó al esqueleto"(p.61). Cuando el Fuego anima a su hijo: "Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo" (p.62). El hijo soñado después que surge a "la realidad" y se va a las ruinas circulares de "abajo", señala el cuento: "Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche". (p.63) Y finalmente: "es natural que el mago temiera por el porvenir de aquél hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas."(p.63)

Se pierde la noción del tiempo cronológico, nos instalamos en un tiempo mítico que dibuja las líneas de un eterno retorno. Así cuando el fuego arrasa las ruinas circulares del mago: "...se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego". (63)

3. 1. 1. El soñador, el espacio y el tiempo en laberinto circular.

En este cuento el laberinto opera a varios niveles. Como el hijo soñado, también el soñador no es otra cosa que el sueño de otro mago que sueña y así *ad infinitum*. La existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una cadena infinita y concéntrica en la que el mago es sólo un eslabón. El mago que imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, cómo él ahora. Esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo y por el

número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001.²¹

El templo, un laberinto físico que simboliza el tiempo circular (según el cual todas las cosas se repiten) parece avanzar y aún genera la ilusión de la peripecia sucesiva para desembocar repentinamente en el mismo punto de que partió. "Las ruinas circulares" es la representación simbólica del universo como laberinto.²²

Y convendría destacar la importancia de esta figura en la obra de Borges ya que en muchos de sus relatos y poemas hay laberintos. Y aparecen en todas sus variantes: como espirales, mándalas, ruedas de fuego, círculos concéntricos, laberintos arquitectónicos, desérticos. Todos ellos contruidos ya sea desde los sueños o desde la palabra.

La imagen del laberinto también es una estrategia transtextual que asume la modalidad de la metatextualidad. La estructura de la narración es laberíntica porque expone un cuento dentro de otro cuento o un cuento que es parte de otros cuentos ("El golem"). El laberinto se dibuja así sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas. Se trata de una estructura de caja china, el mapa de Inglaterra está dentro de Inglaterra como Josiah Royce, la representación teatral dentro del drama como en Hamlet. Este laberinto de sueños contenidos en otros sueños es una serie infinita que conduce al inexorable retorno. En esta secuencia de sueños concéntricos, nuestra propia realidad se ve cuestionada.

²¹ Las referencias intertextuales del cuento con *Las mil y una noches* son evidentes. Esta obra ocupa un lugar destacado en la obra de Borges ya que forma parte de las lecturas iniciales y decisivas que marcaron su desarrollo literario. Las referencias aparecen en varias de sus ficciones: "El acercamiento a Almotásim" (en *Historia de la eternidad*), "El informe de Brodie" (*El informe de Brodie*), "Sur" (en *Ficciones*) y "El libro de Arena" (en *El libro de Arena*). Además existen los ensayos que tratan de *Las mil y una noches* y las traducciones: "Las metáforas en *Las mil y una noches*" (O. C. III: 169-170), "*Las mil y una noches*" (O. C. III: 232-242) sin olvidar la *Antología de la literatura fantástica* donde se encuentran varias historias provenientes de la obra referida (4, 409-410).

²² Mircea Eliade explica que la misión especial del laberinto es defender el centro. En el centro está la sacralidad. Por tal motivo se debe luchar contra el que está usurpando ese lugar. El círculo que según Chevalier y Gheerbrant es el "punto extendido" constituye uno de los símbolos naturales de la perfección y por lo tanto de la divinidad: "manifestación universal del Ser único y no manifestado [...] El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones [...] Según textos de filósofos y teólogos, el círculo puede simbolizar a la divinidad considerada no sólo en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas..." Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Ed. Alfar, Sevilla, 1994.

La asociación de lo circular con el concepto de divinidad puede hallarse formulada desde la Antigüedad clásica tanto en los presocráticos como en el mismo Platón. En "La esfera de Pascal" Borges rastrea históricamente esta idea y hace un resumen de su desarrollo. En este mismo tenor "La doctrina de los ciclos" y el poema "La noche cíclica" recoge la visión pitagórica que sostiene la destrucción por el fuego (*ekpyrosis*) y la regeneración periódica del universo repitiéndose eternamente a sí mismo. El círculo pues remite al concepto de Eterno Retorno. Circular es la celda de Tzinacán y el sueño concéntrico del sacerdote la transforma en laberinto interminable. Lo mismo ocurre con el laberinto de sueños del protagonista de "Las ruina circulares", cuento que ya desde el título está marcado por la figura geométrica que nos ocupa.

3.2 Análisis estructural de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

En este cuento podemos distinguir tres momentos. El de la búsqueda, el de los textos referidos a Tlön (en los que se describen los lenguajes, objetos, ciencias y literatura del planeta) y el de la posdata que confunde la línea de demarcación entre la realidad y la ficción.

En la búsqueda hay un anclaje realista, una especie de contrato de verosimilitud que nos hace creer que lo que ahí se cuenta es verdad y en este sentido hay que entender tanto la referencia a lugares reales -Adrogué, una localidad de la provincia de Buenos Aires, por ejemplo-, como las fechas y la no corta lista de personajes contemporáneos de Borges que aparecen en el cuento: Bioy Casares, Xul Solar, Alfonso Reyes, etc. El mismo Borges es personaje y narrador; es decir, está afuera y adentro de la historia. De tal manera que su función se hace doble: enuncia el discurso por un lado y participa en el mundo narrado. Se trata de un narrador presente tanto en el universo diegético como en el discurso narrativo.

Desde el principio aparecen los espejos y las enciclopedias como una entrega de predestinación que nos anuncia la naturaleza apariencial o representacional -las imágenes reproducidas por el espejo, las cosas representadas por las palabras- del mundo que será

descubierto. Justo en esta segunda parte del cuento tiene lugar el intertexto filosófico, que como adelantamos es de corte idealista.

Por lo que se refiere a la tercera parte hay que decir que los tiempos en los que se mueve la historia son verosímiles sólo en apariencia. Violentando el orden en el que aparecen las fechas para establecer una cronología tendríamos que en el siglo XVII aparece la secta que inventa a Tlön; en el siglo XIX llega a uno de sus afiliados en Norteamérica, en 1914 se publica la primera edición de *Orbis Tertius*, en 1935 conversa Borges con Bioy, en 1937 encuentra el Tomo oncenno perdido, en 1940 se publica el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en 1947 la posdata (que sería más bien una futurodata) en la que dice que en 1941 un amigo le contó que en 1942 aparecieron los hrönir y en 1944 aparecieron los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. Todas estas fechas no son otra cosa que juegos con el tiempo. Tiempos imposibles en un calendario.

Los personajes, tiempos y espacios son reales sólo en apariencia. La perspectiva del narrador está filtrada por los signos troquelados de la cultura. Los veinticuatro volúmenes de la Encyclopaedia Británica, no son el mundo sino el espejo del mundo. De la misma manera habría que decir que los cuarenta volúmenes de la Enciclopedia de Tlön, describen un universo imaginado. La imagen, el espejo y la letra refieren un fenómeno: que la realidad ha sido transformada en signo y que como cualquier signo nada tiene que ver con la verdad. Kant sugirió que el sistema de Swedenborg -que llamó fantástico- no era tal vez más fantástico que la metafísica ortodoxa.

Jaime Alazraki define el cuento que nos ocupa como una "metáfora epistemológica". Umberto Eco acuñó éste concepto para definir la condición en que el arte refleja el modo como la ciencia y la cultura de la época, ve la realidad. En este sentido escribe: "No obstante toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica".²³ "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" es una metáfora que denota las posibilidades

²³ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op. cit. p. 275

epistemológicas del hombre en relación con el mundo, en el cuento se exponen las limitaciones cognoscitivas del hombre. Los arbitrios y fantasías de Borges deben leerse como oblicuas alusiones a la situación del hombre frente al mundo, como símbolos que trasuntan su condición de acuñador de ficciones en un mundo que se niega a entregarse en su íntima realidad.

Tanto en "Tlön" como en "Las ruinas" se proponen mundos hechos con apariencias, impresiones y sueños. Sombras, apariencias o duplicados de las cosas reales, una interpretación posible de las palabras que llenan las enciclopedias o de las imágenes que proyectan los espejos. Por ello la consigna inicial del cuento: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar" (O. C. p 431).

Platón es el gozne de articulación entre "Las ruinas" y "Tlön", cuentos que tuvieron su primer borrador, según Juan Nuño, en la caverna que Platón imaginó para representar al mundo. Pero esta invención tiene su historia.

3.3 La historia de una sospecha: ¿el mundo es real?

La duda acerca de la realidad del mundo empieza a fraguarse cuando el pensamiento griego alcanza una fase relativamente avanzada: siglo V a. c. La duda se origina por la desconfianza en los sentidos ¿cuál es la eficacia de los instrumentos con que nos dotó la naturaleza para entrar en contacto con el mundo exterior? ¿En qué se basa nuestro conocimiento del mundo? ¿En el testimonio de los sentidos? Pero sabemos que los sentidos pueden engañarnos algunas veces. ¿Tenemos alguna prueba de que nos ponen en contacto con la realidad? "Los ojos y los sentidos son malos testigos si el alma carece de entendimiento", escribió *El oscuro*, sobrenombre con el que conocía el mundo griego al viejo filósofo Heráclito de Efeso (504 a. C.): "Los sentidos muestran a cada hombre un mundo diferente. Mira dentro de ti mismo y descubrirás el logos que es la verdad y es común a todas las cosas." Pero es Parménides de Elea (540 a. C) quien asesta el golpe mortal al testimonio de los sentidos: "Todo lo que los hombres se imaginan acerca del universo, todo lo que

piensan, oyen y sienten es pura ilusión". Lo único que existe es una sustancia simple, inmóvil e inmutable de la que no pueden dar cuenta los sentidos. Sólo la mente puede alcanzar la verdad, afirmaba Parménides quien demostró que la realidad es por completo diferente. Todo cambio y movimiento son irreales porque implican que lo que "es" se convierta en lo que "no es". El movimiento que vemos es ficticio.

En ese sentido, Aquiles jamás alcanzará a la tortuga ni la flecha llegará a su destino, porque en verdad nada se mueve. La argumentación lógica es irrefutable: supongamos (reducción al absurdo) que el ser (las cosas: la flecha, la tortuga, Aquiles) se mueve. Si el ser (las cosas: la flecha, la tortuga, Aquiles) se mueve se movería al ser o al no-ser, si se mueve al ser en realidad no se movió porque ya es, si decimos que se mueve al no-ser afirmamos un absurdo porque el no-ser, no es.

La reacción a propuesta tan escandalosa no se hizo esperar, fueron los pluralistas (Anaxágoras, Demócrito y Empédocles) los que arremetieron contra las paradojas de Zenón de Elea (discípulo de Parménides) tratando de salvar al mundo de las apariencias. Su sentido común se rebeló y determinó que las cosas familiares que podemos ver y tocar tienen que ser reales. El mundo sostenido en una especie de fe disfrazada del más duro racionalismo. La filosofía es la historia de una ilusión.

Platón (427 a. C) escribió en *La República (Libro VII)*, como ya dijimos en apartados anteriores de este trabajo, que la naturaleza humana y el mundo que nos rodea se podía representar como una caverna subterránea en la que se encuentran unos hombres atados por los pies y el cuello desde la niñez, imposibilitados por completo para volver la vista hacia atrás. Por delante de la caverna cruza una senda escarpada por la que desfilan figuras de caballos, árboles, ríos, etc. A espaldas de los prisioneros una hoguera cuyos resplandores proyectan sobre el fondo de la caverna las sombras vacilantes de las cosas que pasan ante la entrada. La significación del mito no ofrece

dificultad: la hoguera es la Idea del Bien, idea fundamental y primera del cielo empíreo; los seres que desfilan por la senda son las diversas ideas o arquetipos de las cosas; las sombras, son las cosas de este mundo. Los encadenados, que sólo conocen las sombras, dan a éstas el nombre de las cosas mismas y no creen que exista otra realidad que la representada por ellas. Platón –mediante Sócrates, su portavoz autorizado- pregunta a Glaucón, "¿crees en primer lugar que estos hombres han visto de sí mismos y de otros algo que no sea las sombras proyectadas por el fuego en la caverna?" (*La República* p. 778).

Me parece que el idealismo platónico es una intertextualidad soterrada en “Las ruinas circulares” y en “Tlön”. Es decir, la costura que une los textos -el de Platón y los de Borges, en este caso los dos cuentos que analizamos- apenas es visible, pero está presente dándole basamento a cada cuento. Se trata aquí de un tipo de intertextualidad que conecta los dos cuentos con el corpus de la cultura filosófica griega.

3.3.1 Los espejos, los sueños y la caverna de Platón.

En la metafísica platónica confluyen tanto el río heracliteano del fluir constante y la unidad inmutable de Parménides. El mundo que perciben los sentidos es efímero, pasajero, está hecho de sombras, en él todo se mueve, cambia, es y no es. Más allá está la idea de cada cosa, inmutable, eterna y perfecta, una especie de modelo o arquetipo de cada cosa percibida. Por señalar un ejemplo caro a Borges, la rosa abstracta, eterna, inmortal está en el *topos uranus* (morada celeste de las ideas), pervive en el tiempo por su naturaleza inteligible; en la caverna está la sombra de esa rosa, las duplicaciones y apariencias, las rosas percibidas: vistas, tocadas, olidas; rosas que se marchitan y degeneran. ¿Y acaso hay otra rosa? parecería preguntarse Borges; ¿acaso las cosas son algo más que la sombra, la impresión, la apariencia que se proyecta en la pared del fondo de la caverna? Borges se burla de la fe de Platón en el *topos uranus* y juega con la compuerta que abre la metafísica de ese mundo sensible por donde corren las aguas del río heracliteano.

Con un golpe maestro desaparece el mundo de arquetipos y entroniza en su lugar el mundo de los sentidos. No hay más que este mundo y no tiene más sustento que la percepción. Se pulveriza todo sustrato ontológico del mundo. La realidad es una ilusión de los sentidos. La realidad es una percepción. Se reduce el mundo a la mera percepción particular que es tanto como condenarlo a la fugacidad perceptiva, al presentismo subjetivo tan bien descrito en el mundo fantasmagórico de Tlön. "La pérdida de la realidad sustancial trae consigo la movilidad, el cambio incesante, tan aborrecido por la mente griega, ávida de fijar, definir, limitar. Tlön es otro nombre para las danzantes sombras que sólo veían aquéllos prisioneros de la platónica cueva. Un mundo en perpetuo fluir".²⁴ Por eso abjura de los espejos desde el principio del cuento: "Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba", y la sentencia del heresiarca de Uqbar que funciona como punta de lanza del descubrimiento del nuevo planeta: "que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres". Los espejos vistos en su función multiplicadora son un problema de nítida raigambre platónica: los espejos vendrían a ser la máquina reproductora de las imágenes de los arquetipos. Pero no hay arquetipos "No hay otra realidad [...] agregar a la mariposa que se percibe una mariposa objetiva [...] parece una vana duplicación..." (*Otras inquisiciones* p. 105). Hay solamente un sórdido juego de espejos que se desplazan y multiplican *ad infinitum*. Así como la cadena de mariposas atrapadas en el sueño de ser hombres (o de hombres que sueñan ser mariposas). Otro modo de llamar a la caverna de Platón es "Tlön" como ya dijimos o "Las ruinas circulares": un mundo tan vano y aletargado que en él los hombres son sólo sombras de otros hombres, sueños de otros sueños, jirones de niebla mental, sucesivos y dependientes, condenados a la brevedad del sueño ajeno. "Las ruinas circulares" cuenta la mitad de la historia metafísica de Platón. Escribe Juan Nuño que a Borges:

Le basta con aventurar la posibilidad de un mundo de copias, de sombras yacentes, más que en los bosques y en las ruinas de viejos templos, en el encierro alegórico de aquella famosísima caverna en que Platón

²⁴ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, op. cit. p. 28

también nos concibiera. En este sentido, no hay, el más mínimo asomo de exageración en sostener que el primer borrador, el primer ensayo de "Las ruinas circulares" se encuentra en *La República*, 514a, al principio del Séptimo Libro.²⁵

Sin embargo, esta presencia de la metafísica platónica en los dos cuentos que nos ocupan no es reconocida por Borges. En ellos encontramos referencias explícitas al idealismo de Berkeley, al empirismo de Hume, al panteísmo de Spinoza a la filosofía de Schopenhauer, pero Platón es una referencia innominada. No hay marcaje en los cuentos de esta referencia intertextual. Y sin embargo, la metafísica platónica -al menos en el planteamiento del estatuto ontológico del mundo sensible- constituye un pretexto que se convierte en fondo estructural en los dos cuentos. "Tlön" y "Las ruinas" se construyen a contrapelo del original (Libro VII de *La República*), minando sus supuestos ontológicos. Ahora podríamos preguntarnos ¿qué tan consciente fue Borges de la pre-textualidad platónica en los textos que nos ocupan? El paratexto de "Tlön" puede responder la pregunta. En una famosa entrevista Borges declara a Antonio Carrizo: "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" "Es la idea de un libro que transforma la realidad y transforma el pasado. Me di cuenta de que eso había ocurrido siempre. Porque, al fin de todo, nosotros somos obra de la Biblia y de los Diálogos platónicos".²⁶

3. 4 Berkeley. El empirismo inglés. Más allá de su color, sabor, textura, extensión y olor, ¿está la naranja?

La tradición filosófica que pone en duda la existencia del mundo y tiene un momento pleno en Platón sigue su curso histórico hasta la modernidad. En los cuentos de Borges se reconoce la presencia de los empiristas ingleses, y a través de ellos pasando por Kant, la de Arthur Schopenhauer. Las propuestas filosóficas de todos ellos permiten culminar el proceso de definir el universo como un fenómeno cerebral. En "Amanecer" dice Borges: "...la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente,/ un sueño de las

²⁵ *Ibidem* p. 108

²⁶ Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, op. cit p. 222

almas,/ sin base ni propósito ni volumen...”²⁷

En realidad la conjetura de Berkeley era generacional. El empirismo inglés del siglo XVIII en algún sentido resultó contestatario y paradójicamente continuador de la reflexión cartesiana.

La filosofía cartesiana también coquetea con la hipótesis de la apariencia del mundo: ¿y si un hado maligno jugara con nosotros haciéndonos creer que el mundo es real?, ¿hasta dónde puede extenderse la duda? ¿Podemos confiar en lo que hemos aprendido por medio de los sentidos? A lo que responde Descartes: "A veces he experimentado que los sentidos eran engañosos, y es más prudente no confiar por entero en nada que ya alguna vez nos haya engañado" (*Meditaciones* 1 A. T., VII, 18, Cf. IX, 14). Puede objetarse que, aunque a veces me haya engañado acerca de la naturaleza de objetos sensibles muy distantes o pequeños, hay verdaderamente muchos ejemplos de percepciones sensibles en las que sería extravagante pensar que estoy, o puedo estar sometido a engaño. Por ejemplo, ¿cómo puedo engañarme al pensar que este objeto es mi cuerpo? No obstante, es concebible que "estemos dormidos, y todas esa particularidades, por ejemplo, que abrimos los ojos, movemos la cabeza, extendemos las manos, e incluso, quizá, que tenemos esas manos..."

Berkeley -y luego Hume- radicalizan la sospecha. Como ya fue expuesto el idealismo berkeleyano está diseminado en toda la estructura de "Las ruinas circulares". A propósito señala Nuño que "Las ruinas circulares" es una "pesadilla metafísica [que] reposa sobre las espaldas del obispo Berkeley"²⁸ Y además en este caso, a diferencia del platonismo, se trata de una intertextualidad consciente por parte de Borges. En este sentido el narrador del cuento "Las ruinas" nos dice del mago-soñador: "En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo. O más raramente: El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.*

²⁷ Citado en Volodia Teitelboim, *Los dos Borges (Vida, sueños, enigmas)*, Editorial Hermes, México, 1996, p. 91.

²⁸ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, señala que en "El inmortal" Borges ofrece la contrapartida metafísica: "Es lo que se desprende de la lectura de *El inmortal* (EA 7 ss), relato en el que Borges ofrece el contrapunto metafísico de *Las ruinas circulares*. Si los hombres soñados presentan el problema de una carencia de realidad por defecto ontológico, los inmortales, tan bestial y degradadamente pintados a través de las extraordinarias aventuras de Marco Flamínio Rufo, sufren las consecuencias, no menos metafísicas, de sin dejar de ser hombres adquirir la condición de eternos, propia de los Arquetipos." p.109.

("Las ruinas", *Ficciones*, pp. 62-3). En Tlön, el marcaje es aún más explícito, las referencias a Berkeley son claras: "Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro."²⁹

Los subrayados tienen por fondo la conocida fórmula de Berkeley "ser es ser percibido". Pero quizá valdría la pena preguntarnos ¿cómo llegó Berkeley a ella? Conviene saberlo para entender la presencia de otro filósofo en el cuento de "Tlön": David Hume. Como ya señalamos, cuando hablamos de "Funes el memorioso", el meollo de la filosofía de Berkeley se encuentra en la crítica a las cualidades primarias postuladas por Locke. Locke defiende la existencia de una especie de receptáculo o sustrato material (la extensión, la solidez, el volumen) que sirve de soporte a las cualidades secundarias o impresiones sensibles (gusto, sonido, color, etc.) Para explicar la idea de Locke con un ejemplo preguntémosnos si fuera de su color, textura, olor, sabor, extensión, volumen y solidez de la naranja ¿hay algo más? La respuesta de Berkeley es la misma que la del hombre común y corriente, que no ha sido seducido por las abstracciones metafísicas. Más allá de las impresiones el objeto no existe. El sustrato o receptáculo material de las impresiones es una abstracción. Y aquí conviene que veamos como refuta Berkeley la teoría lockeana de las ideas generales abstractas: "La idea del hombre que construyo debe ser un hombre blanco o negro, firme o encorvado, alto, bajo o de mediana estatura. Yo no puedo, por más que me esfuerce de todas las maneras posibles, concebir la idea abstracta a que me refiero". Es decir, no podemos construir una imagen de hombre que omita o incluya a la vez todas las características singulares de los hombres reales. Del mismo modo, "no hay nada más fácil para cada uno que escudriñar un poco en sus propios pensamientos y buscar a ver si tiene o puede llegar a tener una idea que corresponda a la descripción dada de la idea general de un triángulo que no es oblicuo, ni rectángulo, ni equilátero, ni

²⁹ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" *ibidem*, pp. 24-26.

isósceles, ni escaleno, sino que es todas y ninguna de estas cosas a la vez.”³⁰

Así pues, ¿cómo concebir la existencia de algo, la naranja, la rosa o el ruiseñor, fuera de las características particulares que registran mis sentidos: su color, sonido, olor, sabor, etc.? Rechazada la sustancia material de que hablaba Locke los objetos sensibles se convierten en haces o colecciones de ideas. A Berkeley le parecía extraño que la opinión común fuera otra: "es verdad que prevalece extrañamente entre los hombres la opinión de que las casas, las montañas, los ríos y en resumen todos los objetos sensibles tienen una existencia natural o real, distinta de su ser percibidos por el entendimiento."³¹ Sentido común atrofiado por más de veinte siglos de tabúes metafísicos porque ¿puede haber mayor esfuerzo de abstracción que distinguir la existencia de los objetos sensibles de su ser percibidos? ¿Acaso percibimos "la materia"? ¿Acaso lo que percibimos no son objetos concretos? Pero ¿qué es el objeto sino un color, un sonido, una textura, es decir, un cúmulo de percepciones? Escribe Berkeley al respecto:

XLVI. *Argumentum ad hominem.*

No estará de más observar cómo la doctrina comúnmente admitida conduce en realidad a los absurdos que quieren achacarse a mi teoría.

1) Se dice que es una craso despropósito pensar que, cerrar mis párpados, todos los objetos visibles que me rodean haya de ser reducido a la nada, y, sin embargo, ¿no es esto lo que todos los filósofos admiten al afirmar que la luz y los colores, objeto propio de la vista, son meras sensaciones que sólo existen al percibir?

XLVII. 3) Todavía más: un ligero examen nos descubrirá que, aun concediendo la existencia de la materia y de las substancias corpóreas, *de los principios ahora generalmente admitidos* invariablemente se seguirá que los cuerpos particulares, de cualquier especie que sean, no existen mientras no son percibidos.³² (subrayado mío)

“Tlön” y “Las ruinas” es el mundo ideado por Berkeley en el que las cosas no existen si no son percibidas. Por eso el hijo no existirá si el soñador no duerme, ni el umbral si lo pierde de vista

³⁰ Cf. George Berkeley, *Los principios del conocimiento humano*, Alianza Editorial, Madrid, Introducción.

³¹ *Ibidem.* p. 42

³² *Ibidem.* pp. 63-67.

el mendigo, ni las ruinas del anfiteatro sino las perciben los pájaros o un caballo.

En realidad la fórmula completa es *esse est aut percipi aut percipere*, que se traduciría como la existencia es ser percibido o percibir. Hay pues sujetos perceptores y objetos percibidos. Pero establezcamos una diferencia entre fantasías e impresiones reales. Puedo reproducir la imagen de un unicornio y esta impresión es a voluntad, pero la impresión de las cosas que están allá afuera es una impresión distinta ¿Por qué? A lo que responde Berkeley: “Es evidente para todos que esas cosas que llamamos obra de la naturaleza, es decir, la mayor parte de las ideas o sensaciones que percibimos, no son producidas por ni dependen de la voluntad humana. Hay, por tanto, algún otro espíritu que las causa, puesto que no puede admitirse que subsistan por sí mismas.”³³ Ergo, existe Dios, espectador y eterno vigilante, su infinita misericordia impide que el mundo se aniquile.

Berkeley, creyente al fin, pensaba que de su explicación acerca de la existencia y naturaleza de los entes materiales se deduciría la existencia de Dios.

Dios es un entidad expulsada de Tlön, Borges prescinde de él y afirma la absoluta nadería de las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio y el tiempo. Borges parece recorrer el camino de la mano de Berkeley hasta la puesta en juego de la materialidad del mundo. Es decir, se queda en la mitad del camino del razonamiento de Berkeley. A la pregunta "¿Qué es el sol, la luna y las estrellas? ¿Qué debemos pensar de las casas, montañas, ríos, árboles, piedras? ¿Y, más aún, de nuestros propios cuerpos?, pues, ¿todas estas cosas son meras quimeras e ilusiones de la fantasía?"³⁴ Berkeley responde, a través de Philonús, respuesta desoída por Borges: si todo ser es percibido, mientras no percibimos al mundo, lo percibe Dios. El escritor argentino va a contrapelo del discurso del obispo ironizándolo. En el *Argumentum Ornithologicum* escribe:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuantos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si

³³ *Ibidem* p. 123.

³⁴ George Berkeley, *Tres diálogos entre Hilas y Filonus*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 p.126

Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.³⁵

La existencia de Dios y la mirada que lanza al mundo es en último caso, una especie de sostén ontológico. Berkeley parece compartir esa feliz certeza con Spinoza que en una carta a Hugo Boxell afirmó que tenía de Dios una idea tan clara como la que tenía de un triángulo.³⁶ Pero Hume no comparte ese optimismo.

3.5 Hume

En el texto de Tlön están presentes dos planteamientos de la filosofía de Hume: la refutación a la existencia de la sustancia y a la noción de causalidad. Antes de pasar a los dos asuntos conviene aclarar que la noción de "idealismo" manejada en el cuento de "Tlön" está perfectamente acotada dentro de los márgenes de la filosofía de Berkeley, pero también en los de la filosofía de David Hume:

Las naciones de este planeta son -congénitamente- idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial [...] Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos [...] Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.³⁷

En la filosofía de Hume las ideas son lo mismo que las sensaciones y como ellas, subjetivas y privadas. ¿Cuál es la consecuencia de semejante hipótesis? Que no existe un mundo sensible público, sino tantos mundos sensibles privados como sujetos perceptores. "El mundo sensible se convierte de este modo en algo muy cercano al mundo del ensueño".³⁸ Y efectivamente Tlön carece de soporte metafísico. Hume al igual que Berkeley pensaba que estamos confinados al mundo de las

³⁵ Jorge Luis Borges, "El hacedor" en Obras completas p. 165.

³⁶ Citado por Federico Copleston, *Historia de la filosofía*. T. IV Ed. Ariel, Madrid 1978 p. 276

³⁷ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" *ibidem*, pp. 24-26.

³⁸ David Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 32

percepciones y no podemos acceder a los objetos independientemente de aquéllas:

Ahora bien, como no se da nada ante el espíritu que no sean las percepciones, y como todas las ideas se derivan de algo que ya existía con anterioridad para la mente, se sigue de ello que nos es imposible concebir o formarnos una idea de nada específicamente diferente de las ideas y las impresiones. Fijemos nuestra atención tan fuera de nosotros mismos como nos sea posible, hagamos volar nuestra imaginación hacia el cielo o a los confines del universo; nunca daremos un paso fuera de nosotros mismos, ni podremos concebir otra clase de existencia que las percepciones que se nos dan en tan estrechos límites.³⁹

3.5.1 La sustancia.

Las ideas se reducen en último término a impresiones y las impresiones son subjetivas. No podemos, por lo tanto, concebir nunca cómo son en realidad los objetos aparte de nuestras percepciones. Y estas percepciones pueden ser múltiples y configurar diversos objetos y nociones o palabras para referirse a un mismo objeto.

En Tlön "Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño." (p. 435) Tlön es el reduccionismo antisustantivista, soñado por los filósofos analíticos del Círculo de Viena. Y la desaparición de la sustancia modifica el lenguaje: "No hay sustantivos [...] hay verbos impersonales" "lunecer" "lunar" en vez de luna. En el hemisferio sur de Tlön se usan los adjetivos. En lugar de "luna" "aéreo-claro-sobre-oscuro-redondo" o "anaranjado-tenue-del cielo" (p. 435). El lenguaje connota una ontología. La ausencia de sustantivos, lejos de convertirse en un fenómeno incidental en la hipotética Tlön suscita las más profundas repercusiones.

Las estructuras de nuestro lenguaje no son neutrales sino que determinan de antemano las posibilidades de nuestro pensamiento. Por eso Borges citando a Chesterton parece rubricar esta idea: "El lenguaje [...] no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores, y es

³⁹ *Ibidem.* p. 87

muy anterior a la ciencia" (*Otras Inquisiciones* O.C p. 72)

En Tlön no hay cosas, aunque algunos habitantes inexplicablemente defienden su existencia: "Entre las doctrinas de Tlön, ninguna a merecido tanto escándalo como el materialismo". Formulado con menos claridad que fervor:

Para facilitar el entendimiento de esa tesis inconcebible, un heresiarca del undécimo siglo ideó el sofisma de las nueve monedas de cobre [...] "El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa" [El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad -id est la continuidad- de las nueve monedas recuperadas] (p. 437)

El materialismo atenta contra el sentido común de los tlonianos, en un universo sin continuidad sustantiva, hecho de sucesivas impresiones aisladas, hablar de permanencia de un objeto (no importa su número, nueve o dos) es un absurdo.

Hume nos advierte que los hombres se ven inclinados, por sus impulsos naturales, a creer en sus sentidos, desde el principio suponemos que existe un universo externo que es independiente de nuestros sentidos. Por otra parte, guiados por ese "ciego y poderoso instinto natural" los hombres toman las imágenes que les presentan sus sentidos como los propios objetos exteriores.

Hume, santo patrono de Tlön se pregunta ¿qué causas nos inducen a adscribir una existencia corpórea y real a esas impresiones, o a sus objetos? A lo que responde que esa creencia no tiene fundamento ni en los sentidos ni en la razón. La cuestión es pues, ¿por qué ciertas impresiones producen en nosotros la persuasión de la existencia continuada e independiente de los cuerpos?

si los colores, los sonidos, los gustos y los olores son meras percepciones, nada de lo que podamos concebir posee una existencia real, continua e independiente, ni siquiera el movimiento, la extensión y la solidez, que son las cualidades primarias sobre las que más se insiste [...] Esa mesa que aparece ante mi vista es sólo una percepción, y todas sus cualidades lo son de la percepción. La cualidad más manifiesta es la extensión. La percepción consta de partes [...] Si se dice que la percepción es inherente a algo [...] en realidad un objeto puede existir aunque no exista en ninguna parte.⁴⁰

Creemos en una existencia continuada de los objetos porque nuestra memoria produce una propensión a conectar las percepciones por medio de una hipótesis de existencia continuada. La

⁴⁰ *Ibidem.* p.127

sustancia no existe fuera de las impresiones.

3. 5. 2. La causalidad

La memoria opera según Hume de acuerdo con ciertos principios generales para establecer una conexión entre las ideas. Esos principios son la semejanza, la contigüidad en el tiempo y en el espacio y la causalidad. Escribe Borges en *Tlön*: "La percepción de una humareda en el horizonte y, después, del campo incendiado, y después, del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerado un ejemplo de asociación de ideas" (p. 436) Hume plantea que la idea de causación deriva de la relación de contigüidad. "Encuentro en primer lugar que los objetos que consideramos causas y efectos son contiguos".⁴¹ No quiere decir desde luego que las cosas que consideramos causas y efectos sean siempre inmediatamente contiguos ya que puede haber una cadena de causas entre el ente A al que llamamos causa y el ente Z al que llamamos efecto. Pero A y B serán contiguos, B y C también, etc. aunque A y Z no lo sean de modo inmediato. Pero no existe una conexión necesaria entre ellas (A-B; B-C; A-Z) la experiencia nos induce a inferir la existencia de un objeto a partir de otro. Esto es, experimentamos con frecuencia la conjunción de dos objetos por ejemplo, la llama y la sensación que llamamos calor y recordamos que esos objetos han aparecido en un orden regular recurrente de contigüidad y sucesión. Entonces, sin más requisito llamamos a uno causa y a otro efecto e inferimos la existencia de uno a partir del otro. Asociamos ideas arbitrariamente: de la observación del humo inferimos naturalmente la existencia del fuego, aunque no lo hayamos visto. Si nos preguntamos que garantía tenemos de la validez objetiva de esta inferencia, la respuesta será ninguna. La uniformidad de la naturaleza no es demostrable racionalmente, constituye objeto de creencia más bien que de demostración racional. Una humareda, un campo incendiado y un cigarro a medio apagar, constituyen tres fenómenos aislados A, B, C, carecen de conexión necesaria.

⁴¹ *Ibidem*. p. 139

Hume representa la radicalización de la duda acerca de la naturaleza del mundo. De su escepticismo podemos deducir la inexistencia del mundo en sentido estricto. Pareciera que sólo existe una diáspora de impresiones inconexas que el hábito y la costumbre -y tal vez la fe- agrupan en unidades conceptuales para referirnos a lo que hay afuera de nosotros. Pero ¿hay algo afuera? Se pregunta el pobre judío portugués pulidor de lentes, otro heresiarca de *Tlön*.

3.6 Spinoza, heresiarca ortodoxo.

Cuenta Borges que después del heresiarca materialista a quien secretamente le animaba el propósito de atribuir la categoría de "ser" a las monedas perdidas apareció otro heresiarca de tradición ortodoxa con una hipótesis audaz: "hay un sólo sujeto, que ese sujeto indivisible que es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y las máscaras de la divinidad" (p. 438). La referencia es a Baruch Spinoza, quien pensaba que la realidad es infinita y tiene que contener en sí misma a todo ser. Dios no puede ser algo aparte del mundo. La naturaleza no es ontológicamente distinta de Dios; y la razón de que no pueda ser ontológicamente distinta de Dios es que Dios es infinito. Dios ha de comprender en sí mismo toda la realidad: "las cosas particulares no son otra cosa que modificaciones de los atributos de Dios o modos por los que los atributos de Dios son expresados de una cierta y determinada manera".⁴²

Dios posee una infinidad de atributos, cada uno de los cuáles es infinito; y dos de ellos son conocidos por nosotros, a saber, el pensamiento y la extensión. La referencia del texto de Borges es a la *Ética* de Spinoza: "y, si procedemos así aun más lejos, hasta lo infinito, podemos fácilmente concebir que toda la naturaleza es un individuo, cuyas partes, es decir, todos los cuerpos, varían de modos infinitos sin cambio alguno en el individuo como un todo". Ese "individuo como un todo", es decir, la naturaleza considerada como un sistema espacial o sistema de cuerpos, es el "modo mediato infinito y eterno" de Dios, o la naturaleza bajo el atributo de la extensión. También se le llama "la

⁴² Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, México, FCE, 2002. (prop. 25, corolario)

cara del universo"⁴³ aunque Borges prefiera llamarla "las máscaras de la divinidad".

3.7 "El apasionado y lúcido" Schopenhauer.

La filosofía de Arthur Schopenhauer es un intertexto que se diluye tanto en "Tlön" como en "Las ruinas". Su presencia es velada, comparada con la de la filosofía de Hume y de Berkeley. En "Las ruinas" funciona como la aduana por la que pasa la filosofía hindú. Recordemos que la teoría schopenhaueriana del carácter fenoménico de la realidad se alimentó de los Upanishad. Por ello asociará su teoría sobre el mundo como idea o representación con la doctrina hindú de Maya, en la que los sujetos individuales son apariencias.

Hay una línea en el cuento de *Las ruinas* que pudiera ser una alusión al texto más conocido del filósofo alemán *El mundo como voluntad y representación*: "cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad." (OC p. 451) La voluntad es la forma que Schopenhauer utilizó para referirse al *noumeno* kantiano.

Los confines en los que se mueve Schopenhauer son los de la filosofía crítica de Immanuel Kant: el mundo existe sólo en cuanto objeto para un sujeto, esto es, en cuanto fenómeno. Al noumeno o a "la cosa en sí" no tenemos acceso, solamente sabemos como son las cosas según nuestros esquemas espacio-temporales y cognitivos, pero las cosas en sí mismas son incognoscibles. El mundo es mi representación. ¿Hay algo más allá? ¿Qué realidad se esconde tras el velo de Maya? Kant sostenía que la cosa en sí es incognoscible. Schopenhauer nos dice que dicha cosa en sí es voluntad: "Cosa en sí significa aquello que existe independientemente de nuestra percepción, es decir, aquello que es, propiamente dicho. Para Demócrito era la materia configurada; igual que para Locke, en realidad para Kant era sencillamente =X. Para mí significa voluntad." ⁴⁴

En *Tlön* la referencia es explícita y se instala en el contexto del panteísmo idealista de los tlönianos: "Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida

⁴³ *Ibidem.* P. II prop. 13 lema 7

⁴⁴ Arthur Schopenhauer, Citado por Copleston, *Historia...op. cit.* p. 218.

en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*" (OC 438) La cita se refiere a que el mundo fenoménico es representación engañosa y aparente pero tras esa inconsistencia de lo inmediato se sitúa la razón suficiente de la causalidad y la realidad básica de la representación que es la voluntad.

En conclusión la apariencia de lo real en "Las ruinas circulares" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es un problema filosófico que desarrolla tres formas de intertextualidad: la interna, la estructural y la explícita. Sobre la primera se trata de relaciones entre "Las ruinas circulares" y la obra ficticia *Statements* de Quain. La segunda se refiere a la manera como los intertextos filosóficos construyen la arquitectura epistemológica de los dos cuentos; intertextos que por su parte aluden al idealismo de tres filósofos importantes: Platón, Berkeley y Schopenhauer. En "Las ruinas circulares" los intertextos se vuelven fondo estructural determinando estrategias narrativas y discursivas en el cuento. La tercera forma de intertextualidad ocurre en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en este cuento las referencias intertextuales son explícitas y claramente están marcadas en el texto, por ello Schopenhauer, Hume y Spinoza son mencionados directamente.

CAPÍTULO VII: EL ESTATUTO ONTOLÓGICO DE DIOS: "La escritura del dios" y "El Zahir".

“En aquél siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad...”
(J. L. Borges, "La esfera de Pascal")

140606

1. Consideraciones iniciales. 2. El paratexto. 3. El aspecto literario de los cuentos. 3.1 Narrador-personaje. Identidad diluida. 3.2 El espacio y el tiempo. 4. El Zahir y la Rueda de agua-fuego como teofanías. 5. Dios es todo (el universo) 5.1 Intertextualidad filosófica. 6. Dios es nada. Del panteísmo a la negación. 6.1 La desintegración del "yo". 7. La palabra mágica de Dios. El problema del lenguaje. 8. A modo de conclusión.

1. Consideraciones iniciales.

Dios ha parpadeado como un enigma a lo largo de la historia de la filosofía occidental. El cronómetro registra más de veinte siglos de obsesión metafísica que se materializa en las siguientes preguntas: ¿Existe Dios? ¿Cómo será? ¿Podemos conocerlo? ¿Por qué creo el mundo? ¿Por qué y para qué creó al hombre?, etc. Así, desde el Motor Inmóvil de Aristóteles hasta el dios ausente de la ética existencialista de Sartre, presenciamos un desfile de modalidades diversas de una misma obsesión. Sea como fundamento ontológico del mundo, sea como condición de posibilidad de conocimiento, sea como presupuesto necesario de la acción moral, sea como negación (Nietzsche), Dios es el invitado obligado de todos los sistemas filosóficos de Occidente.

La fe y la razón han sido los senderos abiertos en la historia de la filosofía para el encuentro con Dios. El drama que padecieron algunos filósofos medievales prueba la no fácil armonía entre ambas facultades: ¿Cómo creer que Dios es tres y sin embargo es uno? ¿Cómo aceptar que Dios hizo todo de la nada si de la nada, nada proviene? Y peor aun la duda agustiniana: ¿cómo aceptar que Dios haya hecho un mundo en el que existe el mal? El escepticismo del joven Agustín de Hipona es fácilmente comprensible, Borges lo comparte y lo extrema hasta el nihilismo.

Cuando Borges se define como "un argentino extraviado en la metafísica" ("Nueva refutación del tiempo" *Otras inquisiciones* en O. C. p. 135) o habla de su vida como consagrada a la "perplejidad metafísica", me parece que se refiere a dos tipos de perplejidades: al tiempo y a Dios. Borges descrea del primero como lo demuestra en "Nueva refutación del tiempo" y también del segundo, aunque esto no le impide hacer con la idea de Dios innumerables juegos y piruetas. Y justo detrás del afán lúdico se asoma en sus cuentos una concepción de la divinidad forjada con la hilaza que le brindan tanto la filosofía como la teología. En este capítulo intento estudiar esta concepción en dos cuentos de Borges: "La escritura del Dios" y "El Zahir." Y adelanto mi hipótesis de trabajo: en ambos cuentos Dios se define con los términos opuestos de una dialéctica que opera y se mueve como el péndulo de un reloj: Dios es todo y en un segundo movimiento, es nada. Me explico, en un extremo Dios es el universo en toda la plenitud que le dan la pluralidad y la multiplicidad de sus entes; y en el otro extremo, Dios es el no-ser, el vacío absoluto de seres. Dios es todo, según la formulación panteísta y por un movimiento de estricta dialéctica Dios acaba no-siendo o siendo nada.

El panteísmo desbordante en el que se asoma la idea de dios como *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa, da un viraje violento hacia la teología negativa de Escoto Erígena. Y esto ya nos anticipa el tipo de intertextos filosóficos que atraviesan los dos cuentos. Borges nos advierte además, en el epílogo de *El Aleph* (1949), otras presencias transtextuales que indudablemente

definen un curso a la lectura y a la interpretación de los textos que nos ocupan, me refiero a las religiones orientales: el judaísmo, el islam, y el hinduismo; sobre todo la primera que es el contexto hermenéutico de la Cábala.

2. El paratexto.

Tanto "La escritura del dios" como "El Zahir" guardan relaciones paratextuales con el epílogo. En éste encontramos la interpretación autoral ("fórmula" o clave) que indudablemente pesa sobre la lectura de los cuentos. Ahí declara Borges: "La escritura del dios" ha sido generosamente juzgada; el jaguar me obligó a poner en boca de un "mago de la pirámide de Qaholom", argumentos de cabalista o de teólogo. En "El Zahir" y "El Aleph" creo notar algún influjo del cuento "The Cristal Egg" (1899) de Wells."¹

Con respecto al último intertexto es pertinente hacer una síntesis de la historia que narra Wells en *El huevo de cristal*. Se trata de la historia de un anticuario que posee un esferoide de cristal que, según cierta refracción de la luz, le permite ver un mundo poblado de seres extraterrestres. Al final, el hombre aparece muerto junto a la prodigiosa esfera, no se sabe si por obra de los seres que se veían en ella o a causa de la obsesión que lo desvelaba.

La doble posibilidad del relato de Wells, es decir, por una parte la visión maravillosa y misteriosa que ofrecía la pequeña esfera, y por otra parte el poder maligno de provocar una obsesión mortal, fue desdoblada por Borges y esto le dio para escribir "El Aleph" y "El Zahir".

En lo que se refiere a la declaración sobre "los argumentos de teólogo o cabalista" que pone en boca del sacerdote de "La escritura del dios" Borges nos da la pista para encontrar las referencias intertextuales tanto en la tradición cabalística y en la teología como en la filosofía medieval, como se verá en su momento.

¹ *Obras Completas*, Emecé T. 1 p. 629

La escritura del Dios" y "El Zahir" junto con "El Aleph" son cuentos que convergen en más de un punto. Estela Cédola en *Borges o la coincidencia de los opuestos*² observa la intención premeditada del lugar que ocupan los cuentos en el libro *El Aleph*, (1945). Advierte la escritora que el libro en su conjunto representa una búsqueda -de cinco años- graduada por los trece relatos que componen el libro en su primera edición de 1949. "El Zahir" ocupa el antepenúltimo lugar y si atendemos a las palabras de Borges en el epílogo tiene estrecha relación con "El aleph". "La escritura del Dios" fue compuesto hacia el final del periodo 44-49 y conserva el penúltimo lugar en el orden que el autor impuso al volumen; en cambio "El aleph" es el último de los cuentos y para Estela Cédola, corona la búsqueda antes aludida. Lo que no acierta a aclarar Estela Cédola es de qué tipo de búsqueda se trata. Me atrevo a suponer que es una búsqueda metafísica, porque la culminación de cada uno de los relatos es la visión del Absoluto. Y justo su estructura literaria está permeada en este sentido.

3. El aspecto literario de los cuentos.

Dios como ese movimiento pendular que toca dos extremos: ser todo (panteísmo) y ser nada (teología negativa) es una idea reforzada por el aspecto literario de los dos cuentos. Concretamente con la identidad diluida y anulada de un personaje-narrador que se define como un ser concreto que acaba no-siendo, es decir, anulándose a sí mismo; un espacio circular como la circunferencia que abarca todo pero carece de principio y fin y un tiempo indefinido que también parece borrarse en círculos concéntricos de diámetros cada vez más extensos. Conviene que veamos los argumentos de los cuentos.

En "La escritura del dios" un sacerdote maya es encarcelado por Pedro de Alvarado. Su compañero de celda es un jaguar. El sacerdote anhela descubrir la palabra sagrada que le permitirá acabar con toda la injusticia provocada por su enemigo y los demás conquistadores; el dios la

² Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1993 pp. 266-307.

escribió en alguna parte y él debe encontrarla para liberarse a sí mismo y a los suyos. Como comprende que nada es azaroso, supone que el mensaje sagrado está escrito en la piel del jaguar, su vecino; así pasa muchos años en la prisión tratando de dilucidarlo. Finalmente tiene una visión que le revela una infinita red de causas y efectos donde él es un hilo y Pedro de Alvarado otro. Se da cuenta que no tiene derecho a intervenir en esa trama perpetua. Entonces comprende la sentencia sagrada, pero prefiere morir con ella.

"El Zahir" nos cuenta la historia de un personaje -Borges- en proceso de perder la razón. Al principio lo describe en el velorio de Teodelina Villar, mujer de la que estuvo enamorado y una especie de modelo frívola del momento. Saliendo del velorio pasa por un almacén, toma una caña y de cambio le dan el zahir (en Buenos Aires, es una moneda común de veinte centavos). Su primera reacción es pensar en el carácter abstracto del dinero, recorre calles y plazas y al final se da cuenta que había caminado en círculos, esa noche sueña que él es las monedas custodiadas por un grifo. Al día siguiente piensa que todo fue efecto del alcohol. Se deshace del zahir en un boliche. A partir de entonces empieza el recuerdo insistente de la moneda. Consulta al psiquiatra inútilmente y por fin descubre en una librería y gracias a un antiguo libro, las causas de su obsesión. El zahir para la religión islámica es uno de los 99 nombres de Dios. Zahires había sido un tigre, un ciego, un astrolabio, una brújula, una veta en el mármol de un pilar y quien los ve una vez no piensa en otra cosa. Al final se queda el narrador-protagonista sentado en un banco de plaza, todavía sin haber podido olvidar el zahir, con la leve esperanza de gastarlo a fuerza de pensarlo y encontrar a Dios en él.

3.1 Narrador-personaje. Identidad diluida.

El narrador es personaje en ambos cuentos y esto le confiere una doble función. Por un lado, participa en el universo diegético; y por otro lado, enuncia el discurso. De tal manera que podemos definirlo como narrador homodiegético. Su perspectiva de focalización es interna puesto que está

acotada por el ángulo de percepción espacio-temporal propia del personaje: Tzinacán, el sacerdote de la pirámide de Qaholom encarcelado por Pedro de Alvarado en "La escritura", y Borges, el personaje afectado mentalmente por la contemplación del zahir.

Las condiciones psíquicas y cognitivas de los narradores-personajes atraviesan y distorsionan la perspectiva de focalización. En este sentido hay que interpretar el hecho de que desde el principio en las dos narraciones se observe una necesidad -casi obsesiva- de afirmación de la identidad por parte del personaje: "Hoy es el 13 de noviembre; el día 7 de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges." ("El Zahir", O.C. p. 589) (Subrayados míos.) O, en "La escritura de Dios" "La cárcel es profunda y de piedra [...] de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió" (p. 596).

En ambos casos la identidad está definida desde un marco muy particular de percepción, mismo que da un vuelco violento hacia el final de cada relato: "Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas y desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquél otro, qué le importa la nación de aquél otro, si él ahora es nadie." (p. 599)

O el dueño del Zahir: "Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges." (595) La identidad del personaje pasa de un pleno a un vacío como la divinidad que se percibe en esa circunferencia que asume la forma de Rueda y moneda.

3.2 El espacio y el tiempo.

En los dos cuentos hay espacios y tiempos circulares. La cárcel, dividida por el muro que separa a Tzinacán del jaguar, es circular y además "profunda y de piedra". Los adjetivos que la

describen funcionan como operadores tonales y se vuelven una especie de síntesis de significación del personaje. Como esa cárcel es Tzinacán hundido en la búsqueda mental de una sentencia mágica y también como "el hondo cuchillo de pedernal" (piedra) que en otro tiempo hundiera en la profundidad del "pecho de las víctimas".

Entre el sistema de oposiciones que mantiene la tensión del relato hay reiteradas referencias al espacio: lo alto y lo bajo; la luz y la sombra; la opresión y la vastedad (del piso circular). Las referencias espaciales -la oscuridad del pozo, de "abajo" y la luz de "arriba"-, pueden leerse como la necesidad de asumir conscientemente nuestra condición finita y degradada para que se realice la unión con la divinidad. Desde un pozo y desde el sótano de una casa ("El aleph") se viven las experiencias de lo Absoluto.

Con respecto a "El Zahir", en el punto de fractura de las dos partes que integran su estructura, el juego con un espacio circular se deja entrever justo cuando el zahir pasa de ser un objeto (primera parte del cuento) a ser una obsesión (segunda parte). Una vez que el protagonista recibe el zahir (la moneda de veinte centavos) y sale del almacén camina inconscientemente en círculos, mientras cavila sobre la naturaleza abstracta de las monedas que han resplandecido "en la historia y la fábula": "Recorrí con creciente velocidad, las calles y las plazas desiertas. El cansancio me dejó en una esquina. Vi una sufrida verja de fierro; detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la Concepción. Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir." (p. 591)

Aquí hay una clara referencia al laberinto circular en tanto figura que delinea el espacio diegético y la estructura de la narración, misma que empieza por el final y se cierra en el inicio. La historia se cuenta en *flash back*, "Aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido." (p. 589) El personaje cuenta su drama una vez que ha sucedido y en este sentido se observan anacronías en el orden en que ocurren los acontecimientos, es decir, el tiempo diegético no coincide con el tiempo

del discurso."Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado " (p. 594); pero mientras se cumple el destino fatídico nos cuenta la historia de la obsesión mental que le provocó la imagen de la moneda (obsesión que por cierto, evoluciona a lo largo de seis meses).

La historia empieza con un párrafo de presentación que funciona a modo de prólogo y anáfora porque adelanta y resume *in nuce* el asunto central de la historia:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navajas o de cortaplumas rayan las letras NT y el número 2; 1929 es la fecha gravada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar... (p. 589)

Acto seguido viene la crónica de la muerte de Teodelina Villar *aparentemente* desconectada del zahir pero al final nos damos cuenta que la moneda y Teodelina son el mismo ejemplo de realidades objetuales. Y realidades también circulares; como la moneda, la cara del cadáver de Teodolina se queda gravada en la memoria del personaje, "Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como ésta..." (p. 590). Igual que la cara, la moneda y el lugar que rodea al almacén es el tiempo: circular, pero además nocturno y difuso.

El tiempo es nocturno. Hay varios pasajes en el cuento que confirman esta observación: "La noche que velaron a Teodolina Villar", a las dos de la mañana el protagonista de "El Zahir" sale del velorio y entra a una tienda a "tomarse una caña", camina en círculos toda la noche y luego se duerme. Se queja reiteradamente del insomnio que sufre (cuando consulta un psiquiatra: "le dije que el insomnio me atormentaba") y al final: "En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles" (Subrayados míos). Por su parte, Tzinacán está hundido en una cárcel que es un pozo en el que predominan las tinieblas (sólo de vez en cuando ve la luz, cuando el carcelero arroja la comida y el agua). En los dos cuentos el tiempo es nocturno ¿por qué? Quizá porque la noche es el tiempo de la quietud y el silencio, condiciones que hacen propicia la comunicación con la divinidad o tal vez porque es el marco ideal para que "todos los gatos sean pardos", es decir, para que una cosa

sea cualquier otra, todo sea lo otro o lo mismo, o no sea. En la noche sólo se proyectan sombras y las sombras no tienen acotados límites ontológicos pueden superponerse, alargarse, acortarse, desaparecer; en sentido estricto, si le hacemos caso a Platón, una sombra es el reducto del ser.

Y a tono con el carácter nocturno está la indefinición del tiempo en ambos cuentos. En varios pasajes se perfila un tiempo difuso, borrado e indeterminado: "He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla" (p. 598) dice el mago de la pirámide de Qaholom; y el protagonista de "El Zahir", cuyo sentido de temporalidad ya está distorsionado por el poder de la imagen sagrada, se aferra denodadamente por fijar años, meses y días, antes de ser "alcanzado por el destino de Julia": "Hoy es 13 de noviembre", Teodolina murió el 6 de junio, el 7 llegó el zahir, una moneda de 1929; Teodolina era estudiosamente delgada desde 1932. Detrás de esta obsesión por fijar fechas se asoma la necesidad de asirse a los marcos temporales que paulatinamente va borrando el Zahir "El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir..." (p. 595).

Y en la indeterminación del tiempo también opera el aferramiento al pasado. Los tiempos vividos por los protagonistas de los relatos gravitan en un tiempo pasado. El mago tiene conciencia de un pasado doloroso y la venganza por la ignominia recibida del conquistador es el incentivo de la búsqueda de la sentencia mágica:

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión" (598) Y más allá del pasado personal hasta el día que dios hizo las cosas "previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males (p. 596).

O en "El Zahir": "Hoy es 13 de noviembre [...] no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar" (p. 589). Finalmente, hay un tiempo cíclico en los dos cuentos. El laberinto circular que es la prisión de Tzinacán y la ilusión del paso del tiempo que siente el dueño del zahir se construyen mediante un tiempo que parece avanzar y genera la ilusión de la peripecia sucesiva pero desemboca repentinamente en el mismo punto de partida. La prisión circular del mago de la pirámide de Qaholom refuerza la figura de rueda de fuego-agua, bajo la que se manifiesta Dios.

Rueda en la que todas las cosas se convierten en su antítesis. O moneda circular en la que se encadenan efectos y causas. Esfera que al girar confunde finales con inicios, hermana el bien y el mal, la virtud y el vicio y todo lo convierte en su opuesto diluyendo así las identidades de cada ente.

4. El Zahir y la Rueda de agua-fuego como teofanías.

La identidad del personaje, disuelta y cancelada; la circularidad del espacio que confunde principio y fin y la indefinición de un tiempo que estalla cualquier cronología están a tono con la naturaleza de la divinidad revelada. La visión de la rueda, lo mismo que la del zahir -y el aleph- ofrecen todas las características de una teofanía. En estas visiones aparece la imagen de la divinidad traducida en tres símbolos religiosos: el Aleph de los místicos de la Cábala, la rueda de las religiones del Indostán y el Zahir del islam. Otra vez Borges extrae de la teología la hilaza para tejer sus ficciones y nos recuerda que la teología, al igual que la filosofía, es una rama de la literatura fantástica y que ambas tienen un considerable potencial literario (cómo ya lo advertimos en el capítulo 3 de este trabajo, en Borges se trata de "estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso.") A propósito en entrevista con Ernesto Sábato declara Borges:

-Sábato: ¿Y qué opina de Dios, Borges?

-Borges: (Solemnemente irónico) ¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica.

Y más adelante:

-Sábato: Pero dígame Borges, si no cree en Dios ¿Por qué escribe tantas historias teológicas?

-Borges: Es que creo en la teología como literatura fantástica. Es la perfección del género.³

El "Zahir", la moneda; el "Aleph", la esfera tornasolada; y el "Bhavacakra", la rueda de la vida; tres símbolos religiosos que representan a la divinidad, pero también al universo. El panteísmo de Borges tiene una doble raíz: una se extiende hacia la religión y otra hacia la filosofía.

³ Charla entre Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges.

5. Dios es todo (el universo)

Dios se identifica con sus criaturas, por eso en el momento de la revelación Tzinacán los percibe integrados en una sola entidad: "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)", o más adelante: "¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los últimos designios del universo" (p. 598-599). Visión microcósmica del universo que al igual que el aleph -esa pequeña esfera tornasolada- y el zahir encierran la vastedad del universo. Aunque de distinto modo según advierte Cédola: el Aleph ofrece la visión maravillosa del "inconcebible universo" bajo la forma de una esfera transparente, en cambio el Zahir representa la "perspectivización" excesiva, una parte tomada por el todo, capaz de petrificarse y sustituir o borrar el universo.⁴ O en todo caso y tratando de conciliar las dos perspectivas se podrían ver como posibilidades combinatorias: visión trascendente -aleph- y perspectiva significativa -el zahir-, dos formas concebibles de comprensión de la realidad y -dentro de un riguroso panteísmo- de la divinidad, porque tal como lo intuye el poseedor del zahir: "quizá detrás de la moneda esté dios". La revelación de la moneda de veinte centavos y la de la rueda del mago Tzinacán constituyen una revelación total y simultánea del cosmos y del creador.⁵ Revelación que asume la forma de una figura redonda ¿Tiene esto alguna connotación? Dios como una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna es una idea que despunta con Jenófanes de Colofón y tiene su reformulación en el siglo XVII con Pascal. Borges estudia la historia de esta idea en "La esfera de Pascal" y destaca varios momentos, entre ellos, las particularidades de la concepción presocrática; la formulación definitiva de la idea en el teólogo francés Alanis de Insulis en el siglo XII; la concepción copernicana del universo que se

4 Estela Cédola, "Si el aleph permite verlo todo, el zahir se transforma en lo único pensable y obsesiona hasta el insomnio y la locura" Por otra parte, se puede ver que Aleph y Zahir no son estrictamente antagónicos, sino que son extremos que suponen una serie de infinitas posibilidades combinatorias, como el alfabeto que va de la A a la Z y que permite con sus veintinueve sonidos, los infinitos matices de la comunicación humana, *Borges o la coincidencia de los opuestos op. cit.* p. 266

5 Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Colegio de México, 1957 p. 82.

formula en idénticos términos a los de la metáfora circular referida a dios y finalmente la incertidumbre de los hombres del renacimiento perdidos y angustiados en el espacio y el tiempo de ese universo que también desconcertó al filósofo francés Blas Pascal.⁶

5.1 Intertextualidad filosófica.

El recurso de la circunferencia para representar a la divinidad pone a los dos cuentos en relación con textos tanto de tradiciones religiosas, sobre todo del Oriente, como ya se mencionó, como con textos de la filosofía occidental. Sobre ésta última cabe afirmar que la intertextualidad observada en los cuentos estudiados asume la modalidad de alusiones y citas a la filosofía panteísta de Nicolás de Cusa.

Cusa presenta frecuentemente analogías tomadas de la geometría y de la aritmética para representar a Dios. Pero hay que decir que este recurso es tradicional en la historia de la filosofía de Occidente. Mencionamos en el capítulo anterior que Spinoza presumía de tener una idea tan clara y distinta de Dios como la que tenía de un triángulo.⁷ Por cierto, estas representaciones geométricas de Dios no les vienen mal a los científicos. Cuando le preguntaron a Einstein que si creía en Dios respondió que si creía pero en el Dios de Spinoza. Por su parte Descartes en la parte IV del *Discurso del método* equipara la validez de las demostraciones geométricas a la certeza de la existencia de Dios:

Vi muy bien que si suponemos un triángulo dado, los tres ángulos deben ser iguales a dos ángulos rectos; pero, pese a ello, no vi que hubiera razón alguna para tener la seguridad de que tal triángulo existiera, mientras que, por el contrario, al volver a la idea que tenía de un Ser Perfecto, encontré que la existencia estaba implícita en ella, del mismo modo que la igualdad de los tres ángulos con dos ángulos rectos está implícita en la idea de triángulo [...] En consecuencia, es por lo menos tan cierto que Dios, que es un Ser perfecto, es, o existe, como es posible cualquier demostración de la geometría.⁸

⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas op.cit.* pp. 14-16

⁷ Federico Copleston, *Historia de la filosofía, op. cit.* p. 214.

⁸ Citado por Antony Flew, *Dios y la Filosofía*, Buenos Aires, de. Ateneo, 1976 p. 81.

Cusa también gusta del recurso que le brindan las figuras geométricas para representar a Dios, pero también para representar nuestro conocimiento de él. La razón nos proporciona un conocimiento aproximado de Dios que podría representarse con un polígono inscrito en un círculo. Por muchos que sean los lados que se le añadan al polígono éste jamás coincidirá con el círculo. Las implicaciones epistemológicas saltan a la vista: toda ciencia de Dios es conjetural. El hombre jamás llegará con su razón discursiva a la circunferencia perfecta que representa a la divinidad.

Para Cusa Dios es ese círculo, y su redondez representa la *coincidentia oppositorum* o síntesis de los opuestos. Las cosas finitas son múltiples y distintas y poseen diferentes naturalezas y cualidades mientras que Dios trasciende esas distinciones y oposiciones reuniéndolas en sí mismo de una manera incomprensible para nosotros. Dios contiene todas las cosas y las contiene *complicative*, como una unidad en su esencia divina y simple; pero al mismo tiempo él es en todas las cosas *explicative*, en el sentido en que es inmanente en todas las cosas y todas las cosas dependen esencialmente de él.

Nicolás de Cusa afirma que Dios es a la vez centro y circunferencia del mundo. El mundo no es una esfera limitada, con un centro y una circunferencia definidos. Cualquier punto puede ser considerado como centro del mundo, y éste no tiene circunferencia. Así pues, Dios puede ser llamado centro del mundo en vista del hecho de que está en todas partes; y puede ser llamado circunferencia del mundo en tanto que él no está en parte alguna, con una presencia local. El mundo es una teofanía, una contracción del ser divino. El universo es el *contractum maximum* que llega a la existencia mediante la emanación del *absolutum maximum*. Toda criatura es por así decirlo un dios creado (*quasi Deus creatus*). Cusa llega incluso a decir que Dios es la esencia absoluta del universo y que el universo es esa misma esencia en un estado de "contracción". Es decir, Dios es en el mundo y el mundo es en Dios. Escribe Cusa en el capítulo V de *La docta ignorancia*:

Según lo manifestado en el libro primero, Dios está en las cosas de manera tal, que todas las cosas están en él mismo. Y ahora se verá que Dios, casi mediante el universo, está en todas las cosas; de ahí que todas las

cosas estén en todas, y cualquiera en cualquiera. El universo, casi por orden de naturaleza, en cuanto el más perfecto, precedió a todas las cosas para que cualquier cosa pudiera estar en cualquiera. En cada criatura, pues, el universo es la misma criatura, y así cada cosa recibe todas las cosas, para que en ella sean ella misma de modo contracto, no pudiendo cada una ser todas las cosas en acto, pues, por ser contracta contrae todas las cosas en sí misma [...] Por ello, como el universo, en el que cada cosa existe en acto, es contracto, se demuestra que Dios, que está en el universo, está en cada una de las cosas, y cada cosa existente en acto está inmediatamente en Dios como universo. No es distinto decir, por tanto, que cualquier cosa está en cualquier cosa, que decir que Dios está mediante todas las cosas en todas las cosas, y todas las cosas mediante todas las cosas están en Dios.⁹

Y es en este contexto de la filosofía panteísta de Cusa que cobran plena significación las palabras del narrador del Zahir: "Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico. Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo" (p. 594). Dios está en el universo y el universo en Dios y todo está en todo, así que en una flor puede estar cifrado el mundo entero. Por su parte, "La escritura del Dios" abunda en interesantes connotaciones derivadas del panteísmo simbolizado en la figura de la rueda. Así, a pesar de las constricciones del lenguaje de las que tanto se queja, revela el mago de Qaholom:

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejida la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos... (p. 598)

La "Bhavacakra" (la Rueda de la vida, para el hinduismo) representa las diferentes esferas de la existencia en las cuales opera la infinita concatenación de causas y efectos. Es infinita dentro de sus bordes; la forman todas las cosas que serán que son y que fueron, como el Brama del Bhagavad Gita. En "La escritura del dios" la descripción de la Rueda traza la abigarrada y caótica historia del universo: todos los tiempos y hechos del universo están contenidos en ella. En su movimiento circular se confunden todas las cosas al borrar los límites entre los opuestos: bueno y malo, causa y efecto, comienzo y final, traición y lealtad, son aspectos de lo mismo. Así lo comprobó Aureliano al llegar al paraíso, ("Los teólogos" *El Aleph*, 1949) que para la "insondable

⁹ Nicolás de Cusa, *La docta ignorancia*, Buenos Aires, Aguilar, 1957 pp. 123-4.

divinidad", él y Juan de Panonia (el acusador y la víctima) formaban una sola persona. Así también lo cree el narrador de la historia de John Vincent Moon:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano, por eso no es injusto que la crucifixión de un sólo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.¹⁰

La idea panteísta de que todo puede ser todo se intensifica en los cuentos que nos ocupan por el recurso al oximoron. En los dos casos ("La Escritura" y "El Zahir", aunque también en "El Aleph") la visión místico-panteísta del microcosmos ocurre en un ambiente banal, opuesto al carácter divino de la aparición. El Zahir es una moneda recibida en el almacén de un suburbio, el Aleph es descubierto en el sótano del comedor de una casa que va a ser demolida, la Rueda aparece en la bóveda de una cárcel donde un mago cumple su condena por haberse negado a revelar el lugar de un tesoro escondido. La elección de estos ambientes banales no es gratuita. Esconden un secreto propósito, de alguna manera Borges quiere decirnos que lo divino puede alojarse y ser lo más banalmente profano. Según Jaime Alazraki esta es la función del oximoron en los cuentos estudiados, a través de esa figura Borges no solamente concilia los opuestos, sino que les otorga una expresividad nueva y elige circunstancias banales que a la par de contribuir a crear un efecto fantástico, de juego o ingenio literario, llenan en el ámbito del cuento la función que tiene el oximoron en el plano del estilo.¹¹ En este sentido dice el poseedor del Zahir: "En la figura que se llama oximoron se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oximoron; su grosería y su facilidad me tentaron." (p. 590)

Ni que decir del oximoron que implica encontrar a Dios en una moneda corriente o en el

10 Jorge Luis Borges, *Artificios*, en O. C. *op. cit.* p. 493

11 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, *op. cit.* p. 106

sótano de una casa cualquiera. Al contrario de Averroes, que cree estar cerca de lo que busca pero que no sabe verlo en su realidad cotidiana, el poseedor del Zahir y Tzinacán saben leer en esa cotidianidad los designios del universo: "En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor." (p. 597)

Y si Dios es síntesis de opuestos, tal como pensara Cusa, sintetiza lo trascendente y lo inmanente; "si comprendiéramos una flor comprenderíamos el universo entero" (El Zahir) porque lo trascendente, lo monumental, la totalidad, se encuentra en lo mínimo, en la realidad ordinaria de todos los días. Y de esta manera, la totalidad acaba vaciándose en una entidad cualquiera. Todo es todo, todo es cualquier cosa y por ende nada.

6. Dios es nada. Del panteísmo a la negación.

Y una derivación natural de la anulación de las identidades que acotan y delimitan la sustancia individual de los entes es la posibilidad de que cada cosa sea igual a otra. Nada es, todo es lo mismo y lo otro. Los límites ontológicos se confunden y trastocan. La causa y el efecto, la bondad y la malicia son una y la misma cosa. Dios abarca en su seno todo lo que es, como pensó Platón y Agustín. Y todo lo que es, es bueno. Sólo el mal está excluido de este paraíso ontológico. Pero ¿qué es el mal? falsa pregunta que tramposamente concede ya un estatuto ontológico a aquello por lo que pregunta. Digamos que la concepción de la divinidad en Borges acompaña a San Agustín en la primera parte del razonamiento expuesto: Dios se identifica con todo lo que es, hasta ahí el santo de Hipona, que deja solo a Borges, mismo que deriva la consecuencia lógica del razonamiento: si Dios es todo entonces no es nada. Dios no es. A la misma conclusión llegó Escoto Erígena aunque por otra vía. La punta de lanza de su razonamiento es Aristóteles, el filósofo que quiso incluir la universalidad de las cosas en diez géneros universales llamados categorías: sustancia, cualidad, relación, cantidad, situación, lugar, tiempo, acción, pasión y hábito. Es cierto que todas las cosas entran en estas categorías pero como lo demostró San Agustín en sus *Confesiones* (IV, 16, 29), Dios

escapa a ellas. Así pues, estrictamente hablando Dios es inefable. Para hablar de él es necesario seguir el método preconizado por Dionisio: primero la teología afirmativa, hablando como si las categorías se aplicasen válidamente a Dios. Dios es sustancia, Dios es bueno (cualidad), Dios es grande (cantidad), etc.; se corregirán inmediatamente estas fórmulas recurriendo a la "teología negativa": Dios no es ni sustancia, ni cualidad, ni cantidad, ni nada de lo que entra en alguna categoría. Afirmación y negación están igualmente justificadas porque es verdad que Dios es todo lo que es, por ser el origen de todo; pero es falso que sea nada de lo que es, ya que todo lo demás es múltiple y Dios es uno. Para expresar que Dios es y no es, debe decirse que es superlativamente todo lo que es. Así Dios es esencia y no es esencia; Dios está más allá de la esencia. Pero si se afirma que Dios está más allá de la esencia, pero no se dice lo que él es, se expresará lo que no es más bien que lo que es. Lo mismo sucede cuando se dice que Dios es el ser; pero ¿qué es? Lo ignoramos. La última palabra está reservada a la teología negativa.¹²

Cusa comulga con las ideas de Escoto. Si el proceso de llegar a conocer una cosa supone la puesta de esa cosa antes desconocida en relación con lo ya conocido, y si Dios no es semejante a criatura alguna, se sigue que la razón discursiva no puede penetrar la naturaleza de Dios. Sabemos de Dios lo que no es, más bien que lo que es. No hay afirmación positiva acerca de Dios que no necesite ser cualificada por una negación. Si pensamos a Dios en términos de las ideas formadas por las criaturas, nuestra noción de Dios es menos adecuada que el reconocimiento de que trasciende todos los conceptos que tenemos de él. La teología negativa es superior y más coherente que la teología afirmativa o positiva: Dios no es, o en todo caso es "la nada primordial de la *creatio ex nihilo*".¹³

En sus escritos afirma Borges que "Dios es la nada primordial; no es nadie para ser todos" (*Otras inquisiciones*, 1952). Dios para ser todos debió borrarse a sí mismo, debió anular su

12 Citado por Étienne Gilson, *La filosofía en la edad media*, Madrid, Gredos, 1985 pp. 195-6

13 "De alguien a nadie" en *Otras inquisiciones Obras completas TII op. cit.* p. 116.

identidad: "El perfil de un judío en el subterráneo es tal vez el de Cristo; las manos que nos dan unas monedas en una ventanilla tal vez repiten las que unos soldados, un día, clavaron la cruz. Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos."¹⁴

Después de la contemplación de la mística Rueda, investido ya del conocimiento y el poder, Tzinacán elige, sin embargo, morir olvidado en el fondo de su celda subterránea, permanecer en los límites de su doble cárcel de piedra y carne: él ya sabe lo que siente un hombre ante el infinito, y dicha experiencia le ha mostrado la inutilidad de todo lo humano, no pronunciará la fórmula y al igual que el protagonista de "El inmortal" -que busca la muerte como Asterión- llega a la convicción de no ser nadie. Y paradójicamente para llegar a este punto se debió primero hacer una toma de conciencia de la propia identidad. Sólo adquiriendo clara conciencia de los propios límites, de la condición finita y degradada de su ser, Tzinacán accede a la verdad. Sólo una vez aceptada su condición de prisionero, desde la posición más humilde puede unirse a la divinidad.

La aceptación de la realidad cotidiana, de su propia identidad y condición presente, de su cuerpo, de la prisión, contrarrestan el orgullo y la omnipotencia de haber sido el elegido del dios. Primero se asume como lo que es -prisionero de una cárcel española del siglo XVI- frente a lo que ha sido -sacerdote de la pirámide de Qaholom- o a lo que podría ser -un intérprete de los designios divinos y un vengador: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado." (p. 598) Esta dolorosa toma de conciencia es la condición o precio que se tiene que pagar por alcanzar la verdad o "la unión con la divinidad, con el universo". Tzinacán, subsumido en la visión de la totalidad del universo, ha olvidado su propia identidad, afirmándola primero.

14 *Paradiso*, XXXI, 108, en *El hacedor*, O. C. *op. cit.* p. 178

Pero si entre las condiciones de acceso a la divinidad esta la aceptación humilde de lo que se es, entre las consecuencias encontramos el nihilismo y la demencia. La actitud nihilista de Tzinacán lo obligan a despreciar el poder, la visión insistente de la moneda desarrolla la demencia en el ferviente enamorado de Teodelina Villar. La unión con la divinidad tiene altos costos. Las noches insomnes del narrador de "El Zahir" así lo constatan: "En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El Alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje de Asrar Nama, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa." (p. 595)¹⁵

El nihilismo de Tzinacán y la cada vez más adelgazada memoria del poseedor del Zahir tienden finalmente a la anulación de su ser, a la negación de sí mismos para poder fundirse en el ser universal.

6.1 La desintegración del "yo".

Si así son las cosas ¿cómo no aceptar la posibilidad de una identidad única y universal? Borradas la identidad individual de cada ente y del yo y por influjo de esa nada suprema que es Dios también se anula la identidad de cada hombre. Borges concluye su cuento "La escritura del dios" precipitando al héroe desde las cimas del éxtasis alcanzado por la participación con Dios y con el universo, a la nada más absoluta. Lo hace pasar bruscamente de una plenitud a un vacío completo. El mago de Qaholom que se vio a sí mismo, a su enemigo Pedro de Alvarado y a los hombres del planeta fundidos en la divinidad, ha dejado de ser Tzinacán -el que odia, el sacerdote y el prisionero- para ser "todos los hombres que es lo mismo que no ser nadie." O el poseedor del Zahir que sabe

¹⁵ Tampoco se libera de la conmoción ante el infinito el narrador de "El Aleph", quien lucha por olvidar la experiencia a la vez que intenta auto convencerse de que el aleph que ha visto es falso. Aparentemente el narrador consigue salvarse pero luego se manifestarán efectos de la experiencia similares a los que se describen en "El inmortal" y en "Funes el memorioso": el insomnio y la certeza de haberlo visto ya todo. No queda claro que el narrador haya conseguido olvidar el aleph, el mismo hecho de narrar su experiencia lo demiente. De ahí que se plantee también la posibilidad de su falsedad y que en las preguntas con que cierra el cuento se sugiera un atisbo de locura: "¿Existe ese aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?" "El Aleph", en *Obras Completas, op cit.* pp. 617-628

que su destino inexorable es olvidarse a sí mismo y fundirse en la imagen de la moneda, "Aún siquiera parcialmente soy Borges", pero antes de 1948 "no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges" (pp. 594-595)

En esa desintegración de la personalidad del individuo que acaba diluyéndose en la nada confluyen varias corrientes de pensamiento. Una corresponde al empirismo de Berkeley y Hume; otra a las concepciones panteístas occidentales (Escoto Erígena, Spinoza y Schopenhauer) y la última al panteísmo de las religiones orientales ya mencionadas.

La desintegración del yo a la luz del empirismo inglés tiene sus antecedentes en tres ensayos de Borges: "La nadería de la personalidad", "La encrucijada de Berkeley" (ambos en *Inquisiciones*) y "Nueva refutación del tiempo" (*Otras Inquisiciones*). En estos ensayos Borges comienza negando los objetos que sólo existen en la mente de quien los percibe, según las ideas de Berkeley, y acaba convirtiendo al sujeto en un cúmulo de sensaciones, de acuerdo con la filosofía de Hume. Borges, siguiendo a Berkeley, reduce las dos sustancias de las que hablara Spinoza - extensión y pensamiento-, a la última de ellas. Este monismo en el que todo es igual a todo cancela la identidad. Las consecuencias las leemos en "El inmortal" donde escribe Borges: "Nadie es alguien, un sólo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy..."¹⁶

Esta noción panteísta de que un hombre es todos los hombres significa la anulación de la identidad individual, o más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos.

Pronto Tzinacán y el poseedor del zahir no se acordarán de su nombre. La sentencia verbal tan

16 *El Aleph en Obras Completas, op. cit.* p. 541

desesperadamente buscada por el mago de Qaholom tiene efectos amnésicos, igual que la efigie del zahir que arrojó un rey a lo más profundo del mar "para que los hombres no se olvidaran del universo". Quizá habría que añadir: ni de las palabras que las cosas tienen en ese universo, porque tal vez Dios, el mundo y la palabra sólo sean rostros de una misma verdad.

7. La palabra mágica de Dios. El problema del lenguaje.

Dios es inefable. Nada podemos decir de él. Su substancia rebasa nuestras categorías conceptuales. Es inefable porque no lo podemos entender. Duns Escoto se preguntó ¿puede Dios ser conocido por la razón sin ayuda de la revelación? El filósofo dudó de la posibilidad que la razón tuviera para tamaña empresa. La razón de su duda era sencilla: la mente humana se siente incómoda frente a una realidad de la que no puede formar conceptos. Por eso al poseedor del Zahir y a Tzinacán, Dios se les revela en una visión que anula todas las categorías conceptuales del entendimiento: la causalidad, la oposición, la identidad, las coordenadas espaciales y temporales: "Yo vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo [...] Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron [...] Ahí estaban las causas y los efectos... (p. 598) O Borges, el triste poseedor del Zahir: "Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir; pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro..." (p. 594)

El pensamiento y su grupo de categorías para entender al ser, le imponen rieles forzosos al lenguaje. No se equivocó Derrida al señalar que las categorías aristotélicas acusaban un asunto de lenguaje más que de realidades. El pensar y el decir articulados inexorablemente a fundamentos ontológicos. Incluso, tal como lo descubrió Platón ("Parménides o de las ideas") cuando pensamos y decimos "no ser" ya le estamos confiriendo al no-ser una forma de ser. Entonces ¿cómo decir lo que no cabe en el pensamiento? La inefabilidad de Dios nos revela su no ser, o al menos, su no ser como

todo el ser conocido. La búsqueda de Tzinacán, que en algún sentido es una búsqueda metafísica, enfrenta el problema irresoluble: "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar", dice Tzinacán y nos recuerda al contemplador del Aleph: "Arribo ahora al inefable centro de mi relato [...] ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?.."

(p. 624) Dios en la tramposa encrucijada del pensamiento y el lenguaje que luchan por apresarlos en sus redes conceptuales pero a las que aquél siempre se resiste. La razón y el lenguaje humano, odres viejos para el vino exquisito de una revelación divina, sea la del universo vista a través del aleph ("...lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún mortal ha mirado: el inconcebible universo" p. 626), sea la del mismo Dios visto a través de las rayas de un tigre ("La escritura del Dios") o en la efigie de una moneda ("El Zahir").

Pero quizá el problema sea un falso problema porque si suponemos que todo es lenguaje la supeditación en cascada se disuelve. No más el concepto subordinará a la palabra ni esta a su vez a la cosa. Concepto-palabra y cosa es una falsa jerarquización que refuta la estructura del cosmos y su clave divina. Sin embargo, la sana duda asalta oportunamente el espíritu escéptico de Borges que ve la salida en el intento ensayado por filósofos y teólogos medievales que creyeron que el universo no tiene otra esencia que la Escritura; que es la Escritura la que explica al universo y el universo el que explica a la Escritura. Los dos son revelaciones. En este sentido, hay que comprender la sentencia que transcribe Étienne Gilson en su erudito estudio titulado *La filosofía en la edad media*: "leed la Biblia y en ella, dios se dará a conocer a vuestra inteligencia; mirad las cosas y contemplareis al verbo, en el cual y por el cual subsisten todas las cosas. La naturaleza es el lenguaje con que nos habla su autor."¹⁷ Verdad de la que está convencido Tzinacán al encontrar en la piel de los tigres la revelación tan ansiosamente buscada:

¹⁷ Ver Étienne Gilson, *La filosofía en la edad media*, op. cit. pp. 200

Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. (p.597)

Quizá esa escritura está en nuestra cara, ("Quizá en mi cara estuviera escrita la magia") como llegó a pensar Tzinacán en un momento de su búsqueda mental. Quizá todo es escritura y nosotros, el mundo, las cosas, los héroes y los sucesos sólo "son sartas de palabras: a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y el Barón de Charlus. A eso también los poderosos que rigieron la tierra; una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila..."¹⁸ Borges remata diciendo que los vivos podrían tranquilizarse dejándoles sólo a los muertos su condición de sombras y para que no se liberen tan fácilmente de la angustia, Borges se complace en recordarles la frase de Caryle o la de Bloy en que la historia y el universo y ellos mismos son, siguiendo el viejo topos, una escritura sagrada.¹⁹ Borges advierte las dificultades metafísicas de la empresa; sin embargo, es claro su posicionamiento y esto lo confirma el hecho de que la búsqueda de Tzinacán se concentra alrededor de una "escritura" que curiosamente encuentra en los "signos" de la naturaleza: la piel del jaguar.

La esencia del universo es la escritura y la naturaleza es el lenguaje en el que dios nos habla, como pensaron los medievales de la patrística (San Agustín) y con ellos Nicolás de Cusa para quien el Ser incomprendible, sin dejar de ser siempre el mismo, se manifiesta en una diversidad de modos, en una diversidad de "signos". Es como si una misma cara apareciera de modos diferentes en numerosos espejos. La cara es siempre la misma, pero sus apariciones, que son siempre distintas de ellas mismas, son diversas.²⁰ Con la misma lógica, que no compartieron los judíos que lo expulsaron de la sinagoga, Spinoza razonó que Dios no puede ser sino el mundo y el lenguaje en que nos habla esta cifrado en ese mismo mundo. La escritura divina es una "hebra de la trama" total en la que están

18 Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 57

19 *Ibidem.*, p. 57

20 Nicolás de Cusa, *Compendium*, citado por Copleston, *Historia de la filosofía*, *op. cit.* p.230.

entretreídas todas las cosas; Tzinacán logra descifrarla después de la revelación y aquí vemos cómo la relación entre el texto escrito por el dios y la totalidad del universo se invierten. Es a través de la visión total que el mago de Qaholom accede a la comprensión de la escritura y no a la inversa:

Vi el universo y vi los últimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron la cara. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (p. 599)

Pero ¿cómo es esta escritura?, ¿qué dice esa sentencia mágica escrita en el primer día de la creación? Borges se pregunta en *Otras inquisiciones* ¿cuáles son las palabras, el propósito, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios? (OI, 124). A lo que parece contestar este "mago de la pirámide de Qaholom", en el que Borges puso "argumentos de cabalista o de teólogo" (Epílogo de *El Aleph* en O. C. p. 629):

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. (p. 599)

Y justo a la luz de la relación paratextual que el cuento guarda con el epílogo hay que interpretar la fórmula cabalística: catorce palabras y cuarenta sílabas. Cuarenta es el número de años que el pueblo hebreo vagó por el desierto; el número de días que Moisés permaneció en el Sinaí; que duró el diluvio y que pasó Jesucristo en el desierto. El cuarenta se asocia con la espera y la preparación, en la Cábala corresponde a la letra Samek que es el signo del movimiento circular. El cuarenta, sumadas las cifras que lo componen ($4+0=4$) es símbolo del tetragramatón (para los judíos Yod-He-Vod-He), es decir, de Dios. En cambio el catorce se asocia con la tercera palabra del alfabeto hebreo, Ghimel, que representa el alma universal y la suma de sus cifras ($1+4=5$) que dan cuenta de la expansión del hombre en el universo, fenómeno representado en la estrella de cinco puntas. El catorce es el doble de siete y, haciendo a un lado las exageraciones e interpretaciones

caprichosas en que incurre la numerología, es universalmente reconocida la asociación del número siete con la idea de perfección y con la idea de la divinidad. Ya en otras ocasiones Borges ha hecho del catorce la cifra del infinito. Recordemos la reflexión de Asterión sobre su casa: "No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre, son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes".²¹ También en "El acercamiento a Almotásim" y en "Las ruinas circulares" recurre al número en cuestión, siempre relacionándolo con lo sagrado y lo absoluto. En el primero de los cuentos, el ladrón de cadáveres, una especie de monstruo guardián del laberinto menciona que "hace catorce noches que no se purifica en bosta de búfalo". En "Las ruina circulares" recordemos que en la noche catorcena el sacerdote del fuego comienza a vislumbrar que su plan por fin se materializará.

En resumen, la interpretación cabalística de la fórmula de Tzinacán (Cuarenta sílabas, catorce palabras) refuerza la atmósfera panteísta que rodea al cuento, en ella, hombre, universo y Dios se funden y confunden en una sola realidad más bien accesible a la intuición que al entendimiento.

8. A modo de conclusión

El estatuto ontológico de la divinidad en los cuentos estudiados, se define en tanto suspensión entre los opuestos de una dialéctica que en su incesante movimiento acaba anulándolos. Dios es como Eros, el dios griego, hijo de Penia y Poros; la riqueza y plenitud ontológica que abraza a todos los seres borrando sus diferencias, y por paradójico e incomprensible que parezca, también es la pobreza más absoluta (¿acaso Cusa tiene razón al decir que un polígono jamás alcanzará a la circunferencia?) Dios es todo; todas las cosas -las flores, las estrellas y hasta los sueños- y todos los hombres -hasta Judas. Borrando su rostro ("tal vez la cara se murió, se borró, para que dios sea todos" (Paradiso XXXI, 108, *El Hacedor*, 1960), cobra el rostro de cualquiera que es tanto como

²¹ "La casa de Asterión", en *El Aleph*, O. C., *op. cit.* p. 570

decir que no tiene un rostro propio. Es un dios "despedazado y disperso" en su universo. ¿El universo? prueba viviente de que existe, tal como lo imaginó el judío pulidor de cristales:

Las traslúcidas manos del judío
labran en la penumbra los cristales
[...]
libre de metáfora y de mito
labra un arduo cristal: el infinito
mapa de Aquél que es todas Sus estrellas
("Spinoza" en *El otro el mismo*, 1964.)

CAPÍTULO VIII. EL PROBLEMA DEL TIEMPO: “Nueva refutación del tiempo”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El milagro secreto”.

¿Qué trama es ésta
del será, del es y del fue?
¿Qué río es éste por el cual corre el Ganges?
¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?
¿Qué río es éste que arrastra mitologías y espadas?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebató y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso
tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
Surgen fatales e ilusorios los días.
(Heráclito, *Elogio de la sombra*, 1969)

140606

1. El tiempo en la obra de Borges. 1.1 La idea del eterno retorno. 1.2 la idea de eternidad. 2. La refutación del tiempo. "Nueva refutación del tiempo" 2.1 El paratexto 2.2 El empirismo inglés. 2.3 “Sentirse en muerte” y Leibniz 2.4 El epílogo de “Nueva refutación del tiempo” 3 ¿El tiempo es cíclico, regresivo, o lineal? 3.1 El tiempo, delta multidireccional (Presente-Pasado-Futuro) 3.1.1 Presente 3.1.2 El pasado. 3.1.3 Futuro. 4. “El jardín de senderos que se bifurcan” 4.1 Paratexto e intratextualidad. 4.1.1 “Examen de la obra de Herbert Quain” 4.2 Aspecto literario de “El jardín de senderos que se bifurcan”. 4.2.1. Juego de narradores 4.2.1. La novela de Ts’ui Pen 4.3. Intertextualidad filosófica (Leibniz y San Agustín). 5. “El milagro secreto” Tiempo detenido. 5.1 Argumento de “El milagro secreto” 5.2 Paratexto e Intertexto. 5.3 El tiempo en “El milagro secreto” y en Los enemigos. 5.3.1 Tiempo detenido circular. 5.3.2 Tiempos internos. 6. A modo de conclusión.

1. El tiempo en la obra de Borges.

El propósito de este capítulo es asomarnos al problema del tiempo en tres obras de Borges: “Nueva refutación del tiempo”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “El milagro secreto”. El primero es un ensayo, los otros dos son cuentos. Resulta ineludible la revisión de los ensayos en los que Borges reflexionó sobre el tiempo, dado que constituyen una especie de infraestructura teórica sobre la que se montan los argumentos de los dos cuentos estudiados. Tanto “El jardín de senderos

que se bifurcan” como “El milagro secreto” suponen el surco de posibilidades temporales que abren *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952), concretamente los ensayos titulados “*Historia de la eternidad*”, “*La doctrina de los ciclos*” y “*El tiempo circular*” en el primer libro y “*El tiempo y J. W. Dunne*” y “*Nueva refutación del tiempo*” en *Otras inquisiciones*. Por ello, el itinerario de nuestra investigación parte de los ensayos de Borges, sigue de cerca la refutación sobre el tiempo (“*Nueva refutación del tiempo*”) y llega a los cuentos mencionados. El tiempo como laberinto de senderos bifurcados que multiplican mundos posibles (no siempre los mejores, a pesar de Leibniz) y el tiempo como *continnum* mental que condensa un año en dos minutos son; por un lado, posibilidades que violentan la concepción unidimensional del tiempo pero por otro, miradores nuevos o una especie de *aleph* que nos descubre nuevos rostros de lo que atinadamente llamó Borges el “inconcebible universo”.

El tiempo es una preocupación constante en la obra de Borges, desde las primeras búsquedas metafísicas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) hasta las posteriores de *El otro, el mismo* (1964) o *El oro de los tigres* (1972), sin olvidar por supuesto las profundas reflexiones que sobre la temática de lo temporal representan los ensayos de *Historia de la eternidad* (1936) y de *Otras inquisiciones* (1952). El tiempo, en sus múltiples conjeturas es constante reiteración en la obra poética y prosística de Borges, acaso porque como él mismo escribió en *Historia de la eternidad*: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica...”¹

Advierte Alazraki que el tiempo constituye el tema central de la cuentística de Borges y que en casi todas las narraciones, en mayor o menor medida, es subtema infaltable, una constante de su narrativa, o, como lo ha dicho Anderson Imbert, un “tópico borgeano”.² Y era natural que en tanto problema central de la metafísica se transformase en uno de los temas centrales de la narrativa del argentino. En este sentido anota Juan Nuño:

¹ Jorge Luis Borges, J. L. “Historia de la eternidad” en *Obras Completas op. cit.* p. 353

² Jaime Alazraki, *op. cit.* p. 111

Pocos argumentos predominan en Borges con la meritoria persistencia que tiene el del tiempo. Los espejos son una oscura fobia, metafísicamente justificada; el idealismo, tesis que hace del mundo una confusa alucinación, actúa a modo de luz difuminada que todo lo bañara de irrealidad. Pero el tiempo es permanente obsesión, preocupación sostenida que adopta formas diversas.³

Formas que atraviesan una amplia gama de posibilidades: desde las serias y reflexivas, nunca exentas de ironía y humor, hasta las lúdicas. Y efectivamente, como advierte Ana Ma. Barrenechea sobre la narrativa de Borges: “Toda clase de juegos le están permitidos: remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, del pasado y del futuro, modificar el pasado, girar en la rueda inacabable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo...”⁴ quebrarlo, desintegrarlo y desgastarlo. Combinar el pasado con el futuro y luego mezclarlo con un presente quieto y efímero. Letras y tiempo ruedan infinitamente en la obra de Borges viviendo una serie de vidas, de instantes que asumen formas múltiples y diversas. Tiempos soñados o en vigilia, como en “Las ruinas circulares”; tiempos detenidos como en “El milagro secreto”;⁵ tiempos cíclicos como en “Tema del traidor y del héroe” o tiempos bifurcados como en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Nuño señala que hay que distinguir dos periodos en la reflexión borgesiana sobre el tiempo. El primero, incluye los escritos más filosóficos y puros (en el sentido en que la preocupación gira en torno a un único asunto que es el tiempo); en cambio en el segundo, el interés de Borges se desplaza hacia dos asuntos consubstanciales al tiempo: la memoria y la identidad. Aunque en esta parte de nuestro trabajo sólo nos interesa ese primer periodo de reflexiones; sobre el segundo mencionamos de paso las problemáticas planteadas por “El otro, el mismo” o el mismo ensayo de “Nueva refutación del tiempo”, en ambas obras se confirma la observación de Nuño.

Las teorías de Borges sobre el tiempo han sido objeto de esmerada especulación en forma particular en tres ensayos de *Historia de la eternidad* (“*Historia de la eternidad*”, “*La doctrina de*

³ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, op.cit p. 114.

⁴ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* op. cit p. 102

⁵ Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires, Ed. Lumen. p. 45

los ciclos” y “El tiempo circular”) y en dos de *Otras inquisiciones* (“El tiempo y J. W. Dunne” y “Nueva refutación del tiempo”). Desde estos ensayos o hacia ellos como acontece con todos los temas borgesianos las teorías sobre el tiempo atraviesan las diversas zonas de la obra entera del argentino, alimentando la imaginación con los relatos, complicando el razonamiento en las notas críticas o iluminando los poemas.⁶ La lucha de Borges contra el tiempo, que recogen estos ensayos, asume la modalidad de ataque a tres ideas o “creencias” arraigadas en la humanidad: el tiempo cíclico, la eternidad y la existencia ontológica del tiempo. En *Historia de la eternidad* expone sus ataques contra las dos primeras ideas; en cambio, para la última reserva “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952).

1.1 La idea del eterno retorno.

La primera de las refutaciones contra el tiempo la encontramos expuesta tanto en “La doctrina de los ciclos” como en el “El tiempo circular”. Borges escribió el primero de estos ensayos en 1934 y lo incluyó en el libro *Historia de la eternidad* (editado por vez primera en 1936). En los dos ensayos Borges refuta distintas conjeturas de la teoría del eterno retorno.

En “El tiempo circular” ordena los tres modos en que se ha presentado el mito: el astrológico (que también llama platónico), el nietzscheano y el estoico (en la versión de Marco Aurelio). El punto de arranque es el *Timeo* de Platón que presenta el mito del eterno retorno como argumento astrológico y que sostiene que los periodos planetarios son cíclicos (“...los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades regresarán al punto inicial de partida: revolución que constituye el año perfecto” p. 393). Platón infiere del ritmo cíclico de los astros similar movimiento repetitivo en la existencia humana. La historia universal también es cíclica (“De nuevo Aquiles irá a Troya; renacerán las ceremonias y religiones; la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será...” p. 393)

⁶ Adolfo Díaz Ruiz, *Borges, op. cit.* p. 174

La segunda teoría del eterno retorno es de raigambre nietzscheana y la formula Borges en “La doctrina de los ciclos”: “El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble”⁷ Borges la refuta apelando a la teoría de conjuntos de Georg Cantor. A continuación la explico brevemente.

El conjunto de los números naturales es infinito y se define como tal en cuanto se pone en correspondencia 1 a 1 con un subconjunto propio. Para ser más explícitos: los números pares son una parte del conjunto de los números naturales pero puestos en correspondencia 1 a 1 (los números pares contra los naturales, por ejemplo, al 1 de los naturales le corresponde el 2 de los pares; al 2, el 4, al 3, el 6 *ad infinitum*) resulta que la parte (el subconjunto constituido por los números pares) es tan infinita como el todo que lo incluye (el conjunto de los números naturales). La cardinalidad o el número de elementos que tiene el conjunto de los números naturales se define matemáticamente hablando como *Aleph cero*; es decir, los números naturales (conjunto mayor) no están incluidos en los números pares (subconjunto de aquél); los números pares están incluidos en el conjunto de los números naturales y sin embargo, la cardinalidad de la parte (subconjunto) y el todo (conjunto) son iguales. Borges deriva las conclusiones hacia el universo: “Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones” (p. 387) Por lo tanto, el número de combinaciones posibles nunca se agotará y no es concebible siquiera el retorno de lo que nunca termina de combinarse.

⁷ Jorge Luis Borges, “La doctrina de los ciclos” en Historia de la eternidad, OC. *op. cit.* p. 385.

La tercera formulación del mito plantea que los ciclos considerados vuelven a repetirse no de forma idéntica, sino de manera semejante. Esta idea tiene un “catálogo infinito de autoridades” entre ellas menciona Borges a Brahma, Hesíodo, Heráclito, Séneca, Crisipo y Virgilio pero destaca entre todos a Marco Aurelio:

Aunque los años de tu vida fueran tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde [...] El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado y el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente” (p. 395) Las palabras de Marco Aurelio consagran el presentismo (“quien ha mirado el presente ha mirado todas las cosas”).

Dos son las críticas de Borges a la idea del tiempo cíclico: 1) la exaltación del presente y, como consecuencia, la negación del pasado y del porvenir y 2) la negación de toda novedad (*nihil novum*). Borges deriva otra consecuencia: que el tiempo se repita en oleadas cerradas, idénticas a sí mismas significa que además de regresar, retrocede y entonces, todo vuelva a empezar para que todo vuelva a recorrer el camino ya transitado. Esta flexibilidad del tiempo permite avanzar la hipótesis de su reversibilidad y optimización del recuerdo porque "si suponemos una sucesión indefinida o infinita de ciclos, cada vez recordaremos mejor las cosas".⁸ Ya el hecho de recordar un ciclo anterior refuta la doctrina de los ciclos.

1.2 la idea de eternidad.

En “*Historia de la eternidad*”, Borges hace una profunda revisión metafísica de la idea de eternidad. El contexto de ideas del recorrido expositivo lo delinea la metafísica platónica, tanto en su vertiente clásica (Platón, Plotino) como en la vertiente cristiana. El análisis de Borges ubicará dos momentos en la historia de la idea: la “primera eternidad” enmarcada en el quinto libro de las *Eneádas* de Plotino y “la segunda o cristiana” en el Libro onceavo de las *Confesiones* de San Agustín.

La primera presenta al tiempo como producto degenerado de la idea arquetípica de eternidad.

⁸*Ibidem*, p. 122.

Como todas las ideas, habitantes del *Topos Uranus*, la eternidad es el modelo perfecto, inmutable, único, y absoluto al que aspira el tiempo. El tiempo es copia deslavada de la idea de eternidad, igual que lo son todas las cosas de este mundo. Primero fue la Eternidad, igual que la idea de Hombre, de Bien, etc. y luego el tiempo, los hombres comunes y las cosas buenas. La constitución ontológica del tiempo es -la misma de todas las cosas humanas respecto de su idea modelo- el ser remedo de la idea de Eternidad. Pero Borges, igual que hiciera Marx con la dialéctica hegeliana, se adelanta a invertir a Platón: la eternidad no es la idea-modelo del tiempo sino al revés. Primero fue el tiempo, su vivencia concreta y particular de río que fluye y luego la noción de eternidad.

La segunda eternidad o “cristiana” la enmarca Borges al interior de las discusiones teológicas de la naturaleza de Dios, la creación del mundo y la predestinación. Dios está fuera del tiempo y éste último se inicia en “el primer segundo de la creación” (p. 360) En lo tocante a la discusión sobre la predestinación (ésta “preterición del Señor”), dice Borges que ésta al discutir el arbitrio de la voluntad divina en la salvación o condena del alma humana, contribuyó a renovar la concepción de la eternidad.

La conclusión de los tres ensayos analizados converge en el mismo punto: el curso cíclico del tiempo y la eternidad son ilusiones o “consuelos secretos” con asideros arenosos. Es decir, ni el tiempo se mueve en círculos ni es eterno. Es más, ni siquiera existe el tiempo. En 1946 Borges acomete una empresa de mayor aliento que la de *Historia de la eternidad*: refuta el tiempo mismo, lo enfrenta abiertamente y se propone su total y cabal destrucción. Este intento es "Nueva refutación del tiempo". Ensayo doblemente filosófico según Ulises Moulines, pues por un lado refuta la realidad del fluir temporal y simultáneamente refuta esa refutación, es decir, tiene un objetivo metafilosófico,⁹ *conditio sine qua non* de todo trabajo filosófico serio.

⁹ Ulises Moulines, “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo” en Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Ed. Vervuet Iberoamericana, 1999 p. 180.

2. La refutación del tiempo. "Nueva refutación del tiempo".

"Nueva refutación del tiempo" fue originalmente publicado en la Revista *Sur* en mayo de 1944 después de la edición privada de Oportet y Haereses, la única que aparece en forma individual. Se incluyó en la primera edición de *Otras inquisiciones* (1952) y más tarde en la *Antología personal* de Borges.

El título de la obra (*Otras inquisiciones*) alude a la obra *Inquisiciones* de 1925. Gertel Zunilda¹⁰ apunta que *Inquisiciones* (1925) define el objetivo de las inquietudes metafísicas borgesianas en tres artículos: "La nadería de la personalidad", "Acerca de Unamuno, poeta" y "La encrucijada de Berkeley". En ellos Borges expone, aunque sin la sistematización que logrará en ensayos posteriores, sus principios filosóficos ya con una orientación precisa. "La encrucijada de Berkeley" contiene los fundamentos que Borges desarrollará en su trabajo metafísico medular: "Nueva refutación del tiempo". En éste ensayo reúne, condensa y depura las anteriores dilucidaciones y principios filosóficos que por fin hallan una integral organización. La materia, el sujeto y el espacio, conceptos que expusiera en *Inquisiciones*, le servirán de apoyo en la refutación del tiempo.

Antes de entrar a la argumentación expuesta en "Nueva refutación del tiempo" conviene mencionar algunas palabras sobre la naturaleza del ensayo de Borges, naturaleza muy peculiar porque desafía la lógica común del ensayo literario y filosófico. Advierte Balderston¹¹ los siguientes rasgos característicos en el ensayo borgesiano: 1) la naturaleza personal de su escritura, 2) la pose tentativa, y autocrítica, 3) la hibridación genérica, es decir, la presencia de elementos narrativos en los ensayos y 4) el estilo de reflexión que presenta el problema como enigma perplejo, sobre el que el autor reflexiona, o acerca del cual propone hipótesis, nunca soluciones enfáticas. Al respecto cito a Balderston: "Borges abre el ensayo latinoamericano a lo tentativo, lo personal, lo provisional -

¹⁰ G. Zunilda, *op. cit.* p. 74-83

¹¹ Cf. Daniel Balderston, "Borges, ensayista" en *El siglo de Borges...* T 1 *op. cit.* p. 566.

rasgos no muy característicos de este género, tal como sugiere el ejemplo de Paz y tantos otros- y su toque irónico, su manera hábil de socavar la certeza, puede resultar ser su contribución más importante al género".¹² Todos estos rasgos que advierte Balderston los encontramos ya desde la nota preliminar del ensayo cuyo análisis nos ocupa.

2.1 El paratexto

"Nueva refutación del tiempo" es pues un ensayo muy original en los términos que lo caracteriza Balderston y está conformado por dos artículos (A y B) que sustancialmente contienen el mismo sistema de razonamientos lógicos bien trabados contra el tiempo. En ambos artículos la refutación parte del idealismo de Berkeley. Y aunque en los dos escritos Borges procede de forma idéntica, en el segundo amplía la argumentación refutativa. En la Nota preliminar del ensayo hay una serie de advertencias significativamente irónicas que instalan al lector abruptamente en el problema de la temporalidad: "Publicada al promediar el siglo XVIII, esta refutación (o su nombre) perduraría en las bibliografías de Hume [...] Publicada en 1947 -después de Bergson- es la anacrónica *reductio ad absurdum* de un sistema pretérito"¹³ No es gratuita la mención a Bergson, sobre todo si recordamos que es este filósofo francés quien da nuevas luces respecto al problema del tiempo al plantear dos nociones centrales: el tiempo cronométrico y la duración. El primero es físico y medible, el segundo es vivencial. Borges considera en su reflexión ambas dimensiones temporales y podemos adelantar que refuta -con los argumentos de la razón- el primero y queda atrapado en el segundo. Sobre los "monstruos lógicos" que utiliza (la reducción al absurdo y la contradicción en los términos) caben unas palabras. La *reductio ad absurdum* es un método indirecto de demostración que consiste en suponer lo contrario de lo que se quiere demostrar, si esa suposición conduce a una contradicción o a un absurdo entonces es falsa y lo contrario (de lo que plantea tal suposición) es verdadero. Parménides de Elea fue el primero que utilizó razonamientos de esta forma. El quería

¹² *Ibidem.* p. 568

¹³ Jorge Luis Borges, "Nueva refutación del tiempo" en *Obras Completas*, TII, *op. cit.* p. 135

demostrar que el movimiento no existe, por reducción al absurdo lo demostró así: el ser se mueve (lo contrario de lo que quiere demostrar), si se mueve, se mueve al ser o al no ser, si se mueve al ser en realidad no se movió porque ya es, si se mueve al no ser, en realidad no se movió porque el no ser no es, no existe. Suponer que el ser se mueve (en ambos casos) nos conduce a un absurdo, ergo, el ser no se mueve. Borges sigue los pasos de la dialéctica parmenídea: quiere demostrar que el tiempo no existe a partir de la *reductio ad absurdum* de suponer su existencia.

La advertencia sobre el título remite a una cuestión estructural que atraviesa toda la reflexión en este ensayo: las marcas temporales del lenguaje. La *contradictio in adjectio* o contradicción en los términos del título mismo (Nueva refutación del tiempo) remite a un problema de lenguaje: "nueva" o "vieja" son marcas temporales, el lenguaje está saturado de temporalidad. Refutar el tiempo con un lenguaje inserto en las coordenadas temporales será un desafío. Este problema se agudiza justo al relatar una experiencia atemporal ("Sentirse en muerte") con un lenguaje "sucesivo e inadecuado para razonar lo intemporal".

La cita a pie de página de la nota preliminar contiene *in nuce* el razonamiento que Borges desarrollará en los dos artículos, se trata del razonamiento del monje Nagasena ante el rey Meneandro: "así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ella..."¹⁴ La misma estructura del razonamiento de Nagasena seguirá Borges: si el tiempo no está en ninguna de sus partes y tampoco en la suma de ellas, entonces no existe.

Son dos los argumentos que esgrime Borges contra el tiempo: uno es de raíces idealistas-empiristas y el otro es una experiencia personal vivida en los arrabales de Buenos Aires. Las dos partes del artículo A presentan ambos argumentos, tanto la que corresponde a la argumentación

¹⁴ *Ibidem*, p. 136

filosófica como la personal que encontramos en el relato intitulado "Sentirse en muerte" que apareció por vez primera en *El idioma de los argentinos* (1928).

El primer argumento contra el tiempo es un intertexto anclado en la filosofía empirista del XVIII; el segundo está también atravesado por textos filosóficos en los que Leibniz reflexiona sobre el principio metafísico de los indiscernibles.

2.2 El empirismo inglés.

En "Nueva refutación del tiempo" el curso del razonamiento continúa la tarea emprendida por los empiristas británicos. Se apoya en la gnoseología empirista que reduce a impresiones toda forma de conocimiento. Si Berkeley refutó la existencia de cualquier realidad material distinta y exterior a la mente, y si Hume más consecuente todavía llevó la refutación hacia esa supuesta realidad mental fetichizada en el fantasma del yo y en su mito complementario del espacio; por su parte, Borges en la misma línea refutará el tiempo. Sus argumentos son analógicos: las razones aducidas en contra de la realidad del tiempo son análogas a las que Berkeley y Hume esgrimieron en contra de la realidad de la materia, del espacio y del yo.

Resumiendo, lo que en otras partes de esta investigación ya fue expuesto. Berkeley reduce las que llamó Locke cualidades primarias -solidez, extensión, figura, número, movimiento y reposo- a cualidades secundarias -olor, color, sabor, etc.- y hace que todo ser dependa de la percepción que tenemos de él. En este sentido escribe:

un ligero examen nos descubrirá que, aun concediendo la existencia de la materia y de las substancias corpóreas, *de los principios ahora generalmente admitidos* invariablemente se seguirá que los cuerpos *particulares*, de cualquier especie que sean, no existen mientras no son percibidos.¹⁵

Además de las percepciones existe algo que las percibe y ejerce diversas operaciones como querer, imaginar, etc.: el yo, que se concibe como un receptáculo dentro del cual las ideas existen o son percibidas. Y en esta fase de la reflexión se inserta Hume para quien el yo es

¹⁵ *Ibidem*, p.72

abstracto, sólo existen percepciones particulares -de calor, frío, luz, odio, placer, dolor, etc.- y nunca puedo apresarme a mí mismo en momento alguno sin una percepción.

El Yo o persona no es una impresión, sino lo que suponemos que tiene referencia a varias impresiones o ideas. Si una impresión da lugar a la idea del Yo, la impresión debe continuar siendo invariablemente la misma a través de todo el curso de nuestras vidas, ya que se supone que existe de esta manera. Pero no existe ninguna impresión constante e invariable. El dolor y el placer, la pena y la alegría, las pasiones y sensaciones se suceden las unas a las otras y no pueden existir jamás a un mismo tiempo. No podemos, pues, derivar la idea del Yo de una de estas impresiones, y, por consecuencia, no existe tal idea.¹⁶

El yo es una abstracción, sólo existe en tanto colección de percepciones distintas que se suceden unas a otras con una velocidad vertiginosa. Las ideas abstractas -como el yo, Dios y el alma- se construyen por la costumbre y el hábito que tiende a asociar series de experiencias iguales. Hume distingue tres formas asociativas: la semejanza, el contraste y la relación de causa-efecto, las tres nos permiten asociar hechos que parecen sucederse en forma causal.¹⁷ Creemos que nuestras abstracciones son reales pero la causalidad es solamente una sucesión de hechos mentales, nunca reales.

En conclusión la materia, el espacio y el yo, no existen. Son ilusiones. En medio de la vorágine del escepticismo más radical Borges arremete impetuosamente: "negados la materia y el yo, ¿qué derecho tenemos a no negar esa continuidad que es el tiempo?"¹⁸ Agregarle a la percepción de Huckleberry Finn un sustrato material es tan ilógico como agregarle la precisión cronológica. Si todo aquello de lo que podemos estar seguros es del conjunto de nuestras impresiones sensoriales, entonces está claro que esos conjuntos son dispares y entonces ¿con qué derecho le impondremos a las percepciones un lugar en el tiempo? La fijación cronológica de un suceso es ajena y exterior a él. A partir de ejemplos ficticios y reales Borges propone una nueva lectura de un mismo hecho: en el

¹⁶ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires, Paidós, 1974 p. 163

¹⁷ Cf. David Hume, *Investigación sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires, Losada, 1945. Sección 3 "De la asociación de ideas" pp. 48-49.

¹⁸ Jorge Luis Borges, "Nueva refutación del tiempo" en *Obras Completas. op. cit.* p. 142.

lenguaje común se habla de un antes y un después y se acepta como telón de fondo la idea de una vasta serie temporal. En la nueva visión sólo existe el presente, el instante aislado "cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto."¹⁹ Por eso se describe la balsa de Huckleberry Finn Mississippi abajo, y el sueño de Chuang Tzu en términos rotos, aislados, instantáneos, con un lenguaje sensorialista y perceptual como hiciera Hume con el juego de billar. Pero el golpe final al tiempo no lo da Borges con argumentos del idealismo sino con el relato de una experiencia personal: "Sentirse en muerte".

2.3 "Sentirse en muerte" y Leibniz.

Para Ulises Moulines "Sentirse en muerte" es el golpe de gracia más demoledor que Borges pudo darle a la idea del tiempo. Se trata de una experiencia personal, que aparece más o menos modificada en otros escritos (*El idioma de los argentinos*, 1928), y que relata una vivencia de Borges durante un paseo vespertino por ciertas callejuelas de un barrio periférico de Buenos Aires. Mientras caminaba repentinamente observó una tapia rosada iluminada por la luna en medio de un "vertiginoso" silencio. Esta experiencia (o "insinuación de eternidad") se le presentó como la extraña sensación de un tiempo detenido y como la certeza de haberla vivido treinta años atrás: "estoy en mil ochocientos y tantos". De esta vivencia deduce Borges que la identidad de dos momentos iguales anula el paso del tiempo. "Esa noche no es idéntica a la que hubo hace tantos años; es sin parecidos ni repeticiones la misma".²⁰

Si todo lo que podemos asumir como realidad es el conjunto de nuestras impresiones sensoriales del momento como las provocadas ante una tapia rosada en el anochecer de un callejón de arrabal, entonces basta que una sola vez, en la experiencia de un individuo, se repita ese conglomerado sensorial tal cual para que se venga abajo la asimetría del flujo temporal y por tanto la

¹⁹ *Ibidem*, p.140 Y aquí podemos constatar otra presencia filosófica en la obra de Borges: el nominalismo -estudiado en capítulos anteriores- que afirma la verdad de los individuos sobre lo convencional de los géneros. Lo genérico no existe (el Tiempo) sólo existen instantes en tanto percepciones aisladas, inconexas.

²⁰ *Ibidem*, p. 143.

noción de tiempo. Una repetición en la cadena implica la irrealidad del tiempo.²¹ Leibniz completaría el razonamiento: si no pueden distinguirse entre sí entonces son la misma, las dos noches son indiscernibles-idénticas; ergo, son una. El diseño arquitectónico del cosmos leibniziano prevé la perfecta armonía: no hay mónadas perfectamente iguales y si las hay son sustancialmente lo mismo. Cada mónada es diferente de las demás. "No hay en la Naturaleza dos seres reales y absolutos indiscernibles entre sí; pues si los hubiera Dios y la Naturaleza actuarían sin razón al ordenar uno en vez de otro" (principio de razón suficiente).²² Ana María Barrenechea no pasa por alto el contexto filosófico leibniziano de los indiscernibles en el que está prendida la refutación borgesiana sobre el tiempo. Escribe la autora:

Borges ha expresado en diversas circunstancias y bajo diversos símbolos una negación del tiempo que fundamenta en la identidad de dos momentos de la llamada serie temporal. Lo cotidiano y reiterado es para él garantía de eternidad, porque si ahora vivimos un instante idéntico a otro del pasado, queda anulado el fluir de las horas.²³

Barrenechea refiere en este sentido un pasaje de *Evaristo Carriego*: "como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuere por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad". (C, 45-46).²⁴ En resumen, el argumento analógico y el argumento existencial desembocan en el mismo punto. Con argumentos análogos a los de Berkeley y Hume, Borges refuta la realidad sustancial del tiempo: negadas la materia, el yo y el espacio, sólo quedan impresiones sensoriales dispersas, en las que arbitrariamente introducimos un "antes" y un "después". Y con argumentos existenciales sostenidos en la metafísica leibniziana demuestra Borges que dos experiencias vivenciales del tiempo que arrojen cierta identidad confirman el no-paso del tiempo; es decir, la eternidad, que es la negación absoluta del

²¹ Ulises Moulines, *op. cit.* p. 185.

²² G. Leibniz, *G. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires, Aguilar, 1972 p. 65.

²³ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad e la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México, FCE, 1957. p. 116.

²⁴ Citado por Ana Ma. Barrenechea, *op.cit* p. 118.

tiempo. Sin embargo, ambos argumentos al negar el tiempo, y con ello el paso del tiempo, convergen en un punto: la exaltación de la instantaneidad. No existe sino el instante presente, una especie de tiempo detenido (o no-tiempo). Así pues, negar el tiempo conduce a afirmar un presentismo (una especie de presente perpetuo) como el advertido en la primera parte del razonamiento de Sexto Empírico que “niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún”.²⁵ Sin embargo, el breve epílogo con el que Borges cierra su ensayo constituye, desde el punto de vista de Moulines, un plumazo antimetafísico con el que echa por la borda toda la argumentación precedente.

2.4 El epílogo de “Nueva refutación del tiempo”

El ensayo “Nueva refutación del tiempo” culmina con un epigrama que puede ser visto, al menos desde dos puntos de vista: 1) como la conclusión lógica de la refutación idealista que sigue puntualmente los argumentos del empirismo inglés; y 2) como un reverso irónico puesto que el último párrafo niega en su totalidad el largo y complejo ensayo que concluye.

Después de demostrar que las nociones de “materia”, “causalidad” y “yo” no tienen asidero ontológico, Hume explica que seguimos operando con ellas porque son el resultado de un conjunto de hábitos y costumbres; añadirá Borges que tales nociones, junto con la del tiempo, gozan de una existencia imaginaria. No existen, por lo mismo han sido refutados, pero de algún modo existen en la prolongación fenomenológica del idealismo. Refiriéndose al tiempo escribe: “Sólo subsiste [...] justamente la noción idealista del tiempo: el río, el tigre, el fuego identificados con uno mismo, esto es, la cadena de nuestras sucesivas percepciones.”²⁶

Con respecto a la segunda versión del epílogo de “Nueva refutación del tiempo” de alguna manera vemos el fracaso del intelecto al querer demostrar que el tiempo no existe. Agustín había advertido ya esas trampas de la razón, en el Libro 11 de las *Confesiones* escribe “¿Qué es, pues, el

²⁵ *Ibidem*, p. 147

²⁶ Juan Nuño, *op. cit.* p. 136.

tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé.”²⁷

El mismo fracaso de los eleatas al demostrar que el movimiento no existe, porque suponer lo contrario conduce a absurdos lógicos. La racionalidad es el parámetro ontológico de la existencia. Por ende, si el tiempo es irracional no es real, no existe, es una ficción, igual que el movimiento que negó Zenón. Aquiles jamás alcanzará a la tortuga ni la flecha ni el carro llegarán a su destino. Y sin embargo, como nos dicta la certeza más íntima (con toda claridad y distinción) el tiempo existe y nos atraviesa de parte a parte. Vivimos en un mundo irracional que no se ajusta a la lógica de Parménides ni a la de Hegel. Quizá esto explique la simpatía de Borges por Schopenhauer que si algo lo caracterizó fue el desprecio absoluto por las filosofías racionalistas (sobre todo por la de Hegel). Anulada la razón como vía de acceso confiable a la realidad, Borges coquetea con otras vías: la religión, la fe, la poesía, la intuición y el sentimiento místico. Nos dice que el tiempo, a pesar de la negación racionalista y argumentada del intelecto, existe y nos atraviesa como el río heracliteano. En este contexto de interpretación se entiende la invocación que hace Borges, en el epígrafe y el cierre del ensayo, a dos poetas místicos: Von Czepko y Ángelus Silesius.

3 ¿El tiempo es cíclico, regresivo o lineal?

Una vez afirmado, más por certeza evidente que por discernimiento racional, que existe el tiempo, falta indagar en qué dirección fluye. Borges reduce el problema del tiempo al problema de su dirección. Así en *Historia de la eternidad* al referirse a las oscuridades inherentes al tiempo escribe: “Una de las oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria...” (p. 353) En “El tiempo y J. W. Dunne” amplía la idea: “No sé que opinará mi lector. No pretendo saber qué cosa es el tiempo (ni siquiera si es una “cosa”) pero adivino *que el curso del tiempo y el tiempo son un sólo misterio y no dos...*” (*Otras inquisiciones*, p. 26)

²⁷ San Agustín, *Confesiones*, Aguilar, S.A. de Ediciones Madrid, Barcelona, 1971. Cap. XIV p. 336

[cursivas más].

La embestida de Borges contra el tiempo se dirigía en estricto sentido al “curso del tiempo” concebido en términos sucesivos y unidireccionales. Los ejemplos singulares de “Nueva refutación del tiempo” constituyen en este sentido una línea de ataque que abre un doble frente: por un lado, se trata de cuestionar la unidimensionalidad del tiempo; por otro, de poner en duda su unidireccionalidad. El resultado de este doble ataque es el derrumbe de nuestra noción habitual de tiempo. Noción sin asideros ontológicos como ya demostró Hume. Podemos seguir hablando de instantes temporales pero no como elementos de una sucesión ordenada y única de acontecimientos; las percepciones de Huckleberry Finn o los sueños de Chuang Tsu son el conjunto de impresiones sensibles dispares que no tenemos razón para encasillar en una sola cronología.

Los argumentos de Borges no muestran la vacuidad de la idea de temporalidad, sino de una forma de concebirla en tanto ordenación unidimensional. Y hago hincapié en que se trata también de una concepción, no de una realidad ontológica. El mundo no es un *en sí* sino un *para sí*, es decir, sólo sabemos del mundo lo que nos permiten nuestros órganos de percepción y nuestras facultades mentales. Concebimos al tiempo en términos sucesivos; antes-ahora-después tienen su momento absoluto en esa línea irreversible en la que las causas necesariamente preceden a los efectos. Lo contrario es inconsistente e ininteligible. La concepción de un mundo en el que múltiples alternativas, por ejemplo A y no-A, se den simultáneamente resulta imposible para la razón humana que construye su idea del mundo de acuerdo con los principios lógicos de identidad, no-contradicción y causalidad. Pero el mundo ¿realmente se ajusta a estos principios?, ¿la no-contradicción y la causalidad son rasgos constitutivos de la realidad? ¿o más bien se trata de una exigencia gnoseológica? Desde un enfoque epistemológico kantiano se puede decir que la consistencia o inteligibilidad racional no es un rasgo constitutivo y empírico del mundo sino más bien un rasgo regulativo de nuestro entendimiento. La causalidad y el tiempo conforman un

esquema perceptual-cognitivo con el que apresamos la diáspora de instantes temporales (sólo tenemos un conjunto de impresiones) para imprimirles un “orden” y un lugar en una corriente lineal, unidimensional e irreversible que distingue un antes, un ahora y un después. A esto se ajusta nuestra noción estándar de tiempo. Sin embargo, los “tenues intersticios” de nuestra “imagen del universo” nos hacen suponer que esto pudiera ser falso. ¿Por qué suponer que el tiempo avanza en línea recta? “Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria”²⁸ y no sólo la contraria, sino la contradictoria y la alterna y la subalterna, porque Borges coquetea con otras posibilidades sobre el curso del tiempo: agota las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro; modifica el pasado; gira en la rueda inacabable del tiempo cíclico; lo subdivide hasta el infinito; lo bifurca; lo detiene. Borges comparte la inquietud metafísica del santo de Hipona en la que también se funden la esencia y la dirección del tiempo:

No obstante con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado; y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese, no habría tiempo presente. Estos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo “son” puesto que el pretérito ya no es y el futuro no es todavía? Mas el presente, si siempre fuese presente y no pasara a pretérito, ya no fuera tiempo sino eternidad. Si el presente, pues, para ser tiempo tiene que pasar a ser pretérito, ¿cómo podemos afirmar que “es”, si su causa de ser es que será pasado, de tal manera que no podemos decir con verdad que el tiempo “es” sino porque camina al no ser?²⁹

La perplejidad ante el misterio insondable del tiempo sentida por San Agustín es sin duda compartida por Borges. Pensar siquiera -ya no digamos definir- la naturaleza del tiempo es como querer “tejer una cuerda de arena”; el tiempo “tiende a no ser” se nos resbala como arena, se nos dispersa como las partes del carro del rey Meneandro. Se mueve del presente hacia el pasado, si no el presente sería eternidad; pero también del presente hacia el porvenir, si no estaríamos en un proceso regresivo. Entonces tenemos tres hipótesis posibles sobre el curso del tiempo: 1) gravita hacia el pasado, 2) su esencia es el presente y 3) el porvenir es la garantía de que las cosas suceden, es decir, de que el tiempo existe. En el razonamiento del santo el tiempo zigzaguea del hoy hacia el

²⁸ “Historia de la eternidad” en *Obras Completas*, op. cit. p. 353

²⁹ San Agustín, *Confesiones*, op. cit. 336.

ayer, del hoy hacia el mañana, del ser fluctuante hacia los no-seres que representan el pasado y el porvenir. Estos juegos zigzagueantes son del agrado de Borges que, como ya vimos, coquetea con otras posibilidades sobre el curso del tiempo que a veces parece estacionarse en un presente perpetuo pero luego “gira” hacia el pasado o “gira” sorpresivamente hacia el futuro.

3.1 El tiempo, delta multidireccional (Presente-Pasado-Futuro)

3.1.1 Presente

La argumentación del empirismo inglés y la experiencia personal relatada en “Sentirse en muerte” conducen a la afirmación del presente como única posibilidad del tiempo. Si sólo tenemos impresiones instantáneas que no podemos acomodar en un esquema que distingue “antes” o “después” y de acuerdo con el principio de los indiscernibles que identifica los momentos iguales entonces el tiempo no existe fuera de cada instante presente.

Las dos hipótesis se refuerzan mutuamente. La del empirismo declara rota la serie (o línea del tiempo), la de los indiscernibles declara idénticos a los instantes de esa serie. Nuño advierte las consecuencias de la exaltación de la instantaneidad. Aceptar un presentismo que identifica de manera absoluta la identidad de los instantes equivale a vivir en un presente reificado y único en el que sólo existe lo dado en el momento, sin disponer siquiera del irónico consuelo de su fugacidad ya que el presente congelado y detenido nunca pasa.

3.1.2 El pasado.

La realidad tiende a plegarse al pasado. El pasado prefigura las representaciones que serán tejidas por el tiempo. En “La espera” escribe Borges: “Oscuramente creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho; por ello es que se vuelve pasado enseguida” (O.C.p. 609) Y en este mismo sentido en “Tema del traidor y del héroe”, cuando Ryan investiga cómo concibe Nolan la muerte del traidor Kilpatrick -en una representación de Shakespeare que reproduce la muerte de Julio César y prefigura la de Lincoln- no hace más que descubrir la esencia misma del

tiempo: “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten.” (O. C. p. 497) Más radical aun resulta una de las escuelas de Tlön al suponer que el único tiempo existente es el pasado: “Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable” (O. C. p. 437).

Esta idea de que todo es pasado y de que el pasado es ilusorio tiene gran fuerza inventiva en uno de los cuentos más extraordinarios de Borges: “La otra muerte”, cuento en el que su autor enriquece imaginativamente el problema teológico de la omnipotencia de Dios al incluir entre sus potestades la de cambiar el pasado, con todo lo que ello implica: “Modificar el pasado no es modificar un sólo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales...”³⁰ El enigma de las dos muertes del entrerriano Pedro Damián se aclara a la luz del tratado *De Omnipotentia* de Pier Damiani de Ravena, arzobispo de Ostia a principios del siglo XI, Damiani hace a Dios tan poderoso que “puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue”. En “Nota para un cuento fantástico” recuerda Borges a Damiani:

En Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé (todos lo saben) que la derrota tienen una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar que ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado.³¹

3.1.3 Futuro.

Pero también los futuros son tiempos no sólo posibles sino perfectamente predecibles; al menos las últimas palabras de Lonröt así lo confirman al proponer a su matador (Scharlach) que “cuando en otro avatar” le vuelva a dar caza para asesinarlo lo haga inspirándose en el lineal

³⁰ “La otra muerte” en *El Aleph* en *Obras Completas*, *op. cit.* p. 575. En la primera Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda en Masoller, en 1904. Pedro Damián, pastor entrerriano, se portó como un cobarde y todos esos años se arrepintió, expió su vergüenza y deseó otra oportunidad (otra posibilidad: una modificación de aquél bochornoso pasado) otra batalla que al fin Dios le concedió en su agonía.

³¹ Citado en Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, *op. cit.* p. 71

laberinto griego. Estrategia que alude al eleático laberinto (“una línea única, recta”) de interminable distancia que para siempre ha de separar a la tortuga de Aquiles y análogamente a Lonröt de Scharlach.

El futuro carece de sustrato ontológico como pensó el santo de Hipona y paradójicamente es la fuente surtidora de todos los tiempos posibles. En su ensayo antes citado “El tiempo y J. W. Dunne”, Borges estudia las tesis de Dunne al respecto: “ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo...” (p. 25) El futuro ya existe, “hacia” o “desde” el nos movemos ahora. Estas nociones (“hacia” o “desde”) se encuadran al interior de una temporalidad que define rumbos difusos.

Sin embargo, suponer que la esencia del tiempo es el pasado, que en realidad no hay sino tiempo detenido en el instante eterno, o postular la tesis del porvenir preexistente no son más que muestras de los innumerables juegos con el tiempo que disfruta Borges. Como ya se argumentó, para el argentino, el tiempo no es un río que fluye en una sola dirección, sino una especie de delta multidireccional.

En este capítulo analizaremos dos cuentos en los que Borges juega con dos ideas sobre el tiempo “El jardín de senderos que se bifurcan” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) y “El milagro secreto” (*Artificios*, 1944). El primero expone un tiempo de estructura arbórea con tantas ramificaciones como posibilidades surgen ante un evento contingente; el segundo, la idea de un tiempo detenido en la interioridad del sujeto.

4. “El jardín de senderos que se bifurcan”

4.1 Paratexto e intratextualidad.

Las relaciones paratextuales del cuento con el prólogo son determinantes. En éste encontramos la "fórmula" de interpretación autoral que define una lectura muy singular del cuento.

Borges señala en ese prólogo (entonces prólogo a una colección de cuentos de 1941 que luego sería incluido en *Ficciones*, 1944), “las otras piezas en el libro son fantásticas, mientras que “El jardín de senderos que se bifurcan” es policial...” Aunque este es sólo un tipo de lectura, pues los críticos coinciden en afirmar que “El jardín de senderos que se bifurcan” es una adivinanza o parábola cuyo tema es el tiempo. El tiempo es la clave. Como veremos en nuestro análisis, esa clave es la estructura ramificada del tiempo; “fórmula” que nos permite hacer una lectura del texto distinta a la autoral ya que este cuento que Borges denomina “policial” se ofrece en forma particular para interpretar los problemas del espacio y la causalidad, pero sobre todo del tiempo.

Entre las relaciones intratextuales que mantiene este cuento con otras obras de Borges destaca Alazraki la que guarda con “El tiempo y J. W. Dunne”: “En el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” [...] Estimulado por el esquema temporal de Dunne, Borges inventa una novela -*El jardín de senderos que se bifurcan*- regida por una concepción del tiempo similar a la de Dunne.”³² Nuestro crítico se refiere a la novela-laberinto que inventa Ts'ui Pên, personaje del cuento de Borges, a la que más adelante nos referiremos.

Sin embargo, aparte de esa relación intratextual con el ensayo sobre Dunne, hay otras. Y conviene recordar que en Borges el procedimiento de la intertextualidad incluye referencias a otros textos pero también a los propios. Se trata de un doble diálogo externo e interno. La literatura de Borges, como ya se afirmó en capítulos anteriores, es una especie de "polifonía" textual "hacia afuera" (por su relación con otros textos, géneros, tradiciones, etc.) y "hacia adentro" (por su relación entre las obras del mismo universo borgesiano) del texto. En este marco es posible explicar la relación intratextual del cuento que nos ocupa con el "Examen de la obra de Herbert Quain" (*Ficciones*, 1944) que como atinadamente afirma Juan Nuño, es un ensayo o borrador de *El jardín*

³² Jaime Alazraki, *op. cit.* p. 110

de senderos que se bifurcan.³³

4.1.1 “Examen de la obra de Herbert Quain”.

En “Examen de la obra de Herbert Quain”, una especie de cuento-reseña escrito bajo la forma de notas a libros, Borges expone el proyecto de guión para una novela que incluye un diagrama con números y letras. Lo particular de la novela es que trastorna el orden temporal; se llama *April March*, y es un relato “regresivo, ramificado”. Comienza con una narración temporal (“ambiguo diálogo de unos desconocidos en un anden”) y va hacia atrás ofreciendo una cadena de posibles historias, de conformidad con un plan que Borges algebriza.

Algo semejante sucede con *The Secret mirror*, otra comedia de Herbert Quain, y hasta con ciertos relatos llamados *Statements*, que o están deliberadamente incompletos o bien se bifurcan en otros relatos. Bifurcación manejada por Borges para relacionar "Las ruinas circulares" con el tercero de los ocho relatos de *Statements*. Borges refiere también el título del libro donde se encuentran "Las ruinas circulares", *El jardín de senderos que se bifurcan*:

Porque, en efecto, en *El jardín de senderos que se bifurcan*, el laberinto de T'sui Pên, buscado y accidentalmente encontrado por su honorables descendiente, el doctor Yu Tsun, era un libro (como los de Quain) o, en boca de Stephen Albert, su descifrador, “una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo”. En ella, “el tiempo se bifurca perfectamente hacia innumerables futuros.³⁴

Pero hay más de un punto en el que se tocan “Examen de la obra de Herbert Quain” y *El jardín de senderos que se bifurcan*: al interior de *April March*, la novela esquematizada por Borges, se esboza una intratextualidad estructurada conforme al modelo de cajas chinas que Borges desarrollará finamente en *El jardín de senderos que se bifurcan*. En este sentido, hay que interpretar el triple juego de citas de la novela imaginaria de Quain que en el prólogo recuerda “el mundo de Bradley en el que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe”; las de los críticos que relacionan la cita anterior con las doctrinas de Dunne (“Alguien ha percibido en

³³ Juan Nuño, *op. cit.* p. 127

³⁴ *Ibidem*, p. 127

sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne” p. 462); y la alusión al argumento central de Gosse que propone una concepción infinita del tiempo hacia atrás, sólo para establecer un pasado hipotético y remoto en dónde situar la creación bíblica (el universo fue creado tal como dice el Génesis, en seis días, pero fue creado como si hubiera sido creado evolutivamente en millares de años). Este asomo de intratextualidad “enrollada” por llamarla de algún modo, la observamos en la *El jardín de senderos que se bifurcan*, cuento estructurado en forma de relatos dentro de relatos. Y dirigiendo nuestra mirada de afuera hacia a dentro, podemos distinguir en este cuento, al menos cuatro relatos. Relato 1: la apostilla a lo consignado por el historiador Liddell Hart en su obra *Historia de la Guerra Europea*; relato 2: la transcripción del narrador-editor que se hace presente en la nota a pie de página del preámbulo; relato 3: la declaración de Yu Tsun, reo condenado por un asesinato; relato 4: la novela-laberinto del emperador T’sui Pên. Y si quisiéramos introducirnos a las entrañas mismas del cuento habría que añadir el *Hung Lu Meng* (Sueño de la cámara roja) uno de cuyos capítulos -que por cierto, se desarrolla en un jardín- constituye un punto de apoyo en la estructura del relato de Borges (tanto Balderston como Irwin señalan que el nombre del protagonista de Borges “Yu Tsun” proviene de uno de los personajes de esa novela, el personaje se llama Tsao Hsueh-Chin).³⁵

4.2 Aspecto literario de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

“El jardín de senderos que se bifurcan” es un argumento de género policial que podría resumirse como sigue. Yu Tsun, espía chino a las órdenes del Imperio alemán durante la Primera Guerra Mundial, ha sido descubierto por su rival, el capitán inglés Richard Madden, huye para tratar de hacer llegar a su jefe en Berlín su último servicio de espía: “el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre”. Encontrar la manera de transmitir este secreto es el móvil de la trama. Para ello viaja en tren desde Londres al pueblo de Ashgrove, a la casa del

³⁵ Arturo Echavarría, “El espacio textual y el arte de al jardinería china en Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan” en Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *Jorge Luis Borges, op cit.* p. 77

doctor Stephen Albert, reputado sinólogo y antiguo misionero en Tienstin. Allí Borges interpola un segundo relato, Stephen Albert ha dedicado su vida a descubrir el misterioso sentido de una obra genial, *El jardín de senderos que se bifurcan* del novelista T'sui Pên, antepasado de Yu Tsun. Albert le revela a éste último el fin de sus interminables investigaciones sobre la novela. Luego el espía chino adelantándose a su perseguidor, el capitán Madden, da muerte a Stephen Albert, crimen con la esperada notoriedad para transmitir el mensaje a los alemanes, ya que el nombre del lugar donde está apostada la artillería británica se llama precisamente Albert.

4.2.1. Juego de narradores

Todo esto lo cuenta Yu Tsun antes de morir ahorcado y lo transcribe un narrador-editor que sólo aparece en la nota al pie de página del preámbulo. La narración de Yu Tsun es un documento legal en manos de autoridades inglesas y debemos suponer que Yu Tsun -ahora reo de muerte condenado por el asesinato de Stephen Albert- no tiene idea del destino que corre su declaración “dictada, releída y firmada”. Además hay que añadir que la transcripción de la declaración tal como la presenta el narrador editor viene a ser como un comentario o corrección de los consignado por el historiador Liddell Hart en su obra *Historia de la Guerra Europea*, donde se relatan las maniobras militares en las que desempeñó un papel importante el bombardeo de Albert. La estructura del cuento nos remite a una especie de círculo concéntrico de narradores que enuncian el relato. Otra vez el juego narrativo de cajas chinas mencionado líneas arriba.

Yu Tsun y el narrador-editor, en caso de ser Madden,³⁶ son narradores y personajes en el cuento, lo que les confiere una doble función. Por un lado, participan en el universo diegético; y por otro, enuncian el discurso. De tal manera que podemos definirlos como narradores homodiegéticos. Sin embargo, la perspectiva de focalización de ambos narradores es diametralmente opuesta.

Las discrepancias entre las dos narraciones saltan a la vista desde el principio. Esto es notorio

³⁶ Hipótesis que defiende Roberto González Echevarría en “El jardín de senderos que se bifurcan” op. cit., pp. 61-74

desde el preámbulo que declara que la demora de la ofensiva británica que “había sido planeada para el 24 de julio de 1916 [...] debió postergarse hasta la mañana del día 29” (p. 472). La versión inglesa que representa el narrador-editor (y el mismo Liddell Hart) señala que la demora en la ofensiva británica fue provocada por lluvias, y que esa demora no fue “nada significativa”. Sin embargo, si atendemos a la declaración del espía chino descubrimos otras causas de esa demora y a la luz de esa declaración -ahora en manos inglesas- resulta “muy significativa” porque justo ella constituye buena parte del *corpus* del relato de Borges.

Ya desde el principio vemos pues como la perspectiva del narrador-editor está acotada por un ángulo de percepción de los hechos, definido por el interés en que se crea lo dicho. Esta afirmación del narrador sobre la insignificancia de la demora hace pensar que o se trata de alguien favorable a Inglaterra, o que le importa demostrar que Yu Tsun a la postre ha sido derrotado. Aunque ya alertados en el interés que persigue el narrador, esta expresión se hace altamente sospechosa al pretender devaluar el doble sacrificio de Yu Tsun (el de su muerte y la de Albert). Estas discrepancias en las lecturas que los narradores hacen de los hechos no son casuales sino deliberadas. Advertíamos que la “clave” para interpretar el cuento (que por cierto, no es la consignada por Borges en el prólogo de *Ficciones*) se encuentra en el corazón mismo del relato y la revela Stephen Albert: el tiempo, el “laberinto de laberintos”.

Más allá de las peripecias finales del espía Yu Tsun en la Primera Guerra Mundial, “El jardín de senderos que se bifurcan” contiene “algo más” que trasciende al cuento y para el que, en algún sentido, la trama sirve. Ese “algo más” es un “sinuoso laberinto” que abarca pasado y futuro; es el tema escondido, no sólo en la novela de T'sui Pên, sino en el cuento de Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan.*”³⁷

En estos juegos borgesianos que trastocan los límites entre realidad y ficción, la novela de

³⁷ Juan Nuño, pp. 62-3

Ts'ui Pên es un pretexto para satisfacer “aficiones metafísicas místicas” de Borges-Ts'ui Pên: “de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo”.

4.2.1. La novela de Ts'ui Pen

Albert nos descubre la clave para interpretar el cuento al estudiar la novela *El jardín de senderos que se bifurcan* escrita por Ts'ui Pên. El siguiente pasaje del cuento evidencia las estrategias hermenéuticas que permitirán a Albert conocer el significado de la novela:

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución al problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito... (p. 476-7).

¿Cómo podría una novela ser infinita? Se pregunta Albert, ¿cómo las 1001 noches o cómo una obra platónica en su tarea inconclusa de aproximarse al arquetipo? La novela de Ts'ui Pên era caótica y confusa. Pero ¿cómo era ese caos? Con el propósito de aclarar la idea glosemos el ejemplo, tomado de un pasaje de la novela y que por cierto menciona Albert a Yu Tsun: Fang, tiene un secreto y un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo; el intruso mata a Fang; ambos se salvan, ambos mueren, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên todos los desenlaces ocurren. ¿Cómo es posible esto? Gnoseológicamente resulta inconcebible. El desorden que invoca el caos de la novela de Ts'ui Pên está fundamentado en la ausencia absoluta de conectores causales/temporales; cada capítulo de la novela se elabora a partir de una acción que desencadena situaciones alternas imposibles en una secuencia lineal consecutiva. El libro de Ts'ui Pên -“Lo he examinado alguna vez: [dice Yu Tsun] en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo...” (p. 476)- rompe con la lógica y la secuencia temporal porque lo que plantea es la existencia de un racimo simultáneo de tiempos y posibilidades contradictorias. ¿Es posible siquiera referir esto con un lenguaje temporal? Le sale al paso a Borges el mismo problema que al pretender transmitir en un lenguaje sucesivo el

infinito Aleph. El resultado es un caos. Ts' ui Pên ensaya esta solución en su novela de tiempos simultáneos y, también aquí, el resultado es una “novela caótica”.

Jardín y Aleph son imágenes del caos y ambas representan al mundo. Albert al develar el misterio de la novela, dice haber conjurado "el plan de ese caos": el plan de ese caos es el caos. “El jardín de senderos que se bifurcan” es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo...”³⁸ Y el jardín-novela también es laberinto. En capítulos anteriores de esta investigación hemos visto la configuración de otros laberintos. Circulares, concéntricos (“Las ruinas circulares”) lineales, (“La muerte y la brújula”), etc. En este cuento se trata de un laberinto-jardín chino. Arturo Echavarría en su riguroso estudio titulado “Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: El jardín de senderos que se bifurcan”, analiza la arquitectura del jardín de la tradición china resaltando sus contradicciones internas, ya que por un lado está sujeto a normas estéticas rigurosas y sin embargo, a juzgar por su ensamblaje aspira a que se le perciba como un caos. Así, partiendo de lo limitado y finito pretende proyectar una imagen de lo infinito. Cuando dice Albert “he conjeturado el plan de ese caos” refiriéndose a la novela de Ts'ui Pen, alude a un caos planificado, al espacio textual limitado de *El jardín de senderos que se bifurcan* que es, a su vez, como el jardín físico chino, una cifra del cosmos”.³⁹

Aunque ya nos adelantamos, estábamos en el momento de la pregunta crucial ¿cómo podría un libro que “es un acervo indeciso de borradores contradictorios”, según palabras de Yu Tsun, ser infinito? ¿Cómo conjetura Albert “el plan de ese caos”?

El libro -novela confusa y caótica- y el laberinto infinito eran una y la misma cosa, esto lo deduce Albert de una carta de Ts'ui Pên:

Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esta teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas,

³⁸ Jaime Alazraki, *op. cit.* p. 111

³⁹ “Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan”, *op. cit.* pp. 82-3

opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable T 'sui Pên, opta -simultáneamente- por todas. Crea así diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan. (pp. 476-7).

La hermenéutica de Albert para descifrar el misterio de la novela de Ts'ui Pên se apoya en dos estrategias: la primera revela que el tiempo es el ente organizador de la novela; pero se trata de un tiempo multiplicado en diversos tiempos paralelos y divergentes. Por eso, igual que en las obras del apócrifo Quain es concebible la historia de Fang en sus varios desenlaces: que muera, que mate al desconocido, que ambos se salven, etc. “En la obra de Ts' ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (p. 477)

La segunda estrategia consiste en “la relectura general de la obra” que junto al cotexto de la carta libera al texto de su condición de caos y permite una conceptualización coherente. A propósito de esta segunda estrategia Arturo Echavarría en su interesante estudio ya mencionado establece un paralelismo entre la labor hermenéutica del sinólogo inglés frente a la novela-laberinto y la labor de interpretación de nosotros los lectores del cuento de Borges.

El “oblicuo” Borges igual que el “oblicuo” Ts'ui Pên ha omitido la clave del acertijo: la palabra *lector*. La frase de la carta de T s'ui Pên “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” tiene sentido solamente si entendemos que esos porvenires son tiempo encarnado en sujetos que acceden al texto, es decir, lectores.⁴⁰

Igual que *El jardín de senderos que se bifurcan* novela escrita por Ts'ui Pên, “El jardín de senderos que se bifurcan” cuento escrito por Borges es un texto laberinto con lecturas ramificadas. Y en este sentido resulta ser un desafío exegético. Esas lecturas múltiples crean una red:

de tiempos divergentes, convergentes y paralelos configurando así un texto laberinto. Desde la frase que se inserta en los primeros renglones del cuento [...] hasta las afirmaciones contradictorias de Albert y Yu Tsun que cierran el relato [...] están codificadas con mensajes que son paralelos y divergentes y a veces contradictorios y que dependen del contexto accesible a lectores diversos. El patrón se repite a lo largo del discurso narrativo y es fundamental para la estructura del cuento.⁴¹

⁴⁰Aquí resulta pertinente recordar otros cuentos de Borges en los que el acceso a un secreto es privilegio de unos cuantos. Tzinacan, el mago de Qaholom (“La escritura del dios”) y Ryan (“Tema del traidor y del héroe”) sirvan de ejemplo: no a todos los lectores sino a unos pocos les será dado descubrir el secreto.

⁴¹ Arturo Echavarría, *op. cit.* p. 87

Arturo Echavarría analiza varios ejemplos de pasajes en el cuento que se prestan a lecturas múltiples. El mismo preámbulo del cuento, analizado a propósito de las discrepancias entre los dos narradores es un ejemplo de lecturas ramificadas. Citemos textualmente:

En las páginas 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil trescientas piezas de artillería) contra la línea de Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora -nada significativa, por cierto. (p. 472)

Tenemos dos lecturas sobre la demora de la ofensiva británica 1) Fue casual y nada significativa y 2) No fue casual y sí muy significativa. La lectura 1 es la lectura oficial inglesa representada por el historiador Liddell Hart y el narrador-editor de la apostilla. Evidentemente las autoridades inglesas –que conocen la verdad pues tiene en sus manos el informe del espía chino- decidieron ocultar el bombardeo producto del espionaje.

La lectura 2 podría corresponder a Yu Tsun y al propio lector del cuento. La demora fue provocada no por “lluvias torrenciales” sino por el bombardeo alemán de las trece divisiones británicas. Además fue significativa porque causó una demora de cinco días respecto de la ofensiva contra la línea Serre-Montauban. Como éste, Echavarría analiza otros ejemplos de lecturas divergentes en el cuento de Borges: el asesinato de Runeberg y el mismo nombre de “Albert”. Sobre el primer caso, Yu Tsun hace la lectura de que Runeberg debió haber sido arrestado y asesinado; en cambio el editor, presumiblemente un miembro de la oficialía inglesa o alguien allegado a ella, recurre en nota al pie a la perífrasis legislativa y justificante con el fin de dar otra lectura del evento. Sobre el segundo caso, la palabra “Albert” se refiere tanto al nombre del sinólogo inglés Stephen Albert como a una ciudad en territorio francés donde están apostadas las trece divisiones británicas que serán bombardeadas.

Así pues, como las ramificaciones en el tiempo resultan ser clave en la novela de Ts'ui Pên,

las ramificaciones en la lecturas resultan ser parte estructural del cuento de Borges. En este sentido escribe Echevarría: “De igual modo, sirviéndose de la relación de Yu Tsun, Borges logra *crear*, como T'sui Pén antes que él “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”, es decir, lectores cuyos contextos crean lecturas simultáneas, diversas y contradictorias.”⁴²

4.3. Intertextualidad filosófica (Leibniz y San Agustín).

“El jardín de senderos que se bifurcan” es un texto que entreteje ciertos principios de la metafísica de Leibniz con algunas reflexiones de San Agustín sobre el tiempo. Con estos materiales se define parte de su intertextualidad filosófica. Sobre el primer filósofo se trata de alusiones directas a la teoría de los mundos posibles y la ya referida teoría de los indiscernibles en el análisis de “Nueva refutación del tiempo”. Sobre la obra de San Agustín las referencias apuntan a sendos pasajes de las *Confesiones*.

“El jardín de senderos que se bifurcan” es la imagen de un universo en el que se realizan todas las alternativas posibles para cada circunstancia. Leibniz postuló también un número infinito de mundos posibles. En el cuento analizado, Borges realiza innumerables mundos, una especie de *Orbis Quartus*⁴³ en el que las múltiples alternativas que representan los innúmeros futuros se realizan simultáneamente. Aunque siempre en diálogo con la metafísica leibniziana, la ontología borgiana de mundos posibles nos invita a sobrepasar aquélla. Para el filósofo alemán aunque todos los mundos son posibles sólo se realiza el mejor. El que vivimos es el único mundo realizado; ergo, es el mejor de los mundos posibles (fe que arrancó la carcajada de Voltaire en *Cándido o del optimismo*).

Para Leibniz el concepto *mundo posible* no refiere una realidad sino más bien una forma pseudo-ontológica de subrayar la validez universal o la necesidad absoluta de una enunciación; afirmar que una proposición es verdadera en “todos los mundos posibles” equivale a afirmar su

⁴² Arturo Echevarría, *op. cit.* p. 90

⁴³ Cf. Zulma Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

validez. Sin embargo, en Borges lo *possibile logicum* alcanza realidad ontológica. Borges rebasa a Leibniz en audacia metafísica.

Sin embargo, a pesar de esas pequeñas discrepancias, el diálogo mantenido con el pensador alemán continúa. El principio de los indiscernibles leibnizianos atraviesan el cuento de Borges justo en la meditación que hace Yu Tsun sobre ese antepasado suyo que renunció al mundo para escribir una novela y edificar un laberinto “en el que se perdieran todos los hombres”:

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos...Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes olvidé mi destino de perseguido. Me sentí por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. (p. 475) [Subrayados míos]

En el relato “Sentirse en muerte” (“Nueva refutación del tiempo”) declara Borges haber tenido “una insinuación de eternidad” al vivenciar el momento (en que percibe una tapia rosada) como si se tratara del mismo de treinta años atrás. La “insinuación” identifica los dos momentos, los hace indiscernibles y detiene el tiempo en la conciencia del “percibidor”.

La percepción de Yu Tsun de camino a la casa de Albert, es una percepción abstracta porque rebasa el ámbito personal y borda alrededor de perplejidades metafísicas sobre el “misterio abismal del tiempo” asunto en torno al cual, como ya se dijo, gira todo el cuento de Borges. La auto descripción de Yu Tsun quizá habría que interpretarla como una síntesis de significación del personaje. Finalmente esos adjetivos que en parte lo describen (“percibidor abstracto del mundo”) funcionan como operadores tonales que habrá que interpretar junto con la vivencia del tiempo como presente perpetuo y del porvenir en tanto “irrevocable como el pasado”. Y otra vez estamos atrapados en los zigzagueantes caminos del “laberinto de laberintos”. Rota la serie lineal del tiempo que distingue claramente tres momentos: pasado-presente-futuro, las fronteras entre el inicio y fin de los momentos de la serie se tornan densas y difusas. El perseguido Yu Tsun ha de vivir en su conciencia presente el futuro -aciago- como pasado irrevocable. Tal es el consejo de Yu Tsun a

futuros guerreros o bandoleros: “El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado. Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último” (p. 474). Consejo que se apresura a cumplir para así esencializar su conducta, haciéndola invariable a través del tiempo, al menos en una de las bifurcaciones posibles. Cosificar los actos humanos por medio de la inalterabilidad pretérita es el mismo recurso puesto en práctica por Emma Zunz a la hora de vengar al padre deshonrado y muerto: “recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había comenzado a alumbrarlos, tal vez; ya era la que sería [...] Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman”.⁴⁴

Sin embargo, vivir en el presente el futuro como irrevocable pasado, nos arroja una sola certeza: no hay sino presente. Y en él pintan su laberinto con todas sus inextricables bifurcaciones los otros tiempos. No hay sino un solo tiempo, el del ahora. Así escribe Roberto González: “El presente es la desconexión total, el verdadero laberinto; no sólo el presente sino el ser en el presente”.⁴⁵ “Todas las cosas suceden ahora” tal como lo sospechó San Agustín. Tirado de espaldas en la cama de hierro contemplando los tejados y el sol nublado de las seis, Yu Tsun cavila:

Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... (p. 472) [subrayados míos].

Yu Tsun tira la piedra a las profundidades metafísicas del tiempo; en las ondas que el impacto va dibujando llegamos a los tiempos lejanos del siglo IV, tiempos agustinianos.

⁴⁴ Jorge Luis Borges, “Emma Zunz” en *El Aleph, Obras Completas, op. cit.* pp. 564 y 566

⁴⁵ Roberto González Echevarría, “El jardín de senderos que se bifurcan” en Rafael Olea Franco (editor) *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Col. de México, 1999 p.73

El itinerario de la reflexión de San Agustín es también laberíntico. En ese laberinto, el tiempo se quiebra y desaparece en cuanto empezamos a querer definir su curso. Curso en el que suelen distinguirse tres momentos: presente, pasado y futuro. Afirmar la existencia del pasado y del futuro resulta complejo porque el no-ser los atraviesa de parte a parte. El pasado ha dejado de ser, igualmente el futuro, aun no es. Y aunque pare en ese cruce de caminos que define el dejar de ser y el todavía no ser, sólo queda el presente. En el presente es donde viene a darse el futuro bajo la forma de previsión y el pasado bajo la forma del recuerdo. Cuando Agustín dice que el tiempo es “distensión” se refiere a que no es un tiempo que se desmenuza con categorías lógicas (causa-efecto, antes-después, etc.) sino un tiempo vital en el que se manifiesta la correlación constante de nuestros recuerdos y nuestras esperanzas:

¿Quién niega que los futuros aún no son? Y con todo hay todavía en el alma espera de futuros. Y, ¿quién niega que los pasados ya no son? Y, con todo, hay aún en el alma memoria de los pretéritos. Y, ¿quién niega que el tiempo presente carece de espacio puesto que pasa en un punto? Y con todo perdura la atención por la cual puede pasar a ser ausente lo que es presente...⁴⁶

Porque de hecho y hablando con rigor, no podemos hablar de un pasado en sí, de un presente en sí, ni de un futuro en sí. Podemos hablar, ahora, en este constante ahora que es nuestra vida, de “presente de pasados, presente de presentes, presente de futuros.”⁴⁷ La revelación es la misma en Yu Tsun e indudablemente tiene una tesitura agustiniana: “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora”. “Ahora” le tocaba morir, “Ahora” ser un perseguido, “Ahora” asesinar a Albert, “Ahora” tomar el tren a Ashgrove, “Ahora”...siempre “Ahora”, como si en sus infinitas bifurcaciones el tiempo estuviera detenido en el presente dibujando las esbeltas líneas de un laberinto.

Líneas que recorrerá la mente del perplejo Hladík frente al pelotón de fusilamiento -

⁴⁶ Libro XI, 37 *Confesiones*.

⁴⁷ Libro XI, 26 *Confesiones*.

meditando, perfeccionando, abreviando o refinando cada verso de su drama *Los enemigos*- en un año concedido por Dios, que los cronómetros humanos registrarán en dos minutos.

5. “El milagro secreto” Tiempo detenido.

Decíamos que los juegos borgesianos con el tiempo asumen formas múltiples y diversas: combinan el pasado con el futuro, modifican el pasado, “giran en la rueda inacabable del tiempo cíclico”, lo bifurcan, dividen, lo niegan y lo detienen. “El milagro secreto” juega con esta última posibilidad. Detener el tiempo en el cronómetro solar y abrirle cauces con posibilidades infinitas en los universos dibujados en nuestra mente. En la mente de Hladík transcurrirá un año entero, para el cronómetro de Praga apenas un par de minutos.

El corazón del cuento “El milagro secreto” palpita al calor de los juegos múltiples con un tiempo detenido. Y esto destaca tanto en sus relaciones paratextuales como en las intertextuales. Pero antes de analizar éstas conviene resumir el argumento del cuento.

5.1 Argumento de “El milagro secreto”.

Desde fuera del universo diegético, el narrador nos relata los acontecimientos, mismos que tienen lugar entre el 14 y el 29 de marzo de 1939, fecha relacionada con la entrada de las tropas de la Alemania nazi a Praga. El escritor Jaromir Hladík, checo de origen hebreo, traductor del *Sepher Yezirah*, autor de *Vindicación de la eternidad* y el drama inacabado *Los enemigos*, es arrestado el 19 de marzo y sentenciado a morir en 10 días. La ejecución ordenada para el 29 de marzo a las 9 de la mañana tiene lugar dos minutos después. Hasta aquí la cronología de hechos según la hora mundial de la tierra cronometrada en Praga. Conforme a otra medida, en otro tiempo, transcurre un año en el que “el universo físico se detuvo” y Hladík tiene tiempo de terminar “en su mente” su pieza teatral *Los enemigos*. Dios operó para él un milagro concediéndole un año en el que completó su labor poética.

5.2 Paratexto e Intertexto.

Entre los elementos paratextuales destaca el epígrafe que resulta ser clave en la interpretación del cuento; este epígrafe funciona como catáfora anticipando la esencia del relato y es una de cuatro versiones de una leyenda que ha fascinado a Borges. La leyenda en su cuádruple modalidad es la siguiente:

- 1) un monje cree pasar un minuto perdido en la selva oyendo cantar un pájaro y a su vuelta encuentra que todo ha cambiado, porque en realidad han pasado trescientos años.
- 2) un mono se introduce en los palacios del Emperador de Jade y al regresar con la aurora comprende que ha vivido allí un año. Dentro de esta misma tradición china: un hombre mira una partida de ajedrez y al fin su hacha está convertida en cenizas porque han transcurrido siglos.
- 3) Siete jóvenes cristianos de Efeso se esconden durante la persecución de Decio en una caverna, duermen y se despiertan bajo el gobierno de Teodosio II;
- 4) Mahoma es arrebatado por una yegua al séptimo cielo y piensa haber estado allí largo tiempo, cuando regresa al mundo se da cuenta que en realidad fueron unos instantes ya que tiene tiempo suficiente para recoger, antes de que se derrame el agua de la jarra que volcó la yegua celeste.

Ana María Barrenechea señala que la versión 1 de la leyenda fue recogida por Borges en el primer epígrafe que tuvo el cuento⁴⁸ pero finalmente adoptó el pasaje del Corán II, 261 como epígrafe definitivo: “Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: -¿Cuánto tiempo has estado aquí?- Un día o parte de un día- respondió”. (p. 508)

El epígrafe concentra la esencia del argumento de “El milagro secreto”: en dos minutos antes de morir transcurre el año que Dios le regala a Hladík para terminar su drama.

Como vimos en el capítulo IV de esta investigación, la intertextualidad en muchas narraciones de Borges se estructura especularmente funcionando como espejo que invierte o revierte historias ya contadas o imágenes ya advertidas. El mecanismo intertextual opera en una doble dimensión:

⁴⁸ Ana Ma. Barrenechea, *op. cit.* p. 102.

hacia afuera, tendiendo puentes con otros discursos, tradiciones, etc., y hacia adentro, ya sea del mismo universo borgesiano, o hacia adentro de los confines de la misma obra (como una especie de intertextualidad ficticia interna). En “El milagro secreto” funcionan las dos modalidades del segundo tipo de intertextualidad interna.

Los puentes intertextuales del “El milagro secreto” se tienden desde el epígrafe hacia otras narraciones en las que Borges plantea la posibilidad de que el tiempo no sea sino un proceso mental en el que un instante contenga la eternidad. Dos ejemplos de esta idea son “La forma de la espada” e “Historia de los ecos de un nombre”. En la primera de ellas Vincent Moon afirma “Esos nueve días en mi recuerdo, forman un sólo día” y en el ensayo citado de *Otras inquisiciones* Borges recuerda la versión de “Yo soy el que soy”, asociada a Swift, “la larga agonía de Swift (que duró varios años) y que acaso fueron para él un sólo instante insoportable, una forma de la eternidad del infierno...” (*Otras inquisiciones*, p. 130, en *Obras Completas*).

Los puentes intertextuales llegan también a “Tres versiones de Judas” y a *Historia de la eternidad*. La intertextualidad bordada con “Tres versiones de Judas” funciona a través de un doble juego erudito de autoridades falsas: un autor imaginario cita la *Vindicación de la eternidad*, obra imaginaria del también imaginario Hladík. Así, refiriéndose a la visión heterodoxa de una eternidad cristiana que incluya todos los tiempos leemos a pie de página del cuento citado:

Ejford, en el tercer apéndice de la *Christelige Dogmatik*, refuta este pasaje. Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, *ahora*, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre (Ejford para justificar esta afirmación, invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromír Hladík) (*Artificios*, 1944 p. 516).

Las relación intertextual del “El milagro secreto” con *Historia de la eternidad* es paródica. Borges analiza *Vindicación de la eternidad* pero al revisar el contenido de sus dos volúmenes nos damos cuenta que se trata de su propio libro (*Historia de la eternidad*). Y en la misma línea del perfil intelectual de Hladík, que tiene mucho del perfil de Borges, nos descubre el

contenido de los volúmenes. El primero revisa la historia de la idea de eternidad, desde Parménides hasta Hinton; el segundo, rubrica las ideas de Bradley: “que todos los hechos del universo integran una serie temporal [...] que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia” (pp. 509-510). Borges se burla de los argumentos falaces sobre el tiempo y al hacerlo se retrata en Hladík burlándose de su propio afán: “Desdichadamente no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad” (p. 510).

El otro tipo de intertextualidad que llamamos ficticia o interna se inserta en la estructura misma del cuento. En “El milagro secreto” está replegada otra historia: “*Los enemigos*, un drama que desempeña un papel parecido al de la novela de Ts’ui Pên en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Borges inventa “El milagro secreto” y el protagonista de su cuento, a su vez, inventa un drama: *Los enemigos*. Cuento dentro del cuento, juego de repliegues parecido a la estructura circular del anfiteatro donde los sueños enmarcan otros sueños. Los juegos del tiempo de “El milagro secreto” serán reflejados especularmente por *Los enemigos*, drama en tres actos.

5.3 El tiempo en “El milagro secreto” y en *Los enemigos*.

En el primer acto “Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara”, mientras tanto el barón de Roemerstadt recibe innumerables visitas en su biblioteca, todos ellos enemigos secretos; alguna de las visitas alude a la novia del barón, Julia de Weidenau y a Jaroslav Kubin quien alguna vez la pretendió, éste enloquecido ahora cree ser Roemerstadt.

En el segundo acto los peligros arrecian y el barón se ve en la obligación de matar a un conspirador. El último acto es un caos: el conspirador muerto aparece vivo; regresan a escena actores que parecían descartados. La culminación de incoherencias llega a su punto más alto:

Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto [...] el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una arrebatada y reconocible

música húngara [...] el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin (p. 510).

De esta historia cabe resaltar los elementos que tienen que ver con el tiempo circular e interno.

5.3.1 Tiempo detenido circular.

En realidad “el drama no ha ocurrido”, el reloj sigue apuntando las mismas siete del principio, todo pasa en la mente de Kubin, también “en los relojes resonará la hora de la impostergable jugada” en el sueño de Hladík en el que dos familias se enfrentarán en una partida de ajedrez, que nunca empieza. Y en este mismo sentido, durante nueve de los diez días de su arresto, Hladík perdido en el vertiginoso discurrir circular de su mente imaginará innumerables muertes, siempre para retornar a la angustiante víspera de su muerte:

No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones [...] antes del día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muertes [...] Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte (p. 509)

Principio y fin se muerden la cola y dibujan círculos estáticos en los que paralizan el tiempo. Igual que el curso de la gota de lluvia en la mejilla de Hladík y el del agua del jarro de Mahoma; la gota de lluvia empezará a rodar lentamente por la mejilla de Hladík y el jarro de agua estará a punto de volcarse. Gota y jarro, son formas también circulares.

El delirio de Kubin, el sueño de la partida de ajedrez, las innumerables muertes de Jaromir Hladík, incluso, en algún sentido, el jarro de agua y la gota de lluvia, no sólo dibujan la misma trayectoria circular, sino que convergen en el mismo *continuum* espacial, la mente. El pensamiento de Mahoma, la paranoia de Kubin, los sueños y el discurrir mental de Hladík no ocurren en un tiempo físico medible sino en un tiempo concebido como proceso mental. Y en estricto sentido no ocurren sino discurren. Su espacio es un tiempo vivido internamente que no marcan los relojes, o en todo caso “marca el reloj divino” capaz de condensar la eternidad en un instante. El milagro secreto

sustraer a Hladík del tiempo histórico-real en el que es prisionero de los nazis y le abre los horizontes infinitos de un tiempo que revienta los relojes. Se trata de un tiempo interno.

5.3.2 Tiempos internos.

En la locura de Kubin, en el sueño y la mente de Hladík, en el pensamiento de Mahoma, es donde ocurre el tiempo. En este sentido hay que interpretar el manejo de la temporalidad en el cuento de Borges: de los diez días en que transcurren los hechos -desde la noche del 14 de marzo hasta la mañana del 29 del mismo mes-, en nueve discurren sucesos en la mente del protagonista: sueños, proyectos, ideas, creación poética, incluso un acto de fe.

Los sucesos externos son pocos y precisos, en cambio lo que sucede en los sueños y en la imaginación de Hladík es más determinante. Y además precisa atmósferas oníricas y nocturnas que funcionen como operadores tonales *ad hoc* para enmarcar tiempos difusos que transcurren en la mente y la imaginación. En ese marco hay que interpretar los dos sueños que abren y de algún modo cierran el relato. Desde el sueño inicial de las dos familias que disputan en una partida de ajedrez “un olvidado premio”, hasta el sueño que da respuesta al favor solicitado por Hladík:

Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de quien son los siglos y el tiempo*. Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura. Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: “¿Qué busca?”. Hladík le replicó: “Busco a Dios”. El bibliotecario le dijo: “Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola”. Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. “Este atlas es inútil”, dijo, y se lo dió a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: “El tiempo de tu labor ha sido otorgado.” (p. 511)

Los sucesos no ocurren, discurren en el interior, en sueños o en actos de fe y en la composición poética. Un acto de fe es esa especie de súplica que eleva Hladík a Dios como la súplica de Pedro Damían en el cuento “La otra muerte”, en donde Borges hace más complejo el problema teológico de la omnipotencia de Dios al plantear entre sus capacidades la de cambiar los

hechos pasados. Dios le concede a Damián otra batalla para dignificarse. En “El milagro secreto” el portento que la divinidad realizará para Hladík será transformar dos minutos de tiempo cronométrico (tiempo humano) en un año.

Un año entero que transcurrirá en la mente de Hladík meditando cada verso de su drama. He ahí el milagro. Secreto será el proceso mediante el cual Hladík compone, de cara al pelotón de fusilamiento, la versión final de *Los enemigos*; como secreto es también el proceso que lleva a cabo Tzinacán para restituir el mensaje divino en *La escritura del dios*; como secreta es la obra de Nolan escrita en torno a Fergus Kilpatrick en *Tema del traidor y del héroe*.

Secreto es el proceso de creación poética que tiene lugar en la mente de Hladík (“No disponía de otro documento que la memoria”) en “El milagro secreto”, que más allá de ser el relato de un acontecimiento histórico en Praga es la parábola del tiempo detenido e interno, simbolizado por un reloj. Este reloj, dice Eckard Höfner, juega un papel importante tanto en la parte *evenemencial* como en el drama que Hladík está escribiendo. El cuento que relata el drama de Hladík nos da una serie de datos temporales muy precisos, indicando años, horas y minutos. Y en el drama que Hladík escribe, también el tiempo es determinante; así, en la primera versión de *Los enemigos* el reloj señala dos veces las siete (al comienzo y al final); en la versión definitiva se eliminan las señales temporales: “Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas.” La primera señal se refiere a un tiempo circular y psicológico (“es el delirio circular de Kubin”); la segunda realiza una medición sin reloj en el espacio-tiempo del cosmos poético que tiene su “propio tiempo” no en el reloj, sino en el metro (o hexámetro) *id est*, el metro del “ser inmóvil” de Parménides⁴⁹ y su espacio natural en la mente de Hladík.

6. A modo de conclusión.

“El milagro secreto” y “El jardín de senderos que se bifurcan” representan dos intersticios en

⁴⁹ Eckard Höfner, “Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J. L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad” en Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *op cit.* p.240

la imagen racionalista del tiempo. Ambos cuentos se sostienen en una idea de temporalidad que no se ajusta a la causalidad, la identidad o la no-contradicción, más bien revienta esa especie de diques mentales y le abre paso a los juegos infinitos. Así, el tiempo puede multiplicarse infinitamente por diversos senderos, zigzaguear entre el presente, el pasado y el futuro; condensar un año en dos minutos y transcurrir sin dejar huella en el mundo físico.

Los razonamientos de los ensayos de Borges son impecables y lúcidos pero adolecen del mismo defecto que le atribuyó Hume a los de Berkeley: no causan la menor convicción. El mismo Borges los descrea. Y si no ¿cómo entender el revés metafísico del epílogo de “Nueva refutación del tiempo”? “And yet, and yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos” (p. 148). O bien, ¿cómo entender los cuentos que suponen la idea de temporalidad que Borges se afana en refutar en los ensayos de *Historia de la eternidad*? “Las ruinas circulares” y “El tema del traidor y el héroe” que son, para citar sólo dos ejemplos, cuentos que manejan una temporalidad cíclica.

¿Cuál es entonces el sentido de analizar sistemáticamente y refutar una a una las tesis que se han sostenido sobre la existencia y el curso del tiempo? , ¿Por qué se afana Borges en refutar la idea del transcurrir del tiempo en círculos y en línea recta?, ¿por qué el interés por refutar la idea de la eternidad o la existencia misma del tiempo?

Arriesgando una respuesta, podemos decir que ese afán quizá encubra la necesidad de demostrar que esas creencias no tienen ningún sustento ontológico y por ende merecen la misma credibilidad que otras formas de concebir el tiempo. Dos consecuencias se derivan de esta hipótesis.

1) La demostración del fracaso de la razón humana en su intento por apresar al mundo como un *en sí*, en el contexto de argumentación del idealismo berkeleyano. Al interior de nuestras estructuras mentales y perceptuales existe la causalidad que ordena los sucesos del mundo en antes, ahora y después construyendo así la concepción lineal de tiempo, pero ¿quién nos garantiza que así es en

verdad? 2) La duda abre el intersticio que Borges aprovecha para proponer otras posibilidades del correr del tiempo (“el misterio del tiempo y su correr son una y la misma cosa”) y del tiempo mismo, alimentadas por la imaginación. Posibilidades que nos descubren infinitos universos en los que los caminos se bifurcan hacia múltiples senderos y en los laberintos que van delineando guardan milagros secretos.

CONCLUSIONES

140606

¿Cómo leeríamos *La República* de Platón, la *Monadología* de Leibniz, la *Ética demostrada según el orden geométrico* de Spinoza y la *Crítica de la razón pura* de Kant, si Borges los hubiese incluido en *Antología de la literatura fantástica*? La hipótesis que subyace al intento borgesiano nos remite a pensar la filosofía como “una rama de la literatura fantástica”. Posibilidad abierta por la filosofía contemporánea y experimento, además de interesante, valioso.

La crítica de Habermas, el giro lingüístico de Rorty y la deconstrucción de Derrida contribuyen a desmontar las armazones ontológicas de un saber centrado milenariamente en el sujeto. Luego de liquidada la base ontológica de su discurso, la filosofía enfrenta la evidencia insoslayable de mecanismos metafóricos que operan al interior de su pensamiento, así como el uso de recursos retóricos de exposición y formas no-propias de expresión tales como el ensayo, el diálogo y el relato. Desde esta perspectiva, pensar la filosofía como literatura no resulta tan descabellado y el ser de Parménides, las categorías kantianas (de cuyo furor simétrico se burlaba Schopenhauer) y el espíritu absoluto de Hegel ¿por qué no podrían ser vistos como personajes de una historia en la que prevalece la voluntad de verdad? Finalmente la etimología de la palabra “filosofía” nos revela que se trata más de un deseo que de un logro: *filos, filein*, es amor, deseo, inclinación, afán. El filósofo, el deseoso de sabiduría, en la persecución del conocimiento sólo ha construido ficciones, tal como lo advirtió Aristóteles de Platón, y más de veinte siglos después, el escocés David Hume de toda la historia de la metafísica. La filosofía en el crisol de la fantasía. Revelación devastadora para una tradición casada con los paradigmas de una objetividad sostenida sobre bases ontológicas. Pero tal vez pensar la filosofía como literatura sea, además de un abuso de términos -propiciado por la ambigüedad de los mismos- una estrategia inútil que nos conduzca de la

mano a la confusión babélica de todos los discursos, como lo señaló atinadamente Habermas. Incluso en nuestra investigación no tendría sentido que hubiésemos hablado de las relaciones entre la literatura y la filosofía; si todo es literatura ¿para qué diferenciar textos filosóficos en textos literarios? Lejos de suponer la posibilidad de la noche que hace pardos a todos los gatos, la moderna epistemología de las ciencias y los desarrollos actuales de la filosofía solamente han abierto a la discusión los criterios de delimitación entre las distintas disciplinas. Por supuesto, los criterios de diferenciación tendrán que ensayar caminos alternos a los paradigmas de referencialidad ontológica. La estrategia de lectura puede ser un camino.

Decía que pensar la filosofía como literatura, además de ser una posibilidad abierta por la filosofía contemporánea es un experimento valioso porque nos descubre nuevas estrategias de lectura; que por un lado, enriquecen la concepción del texto filosófico; y por el otro, lo hacen funcionar de modo distinto. Más allá del sistema de razonamientos en el que generalmente se centra la atención del lector de filosofía, estas nuevas estrategias descorren el velo ante zonas marginales que antes pasaban inadvertidas tales como la retórica de exposición, la presencia de metáforas, las formas y estilos ensayísticos, la belleza simétrica de las taxonomías conceptuales, etc. es decir, todo lo que configura la dimensión estética del texto, en la que ahondó la lectura de Borges. Y si “Una literatura difiere de otra [...] menos por el texto que por la manera de ser leída...” (“Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, 1952) entonces la diferencia esencial entre la filosofía y la literatura la define una estrategia de lectura. La borgesiana fue una lectura particularísima que colocó los nombres de Platón, Parménides y Schopenhauer junto a los de Stevenson y Chesterton violentando así esquemas de clasificación que encasillan a los primeros en la historia de la filosofía y a los segundos en la historia de la literatura. Borges hace en algún sentido lo mismo que Wilkins y Funes. Y si los criterios ortodoxos son tan cuestionables ¿por qué no ensayar otras formas de clasificación? En este mismo tenor ¿por qué no agregar a la lista de filósofos a Borges, si hace lo mismo que ellos?

En sus ensayos discute, analiza y argumenta sobre diversas problemáticas de la tradición filosófica. Pero, como ya demostramos en el desarrollo de nuestra investigación, detrás del cuestionamiento de la condición filosófica de la obra de Borges está el carácter logocentrista de la filosofía.

Por lo que respecta a la presencia y función de la filosofía en la obra de Borges demostramos que se trata de una presencia permanente con una función doblemente compleja. El interés por la filosofía en la literatura de Borges se asoma desde *Inquisiciones*, que fue publicado el mismo año que *Luna de enfrente* (1925). Así, junto a los temas locales de lo criollo-argentino (“los laberintos de cartón pintados del truco”) encontramos las reflexiones berkeleyanas sobre la percepción (“La encrucijada de Berkeley”). La filosofía pues, está presente desde el principio, aunque como ya demostramos, en distintos modos, niveles de profundidad y enriqueciendo cada vez más el menú de autores. Al principio, es el obispo irlandés, Schopenhauer, Zenón de Elea (*Discusión*, 1932), luego Nietzsche Bertrand Russell, Platón, Plotino (*Historia de la eternidad*, 1936). Finalmente Borges despliega su interés por autores como Pascal, Hume y nuevamente Berkeley, Aristóteles y Platón (*Otras Inquisiciones*, 1952). La reflexión filosófica en la obra de Borges es constante aunque en distintos niveles de profundidad, los ensayos sobre el tiempo de *Historia de la eternidad* y sobre todo “Nueva refutación del tiempo” son ensayos que alcanzan un alto grado de densidad en materia filosófica.

Por lo que se refiere a los modos en que se presenta la filosofía hemos de decir que son distintos en el ensayo y en el cuento. En el ensayo se trata de una presencia abierta con marcaje claro que asume la modalidad de referencia explícita además de ofrecer una especie de infraestructura teórica a los cuentos; en cambio, en los cuentos, la filosofía se convierte en una presencia que afecta a niveles estructurales de la construcción literaria.

En relación con la función de la filosofía en la obra de Borges es una función epistemológica y estética. La función epistemológica opera provocando el asombro y la perplejidad, reconocidos

motores que encienden la reflexión filosófica; y paralelamente, define marcos de percepción y posicionamiento ante el mundo. La función estética de la filosofía consiste en ofrecer, mediante sus problemáticas, dilemas, ideas, argumentos, etc. la materia prima de las ficciones literarias. La segunda parte de la investigación revisó esta última función y se intentó demostrar que está definida por la compleja red de mecanismos que operan a nivel del sistema de estrategias narrativas y discursivas en los cuentos. Es decir, Borges hila fino el texto filosófico con la hilaza de la estrategia literaria. De tal forma, que la filosofía se dispersa en los niveles de construcción literaria tales como la construcción del personaje, el espacio en que se mueve, su focalización, los tiempos del relato, etc. Y para hablar de formas concretas que asume la filosofía hablemos de Funes y Wilkins. John Wilkins con las categorías de su idioma universal e Ireneo Funes, envuelto en la atmósfera nocturna de un espacio y un tiempo indefinidos en contraste con su percepción singular y fragmentada, son imposibles fuera de las coordenadas epistemológicas que delinean los premisas del empirismo y del nominalismo. Los tlonianos y el mago soñador de “Las ruinas circulares” así como los lugares aparentes en que se mueven (el planeta Tlön y el anfiteatro concéntrico) son concebibles solamente dentro de los marcos de un idealismo triplemente tributario de Platón, Berkeley y Schopenhauer. Lo mismo habrá que decir de los espacios circulares que describen los cuentos de “El Zahir” y “La escritura del dios” respecto a la coincidencia de opuestos de Cusa y la teología negativa de Erígena, auténticas órbitas filosóficas que definen la naturaleza del drama que padecen los personajes de estos cuentos. Finalmente, San Agustín, Leibniz, los empiristas ingleses, Nietzsche y Plotino dibujan el mosaico teórico dentro de cuyos confines tendrán lugar los juegos con el tiempo. Tiempos metafísicos que trazan trayectorias laberínticas como las de “El jardín de senderos que se bifurcan” o trayectorias circulares en la mente de Hládik, el personaje principal del “El milagro secreto”.

Y efectivamente creo que se demostró que más de un filósofo desfila por las páginas escritas

por Borges, tal como lo advertía Wahl, hace falta conocer toda la toda la filosofía para descifrar la literatura de Borges; desde filósofos presocráticos como Zenón hasta contemporáneos como Bertrand Russell sin olvidar a Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Occam, Erígena, Descartes, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume, Nietzsche y Schopenhauer. Todos ellos ofrecen la materia prima para las ficciones literarias de Borges colaborando en el diseño epistemológico de los personajes, la estructura metafísica del espacio y el tiempo en que se mueven, así como con los múltiples avatares que sufren.

Esta compleja función estética de la filosofía en la obra de Borges no ha sido del todo advertida por los estudiosos de la materia. Señalamos algunos atisbos en Nuño que destaca la influencia de la metafísica de Platón en la estructura de “Las ruinas circulares”. Nuestra investigación se inscribe dentro de estos intentos metodológicos y su propósito fue abrir la brecha de un estudio intertextual que dé cuenta de la forma en que la presencia de los textos filosóficos afecta las estrategias propias de la praxis literaria de Borges. Sabemos que el proyecto es ambicioso y éste apenas es el principio.

Mirar desde la filosofía la literatura de Borges es empobrecerla, sus estudiosos, casi siempre, adoptan como marco metodológico el estudio de fuentes que solamente logra establecer la filiación del cuento, poema o ensayo con algunos filósofos. La crítica ha entronizado a Schopenhauer y Berkeley pero ha permanecido ciega a otras presencias y formas que asume la filosofía en los textos de Borges. Como vimos, se trata de una presencia compleja, un estudio de fuentes sólo nos hubiese permitido advertir algunos nombres y corrientes filosóficas; sin embargo, la intertextualidad, con su amplia gama de categorías, nos descubrió el complejo sistema de mecanismos literarios que detona la presencia del texto filosófico en los cuentos estudiados. Sólo la intertextualidad pudo dar cuenta de ese fenómeno ya que el texto filosófico está articulado al cuento de tal manera que atraviesa su dimensión literaria de parte a parte. Por otro lado, con esta teoría también pudimos advertir la

importancia de atender a zonas marginales tales como las que definen al paratexto; epígrafes, declaraciones personales, títulos y pies de página fueron definitivos en la interpretación de cuentos como "Funes el memorioso", "Las ruinas circulares" o "El milagro secreto".

Sin embargo, pudimos percatarnos que la intertextualidad, aun con su amplio bagaje de categorías de clasificación, no conceptúa formas de intertextualidad internas que están presentes en algunas obras de Borges y que tienden puentes intratextuales o hacen referencia a otros textos dentro del mismo universo borgesiano.

Desarmar el mecanismo literario en el que se incrusta el texto filosófico contribuyó a tener una visión más integral de la obra de Borges, lo cual determinó la condición interdisciplinaria de nuestra investigación, dentro de las premisas establecidas desde el principio: la articulación horizontal y respetuosa de las especificidades tanto de la filosofía como de la literatura. Los cuentos de Borges son idóneos para los estudios interdisciplinarios, nuestra propuesta sólo exploró la red de relaciones entre filosofía y literatura, pero hace falta ensancharla hacia las matemáticas, la física y otras ciencias. Es necesario continuar en la construcción de esa red de conexiones y proyectos interdisciplinarios.

Un estudio serio de las dimensiones literarias y filosóficas de los cuentos de Borges nos permitió explorar las posibilidades didácticas de un material atractivo que puede contribuir a la formación filosófica auténtica. Sabemos de la audacia de nuestro intento. Enseñar filosofía con los cuentos de Borges es una provocación que pone en jaque formas tradicionales de entender la interdisciplina y concepciones rancias de la enseñanza de la filosofía.

Nuestro trabajo es una propuesta que intentó explorar nuevos caminos en el estudio de una literatura con grandes aciertos filosóficos. Los personajes, espacios, tiempos e historias de los cuentos de Borges son encarnaciones concretas de buena parte de las doctrinas de la historia de la filosofía. Intentar la enseñanza y aprendizaje de éstas últimas a través de los cuentos estudiados

puede ser el inicio de una empresa exitosa. Sabemos que faltan cuestiones operativas por definir, sobre todo en lo que se refiere al diseño concreto de contenidos, desglose y estrategias didácticas de un programa de filosofía. Pero esto ya es asunto de investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CONSULTADAS DE BORGES

En toda la investigación se utilizaron los tomos I y I de las *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

Otras Inquisiciones (1952)

"Nota sobre (hacia) Bernard Shaw"
 "El ruiseñor de Keats"
 "De las alegorías de las novelas"
 "El idioma analítico de John Wilkins"
 "De alguien a nadie"
 "Nathaniel Hawthorne"
 "El sueño de Coleridge"
 "Formas de una leyenda"
 "Nueva refutación del tiempo"
 "La esfera de Pascal"

El jardín de senderos que se bifurcan (1942)

" Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"
 "Las ruinas circulares"
 "El jardín de senderos que se bifurcan"
 " Examen de la obra de Herbert Quain"

Artificios (1944)

"Funes el memorioso"
 "El milagro secreto"
 "La forma de la espada"
 "Tema del traidor y del héroe"
 "Tres versiones de Judas"

El Aleph (1949)

"La escritura del dios"
 "El Aleph"
 "La casa de Asterión"
 "El Zahir"
 "El inmortal"
 "Emma Zunz"

El otro, el mismo (1964)
"El golem"

El hacedor (1960)
Paradiso, XXXI, 108

Historia de la eternidad (1936)

"La doctrina de los ciclos"

"Historia de la eternidad"

"El tiempo circular"

Borges, J. L. *Siete noches*, México, FCE, 1980

Borges, J. L. Ocampo, S. Bioy Casares, A. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Suramericana, 1967.

Borges, J. L. *Ficciones*. Emecé Editores, Barcelona, 1995.

Borges, J.L y Carrizo, Antonio, *Borges, el memorioso*. México, FCE, 1983, p. 196.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Alazraki Jaime, *Jorge Luis Borges* Compilación de Madrid, Taurus, 1976 p. 213

Alazraki, J. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, Madrid, Grédos, 1983.

Aristóteles, *Metafísica*, México, Porrúa, 1971

Asensi, Manuel, *Literatura y filosofía*, Madrid, Edit. Síntesis, 1980.

Ausubel, D. *Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo*, México, Ed. Trillas, 1980.

Banfi, Antonio, *Filosofía y literatura*, Madrid, Tecnós, 1970.

Barrenechea, Ana María *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Colegio de México, 1957.

Berkeley, G. *Tres diálogos entre Hylas y Filonus*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

Berkeley, George. *Los principios del conocimiento humano*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Block de Behar, Lisa, *Borges, la pasión de una cita sin fin*, Siglo XXI, México, 1999.

Borovich, Beatriz, *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires, Ed. Lumen. 1999.

Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de las películas*. Gedisa, Barcelona, 1999.

Cantillo Carmona, José. Domené Martínez, Ma. Begoña, et. al. *Enseñar filosofía hoy*, Madrid, Santillana, 1999.

Castillo Sandoval, Antonio, *La enseñanza de la filosofía en el CCH: análisis de un caso*, 1994, Tesis de Licenciatura (Pedagogía) Asesor Claudia Bataller.

Cédola, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, EUDEBA 1993.

Congreso Nacional de Bachillerato. S. E. P. Cocoyoc, Morelos, 10-12 de mayo 1982.

Copleston, F. *Historia de la filosofía*. T. IV Ed. Ariel, Madrid 1978.

Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982.

Cusa, Nicolás de *La docta ignorancia*, Buenos Aires, Aguilar, 1957.

Chomsky, Noam, *Lingüística cartesiana*, Madrid, Gredos, 1972 p. 20

Del Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna, eds. *El siglo de Borges, Vol. II, Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario*, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1999.

- Del Toro, Alfonso y Fernando (eds.) *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Ed. Vervuet Iberoamericana, 1999.
- Derrida, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Descartes, R. *Obras*, Edición de F. Alquié, Paris Garnier, 1991.
- Díaz Barriga Arceo, Frida y Hernández Rojas, Gerardo. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. Una interpretación constructivista. Editorial Mc Graw Hill, México, 1998.
- Flew, Antony, *Dios y la Filosofía*, Buenos Aires, de. Ateneo, 1976.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1990.
- García Bacca, Juan David (Traducción, prólogo y notas) *Los presocráticos*, México, Colegio de México, 1943.
- García, Dora Elvira, Alcalá, Raúl, Velázquez Mejía, Daniel, (coordinadores) *Filosofía y literatura: Coloquio*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- Genette, G, *Figuras*, Siglo XXI, 1990
- Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Genette, Gerard, *Umbrales*, (1a edición en francés, 1987) México, Siglo XXI, editores, México, 2001.
- Gilson, Étienne, *La filosofía en la edad media*, Madrid, Gredos, 1985.
- González Echevarría, Roberto, “El jardín de senderos que se bifurcan” en Olea Franco, Rafael (editor) *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Col. de México, 1999
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- Habermas, Jürgen, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, México, R.E.I (Red Editorial Iberoamericana), 1993.
- Helft, Nicolás, y Pauls, Alan: *El factor Borges*, Nueve ensayos ilustrados, FCE, Bs As, 2000.
- Hempel, Carl. G. *Filosofía de la ciencia natural*, Madrid, Alianza, 1973.
- Hierro, Graciela, *Naturaleza y fines de la educación superior*, UNAM, México, 1994.
- Huici, Adrián, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Ed. Alfar, Sevilla, 1994.
- Hume, D. *Investigación sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- Hume, David, *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires, Paidós, 1974
- IX Simposio Internacional de Literatura, Paraguay, Julio de 1991.
- Kason, Nancy M, *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos desplazantes*, UNAM, México, 1994.
- Kristeva, Julia, “La palabra, el diálogo y la novela” *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, no. 239, abril de 1967 traducido por Desiderio Navarro.
- Leibniz, G. *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires, Aguilar, 1972.
- Locke, David, *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano/1* Madrid, Editora Nacional, 1980.
- López García, Gabriela, *La enseñanza de la filosofía en el bachillerato: una reflexión filosófica sobre el qué y cómo enseñar filosofía*, 1993, UNAM-FFyL Tesis de licenciatura Asesor Alejandro Salcedo Aquino.
- Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Mateos, Zulma. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Matthews, G. B. *El niño y la filosofía*. México, FCE, 1983.
- Mosca, Stefanía, *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- Navarro, Desiderio (traductor) *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de*

- un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1996.
- Navarro, Desiderio, Dir. y traductor: *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, (Edición especial conjunta, en saludo al Sexto encuentro Internacional Mijaíl Bajtín) La Habana, Cuba, Casa de las Américas Julio de 1993.
- Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*, México, FCE 1986.
- Obiols, Guillermo y Rabossi (comps.) *La enseñanza de la filosofía en debate*. Coloquio internacional sobre la enseñanza de la filosofía. Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas, 2000.
- Obiols, Guillermo, *Una introducción a la enseñanza de la filosofía*, FCE, Buenos Aires, 2002.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica 1a. Edición, Argentina, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores y FFyL, México, 1998
- Platón, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1981.
- Ramírez Robes, M, "Entrevista a Fernando Savater: La ironía metafísica" en *Literate World*.
- Reale, Giovanni y Antiseri, Darío, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, T. III Barcelona, Editorial Herder, 1988.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Grédos, 1984.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Borges, por el mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Romero Griego, Miguel, *La enseñanza de la filosofía en el Colegio de Bachilleres*, 1996, Tesis de Maestría en enseñanza Superior UNAM-FFyL Asesor Rafael Moreno.
- Rorty, Richard, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- S.E.P Cuadernos pedagógicos. *Implicaciones educativas de seis teorías psicológicas*. Consejo nacional Técnico de la Educación, Época IV Año 3 No. 9 Enero-Marzo, 1998.
- Salmerón, Fernando, *Enseñanza y filosofía*, Colegio Nacional- FCE, México, 1991.
- San Agustín, *Confesiones*, Aguilar, S.A. de Ediciones Madrid, Barcelona, 1971.
- Savater, F. *La infancia recuperada*. Madrid, Taurus-Alianza, 1980.
- Serna Arango, J. *Borges y la filosofía*. Colombia, Pereira, 1990.
- Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*,
- Spinoza, B. *Ética demostrada según el orden geométrico*, México, FCE, 2002.
- Teitelboim, Volodia, *Los dos Borges (Vida, sueños, enigmas)*, Editorial Hermes, México, 1996.
- Valdivia, Lourdes y Villanueva, Enrique (comps.) *Filosofía del lenguaje, de la ciencia, de los derechos humanos y problemas de su enseñanza*, UNAM, México, 1987.
- Vicens, Toni; Trías, Ugenio; Rubert de Ventós, Xavier; Llovet, Jordi. *Col. Legi de Filosofia. Maneras de hacer filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1978.
- Waksman, Vera y Kohan, Walter, *El programa de filosofía para niños de Matthew Lipman, Análisis crítico*, Buenos Aires-México, 2000.