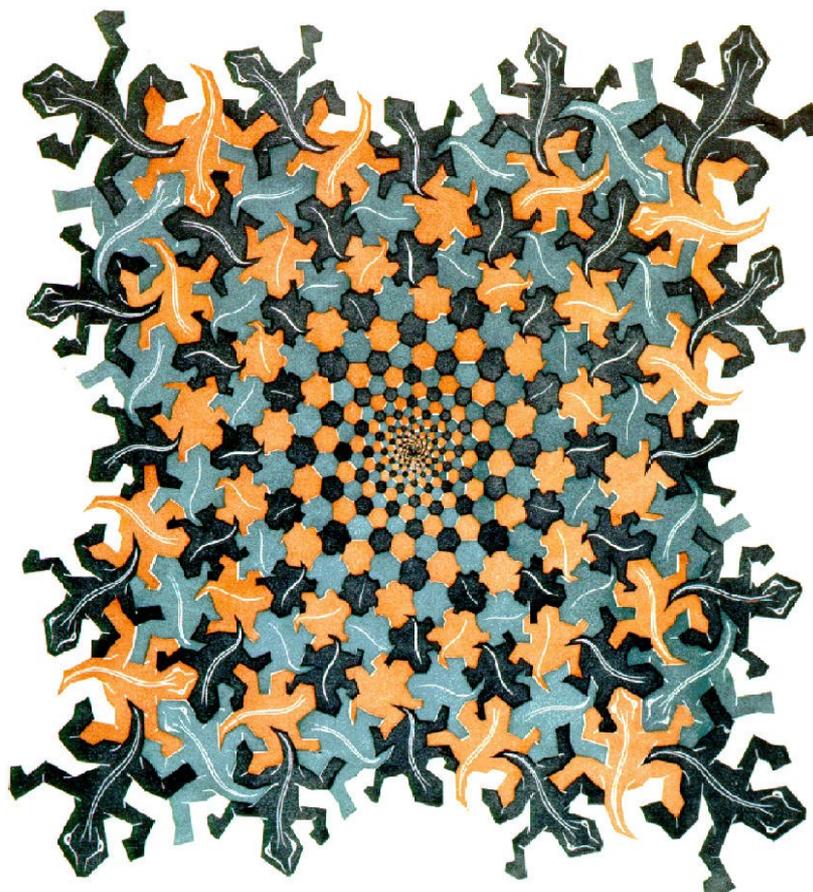


La Ficción del Infinito

paradojas de la totalidad en la obra de
Jorge Luis Borges



Tesis que presenta
Alonso Rodrigo Zamora Corona
para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

facultad de filosofía y letras
Ciudad de México, 2008





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

PREFACIO.....	6
PRÓLOGO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	14
PRIMERA SECCIÓN	
El infinito matemático y la refutación del tiempo.....	18
SEGUNDA SECCIÓN	
El infinito como cuestión metafísica: “El Aleph”.....	53
CONCLUSIÓN: El infinito literario.....	89
CONCLUSIONES SINTÉTICAS.....	97
APÉNDICE 1	
Esquema general de la refutación del tiempo.....	99
APÉNDICE 2	
Los cuatro infinitos.....	100
APÉNDICE 3	
Borges como literatura absoluta.....	101
Bibliografía.....	110

A mis padres
“Si camináis por el cielo,
¿por qué me dejáis atrás
adonde todo es mentira?
Endechas, siglo XVII”

AGRADECIMIENTOS

*Diversas son las líneas de la vida
que cual caminos son, y cual senderos de montañas
lo que fuimos aquí, quizás un dios pueda completarlo allá
con armonía y gracia y paz perpetuas*
Hölderlin

Doy gracias a las personas sin las cuales esta tesis no habría sido posible.

Para mi hermana Sol, Antígona cuyo amor no morirá jamás, y cuya luz brillará para mí más allá de la noche,

Para mi hermano Julio, sin cuyos cuidados y sacrificios no podría estar aquí y a quien espero retribuir,

Para Héctor, mi hermano mayor al que siempre admiré,

Para Gabriela, por el cariñoso y desinteresado regalo de su amistad,

Para Alejandra, sin quien la idea que mueve este trabajo no existiría,

Para Ricardo, sólo nuestros ojos son capaces de leer el Libro,

Para Sherezada, que el pensamiento de ti me acompañe siempre

ut sit tibi forma perennis,

inque meum semper stent tua regna caput

SEXTI PROPERTI ELEGIARVM LIBER TERTIVS, X

Para Hugo, con quien rememoro las palabras del Cristo, “ya os lo he dicho, vosotros sois dioses”,

Para Alicia, que me ha condenado a la felicidad,

Ustedes me justifican y me honran.

Para todos ustedes mi amor y mi agradecimiento.

RESUMEN

La obra del escritor argentino Jorge Luis Borges propone una versión estética del infinito que es el equivalente literario del infinito matemático tal y como lo entiende la teoría de conjuntos de Georg Cantor, así como de la solución que el filósofo alemán Arthur Schopenhauer dio a la antinomia matemática de Kant, afirmando su infinitud en un sentido estrictamente idealista. Los tres comparten dos características esenciales: primero, el infinito como una paradoja en la que el todo no es mayor que alguna de las partes. Segundo, el contraste entre dos tipos de infinito: un infinito numerable, que en Cantor es el conjunto de los enteros, en Schopenhauer la causalidad concebida como un encadenamiento de causas y efectos que constituyen el mundo en la metafísica precrítica, en Borges, el tiempo como sucesión de instantes estéticos heterogéneos; y un segundo tipo de infinito, el infinito no numerable, que en Cantor es el conjunto de los reales tal y como lo demuestra el argumento diagonal; en Schopenhauer la causalidad sin encadenamiento metafísico tal y como lo demuestra en su Crítica a la filosofía kantiana; en Borges, el tiempo entendido como un continuum tal y como lo demuestra su "Nueva refutación del tiempo". Más aún, la obra literaria de Borges es la continua aplicación de esta paradoja en los siguientes problemas literarios: tiempo, espacio, identidad personal, causalidad y la metáfora. Estas refutaciones sólo son partes de la idea fundamental del autor y conducen finalmente a una refutación de la literatura en sí.

ABSTRACT

The work of the argentinian writer Jorge Luis Borges proposes an aesthetical version of the infinite that is the literary equivalent of the mathematical infinite as it is understood by the set theory of Georg Cantor and also of the solution that the german philosopher Arthur Schopenhauer gave to the kantian mathematical antinomy, asserting its infinitude in an strictly idealist sense. These three share two essential features: first, infinite as a paradox where the whole is not greater than the parts. Second, the contrast between two kind of infinite: a numerable infinite, which in Cantor is the set of integers, in Schopenhauer causality conceived as the sucession of causes and effects that constitute the world in precritical metaphysics, and in Borges the world as a sucession of heterogenous aesthetical states; and a second class of infinitude, the denumerable infinite, which in Cantor is the set of real numbers as demostrated by the diagonal argument, in Schopenhauer causality without metaphysical chain as demonstrated in his critique of kantian philosophy, and in Borges time understood as a continuum as demonstrated in his "New Refutation of Time". Furthermore, Borges literary work is the continual aplicacion of this paradox to the following literary problems: time, space, personal identity, causality and metaphor. This refutations are only parts of the fundamental Idea behind the author and ultimately imply a refutation of literature itself.

PREFACIO

Este trabajo ha nacido de una felicidad casual. Su única pretensión es ser digno de esa felicidad. Por ello este trabajo no está contruido en torno a un tema, sino en torno una intuición. Intenta profundizar, intensificar y compartir la dicha que esa intuición nos ha dado. Si el lector siente y comprende lo mismo que nosotros, este trabajo habrá alcanzado su meta. Juzgue el lector si hemos alcanzado nuestro propósito.

El fin de este trabajo la comprensión intelectual de la experiencia estética de la obra de Jorge Luis Borges, dar a la belleza que Borges nos transmite a través de su literatura una explicación intelectual. Queremos que nuestra explicación se acredite no a la luz de un determinado sistema teórico o tradición interpretativa sino a la luz de la belleza que la obra misma nos otorga. Intentaremos demostrar que detrás de la obra de Borges hay una única idea, una única sensación, una única felicidad que equivale a todas las demás y a través de la cual Borges ha agotado para sí mismo toda la literatura. Nos referimos a la ficción fundamental de la obra de Borges: la ficción del Infinito.

En el corazón del nuestro trabajo se encuentra la comparación entre una demostración matemática, un argumento metafísico y una obra literaria. Cantor, Schopenhauer, Borges. Intentaremos comparar tres infinitos: el infinito en las matemáticas, el infinito en metafísica y el infinito en la literatura. Tal comparación tiene como único fin lograr la comprensión del tercero. Nuestro fin es comprender cómo Borges transmite la sensación del infinito a través de la literatura. Nuestro trabajo inicia con un pequeño prólogo en el que explicamos qué entendemos por *Idea*, así como una introducción. La primera sección de nuestro trabajo hace una explicación sucinta del infinito matemático y a comprender cómo sus paradojas están presentes la refutación del tiempo de Borges. La segunda sección explora la cuestión del infinito en la filosofía de

Arthur Schopenhauer para comprender el relato “El Aleph”. La tercera sección, que es la conclusión de nuestro trabajo, es una meditación sobre la noción del infinito literario y sus consecuencias en la obra de Borges. Se incluyen como apéndice las conclusiones sintéticas de nuestro trabajo bajo la forma de Teoremas Literarios.

PRÓLOGO

Este trabajo es una indagación en torno a una Idea: el Infinito. Sin embargo, antes de abordar nuestra cuestión ha menester explicar qué entendemos en este trabajo por *Idea*.

Como hemos afirmado en nuestro prólogo, nuestro trabajo compara las paradojas del infinito en las matemáticas, en la metafísica y en la literatura. Pretendemos explorar las analogías entre el infinito matemático, el metafísico y el literario para que nuestro lector admita la presencia de una entidad única e idéntica detrás de todos ellos. Tal entidad es la Idea. Es nuestra opinión que la concepción del Infinito que encontramos en Cantor, en Schopenhauer, en Borges, obedece a una misma Idea, diversamente realizada. Cada uno de ellos ha manifestado la Idea del infinito en diversas disciplinas y mediante los elementos, teorías y problemáticas que a éstas pertenecen: la teoría de conjuntos en el caso de Cantor, la metafísica idealista en el caso de Schopenhauer, la ficción en el caso de Borges. Sin embargo, la naturaleza de la Idea en general, de la Idea más allá de la metafísica, de la matemática, de la literatura, es una cuestión que nos excede, y renunciamos de antemano a definirla *per se*. La Idea se manifiesta lo mismo en matemáticas que en filosofía o en literatura. Nos abstenemos de definir la Idea en general, puesto que aquello que se manifiesta en todas las actividades intelectuales del hombre sin ser agotado por ellas no tiene definición posible, pero no nos abstendremos de definir la Idea en literatura, que es aquello que de la Idea nos interesa. Para ello intentaremos explicar cómo la Idea se manifiesta en el Arte. Como siempre, debemos acudir a la historia del pensamiento.

Desde Platón, la Idea y el Arte siempre han tenido una relación especial, paradójica y tortuosa. *Eideia*, en griego, en su sentido originario, quiere decir

forma, es decir, apariencia sensible. Platón, según el procedimiento filosófico usual que consiste en tomar palabras del lenguaje cotidiano y otorgarles un nuevo significado, retoma esta palabra para postular su Idea, que es suprasensible y sólo captable en la *noesis*. Pero la Idea platónica, apartada de todo lo sensible, resiente sin embargo un origen estético, delatado por su propia etimología. Esto no debe sorprendernos. Después de todo, como lo definió Hegel, la religión griega (y con ella el resto de la cultura griega) fue la religión de la belleza. Así, el nacimiento de la filosofía en Grecia va de la mano con una afirmación implícita, cuya naturaleza polémica pertenece a la filosofía que nace: la belleza no es dios. Por ello no es sorprendente que Platón haya atacado el arte de manera tan vehemente: no atacaba al arte como una mera parte más de la cultura (que es lo que es hoy en día), sino lo atacaba como Dios, como principio total que gobernaba la vida griega en todas sus manifestaciones. Pero, justo por ello, la Idea platónica participa de lo estético, existe en ella un momento estético que es el resto inevitable de su liberación de lo estético mismo (que era lo divino): para Platón la Idea sólo es accesible mediante cierto tipo de contemplación o visión, aunque esta sea no-sensible (noesis). Es decir, para Platón la Idea es Forma. Así, siguiendo el famoso *dictum* que convierte al pensamiento occidental en una glosa al pie de Platón, debemos afirmar que en esta paradoja, en este problema, está la relación entera entre arte y pensamiento en Occidente. Este problema excede los propósitos de nuestro trabajo, pero reincidir en la cuestión nos sirve para señalar que, desde Grecia, la Idea guarda una relación con la Forma, es decir, que en el arte *lo intelectual y lo sensible son uno*. Siglos han pasado y la Idea se ha recogido de distintas maneras, pero, al menos en el Arte, sigue siendo cierto que la Idea es ante todo Forma, y que el arte es la contemplación de la Forma. Y la Forma, o Idea, es en el Arte tanto Belleza como Verdad. De ahí que, entre lo moderno, no exista nada más griego que la afirmación de Keats:

Beauty is truth, Truth beauty, that's all we know on Earth, and all we need to know.

La belleza es verdad, la verdad es belleza. Eso es todo lo que sabemos en la Tierra, y todo lo que necesitamos saber.¹

“La Belleza es verdad” significa: La Idea es Forma. “La Verdad es belleza” significa: La Forma es la Idea. Idea y forma son indistinguibles. En el Arte, la Forma es la idea y la Idea sólo se manifiesta como Forma. Son cabalmente lo mismo. No son las partes de un todo que las comprenda, ni los elementos de ninguna suma: son la misma entidad, sólo que diversamente captada. Son lo mismo, la una comprendida bajo la sensación y la otra bajo el intelecto. La Forma captada mediante la comprensión intelectual es la Idea. La Idea captada mediante la sensación, es la Forma. Flaubert lo resume así en una de sus cartas:

Para mí, mientras no me separen en una frase dada la forma del fondo, sostendré que son dos palabras vacías de sentido. No hay pensamientos hermosos sin formas bellas, y recíprocamente. La Belleza rezuma de la forma en el mundo del Arte, como en nuestro mundo salen de ella la tentación, el amor. Igual que no puedes extraer de un cuerpo físico las cualidades que lo constituyen, es decir, color, extensión, solidez, sin reducirlo a una abstracción hueca, en una palabra, sin destruirlo, del mismo modo no quitarás la forma de la Idea, pues la Idea no existe sino en virtud de su forma. Supón una idea que no tenga forma, es imposible, igual que una forma que no exprese una idea. Ahí tienes un montón de tonterías, de las que vive la crítica. Se reprocha a la gente que escribe con buen estilo el descuidar la Idea, la finalidad moral; ¡cómo si la finalidad del médico no fuese curar, la del pintor pintar, la del ruiseñor cantar, como si la finalidad del Arte no fuera lo Bello ante todo!²

Así pues, la famosa y errónea distinción entre forma y fondo no tiene sentido debido a que expresa mediante un malentendido la relación entre Forma e Idea. Porque distinguir entre forma y fondo implica que la forma es

¹ John Keats, “Ode on a grecian urn”, en *The Norton Anthology of poetry*, Norton: Nueva York, 1970, p. 317

² Gustave Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Madrid: Siruela, 1989, p. 69-70

necesariamente superficial, pues “fondo” lleva implícita la idea de profundidad y la reclama para sí, como si en determinada profundidad, ya no pudiéramos encontrar a la Forma. Pero tal cosa es el error más grande que podemos cometer al tratar de literatura. La Forma no desaparece nunca en la obra y es omnipresente en todos los niveles de su comprensión y goce. Lo que nos espera en la profundidad más honda de una obra (allí donde creemos encontrar su verdad) es su Forma, y lo que encontramos al acaso en su superficie, toda pequeña belleza ocasional que la enriquece, también forma parte de su Forma. Pues en el arte Verdad y Belleza son lo mismo. Por ello, *Una obra no puede ser defectuosa en su Forma sin serlo en su Idea*, una obra no puede expresar mal la misma Idea que hay en una obra maestra sin perder del todo esa Idea. Si existe algo insatisfactorio en la Forma, es obvio que esa insatisfacción es un defecto de la Idea y viceversa. Si una obra nos parece “bella pero falsa”, provocando la misma insatisfacción, es porque su Forma no es lo bastante poderosa como para dar la impresión contraria, como para comprender dentro de sí la Verdad.

Todo lo anterior quiere decir que la Forma es el modo supremo en el que el Arte considera al mundo. La Forma, podemos decir, es el “eterno y frágil bucle” del que habla Hofstadter³, aquella forma que se repite infinitamente en cada parte que una obra contiene y comprende en su poderosa cadena el todo, comprende la Verdad, la Vida, el Conocimiento, como si tales cosas solo fuesen los fragmentos de un fractal inmenso y perfecto que nos otorga satisfacción estética e intelectual en su inagotable contemplación. Así, entre más pueda comprender dentro de sí una Forma, más poderosa y perfecta será. Por ello en el Arte la búsqueda de la Forma y la sumisión absoluta a ésta es lo más profundo, pues quien alcanza la Forma alcanza la Verdad. La única diferencia entre un autor mayor y uno menor es que la Forma que el mayor revela comprende más que la que el menor revela, está presente en muchos más

³Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Madrid: Tusquets, 2007.

dominios de la mente humana. Un clásico es un autor que está presente en todo, que ha logrado una Forma que comprende dentro de sí todas las cosas, un autor que ha resuelto al mundo como un hecho estético. Tal es la noción de clásico que defendemos en este trabajo. Para nosotros, Borges es ese tipo de autor.

En resumen, pretendemos reivindicar en este trabajo el carácter eidético de la forma estética y la naturaleza estética de la Idea. Nuestra labor es revelar la Forma como Idea y la Idea como Forma. Por eso, cuando hablamos del Infinito en la obra de Borges, hablamos ante todo de una Forma (*Idea*). La crítica se ha concebido como un desechar la forma para dar el fondo, como una destrucción de la Forma en beneficio de la Idea, o, al revés, como una consideración puramente “formal” de lo literario. Tal empeño revela un notorio filisteísmo y una incomprensión de la naturaleza de la Forma así como de la de la Idea, que son la misma. Para nosotros, el único fin de la crítica es acercarse lo más posible a la Forma desde las humildes posibilidades que le son dadas, su humilde manera de hacer patente su presencia y que podemos definir como la comprensión intelectual de la Forma. El fin de la crítica es dar a la Forma una explicación intelectual. Sin embargo, para lograrlo debe comprender que para el arte el mundo es un fenómeno ante todo estético, y sólo secundariamente intelectual. Por ello el crítico debe abdicar en la Forma, intentando humildemente estar a la altura de su naturaleza intelectual y, ante todo, evitar traicionar su aspecto estético. Por ello, en este trabajo no intentamos subordinar el fenómeno estético a ninguna teoría externa, sino que hemos intentado subordinar nuestra concepción a la belleza, a la forma. Es decir, nuestros razonamientos son sólo un intento por expresar intelectualmente una Forma. Si en esta tesis invocamos razonamientos filosóficos o demostraciones matemáticas, no lo hacemos en su cualidad de teorías, ni por aceptar sus consecuencias: acudimos a ellos sólo por presentar analogías con la Forma que

queremos revelar. Para nosotros, lo que dicen Schopenhauer o Cantor sobre el infinito sirve para entender analógicamente la naturaleza del infinito literario, no para suplantarlos ni subordinarlos.

En resumen, este trabajo intenta ser tan sólo la escalera que conduzca a la consideración del mundo como un hecho estético, que es el modo en que creemos que Borges lo consideraba. Si el lector logra ver eso, si logra contemplar lo mismo que hemos contemplado, la escalera se le revelará, como quisieron Schopenhauer y Wittgenstein, innecesaria. Pues si el límite ideal de toda crítica es sustituir al objeto mismo del que trata, su máxima gloria será aniquilarse en su objeto, revelar su propia inutilidad. No es otro el modo de proceder de la literatura en su relación con el mundo.

INTRODUCCIÓN

Una exposición crítica ideal de la literatura de Borges no debería sobrepasar la extensión de una breve demostración matemática. La afirmación anterior sorprenderá a quienes conciben a Borges como el creador de infinitas invenciones ingeniosas, contradictorias e inabarcables, a quien considera que Borges es un tema desmesurado y a la vez ya de todos sabido, sobre el que se pueden decir infinita

s cosas sin concretar una sola idea central, una diferencia eterna, pero tal noción sobre Borges sólo es, diremos parafraseando a Schopenhauer, una ilusión que aqueja a aquel que se ha demorado en el fenómeno y es incapaz de elevarse a la Idea. La obra de Borges reposa sobre una única Idea, que se diversifica al confrontarla con las categorías que nos permiten concebir la realidad y que guardan una estrecha relación con la ficción: tiempo, espacio, causalidad, identidad. Tal Idea no sólo se ha hurtado a estas determinaciones sino que sólo puede afirmarse plenamente en su refutación, pues afirmarla equivale a refutar el mundo. Al elevarse a esa Idea, Borges ha resuelto la totalidad de la literatura, pues gracias a ella ha alcanzado la comprensión fundamental de lo literario y ha agotado para sí mismo toda la belleza que la literatura es capaz de darnos. El propósito de las líneas que siguen será demostrar que la afirmación anterior no entraña desmesura, sino que está firmemente fundamentada en las propiedades del Infinito, la Idea que gobierna toda la obra de Borges, el Sol suprasensible que brilla en todas sus manifestaciones.

Es cosa sabida que todos los grandes autores sólo tienen un gran pensamiento, pensamiento que es inagotable en su exposición. Para abordar tal pensamiento sería no sólo contraproducente sino contradictorio con nuestra propia tesis el atenernos a la artificial limitación de los temas, los géneros o los

períodos. La razón es que limitarnos a tales procedimientos sería negar la propia Idea que la literatura entera de Borges es, reducirla a la finitud. Aquel que trata de la literatura de Borges debe llegar a la comprensión de que resolver verdaderamente uno solo de sus problemas en ella es agotar toda cuestión que ella entrañe, resolver el problema único detrás de toda su obra. Pues, como hemos afirmado, Borges da expresión, intensidad y coherencia a una única Idea, una Forma mediante la cual no sólo es posible acceder a la comprensión de todas las cuestiones intelectuales que la literatura supone, sino también acceder a toda la Belleza que ésta es capaz de darnos. Porque tal Idea, tal pensamiento no es otro sino el pensamiento del Infinito, cuyas propiedades, como se verá, implican necesariamente todas nuestras afirmaciones sobre la naturaleza de la obra de Borges. La matemática, último estado de lo razonable, lo define así a través de la teoría de conjuntos, definición formulada por Cantor: *un conjunto infinito es aquél que puede ponerse en relación recíproca uno a uno con un subconjunto de sí mismo*. Este enunciado quiere decir que en el infinito *el todo no es mayor que alguna de sus partes*. Schopenhauer, quien para Borges fue el único filósofo en quien reconocía un rasgo del universo, expuso metafísicamente la noción de infinito del siguiente modo: “si el mundo no es una totalidad incondicionada ni existe en sí sino solo en la representación, y si sus series de razones y consecuencias no existen antes del *regressus* de las representaciones sino sólo a través de ese *regressus*, entonces el mundo no puede contener series determinadas y finitas, ya que su determinación y delimitación tendría que ser independiente de la representación, que en tal caso vendría simplemente añadida; sino que todas sus series tienen que ser infinitas, es decir, que no pueden agotarse por ninguna representación”⁴. Es decir, brevemente, que “Si la series de razones y consecuencias en el mundo no tienen fin, entonces el mundo no puede ser una totalidad dada

⁴ Schopenhauer, Arthur, *Crítica de la filosofía kantiana*, en *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López Santamaría, p. 567

independientemente de la representación”⁵. Finalmente, el propio Borges, quien logró expresar el infinito en múltiples ficciones y paradojas, quizá nunca sobrepasó en concisión y belleza a la frase con la que expuso por primera vez su intuición del mismo y que corona su refutación del tiempo: “la vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal”.

Por ahora el vínculo entre estas tres frases, estas tres concepciones en torno a una sola Idea permanece aún sin explicar y por tanto oscuro. El fin de este capítulo es hacer evidente que el pensamiento detrás de estas tres definiciones, la de Cantor, la de Schopenhauer, la de Borges, es el mismo. Pues la matemática ha hecho del infinito una entidad pensable y no contradictoria, la metafísica de de Schopenhauer ha mostrado que el infinito sólo puede afirmarse metafísicamente si el mundo es Representación; finalmente, Borges ha convertido la comprensión intelectual del infinito en Forma, ha convertido el infinito en sensación estética y por lo tanto, ha convertido el infinito en Belleza. Revelar esta belleza de manera intelectual es nuestro fin. Si logramos tal revelación, comprenderemos porque Borges ha logrado resolver la literatura.

¿Cómo hemos, pues, de exponer tal pensamiento? Queremos demostrar que la conocida sensación, al enfrentarse con Borges, de que cualquiera de sus temas y obsesiones conducen a todas las demás, que en cada fragmento de Borges está toda su literatura, deriva de modo necesario y estricto de las propiedades formales del infinito y que las propiedades estéticas de la obra de Borges no podrían ser otras que las de su Idea. En virtud de la unidad trascendente de la Idea, es posible exponer este pensamiento en cualquiera de sus manifestaciones (matemática, filosófica o literaria) y desembocar en el mismo resultado, pues tales manifestaciones son meras realizaciones de la Idea en campos específicos. Pues nosotros afirmamos que la Idea detrás de Borges es en efecto la misma que está detrás del trabajo matemático de Cantor y de la

⁵ *Loc. Cit.*

exposición idealista de Schopenhauer, sólo que ha sido realizada en el ámbito en que la Idea es Forma y la Verdad es Belleza, es decir, en el Arte. Dado que el objetivo de nuestra tesis es ante todo lograr la comprensión intelectual de la Forma que gobierna la literatura de Borges, la exposición de la noción de infinito en los saberes anteriormente mencionados será una ayuda invaluable no sólo para la claridad expositiva, sino también para agotar la Idea en cuestión, comprenderla hasta su fondo. Sin embargo, debemos hacer una advertencia antes de proseguir. Los saberes mencionados (matemáticas, filosofía, literatura) nunca se tocan, pero dicen lo mismo. O como diría Heidegger de la poesía y la filosofía: “la filosofía y la poesía se encuentran sobre cumbres opuestas, pero sin embargo dicen la misma cosa”.⁶ Si hemos decidido empezar por la matemática, esto sólo reside en nuestra convicción de que la matemática es la forma más clara de comprender el pensamiento del infinito pues reina en ella la ausencia de contradicción y la economía argumentativa. El fin de la siguiente exposición es hacer claro que la sentencia áurea para comprender a Borges es que en su literatura *el todo nunca es mayor que alguna de las partes*.

⁶ Fréderick de Towarnicki, “Conversación con Heidegger”, trad. de Julio Díaz Báez. *Palos de la Crítica*, núm. 4; México: abril-septiembre de 1981.

Primera sección

El infinito matemático y la refutación del tiempo

$E_0 = m m m m m m m m m m m m m \dots$
 $E_1 = w w w w w w w w w w w w w \dots$
 $E_2 = m w m w m w m w m w m w \dots$
 $E_3 = w m w m w m w m w m m w \dots$
 $E_4 = w m m w w m m w m w m w \dots$
 $E_5 = m w m w w m w m w m w m \dots$
 $E_6 = m w m w w m w w m w m w \dots$
 $E_7 = w m m w m w m w m w m w \dots$
 $E_8 = m m w m w m w m w m w m \dots$
 $E_9 = w m w m m w w m w w m w \dots$
 $E_{10} = w w m w m w m w m m w m \dots$
 $E_{11} = m w m w w m w m m w m m \dots$
 $\vdots \quad \vdots \quad \ddots$
 $E_u \neq w m w w m w m m m m m w \dots$

La literatura es el fruto más bello de lo inexistente, lo ficticio. La matemática, como contrapunto, es el estado último de aquello que es sin contradicción. Ambas son, por ello, irreales. Para comprender el infinito comenzaremos, por razones de claridad expositiva, por el lado de lo que es sin contradicción. Por ello hemos elegido explicar brevemente la concepción matemática del infinito. Nuestra exposición no sobrepasará el nivel de lo meramente divulgativo, pues no necesitamos exponer detalladamente las implicaciones matemáticas del infinito (que opera con conceptos específicamente matemáticos), sino tan sólo hacer clara la analogía entre la concepción matemática del infinito y su manifestación literaria. Basta con comprender la idea matemática del infinito tal como la concibe la teoría de conjuntos para comprender el infinito sin contradicción. Tal comprensión nos será sumamente útil para nuestra indagación literaria, pues en su comprensión matemática la paradoja del infinito se volverá clara.

Para explicar el concepto matemático del infinito nos atendremos a la exposición divulgativa de Edward Kasner en *Matemáticas e imaginación*, uno de los libros que el propio Borges prologa en *Biblioteca personal* y que, según el escritor es una de las obras “que más he releído y abrumado de notas manuscritas”.⁷ Lo que sigue tan sólo intentará seguir fielmente la exposición presente en el volumen mencionado, no para relacionar arbitrariamente literatura y matemáticas con oscuridades y sutilezas, ni para intentar formalizar matemáticamente el contenido de la literatura (como si la literatura fuese poco estricta), ni para rastrear influencias de naturaleza matemática en Borges, sino para hacer explícito que una concepción matemática puede equivaler a un concepción literaria, pues ambas son aspectos de la Idea,

⁷ Jorge Luis Borges, “Sobre Matemáticas e imaginación”, en Edward Kasner, *Matemáticas e imaginación*, México: Conaculta, 2007, p. 13.

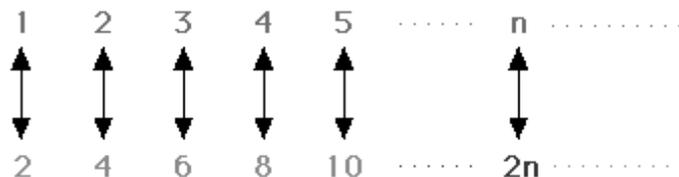
diversamente comprendidos.⁸

El problema del infinito ha tenido una larga y noble genealogía. En la matemática moderna, dos nombres nos conducen a él: Bernhard Bolzano, quien abordó algunas de las paradojas que este concepto entraña en su pequeño volumen *Die paradoxen des unendlichen (Las paradojas del infinito)* y Georg Cantor, a quien debemos la comprensión de las propiedades matemáticas del infinito mediante la teoría de conjuntos. Es Cantor quien logró la definición de conjunto infinito como *aquél que puede ponerse en relación recíproca uno a uno con un subconjunto propio de sí mismo*. Esto quiere decir que un conjunto (o colección de elementos) infinito posee subconjuntos en los que es posible establecer una correspondencia de un elemento a uno entre los elementos que tales subconjuntos contienen y los elementos del conjunto al que los subconjuntos mencionados pertenecen. Por ello se dice que en el infinito, *el todo no es mayor que alguna de las partes*, porque en cada parte o subconjunto propio de sí mismo existe el mismo número de elementos que en el todo que comprende tales partes. Los conjuntos infinitos se distinguen así de los finitos, en los cuales es evidente que los subconjuntos no pueden tener el mismo número de elementos que el conjunto que los contiene, y en que por lo tanto no puede establecerse una correspondencia entre el número de elementos de un conjunto y el de los subconjuntos que éste contiene. En cambio, en los conjuntos infinitos cada subconjunto tiene la misma cantidad de elementos que el conjunto que los contiene, y esta cantidad es igual a infinito. Al número de elementos que contiene un conjunto se le llama cardinalidad. La cardinalidad de un conjunto infinito y de sus subconjuntos es la misma: infinito. Lo anterior, evidentemente, comporta una paradoja: tal es la paradoja del infinito.

Lo que para lo finito es evidente, resulta falso para el infinito: nuestra experiencia general con los conjuntos finitos es engañosa en ese sentido.

⁸ Remitimos al lector a las páginas 39-62 de la edición mencionada de Kasner, en las que se basa todo lo que sigue.

Por ejemplo, puesto que el conjunto de los hombres y el de los matemáticos son ambos finitos, alguien, al darse cuenta de que algunos hombres no son matemáticos, llegaría a la conclusión correcta de que el conjunto de los hombres es el más grande de los dos. También podría inferir que el número de enteros, tanto pares como impares, es mayor que el número de enteros pares. Pero vemos, de acuerdo con la siguiente disposición, que se equivocaría:



Debajo de cada entero, par o impar, podemos escribir su duplo, que siempre es un número par. Es decir, colocamos cada uno de los elementos del conjunto de todos los enteros, impares y pares, en correspondencia uno a uno con los elementos del conjunto compuesto únicamente por los enteros pares, proceso que podemos continuar hasta el googolplex y más.

Ahora bien, el conjunto de los números enteros es infinito. Ningún entero, no importa cuán grande sea, puede describir su cardinalidad (o numerosidad). Sin embargo, puesto que es posible establecer una correspondencia uno a uno entre el conjunto de los enteros pares y el de todos los enteros, hemos logrado contar el conjunto de los pares del mismo modo en que contamos una colección finita. Una vez equiparadas a la perfección los dos conjuntos, debemos llegar a la conclusión de que tienen la misma cardinalidad. Que su cardinalidad es la misma, lo sabemos tal como supimos que las sillas y las personas que había en el salón eran igualmente numerosas cuando cada silla estuvo ocupada y nadie se quedó de pie. Así llegamos a la paradoja fundamental de todos los conjuntos infinitos: un conjunto infinito contiene partes que son tan grandes como el conjunto mismo: ¡el todo no es mayor que alguna de sus partes!⁹

Para determinar la cardinalidad de los números enteros, dado que ningún número podría describirla, Cantor creó el primero de los números transfinitos. El símbolo elegido fue la primera letra del alfabeto hebreo, \aleph (aleph). La

⁹ Kasner, *op. cit.*, p. 50-51.

cardinalidad del conjunto de los enteros es \aleph^0 , el primero de los trasfinitos. Importante es señalar que este tipo de infinito, que puede ser puesto en correspondencia uno a uno con los enteros (como el ejemplo de los pares), es llamado infinito numerable, pues a pesar de ser infinito, sus miembros pueden ser “contados”, es decir, puestos en correspondencia con los elementos de la sucesión 0, 1, 2, 3, etc. Por tanto, cabe hacerse la pregunta, ¿Existen conjuntos infinitos que no puedan ser contados, es decir, que no puedan ser puestos en correspondencia uno a uno con la recta numérica.

Cantor demostró que la respuesta es afirmativa, pero en la demostración reside uno de los mayores y más elegantes logros de su genio matemático: el argumento diagonal. Sin embargo, antes de exponerlo (recordemos que esta exposición es meramente divulgativa), debemos repasar algunos conceptos matemáticos. Recordemos que los números enteros forman junto con los fraccionarios el conjunto de los números racionales, es decir, aquellos que pueden ser expresados como el cociente de dos enteros ($1/2$ es fraccionario, $2/1$ es un entero). El conjunto de los racionales y los irracionales (aquellos que no pueden ser expresados en forma de fracción y son expresados como una sucesión decimal sin fin, como pi). forman el conjunto de los reales. Ahora bien, tanto el conjunto de los los enteros como el de los racionales son infinitamente numerables. Sin embargo, no ocurre así con los números reales. Cantor estableció la existencia de un tipo de infinito que no podía ser contado (es decir, puesto en correspondencia uno a uno con los naturales, como en el ejemplo de los pares arriba expuesto): se trata del infinito no numerable. El conjunto de los reales, compuesto por los racionales y los irracionales, pertenece a este tipo de conjuntos. He aquí cómo Cantor demostró la no numerabilidad de los reales:

Si puede demostrarse que el conjunto de los reales entre 0 y 1 no es numerable, se seguirá a fortiori que los números reales no son numerables. Empleando un argumento usado a menudo en matemáticas

avanzadas, la *reductio ad absurdum*, cantor asumió que era verdad lo que sospechaba que era falso, y demostró que esta suposición llevaba a una contradicción. Asumió que los números reales entre 0 y 1 eran contables y podían, por tanto, ser puestos en correspondencia con los enteros. Habiendo probado que esta suposición llevaba a una contradicción, se siguió que su opuesto, a saber, que los números reales no podían ser puestos en correspondencia con los enteros, (y por tanto no eran contables), era verdad.

Para contar los números reales entre 0 y 1, se requiere que todos ellos sean expresados de manera uniforme y que exista un método de escribirlos para ser vistos de modo que puedan ser puestos en correspondencia uno a uno con los enteros. El primer requerimiento puede ser cumplido, pues es posible expresar cada real como una sucesión decimal sin final. Así por ejemplo:

$$\begin{array}{ll} \frac{1}{3} = .3333\dots & \frac{3}{14} = .2142857121428571\dots \\ \frac{1}{9} = .1111111\dots & \frac{\sqrt{2}}{2} = \frac{1.414\dots}{2} = .707\dots \end{array}$$

Ahora bien, nos confrontamos al segundo requerimiento. ¿Cómo hacer la correspondencia? ¿Qué sistema ha de encontrarse para asegurar la aparición de *cada* decimal? (...) Cuando un número real, expresado como un decimal sin final, es puesto en correspondencia con un entero, qué método hay para determinar cuál es el siguiente decimal en orden? Sólo tienes que preguntarte, cuál ha de ser el primero de los decimales sin final para ponerlo en correspondencia con el integral 1, para tener un atisbo de la dificultad del problema. Cantor empero asumió que tal correspondencia existía, sin intentar darla en su forma explícita. Su esquema era: al entero 1 corresponde el decimal $a_1a_2a_3\dots$ al entero 2, $b_1b_2b_3\dots$, etc. Cada una de las letras representa un dígito de una serie decimal sin final que aparece. El esquema determinado de correspondencias entre los decimales y los integrales sería entonces:

$$\begin{array}{l}
1 \longleftrightarrow 0. a_1 a_2 a_3 a_4 a_5 \dots \\
2 \longleftrightarrow 0. b_1 b_2 b_3 b_4 b_5 \dots \\
3 \longleftrightarrow 0. c_1 c_2 c_3 c_4 c_5 \dots \\
4 \longleftrightarrow 0. d_1 d_2 d_3 d_4 d_5 \dots \\
5 \longleftrightarrow 0. e_1 e_2 e_3 e_4 e_5 \dots \\
\cdot \quad \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\
\cdot \quad \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \\
\cdot \quad \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot
\end{array}$$

Este fue el esquema de Cantor. Pero de inmediato era evidente que exhibía la misma contradicción que estaba buscando. Y en esta derrota estaba su triunfo. Pues no importando cómo se dispongan los decimales, en cualquier sistema, es siempre posible construir un infinito de otros que no están presentes en el esquema. Vale la pena repetir este punto: habiendo encontrado una forma general para un esquema que creíamos incluiría a cada decimal, encontramos, a pesar de todos nuestros esfuerzos, que algunos decimales están destinados a ser omitidos. Esto es lo que demostró Cantor mediante su famoso “argumento diagonal”. Las condiciones para determinar un decimal omitido del esquema son muy simples. Debe diferir del primer decimal en el esquema en la primera posición, del segundo decimal en la segunda posición, del tercero en la tercera y así. Pero entonces, *debe diferir de cada decimal en el esquema entero en al menos un lugar*. Si (como ilustra la figura) dibujamos una línea diagonal en nuestro esquema modelo y escribimos un nuevo decimal, cada dígito de este diferirá de cada dígito interceptado por la diagonal, este nuevo decimal no puede encontrarse en el esquema.

1	↔	0.	a_1	a_2	a_3	a_4	a_5	. . .
2	↔	0.	b_1	b_2	b_3	b_4	b_5	. . .
3	↔	0.	c_1	c_2	c_3	c_4	c_5	. . .
4	↔	0.	d_1	d_2	d_3	d_4	d_5	. . .
5	↔	0.	e_1	e_2	e_3	e_4	e_5	. . .
.	
.	
.	

El nuevo decimal debe de escribirse:

$$\underline{0. a_1 a_2 a_3 a_4 a_5 . . . ;}$$

Donde a_1 difiere de a_1 , a_2 difiere de b_2 , a_3 difiere de c_3 , etc. Por tanto, diferirá de cada decimal en al menos un lugar (...) Esto prueba concluyentemente que no hay modo de incluir todos los decimales en ningún esquema posible, ni modo de ponerlos en correspondencia con los enteros.

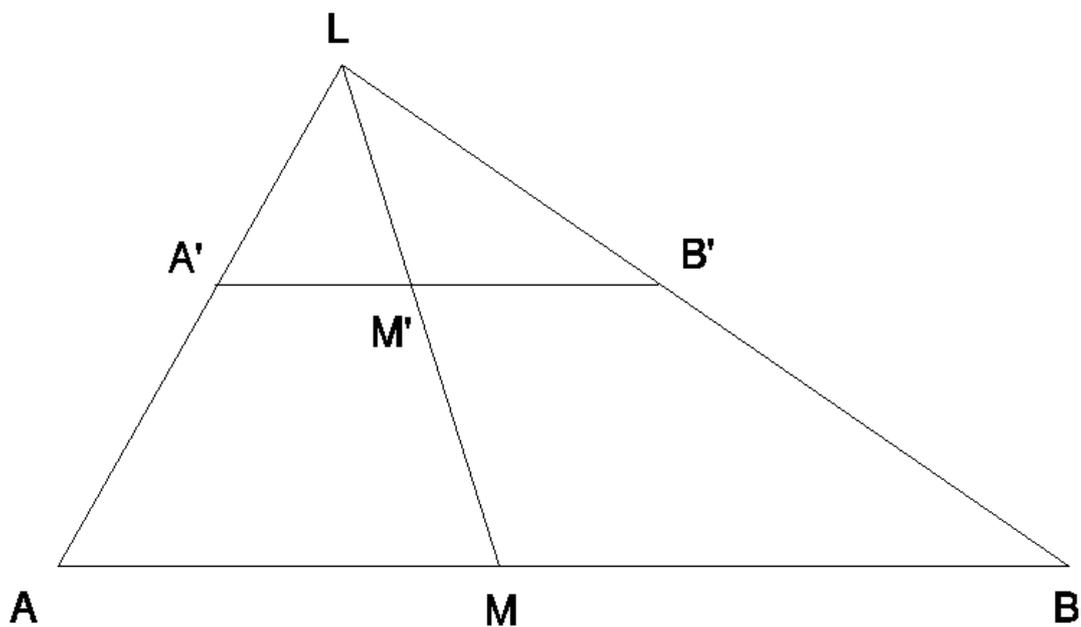
Es decir, si se pone el conjunto de los irracionales en el intervalo $\{0,1\}$ en un esquema en que cada uno de ellos corresponda con un número entero, siempre es posible encontrar en el esquema mismo un irracional que no ha sido incluido en nuestro esquema mediante una diagonal, por lo que el conjunto infinito de los irracionales no puede ser puesto en correspondencia con los enteros. A este conjunto infinito Cantor le asignó el cardinal \aleph^1 , un infinito de mayor potencia que \aleph^0 : se trata del infinito no numerable, que no puede ser contado.

Cantor lanzó la hipótesis de que este infinito equivalía a C , es decir, el número que designa la cardinalidad del continuo, es decir, el número de puntos que existen en una línea recta. Sin embargo, esta hipótesis es de carácter indecidible, es decir, su afirmación o su negación conducen a diferentes

versiones de la teoría de Cantor, según el procedimiento de Gödel sobre la incompletud de los sistemas matemáticos.

Para hacer esto más claro y concretarlo de manera visual, tomemos otro ejemplo de las paradojas del infinito, justo a propósito de la cardinalidad del continuo. Se sabe que en un segmento de recta existe un número infinito de puntos. Esto implica que en *cualquier* línea recta, del tamaño que sea, hay el mismo número de puntos, esto es, infinito. De esto se sigue que hay tantos puntos en una recta de un centímetro de longitud como en una recta de un metro de largo, pues, como queda dicho, ese número es infinito. Esto se debe al hecho de que un conjunto infinito puede tener una equivalencia uno a uno con un subconjunto de sí mismo: hay una equivalencia uno a uno entre el número de puntos en una línea de un centímetro y el número de puntos en una línea de un metro, un kilómetro o del largo de la vía láctea. De tal modo, si concebimos a un segmento menor de recta como un subconjunto de un segmento mayor de recta, ambos poseen dentro de sí el mismo número de puntos, es decir, infinito. O como lo expone Kasner:

Por ejemplo, puede demostrarse que hay tantos puntos en una recta de un centímetro de longitud como en otra de un metro de largo. El segmento AB de la figura 1 es tres veces más largo que la recta A'B'. Sin embargo, es posible poner el conjunto de todos los puntos del segmento AB en correspondencia uno a uno con el conjunto de los puntos del segmento A'B'.



Sea L la intersección de las líneas AA' y BB' . Si entonces a un punto M de AB se le asocia el punto M' , que es donde se intersecan $A'B'$ y LM , hemos establecido la correspondencia deseada entre el conjunto de los puntos de $A'B'$ y de AB . Es fácil ver intuitivamente y demostrarlo geoméricamente que esto siempre es posible y que, por lo tanto, la cardinalidad de los dos conjuntos de puntos es la misma. Así, puesto que $A'B'$ es menor que AB , podemos considerarla una fracción de AB , con lo que habremos establecido, una vez más, que un conjunto infinito puede contener, como partes propias, subconjuntos equivalentes a él mismo.

Se dice por tanto que los puntos de un segmento de recta son densos en todas partes, es decir, que entre dos puntos hay un número infinito de puntos. Aunque es suficientemente asombrosa la afirmación de que una línea de un centímetro de longitud contiene tantos puntos como otra que se extienda alrededor del ecuador, o como la de una línea que vaya desde la Tierra hasta las más lejanas estrellas, es fantástico pensar que un segmento de recta de un millonésimo de centímetro tiene tantos puntos como los que existen en todo el universo tridimensional. Y sin embargo, eso es cierto.¹⁰

Renunciando a profundizar más en las matemáticas del infinito, quede lo dicho como ejemplo de sus paradojas. El lector se preguntará cuál es la relación entre estas demostraciones matemáticas y la literatura de Borges. Lo que afirmamos

¹⁰ *Ibíd*, p. 57.

y lo que queremos demostrar es que el razonamiento detrás del trabajo de Cantor y la literatura de Borges es el mismo, pero comprendido el uno bajo la verdad matemática y el otro bajo la belleza literaria, y por tanto demostrados a través de los elementos de sus respectivos saberes. Como veremos, cuando Borges afirma en *Historia de la eternidad* que “un hombre es todos los hombres”, lo que hace es afirmar que si concebimos a lo humano (lo cual no se refiere a la cantidad de hombres en el mundo, sino a la totalidad de experiencias o vivencias que constituyen lo humano, y más específicamente, a la sensación o intensidad estética en esas experiencias) como un conjunto infinito, cada subconjunto (individuo particular) de ese conjunto (la humanidad) equivale al todo, porque hay una correspondencia uno a uno entre los elementos que contienen (vivencias). Cuando Borges refuta el tiempo en “Nueva refutación del tiempo”, lo que afirma es que un instante puede equivaler a la totalidad del tiempo que contiene ese instante, pues ese instante, si se repite una sola vez, provoca que el tiempo adquiera las propiedades de un continuum en que cualquier segmento equivale a la totalidad temporal que lo contiene. Cuando Borges contempla el Aleph, lo que le es dado entender es que si el universo es infinito cada una de sus partes debe equivaler cabalmente al universo que la contiene, pues de otro modo éste no sería infinito. Cuando Borges afirma que la vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal, está afirmando que la vida, en su pobreza, contiene exactamente lo mismo que la eternidad, porque sólo así la eternidad puede concebirse como infinitud. El razonamiento borgesiano siempre es formalmente el mismo, pero sus manifestaciones son infinitas, pues tras ese razonamiento está el pensamiento del infinito mismo. Como veremos, cada una de las cuestiones que puede abordar la literatura, como el relato, la poesía, el lenguaje, etc., es capaz de resolverse por medio de este pensamiento. Si se quiere verlo así, aquello que habrá de ocuparnos el resto de este trabajo son los diversos *trasfinitos* de

Borges (podría decirse que cada relato suyo es el trasfinito de una concepción literaria), es decir, los diversos tipos de infinitos que Borges ha encontrado en la literatura, y que nombran la “cardinalidad” (aunque aquí sería no la cantidad sino el modo de sentir los elementos del conjunto específico) del tiempo (Nueva refutación del tiempo), el espacio (El Aleph), la identidad (Historia de la eternidad, “El inmortal”, “Los teólogos”, “el Sur”...), la causalidad (“El jardín de senderos que se bifurcan”), etc.

Queda por justificar el orden de nuestra exposición. Como podrá deducir el lector, el infinito puede abordarse por cualquiera de sus partes y desembocar siempre en el infinito mismo, pues en él el todo no es mayor que alguna de sus partes. Por ello, bastará con hacer explícita la verdad que hasta ahora sólo hemos implicado, esto es, que el pensamiento del infinito está detrás de cada ficción, poema o ensayo de Borges, para llegar a nuestra meta. Para comenzar por algún sitio, nos conformaremos con acudir al quizás no del todo vano subterfugio cronológico: comenzaremos con el instante que, a nuestro parecer, es aquél en el que Borges recibe la intuición que lo llevó a elaborar su literatura, el instante que para él es *todos* los instantes. Nos referimos a su refutación del tiempo.

Para exponer el pensamiento que, de acuerdo a nuestra tesis, otorga a Borges un lugar en la literatura universal, nos sentimos obligados a buscar lo que él llamó “las fechas secretas”, las jornadas ocultas de la historia:

(...) yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas. Un prosista chino ha observado que el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver. Tácito no percibió la crucifixión, aunque la registra en su libro.¹¹

¹¹ Jorge Luis Borges, “El pudor de la historia”, en *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, 1995, p. 251.

Tale fechas no están hechas sólo de historia, sino también de literatura (quizás, ante todo de literatura). La reflexión de Borges surgió al leer una frase a propósito de Esquilo:

A esta reflexión me condujo una frase casual que entreví al hojear una historia de la literatura griega y que me interesó, por ser ligeramente enigmática. He aquí la frase: *He brought in a second actor* (Trajo a un segundo actor). Me detuve, comprobé que el sujeto de esa misteriosa acción era Esquilo y que éste, según se lee en el cuarto capítulo de la poética de Aristóteles, “elevó de uno a dos el número de los actores” (...) En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel, ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo, acaso, apenas, un principio de asombro (...) Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban: Hamlet y Fausto y Segismundo y Macbeth y Peer Gynt y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos.¹²

Así es como queremos concebir el instante cuyas consecuencias (quizá no menores que las de sus venerables predecesores) hemos de exponer. Porque, como en el caso de Esquilo, sabemos esa fecha secreta, esa jornada histórica que cambia para siempre el curso de la literatura. En ella nace la intuición única que constituye la obra entera de Borges. Está registrada por primera vez al final del libro *El idioma de los argentinos*, bajo el nombre del relato “Sentirse en muerte”. Su formulación es humilde, tímida, al grado de que Borges tuvo la necesidad de elaborarla metafísicamente en lo que llamó una “Nueva refutación del tiempo” (en realidad su paradójica novedad, estamos seguros, no fue frente a Berkeley o Schopenhauer sino frente a sí mismo, frente al joven Borges de 1928). En el corazón del pensamiento y la obra de Jorge Luis Borges se encuentra tal refutación, y, como el autor declara, “está de algún modo en todos mis libros”¹³: el resto de su obra sólo es la explicación y la intensificación de la

¹² *Ibidem*, p. 252.

¹³ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones, Obras completas*,

felicidad expresada por tal refutación, más exactamente, es el paso de una felicidad personal y momentánea a una condición universal. En ella están presentes tres cosas que obsesionaron al joven Borges: Buenos Aires, el lenguaje y la eternidad. Las tres iban a quedar sensiblemente transformadas por ese instante, en que alcanzarían significado definitivo; las tres, que hasta entonces no habían encontrado una expresión válida, quedarían superadas por el poder de tal intuición. La imposibilidad que constituye el “fracaso” del joven Borges (el Borges vanguardista del lenguaje, Borges como el poeta de la ciudad amada) sólo es un fracaso en la medida en que sus obsesiones personales sólo eran meras incidencias parciales a la luz del pensamiento que habría de hacerlo inmortal. Su pervivencia es tan sólo haber sido el material de ese instante. No nos queda sino transcribir completamente ese testimonio:

Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal. Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior, preferirían tal vez esta página de 1928. La he mencionado ya; se trata del relato que se titula *Sentirse en muerte*:

“Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

Lo rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dio un sabor extraño a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso

tomo 2, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 145.

ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle, la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí; no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta

conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara”.¹⁴

La intuición que Borges expone aquí es tan simple y sus consecuencias tan poderosas y universales que resulta estremecedor pensar que en esa visión sencilla, en esa efímera epifanía, esté la génesis de una de las obras definitivas de la historia de la literatura, una obra que marca un antes y un después en nuestra manera de entender la ficción y la belleza literarias. Pero tal cosa es así porque esa intuición equivale al hecho mismo de la literatura. Y equivale a ella porque, como la literatura misma, equivale al universo entero.

Expongamos por el momento la intuición que Borges convierte en literatura, la intuición que en él alcanzará posteriormente el rango de Idea. Borges simplemente asevera que dos instantes pueden sentirse como exactamente el mismo, “sin parecidos ni repeticiones”, es decir, sin *deja-vús*, sin retornos. El tiempo, que sólo puede definirse como una sucesión de instantes absolutamente distintos entre sí, quedaría efectivamente refutado por la repetición de uno de esos instantes. Lo que implica la repetición cabal de un instante en la totalidad temporal, necesariamente heterogénea, es que un instante que se siente como idéntico a otro *equivale a la totalidad misma de la que forma parte*, y por tanto niega esa totalidad. Es decir, un instante del tiempo puede equivaler a *todo* el tiempo si es que puede ser sentido como idéntico a otro instante, pues en su repetición ese instante habrá negado la totalidad a la que pertenece y se habrá afirmado como infinito. Lo que Schopenhauer elaborará metafísicamente con la conjetura del *regressus* (es

¹⁴ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones, Obras completas*, tomo 2, (Buenos Aires: Emecé), 1989. p. 143-144.

decir, el recorrido mental instantáneo de una totalidad) aquí es expresado con una formidable economía y sencillez, pues Borges ni siquiera presupone el recorrido total de la cadena temporal (digamos, que pasada la eternidad un instante debe equivaler a todos los demás), sino tan sólo la repetición de dos elementos en ella que sean exactamente el mismo. Que dos instantes sean el mismo presupone que esos instantes equivalgan a la totalidad que los contiene, porque niegan las condiciones que nos permiten concebir esa totalidad, es decir, que este compuesta por elementos heterogéneos, absolutamente diversos entre sí. Dos instantes idénticos son la totalidad que los contiene, puesto que su repetición ha satisfecho la totalidad de sus condiciones. En esto va implícito el *regressus* o recorrido imaginario de la serie *ad infinitum*, pues si dos instantes de una cadena son el mismo, en el recorrido de la cadena temporal tales instantes necesariamente se repetirán infinitamente y serán al final equivalentes a la totalidad que los contiene. Es decir, en su iteración *ad infinitum* en una cadena de miembros heterogéneos el conjunto de instantes idénticos tendrá el mismo número de elementos que el todo que lo contiene a pesar de ser una parte de ese todo. En el verdadero infinito, el conjunto formado por el instante que se ha repetido necesariamente tendrá infinitos miembros, que no son sino el mismo. Por eso, un miembro de la cadena es *toda* la cadena, y un instante *todo* el tiempo.

Otra manera de visualizar este argumento es concebir al tiempo antes de su refutación como un conjunto infinito numerable de la sucesión de los números enteros, mientras el tiempo tras su refutación es un un continuum. Es decir, lo que hace Borges al equiparar dos instantes separados del tiempo es pasar del infinito numerable de la sucesión heterogénea de los números naturales (1,2,3,4) al infinito no numerable de los números incluidos en el intervalo (0,1), es decir, \mathbb{C} . (Véase apéndice 1). Esta diferencia es importante. En efecto, la sucesión de instantes heterogéneos es un tipo de infinito, pero sólo es

numerable, pues está formado de elementos estéticos que pueden ser puestos en correspondencia con la recta numérica. Sin embargo, al igualar dos instantes teóricamente separados, lo que Borges provoca es que esta sucesión heterogénea quede desbaratada. Lo que nos queda tras esta equiparación es el equivalente de un continuum, en el que de cualquier segmento, por pequeño que sea, puede sacarse una cantidad infinita no numerable, que no pueda ser puesta en correspondencia por ninguna serie heterogénea. Esto será importante para comprender “El Aleph”, como veremos más adelante.

En lo anterior encontramos una más de las formas de la paradoja fundamental del infinito, es decir, que el todo no es mayor que alguna de sus partes. La conclusión poética es que la vida, hecha de instantes, es en efecto pobre, pero esa pobreza es la condición de su infinitud: “La vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal.” Reparemos en la afirmación, que presenta la forma de una paradoja. La vida es pobre porque, como supone Borges, los instantes que contiene no son infinitamente heterogéneos, es posible agotarlos, por lo que, necesariamente, al cabo de cierto tiempo uno de ellos habrá de repetirse. Pero justamente por esa pobreza, justo por esa finitud de su combinatoria, es posible afirmar que la vida es infinita. Pues la repetición de uno sólo de los instantes niega las condiciones de la totalidad que la contiene, convirtiendo al tiempo o la vida en un conjunto infinito. Por ello Borges afirma que la vida es demasiado pobre como para no ser infinita también, como para no estar a la altura de la Totalidad, del universo entero, pues su pobreza es capaz de refutar la totalidad que la contiene. Pero podemos agregar algo más, mirando el problema desde la perspectiva de la eternidad. Si consideramos la relación entre la eternidad y la vida, podemos afirmar que en la pobreza de la vida está implícita su inmortalidad porque lo eterno, lo inmortal, debe contener lo mismo que la vida, en su pobreza y limitación, para ser verdaderamente inmortal. Es decir, si la eternidad o inmortalidad es

realmente infinita todos sus subconjuntos deben ser infinitos también, y si la vida o el tiempo (hechos de instantes) están contenidos en la eternidad, éstos deben contener exactamente lo mismo que ella para que esa eternidad sea efectivamente infinita. Por ello el carácter limitado de la parte, la vida o el tiempo, es refutado lo mismo que el carácter abierto e indefinido del todo, la inmortalidad o eternidad. En este enunciado se superan al mismo tiempo la concepción finita del mundo (la vida es pobre y por eso mortal), y la falsa infinitud indefinida (la inmortalidad es algo que sobrepasa nuestra pobreza y por eso es inalcanzable), a través de la paradoja de que la vida, en su pobreza, contiene cabalmente lo mismo que la inmortalidad, el Todo del que forma parte, pues de otro modo sería imposible concebir a ese Todo como un verdadero infinito, incapaz de ser puesto en correspondencia con series heterogéneas numerables. La belleza de tal formulación no consiste en una falsa equiparación de lo finito con lo infinito, sino en afirmar la infinitud real de la pobreza de la vida. La frase de Borges es un correlato estético estricto de la definición del infinito no numerable. Por ejemplo, podemos considerar a la inmortalidad como el conjunto mayor o, geoméricamente, como la línea mayor, y a la vida como el subconjunto menor, la línea menor: Borges afirma que la cantidad de elementos en ambos conjuntos puede ponerse en correspondencia uno a uno, que la cantidad de puntos en cada línea es exactamente el mismo. Así como el segmento más corto de recta tiene el mismo número de puntos que una recta que atraviese el universo entero, es decir, infinito, la vida, en su limitación, tiene los mismos elementos lo mismo que la eternidad que la contiene. Es decir, la eternidad, para ser verdaderamente infinita, debe tener la misma cantidad de elementos que el subconjunto de sí misma que es el tiempo. La frase “la vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal”, quiere decir que el número de vivencias que la vida contiene es limitado (pobre) y es posible agotarlo, pero si se contemplan a la altura de la eternidad (el

conjunto al que pertenecen) esas vivencias serán exactamente equivalentes al todo eterno e inmortal que las contiene.

Lo anterior resulta ser de una belleza abrumadora: estamos ante la belleza definitiva de Borges, escondida bajo una humilde formulación, unas líneas que seguro pasaron desapercibidas entre la rica actividad literaria de la época (como el unicornio de la fábula), líneas que casi, diríamos, resultan demasiado pobres como para no ser inmortales. Borges ha escrito el resto de su obra para dar cuenta de ese instante, pues ese instante equivale al todo que contiene ese instante. Por ello ese instante es inmortal. La misión de Borges es liberar el infinito que le fue dado sentir, atrapado por el tiempo, las circunstancias, los nombres, y resolver el problema mismo de la literatura desde la perspectiva superior del pensamiento del Infinito como Forma o Idea.

Debemos advertir aquí algo de vital importancia: la refutación de Borges es puramente estética o, si se prefiere, literaria. *En Borges el tiempo no es refutado como pensado, sino sólo como sentido.* Es éste su carácter primordial, mientras sus aspectos metafísicos, aunque válidos, son secundarios. Lo anterior no implica ninguna limitación del pensamiento. Esto sólo significa que una noción del infinito exige premisas. Tanto Cantor como Schopenhauer exigen premisas determinadas para lograr en nosotros la comprensión del infinito, que en Cantor son matemáticas (la noción de conjunto, la numerabilidad de los enteros, la no numerabilidad de los racionales) y en Schopenhauer filosóficas (la noción de totalidad o mundo de Kant, la cadena causal de la metafísica precrítica, la causalidad sin cadena de la metafísica crítica). Borges, como escritor, como creador de belleza, postula la sensación, lo sentido, como premisa. Borges sólo pide de nosotros que un instante pueda ser sentido como idéntico a otro. Eso es todo. El lector concede esto aún sin admitirlo intelectualmente como realidad, como Borges mismo advierte al final de su exposición. Lo mismo ocurre, empero, con el infinito en la matemática o en la

filosofía: “A los *alephs* de Cantor debemos dar la misma existencia que al número 7. Un postulado de existencia libre de contradicción puede ser relativo para uno u otro. Por eso no hay razón válida para confiar más en lo finito que en lo infinito”¹⁵. Es decir, admitir el infinito nada tiene que ver con la llamada “realidad”. La única razón válida para confiar en el infinito en matemáticas es que su existencia puede ser postulada sin contradicción. La única razón para confiar en el infinito en filosofía es que puede ser válido para el pensamiento. La única razón para confiar en el infinito en literatura es que puede ser sentido. Y Borges nos hace sentirlo: tal sensación es el corazón de su obra.

En consonancia con esto, lo que Borges realmente refuta no es el tiempo real, sea lo que éste sea, lo que Borges refuta es que el tiempo como algo sentido deba ser una sucesión de hechos heterogéneos. Refuta es que el tiempo pueda ser en la literatura un hecho dado, existente por sí mismo. Refuta el tiempo como una totalidad dada e indefinida (que es como nosotros normalmente consideramos al tiempo) y lo presenta como una totalidad intuida y simultánea, totalidad en la que uno sólo de sus miembros equivale al todo del que forma parte. Convierte a la totalidad que es el tiempo en un conjunto infinito al establecer una correspondencia uno a uno entre los elementos de uno de sus subconjuntos (el instante que se repite) y él mismo. Instante y Totalidad son equiparables en su infinitud. En su obra el tiempo deja de ser una falsa totalidad que contiene sólo lo que es menor a sí mismo y pase a ser una totalidad infinita que contiene lo que es equiparable a sí mismo, lo infinito. En el infinito, cada instante es infinito. De ahí que Borges deduzca que, para la literatura, el tiempo como sucesión heterogénea de instantes es irrelevante. Para la literatura, el tiempo no existe como sucesión, sino como infinitud simultánea. Para la literatura, el tiempo no existe o, más precisamente: en la literatura un instante debe ser sentido como la totalidad del tiempo y tal es la

¹⁵ Edward Kasner, *op. cit.*, p. 63

única concepción válida que la literatura debe expresar sobre el tiempo. Por eso, la literatura debe triunfar sobre el tiempo. Toda otra forma de plantearla sería renegar de la infinitud, reducir a la literatura a lo contingente, lo inesencial, volver a una cadena de elementos que no equivalen al infinito y que, por tanto, son irrelevantes. De tal modo, la literatura no estaría a la altura la propia sensación estética, a la que le es dado nada menos que el infinito mismo. La literatura de Borges puede concebirse como la manera en que la sensación del infinito se abre paso en la sensibilidad humana. De ahí su novedad. Sus obras son sólo las máscaras y vehículos de una sola sensación, el Infinito. Y esa sensación es la manifestación estética de la Idea.

Haremos un último señalamiento que sólo hemos de profundizar en nuestro último capítulo. Para Borges, la sensación estética está formada ante todo de instantes, instantes de intensidad pura asociados al tiempo. Por ello, en Borges encontramos la manifestación más abstracta de la sensación literaria: ha logrado sentir con el tiempo puro. La sensación de belleza intelectual que su literatura transmite es sólo resultado de que opera con las premisas más abstractas que la literatura pueda ofrecer: los instantes (en el fondo, perfectamente abstractos y vacíos) como sensaciones estéticas, instantes estéticamente asociados al tiempo. Borges sólo tiene una única sensación, una única belleza que equivale a todas las otras. En cierto modo, ha empobrecido el mundo mediante sus operaciones y artificios, pero sólo para mostrarnos que esta pobreza es también su inmortalidad.

Lo que Borges ha experimentado, lo que ha encontrado aquella tarde de 1928, es postulado como pensamiento metafísico en su “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952). Si hemos de aclarar esta postulación metafísica es porque, como hemos dicho, en el arte se da la intelectualización de la sensación o del modo de sentir con una Idea. Por tanto, esta idea puede ser válida y coherente en el nivel de la ideación metafísica, coherente como

pensamiento, pero no debe olvidarse que su esencia última es estética, literaria. Por ello, en el Arte la Belleza es Verdad, porque comprende la verdad, no la rechaza, sino que la incluye dentro de sí. Para que Borges haga comprensible la refutación intuida en esa tarde, para traducirla a los términos de la metafísica, debe recurrir al subterfugio de la repetición, el retorno, que como hemos visto, queda implícito en la primera refutación del tiempo.

La refutación metafísica de Borges se basa en la aplicación a la temporalidad de un pensamiento semejante al que Zenón de Elea, en sus famosas aporías, utilizó para refutar el movimiento. Dos son sus presupuestos: el idealismo de Berkeley y la teoría de los indiscernibles de Leibniz. El primero implica la visión del mundo como fenómeno puramente mental, hecho de estados transitorios: "Un mundo de impresiones evanescentes, un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio, un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los principia; un laberinto infatigable, un caos, un sueño"¹⁶. El segundo es la famosa fórmula leibniziana: "no es posible que haya dos individuos semejantes o diferentes solo en número"¹⁷, esto es, que dos elementos idénticos en todas sus características son de hecho uno y el mismo. Lo anterior implica la negación de una serie sucesiva en caso de que uno de sus elementos sea idéntico al otro, pues implicaría el imposible caso de que uno de sus elementos sea ajeno a toda continuidad. En el caso de la temporalidad, Borges niega en ella tanto la sucesión como la contemporaneidad: si cada estado (en su calidad de ideal) es absoluto, no existe un solo tiempo para todos los hombres ni una sola cadena temporal que los abarque a todos: cada hombre experimenta el tiempo como una multiplicidad de estados absolutamente autosuficientes, sin nexo con el que le sigue. "Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los

¹⁶ *Op. cit.*, p. 147.

¹⁷ Leibniz, "Carta a Arnauld, 14 de julio de 1686", en *Escritos filosóficos*, edición de Ezequiel de Olaso, (Madrid: Antonio Machado), 1985, p. 352.

términos de una serie, negar el sincronismo de dos términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que estas relaciones existen”.¹⁸ Es decir, toda relación entre dos estados es meramente imaginaria, supuesta.

Para negar el tiempo en sí, Borges procede a plantear la conjetura de dos instantes absolutamente idénticos. Aquí se sirve del ya mencionado postulado leibniziano de los indiscernibles, que postula que dos cosas que sean indistinguibles entre sí son la misma. Ahora bien, la demostración de Borges supone que la colección de todos los hechos del universo es una totalidad imposible, ideal, mental: no es anterior al entendimiento que la postula o imagina. La manera de negar esta totalidad es postular en ella dos elementos idénticos. Como el autor lo advierte, el razonamiento implica que el tiempo, de manera análoga al espacio, está compuesto de puntos o instantes irreductibles más no irrepetibles. Ahora bien, si el número de circunstancias vividas por un hombre es limitado, e implican esencialmente la repetición, cabe postular que a la larga, un hombre vivirá dos instantes absolutamente idénticos. Vemos cómo aquí Borges convierte lo que ha experimentado como vivencia en una conjetura, una condición para comprender la inexistencia del tiempo.

“Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo, (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esta igualdad, cabe preguntar: estos momentos idénticos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?”¹⁹

Esta conjetura implica, en el fondo, la refutación del tiempo desde aquellos instantes de nuestra vida que son vividos, como decía Spinoza, *sub specie aeternitatis*. Pero, en la literatura, en Borges, estos instantes son estéticos, son belleza, y la belleza sólo puede ser sentida. Pero la belleza presupone al sujeto

¹⁸ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 149.

que la siente. De ahí que Borges pase, con naturalidad, a refutar la propia individualidad del sujeto que siente tales instantes idénticos. En virtud del idealismo presupuesto por Borges, la negación de la temporalidad implica una negación de la individualidad: tenemos aquí claramente formulada la idea de que un hombre es todos los hombres.

En el ensayo dedicado al tiempo circular, Borges profundiza en la negación de la individualidad y la vincula a uno de sus cuentos, “Los teólogos”. En efecto, la repetición de un instante en el lapso de la vida humana es un análogo de la tesis del eterno retorno, que postula que el número de combinaciones del universo es limitado y que, una vez agotadas éstas, todo volverá a suceder cabalmente. Ahora bien, si el número de las vivencias de un hombre es limitado, es probable que, pasado un tiempo infinito (probablemente en la eternidad), el número de su combinatoria se agote y descubramos que, desde la perspectiva de lo eterno, *un hombre es todos los hombres*. Borges añade: «Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino —el único destino posible—, la historia universal es la de un sólo hombre. (Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de León Bloy: un teólogo consagra toda su vida a confutar a un heresiarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el Cielo descubre que para Dios el heresiarca y él forman una sola persona). En su forma extrema esa conjetura es de fácil refutación: un sabor difiere de otro sabor, diez minutos de dolor físico no equivalen a diez minutos de álgebra. Aplicada a grandes períodos, a los setenta años de edad que el Libro de los Salmos nos adjudica, la conjetura es verosímil o tolerable. Se reduce a afirmar que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado, y antes de la muerte lo agotaremos»²⁰. Como vemos, se trata de la aplicación al hombre de la refutación

²⁰ Jorge Luis Borges, “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad*, (Madrid: Alianza), p. 103.

del tiempo, donde los elementos de la serie negada, los instantes, suponen que aquél que experimenta dos momentos iguales no puede considerarse como un ente distinto de todos aquellos que los han experimentado. Más claramente, que en lo humano el todo no es mayor que alguna de sus partes. Es importante destacar que Borges no habla del conjunto de la humanidad para demostrar que un hombre es todos los hombres, sino del conjunto de lo que el hombre puede ser, sus emociones, pensamientos y experiencias. Y para Borges tal conjunto se reduce a los instantes estéticos en que tales experiencias se nos manifiestan. Es decir, Borges no habla sobre el hombre “real”, sino sobre lo que el hombre puede sentir, pues tal es la materia de la literatura. Borges sólo afirma que es posible agotar todas las experiencias que constituyen lo humano y, presupuesto el infinito una infinitud, el todo al que tales experiencias pertenecen no es mayor que alguna de sus partes, por lo que un hombre es todos los hombres. De nuevo, la cadena es refutada por uno sólo de sus miembros: la totalidad sólo puede ser herida en un sólo punto. Como vemos, la Idea detrás de todas estas operaciones es la misma: el Infinito.

Lo que se nos manifiesta a nosotros como una perplejidad intelectual y una fuente de goce estético fue para Borges una búsqueda ardua, vital: ser *el* Poeta. Borges ha dado respuesta a la búsqueda de su juventud mediante un fracaso que implica un triunfo infinito. Borges no ha sido el Poeta, pero eso ya no importa. Borges es ahora todo lo que el hombre puede ser a través de la literatura, todo lo que el hombre puede sentir, pues ha refutado su propia existencia. Se ha convertido a sí mismo en literatura, pues ha agotado lo humano desde lo estético, y para él la sensación, la felicidad suprema, es la de la literatura. Su respuesta implica una renuncia a la concepción tradicional del escritor (que ahora pasa a ser tan irreal como sus ficciones), pero también una iluminación que amplía las fronteras hasta entonces impuestas a la imaginación. Libre ya de la individualidad y de las condiciones del mundo

objetivo, alcanzada la altura del infinito, la imaginación puede entregarse a la elaboración de ficciones puras, ajenas a toda limitación nacida de la realidad muerta de las tradiciones y los géneros literarios. Gracias a esta intuición mental y estética es posible que Borges postule lo que llamará “ficciones”, textos que exigen tan sólo una construcción mental obediente a la imaginación, hijos de una intuición única situados más allá de toda limitación proveniente de una noción contingente de lo real o de lo literario. Pero debemos señalar: Borges no alcanza esto sólo mediante el intelecto, mediante la inteligencia. Sus ficciones no son frías refutaciones de la realidad desde artificios mentales abstractos. Borges ha refutado la realidad desde la intensidad, desde la belleza. Borges ha convertido la inteligencia en belleza. Con precisión: ha convertido en literatura la belleza que da la inteligencia. Porque en él la Verdad es Belleza.

Para imaginar el peso emotivo y la justificación vital que la sensación del infinito tiene para Borges de manera vital, podríamos evocar la dedicatoria de *Historia universal de la infamia*, el primer libro de narraciones de Borges:

I inscribe this book to S.D: English, innumerable, and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved somehow -the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities²¹

El último enunciado de tal dedicatoria es repetido letra por letra en *Two English Poems*, que contiene dos de los poemas más emotivos y extraordinarios de Borges, sin duda sus mejores poemas de amor. Podemos concebir la obra de Borges como el intento de salvar ese algo, “that kernel of myself”, esa sensación más allá del mundo, “el corazón central que se trata en palabras, no trafica con sueños y permanece intacto por el tiempo, el gozo y las adversidades”, eso que está más allá de la literatura, quizás eso que Kafka llamó en sus aforismos “lo indestructible”. La literatura es la comunicación, quizá imperfecta, de ese sentimiento que está más allá de toda literatura. Podemos concebir al infinito

²¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, tomo I (Buenos Aires: Emecé, 2005), p. 345.

de Borges como la manera de manifestar ese *kernel*, ese núcleo inmortal e intraducible a los términos de la inteligencia y la voluntad, esa sensación inmortal que nos otorga la esencia de todas las cosas. Tal sensación compromete el máximo de intensidad y de emotividad e incluso hace parecer que toda la vida es algo pobre, que toda realidad es anulada por su manifestación. La literatura de Borges es un intento por manifestar ese kernel, ese núcleo intacto, que equivale al infinito, a través de los términos finitos del lenguaje, los géneros y la narración. Como veremos, su obra no trata de manifestarnos una belleza inmediata, sino de hacernos entrever la máxima belleza, de hacernos entender la naturaleza de la sensación máxima que la literatura puede darnos. La gran ironía es que el sentimiento detrás de toda la obra de Borges es tan intenso y tan absoluto que su expresión cabal es imposible, de ahí que se recurra al artificio de la literatura. Pues ese sentimiento es máximo, supremo, el mayor sentimiento que se ha tratado de expresar jamás en nuestra lengua: de ahí que sólo pueda concebirse como infinito.

Debemos hacer una observación marginal para comprender a Borges y su relación con los problemas literarios de su época. La refutación del tiempo sólo fue posible tomando como objetos de su preocupación estética los tres problemas que ocuparon al poeta cuando era joven, que hemos señalado arriba: Buenos Aires, el lenguaje y la eternidad. Los primeros dos obsesionaron a toda la literatura latinoamericana del siglo veinte, casi podrían ser sus emblemas contrapuestos: por un lado, la tradición cultural, la memoria y el contexto político (Neruda, Cardenal, etc.); por el otro, la poesía del lenguaje como posibilidad y juego infinito (Huidobro, Paz, etc.), es decir, el problema de la modernidad poética. Ambos son falsos problemas, ejemplificados por poesía que sólo pertenece a una tradición concreta o a una época en las corrientes literarias, más no a los grandes pensamientos universales. Borges

necesariamente habría de superar estas posturas deficientes, parciales. En cuanto al contexto cultural, es de sobra conocido que el Borges posterior desea tan sólo la universalidad, que no es la pertenencia a lo “europeo” o “lo americano”, sino la validez frente a todos los hombres, pues Borges mismo ha sido todos los hombres de manera pura, directa, inmediata. Borges ya no necesita ser el poeta del Buenos Aires amado, pues quien ha refutado el Universo no necesita ser el poeta de Buenos Aires. Pero no porque Buenos Aires sea materia despreciable: en realidad Buenos Aires, como cualquier lugar, es el Universo entero, es todo lo que el Universo es. Si Buenos Aires no equivaliera a todos los demás lugares, el universo no sería infinito, pues “La vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal”. Por ello la acusación lanzada contra Borges de no ser un escritor “americano”, de ser un “europeo” no tiene ningún sentido. Borges no es un escritor “europeo”: es un escritor universal, porque para él todo lugar, todo tiempo, toda historia, es el universo entero.

Pero la falsedad del problema anterior, del problema local, es cosa sabida. Debemos pasar a un problema que, fingiendo una apariencia de mayor dignidad intelectual, representa de hecho una pobreza mayor. Me refiero a la falsedad del problema del lenguaje, pues tal problema es la bandera de toda la “modernidad poética”, que entre nosotros tuvo a Octavio Paz como su más acérrimo defensor, y que sigue siendo causa de malentendido y pobreza en nuestra poesía. Nos referimos a los poetas de los juegos verbales, de las asociaciones y las indefinidas posibilidades de la palabra, poetas que cortejaron a dadá y al surrealismo en los treinta y al estructuralismo en los sesenta. Para Borges, a diferencia de ellos, el lenguaje es “un recelo”. Borges desconfía del lenguaje en general, no sólo de la metáfora, que tanto lo obsesionó en su etapa vanguardista. En realidad, para Borges el lenguaje no es fascinante por su riqueza, su transparencia o su capacidad de alcanzar el origen, como en Paz

o Huidobro, ni existe redención estética por el lenguaje. Tales convicciones son engaños del lenguaje mismo. No, el lenguaje, como la vida, como el Universo, puede ser capaz de expresar lo inmortal tan sólo por su pobreza, su insuficiencia. Si ignoramos que esa pobreza es idéntica a su infinitud, habremos sido engañados por él. Tal es la lección fundamental de “El idioma analítico de John Wilkins”, esa bella refutación de los poderes del lenguaje. Borges está muy lejos de la obsesión del siglo XX con el lenguaje, ejemplificada por el estructuralismo y el posestructuralismo. La verdad es más simple:

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de 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" (G.F.Watts, pág. 88, 1904).²²

El lenguaje es demasiado pobre como para no poder ser todo lo que nombra también (la selva otoñal, por ejemplo). Realmente, el lenguaje falta porque falta el Universo, porque su pobreza es la del todo que intenta expresar. La risa que nos sobreviene al leer los absurdos de la enciclopedia china o de los catálogos bibliográficos sólo son muestras del absurdo mayor del lenguaje mismo, emblemas desvinculados de la ausencia de orden que impera en el Universo:

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos que cosa es el universo. "El mundo --escribe David Hume-- es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandono a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses

²² “El idioma analítico de John Wilkins”, Obras Completas, II, Emece, 1989, p. 86

superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto" (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.

El lenguaje sólo es eficaz porque el Universo no existe. La pobreza de ambos los equipara. El lenguaje sólo puede fingir la inmortalidad y la sabiduría porque es demasiado pobre como para no ser también el todo que lo contiene. Este ensayo es el entierro lapidario de una preocupación de un siglo entero, de un falso problema. Por este pensamiento, Borges ha superado a tradicionales y modernos por igual, pues la inmortalidad no admite tales parcialidades.

Caso aparte merece el tercer problema: la eternidad. Este problema es diferente, porque es en esencia teológico, y como tal, insoluble para el intelecto, porque la religión es primordialmente una verdad íntima de la fe, de la convicción, no de la inteligencia. Borges, como hombre que fue, sólo nos insinúa en torno al tema su esperanza, que podemos resumir diciendo: la eternidad sólo puede experimentarse como el goce instantáneo e infinito de las cosas mismas. O en las palabras que Borges cita con fervor en *Historia de la eternidad*: *Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum*. Borges advierte que el modelo de la eternidad la nostalgia de las cosas del tiempo:

Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una declina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dichos sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad. (Es verosímil que en la insinuación de lo eterno, -de la *immediata et lucida fruitio rerum*

infinitarum- esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran).²³

Estas líneas resumen buena parte de la poética de Borges. Borges ha visto lo que hay de eterno, de inmortal, en todas las cosas. La sensación única detrás de la obra de Borges es esa *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum*, el goce lúcido e inmediato de las infinitas cosas. En sus ficciones y poemas (tan llenos de enumeraciones que intentan insinuar lo eterno), el goce de una sola cosa equivale al universo entero. De ahí que Borges haya logrado transmitir un goce nuevo, tocar algo que la poesía no había tocado. Hay que contemplar el pensamiento del Infinito a la luz de las circunstancias de Borges para entrever la necesidad vital detrás de su postulación, para entender que es una idea llena de lucidez, pero surgida de una pasión necesariamente ilimitada: el infinito es evocado por él en su nostálgico intento por salvar todo lo que sintió como belleza. Buenos Aires, la poesía, la eternidad, todo es uno en esa íntima y poderosa imagen, en la ardiente tristeza, en ese estilo del deseo que es la eternidad:

Everness

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido

Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.

Y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores

y las puertas se cierran a tu paso;

²³ Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, (Madrid: Alianza), p. 105.

sólo del otro lado del ocaso
verás los Arquetipos y Esplendores.

Ewigkeit

Torne en mi boca el verso castellano
a decir lo que siempre está diciendo
desde el latín de Séneca: el horrendo
dictamen de lo que todo es el gusano.

Torne a cantar la pálida ceniza,
los fastos de la muerte y la victoria
de esa reina retórica que pisa
los estandartes de la vanagloria.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
no lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;

sé que en la eternidad perdura y arde
lo mucho y lo preciso que he perdido:
esa fragua, esa luna y esa tarde.²⁴

Sólo a la luz del pensamiento que los anima es posible comprender que estos versos son de los más altos que existen en la lengua española. En ellos, el intelecto hispánico ha superado su limitación, la servidumbre del intelecto abstracto que lo lleva a considerar constantemente el vacío y la finitud de las cosas, y ha salvado para la eternidad la pobreza misma de la vida, colocando su vivencia en la Memoria Universal, en una versión íntima y absolutamente personal del cielo platónico de los Arquetipos.

Hasta aquí la relación entre la multiplicidad de bellezas literarias que Borges nos ha dado y el pensamiento de que *en el infinito el todo no es mayor que alguna de sus partes* se ha desplegado sólo en los ensayos teóricos del propio Borges e incidentalmente en algunos poemas suyos: hace falta mostrar que su presencia es determinante en toda su obra. Aunque de hecho la

²⁴ Everness, Ewigkeit, en *El otro, el mismo, Obras Completas*, tomo II, Buenos Aires: Emece, 1989, pp. 305-306

totalidad de la literatura de Borges está implicada (en el sentido leibniziano, “plegada”) en las demostraciones mencionadas, el logro de Borges fue haber creado ficciones y poesía, es decir, literatura, con lo que ya era válido para su sensibilidad y su inteligencia. Lo que Borges ha logrado en su literatura es traducir el postulado intelectual y estético del infinito en una Forma indisoluble de su Idea. En virtud de la ley que gobierna a toda Idea estética, que exige su despliegue también en lo sensible, la manifestación del infinito en las ficciones de Borges era necesaria. Es posible hacer aquí una analogía con Cantor, para comprender cómo una Idea necesita operar en un dominio del pensamiento humano para mostrarse por entero. Como se ha mencionado arriba, el logro de Cantor no sólo fue definir matemáticamente al infinito según la teoría de conjuntos, sino realizar operaciones con el infinito y demostrar que ciertas entidades matemáticas (como los números reales, etc.) pueden ser precisados mediante los transfinitos. Cantor indagó de manera rigurosa las consecuencias y posibilidades matemáticas del infinito, la relevancia que tiene el infinito en la comprensión de entidades matemáticas como los números reales, los números naturales, etc. De modo análogo, Borges no se ha limitado a sentir el infinito ni a precisarlo racionalmente, sino que ha operado con el infinito en literatura, ha demostrado que ciertos mecanismos de la literatura pueden ser resueltos mediante la ficción del infinito. La refutación del tiempo constituye la postulación de la ficción del infinito. La literatura de Borges, sus ficciones constituyen, si se quiere, sus transfinitos. Les llamamos transfinitos porque, al igual que los de Cantor, son infinitos que describen la manera precisa en que debemos concebir la infinitud de determinados conjuntos, aunque en Cantor se trate de un hecho matemático y de relaciones numéricas, mientras en Borges entran en juego elementos y problemas narrativos y literarios, a saber: tiempo, espacio, causalidad, identidad. Los transfinitos de Cantor son diversos infinitos que sirven para describir la cardinalidad (número

de elementos) de ciertos conjuntos infinitos. Igualmente, estos transfinitos de Borges no son sino concreciones de la intuición del infinito en diversos mecanismos literarios y estéticos: causalidad (una sola causa agota la causalidad entera, como en el poema “Las causas”), tiempo (el tiempo entero está contenido en cada uno de sus instantes, como en *El jardín de senderos que se bifurcan*), espacio (el espacio se da entero en cada uno solo de sus elementos, ejemplo, “El Aleph”), identidad (un hombre es todos los hombres: “El inmortal”, “Los teólogos”, “El sur”, “Borges y yo”). Concretémonos, en virtud de su claridad, potencia y carácter emblemático, por explicar el primer transfinito borgesiano, que tiene el mismo nombre que el de Cantor: *aleph* (\aleph): nos referimos, por supuesto, al relato “El Aleph”.

Segunda sección
El infinito como
cuestión metafísica:
“El Aleph”



Hemos esperado hasta esta sección para aclarar una de las afirmaciones de nuestra introducción, a saber, que el pensamiento del infinito que hemos expuesto en Borges y Cantor también está presente en la metafísica de Schopenhauer. Como expondremos más adelante, Schopenhauer ya había comprendido filosóficamente el infinito al tratar de resolver una de las más famosas antinomias de Kant: la que trata acerca de si el universo es finito o infinito. En la comprensión filosófica que Schopenhauer ha dado del problema del infinito aplicado a la noción metafísica de universo o mundo, encontramos un valiosísimo correlato con la ficción de Borges “El Aleph”, que trata sobre un objeto desde el que pueden verse al mismo tiempo todos los puntos del espacio. Utilizaremos el razonamiento filosófico de Schopenhauer como un correlato para revelar el misterio del relato y esclarecer los procedimientos poéticos de Borges. Pero antes de hacerlo, queremos hacer algunas consideraciones sobre la profunda relación entre Borges y Schopenhauer, para contextualizar con mayor precisión el pensamiento idealista borgesiano y la modalidad específicamente literaria que éste posee.

En su “Otro poema de los dones”, Borges da gracias al divino laberinto de las causas y de los efectos “por Schopenhauer, que acaso descifró el universo”.²⁵ A diferencia de quienes han visto en Schopenhauer ante todo al pesimista o al defensor del ascetismo, Borges lo consideró ante todo como metafísico y creador de una visión tanto intelectual como estética del mundo. Para Borges, Schopenhauer es su filósofo fundamental, el único realmente afín a su visión del mundo. Así lo encontramos en el ensayo “Avatares de la tortuga”; donde tras examinar algunas doctrinas filosóficas, Borges declara: “me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del

²⁵ Jorge Luis Borges, “Otro poema de los dones”, en *El otro, el mismo, Obras completas*, tomo 2, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 335.

universo”²⁶. Borges se vale del idealismo filosófico para ahondar en la serie de rasgos con que el universo nos confirma a cada paso su carácter irreal, ficticio. Pero debemos decir que Borges encontró en Schopenhauer no tanto la serie de razonamientos que llevan al idealismo moderno (los cuales encontró también en Berkeley o en Kant), sino ante todo al poseedor de la intuición que tal doctrina presupone, la demostración intuitiva de la verdad del idealismo filosófico.

La metáfora arriba mencionada, que presenta a Schopenhauer como descifrador del universo está totalmente lejos de ser casual, y se inspira directamente en las palabras que el filósofo alemán dedica al carácter de su propio pensamiento en el texto “Sobre la necesidad metafísica del hombre”, donde hace patente que su filosofía consiste, precisamente, en un proporcionar la clave que cifra al universo, para que todos los fenómenos separados sean interpretados bajo un principio único sin perder su carácter singular y que el resultado final no sea en modo alguno contrario a la intuición:

Quando encontramos un escrito cuyo alfabeto es desconocido, intentamos interpretarlo hasta llegar a una hipótesis del significado de las letras bajo la cual se forman palabras comprensibles y períodos coherentes. Y entonces no queda ninguna duda de la corrección del desciframiento, porque no es posible que la armonía y la coherencia en las que esa interpretación pone todos los signos de aquel escrito fueran meramente casuales ni que, dando otros valores totalmente distintos a los signos, se pudieran obtener igualmente palabras y períodos en esa combinación. De manera semejante, el desciframiento del mundo ha de acreditarse plenamente por sí mismo (...) Cada una de mis teorías filosóficas ha sido pensada en presencia de la realidad intuitiva y ninguna tiene ni siquiera su raíz en conceptos abstractos. Y dado que en ella existe un pensamiento fundamental que se aplica a todos los fenómenos del mundo como su clave, ella misma se acredita como el alfabeto correcto con cuya aplicación todas las palabras y períodos tienen significado”²⁷.

²⁶ Jorge Luis Borges, “Avatares de la tortuga”, en *Discusión, Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p.273.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López de Santa María, tomo II, Madrid: Trotta, p. 224.

Este desciframiento reposa sobre un pensamiento único, este pensamiento, es, por supuesto, la famosa formulación de Schopenhauer: el mundo es, por una parte, Voluntad y nada más que Voluntad; por otra, es Representación y nada más que Representación. En la posesión de un pensamiento único que da unidad y armonía a sus afirmaciones sobre el mundo y en el carácter idealista de este pensamiento, encontramos una gran afinidad entre la filosofía de Arthur Schopenhauer y la peculiar visión que habrá de elaborar Borges en su literatura.

En realidad, lo que debe destacarse en la profunda afinidad entre Borges y Schopenhauer es que ambos han resuelto al universo a partir de la intuición, del acceso inmediato a la totalidad y sus paradojas. La clave para comprender a Schopenhauer es que se trata de un pensador que resuelve los temas de la metafísica moderna, kantiana, desde una deducción de la cosa en sí como Voluntad, específicamente, desde la experiencia inmediata del cuerpo como Voluntad. No puede dejar de destacarse la importancia de la intuición en la metafísica de Schopenhauer. Su gran crítica contra Kant reposa, de hecho, en que Kant dedujo la Cosa en sí de manera meramente pensada, (como una mera “cosa del pensamiento”, tal como señaló Hegel) y por otro lado, consideró a las categorías como condición de posibilidad del conocimiento mismo, mientras Schopenhauer dedujo la cosa en sí desde la experiencia inmediata del cuerpo y conservó como única condición del conocimiento representativo al principio de razón suficiente.

Así lo vemos en las consideraciones estéticas de Schopenhauer, contenidas en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, cuyo tema es la representación independientemente del principio de razón suficiente, o la Idea platónica como objeto de Arte. Recordemos que en *El mundo como Voluntad y Representación* el mundo es considerado alternativamente en su aspecto de Representación, es decir, como subordinado

a determinadas formas de conocimiento y condiciones del fenómeno, y en tanto Voluntad, es decir, experiencia inmediata y corporal de la cosa en sí como ciego impulso que se satisface a sí mismo y que constituye en última instancia la esencia del mundo. Después de haber considerado en su primer libro a la Representación sometida al principio de razón suficiente y en el segundo a la objetivación de la Voluntad, el tercer libro es dedicado por Schopenhauer a la Estética. En él, Schopenhauer a la vez retoma y modifica la tradición platónica en torno a la Idea. En efecto, si bien Schopenhauer, al igual que Platón, considera a la Idea como el grado más alto de lo cognoscible, difiere radicalmente del mismo en cuanto que identifica al arte como la manifestación de esta Idea: recordemos que Platón está en las antípodas de esta postura al concebir al arte como copia, simulacro o realidad ontológicamente degradada no sólo de la Idea sino del mero fenómeno. Para lograr esta paradójica identificación, Schopenhauer hace una lectura peculiar tanto de la Idea platónica como de la Cosa en sí kantiana. Schopenhauer identifica a la cosa en sí de Kant con la Voluntad única detrás de cada fenómeno, mientras que considera a las Ideas como los grados de objetivación de esa Voluntad. Sin embargo, Schopenhauer se percata de que tanto la Cosa en sí de Kant como la Idea platónica “no son idénticas pero sí son sumamente afines, distinguiéndose entre sí tan sólo por una determinación”²⁸. En resumen, la Cosa en sí Kantiana, en tanto ajena al fenómeno, carece de las determinaciones de espacio y tiempo, que son condiciones de todo conocimiento; por su parte, la Idea de Platón es aquello verdaderamente existente, que siempre es pero nunca llega a ser: excluye la pluralidad y el cambio. Es decir, que lo que ambas concepciones tienen en común es negar las formas que pertenecen al fenómeno. “Kant, para negar esas formas, las formuló inmediatamente en expresiones abstractas y excluyó directamente de la Cosa en sí el tiempo, el espacio y la causalidad, en

²⁸ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 224

cuanto meras formas del fenómeno; Platón, en cambio, no llegó hasta una expresión suprema y excluyó de sus ideas aquellas formas solo de manera mediata, negando de las ideas lo que solo en virtud de aquellas formas es posible: la pluralidad de lo semejante, el nacer y el perecer”²⁹. Schopenhauer descubre que la Idea platónica difiere de la Cosa en sí en que, si bien prescinde de las categorías de espacio y tiempo, sigue manteniendo la forma general de toda representación, esto es, la relación entre el sujeto y el objeto. Así pues, la Idea nos plantea una posible intuición de las cosas libres de la determinación de espacio, tiempo y causalidad, mientras la Cosa en sí difiere de ella porque la Cosa en sí resulta ajena a toda representación y por lo tanto no puede ser objeto efectivo de conocimiento, quedando tan sólo como noción abstracta: “Para acercar aún más la expresión kantiana a la platónica, podríamos decir también: tiempo, espacio y causalidad son aquella disposición de nuestro intelecto en virtud de la cual el único ser existente de cualquier especie se nos presenta como una multiplicidad de seres semejantes que nacen y perecen incesantemente, en sucesión infinita. La captación de las cosas por medio y conforme a la mencionada disposición es inmanente; en cambio, aquella que se hace consciente de la índole del asunto es la trascendental. Esta se obtiene *in abstracto* con la crítica de la razón pura, pero excepcionalmente puede presentarse también de forma intuitiva. Esto último constituye mi añadido.”³⁰ Tal añadido es clave en la representación estética en Borges. A la intuición trascendental, libre de las determinaciones del espacio y del tiempo, pero no libre de la forma general del conocimiento, esto es, la de que toda representación es objeto para un sujeto, corresponde la Idea platónica. Para Schopenhauer, el arte es la captación de las cosas libres de las categorías del espacio y del tiempo, su captación como Ideas. Schopenhauer afirma que el artista capta, detrás del torrente de las apariencias, el objeto único detrás de

²⁹ *Ibíd.*, p. 225.

³⁰ *Ibíd.*, p. 226.

todo objeto. Pero en la captación de esta Idea no sólo el objeto pierde toda individuación originada por el tiempo y el espacio (que son las condiciones del *principium individuationis*), sino también el propio sujeto experimenta un cambio semejante y pierde toda noción de individualidad. Schopenhauer considera que el conocimiento liberado del principio de razón suficiente eleva al sujeto al estado de sujeto puro del conocimiento, cumpliendo cabalmente el mundo como representación y liberándolo del principio de individuación, indistinguible ya el individuo que conoce del conocido: cuando crea, el genio tiene la intuición de ser todos los hombres, o de agotar en una sola representación la idea del hombre.

Sólo en la medida en que, según se ha descrito, un individuo cognoscente se convierte en sujeto puro del conocer y el objeto considerado se eleva a idea, aparece puro y en su totalidad *El mundo como representación* y se produce la completa objetivación de la voluntad, ya que sólo la idea es su objetividad adecuada. El hecho de cobrar objetividad y convertirse en representación supone de un golpe el sujeto y el objeto: pero el que esa objetividad sea una pura, perfecta y adecuada objetividad de la voluntad, supone el objeto como idea, libre de las formas del principio de razón suficiente, y el sujeto como puro sujeto del conocimiento, libre de la individualidad y de la servidumbre de la voluntad. Quien, conforme a lo dicho, se ha absorbido y perdido en la intuición de la naturaleza hasta el punto de no existir ya más que como puro sujeto cognoscente, se percata inmediatamente de que él es cuanto tal la condición, el soporte del mundo y de toda existencia objetiva, y que esta se presenta a partir de entonces como dependiente de la suya. Así pues, él implica a la naturaleza en sí mismo de modo que la siente como un accidente de su ser. En ese sentido dice *Byron*: “*Are not the mountains, waves and skies, a part / of me and of my soul, as I of them?*” ¿Pero cómo podría quien eso siente, considerarse a sí mismo como absolutamente preceder por oposición a la naturaleza inmortal? Antes bien, le conmoverá la conciencia de lo que dice el Upanishad del Veda: “*Yo soy todas esas criaturas en su totalidad, y fuera de mí no hay nada*”.³¹

El hombre que alcanza una fuerza de contemplación tal que puede agotar la

³¹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López de Santa María, tomo II, Madrid: Trotta, p. 235

Voluntad en una sola representación o Idea platónica accede al estado de sujeto puro de la contemplación estética, y, libre de todo lo que en él es individuación (afectos y deseos), descubre o intuye su identidad con todos los hombres. En Schopenhauer, la Voluntad se da entera en cada uno de los objetos que la representan y el genio que capta la Idea alcanza la condición de sujeto puro (“claro ojo del mundo”): para Borges, cada objeto implica el Universo entero y un hombre es todos los hombres. La diferencia entre el modo de conocimiento propio del arte en Schopenhauer y la literatura de Borges es que Borges reduce todo el cielo eidético Schopenhaueriano a una intuición única, el infinito. En cierto modo, la intuición del infinito es el “añadido” borgesiano a Schopenhauer. Si se quiere decirlo así, Borges ha dado “otra vuelta de tuerca” al pensamiento estético de Schopenhauer, ha rizado el rizo.

Esencialmente, Borges *es* Schopenhauer, pero es un Schopenhauer en el que el enigma del mundo no está en la Voluntad, sino en la propia Representación. Si en Schopenhauer es una Voluntad única la que existe detrás de todos los fenómenos, y esa sola Voluntad basta para explicar la esencia metafísica del mundo, en Borges una única Representación es la que basta para explicar la esencia de la literatura: el infinito. Borges consideró que el sistema de Schopenhauer es la única explicación razonable del enigma del mundo, admite su idealismo, pero la idea misma de la Voluntad, idea que para Schopenhauer es el timbre de su gloria filosófica, es inútil para crear una literatura. Pero las ideas de Schopenhauer en torno a la Representación, el modo en que Schopenhauer demuestra que para el arte el tiempo y el espacio deben ser negados, conduce a Borges a entender el infinito y la problemática profunda de la Representación.

En todas las afirmaciones anteriores hay que tener en cuenta, empero, la diferencia entre Filosofía y Literatura. La tarea de Schopenhauer, en su papel de filósofo, era resolver el enigma del mundo. Borges sólo tuvo que resolver el

enigma de la Literatura, pues para un escritor la literatura es lo que para un filósofo es el mundo. Ambos hablan de mundos distintos, aunque ambos mundos se puedan comprender el uno al otro y hasta intentar subordinar el uno al otro. Pero, de manera análoga, ambos han resuelto los problemas de sus respectivas disciplinas en una sola intuición que equivale a todas las demás. En esencia, creemos que la relación especial entre Borges y Schopenhauer es que ambos han resuelto sus respectivos problemas desde el acceso inmediato e intuitivo a un pensamiento único que es la clave del enigma que ambos buscaban. De ahí su profunda afinidad y la admiración que Borges siempre tributó al “apasionado y lúcido Schopenhauer”. Pasión y lucidez son las características fundamentales de la obra de Schopenhauer y de Borges.

Sin embargo, hemos mencionado en nuestra introducción que hay una coincidencia todavía más fundamental, más honda, que hay un pensamiento que es idéntico en Schopenhauer y Borges. Se trata de su pensamiento en torno a la naturaleza del infinito y, más concretamente, de la relación entre el infinito y la representación del universo. Como ya hemos mencionado, aclararemos esta afinidad en un ejemplo literario concreto: se trata del relato “El Aleph”. “El Aleph” es la ficción de Borges en la que en cierto modo se da respuesta a la cuestión del universo como finito o infinito. En nuestra lectura del cuento nos valdremos de Schopenhauer para comprender la Idea detrás de esta ficción de Borges. Veremos cómo Borges ha logrado transmitir a través del lenguaje la Idea misma del infinito en una ficción y un texto poéticos en los que el infinito ha alcanzado la condición pura de Forma.

El cuento “El Aleph” presenta tres problemas fundamentales en relación al propio Aleph. El primero, de naturaleza imaginativa, es la postulación del objeto mismo, aquel Aleph en el que el Universo es visible en todos los puntos y desde todos los ángulos posibles. Este problema pertenece al aspecto propiamente fantástico de la ficción de Borges, a su filiación con el cuento

moderno. Su relevancia es que Borges ha convertido al objeto fantástico de la literatura no a las entidades sobrenaturales o desmesuradas que caracterizan a la ficción fantástica, sino al propio Universo. Este problema pertenece a “El Aleph” como relato fantástico. El segundo problema, de naturaleza poética, es el de la representación de tal objeto. Aunque Borges ciertamente utiliza un objeto fantástico para construir un relato, no le basta con indicarlo o señalarlo, sino que afronta el problema, verdaderamente poético, de *crearlo*, de transmitirnos la sensación de él a través de un fragmento de prosa poética. El fragmento que contiene la visión del Aleph puede considerarse como uno de los mejores momentos poéticos del propio Borges y como tal es decisivo para comprender su literatura. Por tanto, este problema pertenece a “El Aleph” como representación poética del universo. El último problema que plantea el Aleph es, a mi parecer, el de la relación de los personajes con el objeto, el del conocimiento de ese objeto. Podemos concebir el cuento como la presentación de dos escritores confrontados al Aleph. Por un lado tenemos a Carlos Argentino Danieri, que utiliza repetidamente al Aleph como observatorio para elaborar un vasto y tedioso poema que abarca toda la Tierra; por el otro, el protagonista, Borges, que nos presenta una contemplación única del Aleph en la prosa poética de una narración, y a quien le interesa más postular el Aleph en sí mismo, no como medio para acceder a una representación verídica del mundo. La pregunta es: ¿porqué, más allá de la parodia literaria que representa Argentino Danieri, Borges acierta y él no? Tal problema es en sí el problema literario central del relato.

Para acometer estos problemas literarios, es necesario contextualizar (aunque lo haremos de manera harto escueta) el problema en su índole filosófica. La condición del Universo como objeto de conocimiento ha sido discutida incesantemente en la modernidad, especialmente a partir de la manera en que Kant replanteó los problemas de la metafísica clásica. Sabido es

que, en las famosas Antinomias de su Dialéctica Trascendental, el filósofo alemán señaló que el Universo, considerado como la unidad incondicionada de las condiciones objetivas del fenómeno, no puede ser un objeto válido de conocimiento, dado que es una idea trascendental que excede toda intuición empírica. Por lo tanto, la razón humana no puede decidirse en torno a las cuestiones siguientes: si el universo es finito o infinito en el espacio y el tiempo, si el universo consta de partes simples o no, si el universo obedece a leyes inflexibles o conoce causalidad por libertad, si el universo implica un ente necesario (un Dios) o no. A las primeras dos antinomias se les conoce como antinomias matemáticas, a las otras dos como antinomias dinámicas. La antinomia que nos ocupa es la primera antinomia matemática, acerca de la finitud del universo. Ante la perspectiva de Kant, que rigurosamente argumenta en torno a la imposibilidad de decidirse por una u otra de las opciones, nos preguntamos por qué en la literatura de Borges puede darse esta respuesta. Es decir, ¿por qué es válido hablar de la representación de un universo infinito, más aún, cómo es posible pensar ésta infinitud? No es vano rescatar esta problemática desde el punto de vista filosófico, pues de otra manera no podríamos comprender la absoluta novedad del planteamiento “fantástico” de Borges: aquí lo irreal, el objeto problemático y sorprendente no son los objetos de la tradición usual de lo maravilloso, sino el Universo mismo, cuya imposibilidad como objeto de conocimiento Kant había demostrado. Es decir, sólo si meditamos a partir de la postulación kantiana de la imposibilidad del universo como objeto efectivo de conocimiento es cómo podemos pensar la novedad del cuento de Borges. La idea de Borges es tratar al propio Universo como si fuera un objeto fantástico, ficticio, imposible, irreal, lo cual es imposible sin la tradición idealista. Borges acierta al postular al universo como objeto fantástico, mientras un Danieri no dudaría jamás de su realidad efectiva. Esta duda es una de las condiciones para poder representar al Universo de manera

válida y no sólo parcial. Pero, como el propio Schopenhauer en su relación con Kant, Borges se conduce en una dirección propia, va más allá y nos otorga la comprensión cabal de ese objeto.

El reconocimiento de la imposibilidad del Universo en tanto objeto de conocimiento sólo constituye el aspecto conceptual de la postulación del Aleph: falta su demostración, falta el procedimiento por el que el infinito puede ser representado. Se ha mencionado arriba a Kant y sus antinomias; Kant afirma explícitamente que no puede saberse si el universo es finito o infinito sin caer en las viejas argumentaciones escolásticas de la metafísica precrítica. Podríamos concebir al cuento como la consideración de ambas posturas, la que considera un universo finito y la que considera un universo infinito. Más adelante veremos cómo puede justificarse que el universo es infinito sin caer en la antinomia. Por ahora, podemos decir que, por un lado, tenemos a Danieri, cuya concepción literaria en torno al universo es movida por una ridícula y banal idea del hombre moderno:

Lo evoco —dijo con una animación casi inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron estas ideas, tan pomposas y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente me respondió que ya lo había hecho...³²

Borges satiriza aquí la idea de falsa totalidad que está presente en el falso asombro que sentimos por las transformaciones modernas, por ejemplo, en la idea de la comunicación masiva o en la red mundial de información. Este ideal

³² Jorge Luis Borges, "El Aleph", en *El Aleph, Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 745.

moderno condiciona el asombro que el superfluo Danieri quiere imprimir a su obra: “El poema se titulaba *La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe”.³³ Danieri opta por un procedimiento lineal que pretende abarcar la Tierra entera mediante la descripción minuciosa de todos sus lugares:

Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

*Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta —¿Color? Blanquiceleste—
Que da al corral de ovejas catadura de osario.*³⁴

Más allá de la crítica de Borges a los excesos de la poesía vanguardista (abuso de los neologismos, licencias métricas, excentricidad, barroquismo), más allá de la supuesta identificación de Danieri con las actitudes de Gironde o Neruda, debemos concentrarnos en el problema poético y metafísico subyacente al intento de Danieri. El poema de Danieri es ridículo, pero ni siquiera libre de sus excesos superficiales este poema sería relevante. Pues su verdadero fallo es la noción de totalidad que éste implica. En el relato, Danieri ha visto lo mismo que Borges, pero nos presenta una visión pobre e ingenua de la totalidad que el Aleph le ofrece. Para Danieri la tierra es un globo de lugares interconectados cuyo recorrido es gigantesco, pero posible, dado el tiempo necesario. Gracias a sus repetidas visiones del Aleph, Danieri poco a poco va formando una imagen descriptiva del universo para elaborar su poesía. Es decir, lo que la obra de

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Loc. cit.*

Danieri implica que el mundo es finito, que es posible (aunque sin duda fatigoso) acabar de, por así decirlo, versificar el mundo. Esta idea es el ejemplo perfecto de lo que desde la Antigüedad se conoce como falso infinito: un recorrido indefinido dentro de una totalidad inagotable. ¿Cómo es que Borges logra agotar esta totalidad en un breve texto, absolutamente distinto del de Danieri, y llega a la representación del infinito actual?

Antes de abordar el procedimiento poético de Borges y el argumento metafísico que lo sostiene, debemos señalar los escollos que Borges evitó al confrontarse con este Todo imaginario. Una de las características clave de “El Aleph” es su rechazo de lo literario. Este rechazo está unido al problema de la representación. Lo literario aquí comprende, por un lado, el vicio que arruina la escritura de Danieri: aquél que manifiesta la poesía vanguardista, con sus excesos formales, el afán de deslumbrar y la ambición literaria de alcanzar el reconocimiento. Es decir, su modernidad, en el sentido meramente inmediato de la palabra. De ahí la banalidad señalada más arriba por Borges: la del poeta y el poema como visiones modernas y novedosas del mundo. Pero, por otra parte, tenemos el rechazo de lo literario como simbólico, rechazo que debe entenderse para acceder a la dimensión plena de la obra de Borges, pues el Aleph no es símbolo, ni misticismo, ni emblema de lo Trascendente:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de

literatura, de falsedad.³⁵

Las metáforas de tales antecesores de Borges se invalidan en la medida en que pretenden, mediante representaciones, hacer un enunciado que equivalga a lo trascendental, lo ultramundano. Borges, lúcido, está en el extremo opuesto de los místicos: para él no hay Universo ni Dios accesibles por la palabra. Pues lo que los místicos entendieron por la experiencia del Todo se ha convertido aquí en Literatura, en Forma, en Belleza, y no sólo en un hecho de la voluntad religiosa. Borges, libre de mundanidad y de metáfora, libre de *literatura* es equiparable al retrato que el poeta hizo de Spinoza:

No lo turba la fama, ese reflejo
de sueños en el sueño de otro espejo,
ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito
labra un arduo cristal: el infinito
mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.³⁶

El problema es, pues, la enumeración fiel, “sin literatura”, de lo que Borges ha visto en el Aleph. Ese problema se nos muestra como irresoluble, como el propio Borges lo advierte:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.³⁷

Sin embargo, y esto lo sentimos, Borges ha resuelto tal problema. En un

³⁵ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph, Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 753.

³⁶ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, p. 243

³⁷ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph, Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 753.

principio, tenemos la evidencia estética, sensible, de que la sensación del infinito ha sido lograda. Sin embargo, debemos hacer intelectualmente comprensible cómo se ha transmitido el infinito a través de la literatura ¿Cómo logra Borges transmitir la sensación del infinito? Como hemos anticipado anteriormente, consideramos pertinente, para comprender exactamente la naturaleza del intento de Borges, invocar la refutación schopenhaueriana de la cadena causal, que conduce a la única forma válida de concebir al Universo como una totalidad ficticia que puede agotarse con un solo acto de la imaginación. De nuevo, advertimos al lector que el argumento metafísico es aquí sólo una manera de exponer el argumento literario, que es válido en y por sí mismo, sin necesidad del metafísico. Es decir: una manera intelectual de aproximarse a lo que es en sí mismo belleza, aquello que no necesita explicación para manifestarse. Esta doctrina aparece claramente formulada en la *Crítica a la filosofía kantiana*. Schopenhauer corrige la doctrina kantiana de las antinomias demostrando que si se prosiguiese con rigurosidad el giro copernicano o crítico del idealismo, es decir, considerar que el mundo sólo existe en tanto representación del sujeto, el entendimiento tendría que decidirse siempre a favor de las antítesis de las antinomias y no de las tesis. Esto puede sorprender, pues el mismo Kant había dicho que tanto la tesis como la antítesis se basan en falsos argumentos escolásticos que se contradicen entre sí, pero Schopenhauer afirma que en el lado de la antítesis está la verdad. La antinomia a partir de la cual Schopenhauer resuelve todo el conflicto es la que se refiere a la causalidad, pues ella conduce al conflicto mismo de la infinitud del universo: Para el filósofo, sólo la antítesis nos lleva a la comprensión correcta de la noción del infinito. La tesis reza como sigue: “Si existe lo condicionado, tiene que darse la totalidad de sus condiciones; y por tanto lo absolutamente incondicionado”.³⁸ Es decir, la tesis sostiene que la cadena de

³⁸ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, prólogo, traducción, notas e índice de Pedro Ribas, Madrid: Taurus, 2005, p. 384.

causas y efectos tuvo inicio en lo incondicionado; la otra supone lo contrario, esto es, que la cadena causal no tiene principio ni fin. Schopenhauer afirma que la antítesis (en este caso, que el universo no tiene origen en lo incondicionado) se basa realmente en las formas de nuestra facultad de conocer, mientras la tesis se basa en la debilidad del individuo “cuya imaginación se cansa con un regreso infinito –de ahí que le ponga fin mediante supuestos arbitrarios que en el mejor de los casos trata de disimular.”³⁹ Podemos imaginar a Danieri como la tesis y Borges como la antítesis: para Danieri, el mundo es una totalidad lineal de causas y efectos encadenados que tuvo un inicio y tendrá un fin, mientras Borges imagina un universo que se agota instantáneamente en una sola intuición. Schopenhauer refuta la cadena causal afirmando que si bien es cierto que todo condicionado dado tiene una condición, de esto no se sigue que ese condicionado pueda ser a su vez condición de otro condicionado. Es decir, nunca existe como tal una cadena de condiciones que puedan derivarse de un último condicionado finito, sino que siempre existen series infinitas de condicionados y de condiciones, y en cada una de ellas se interrumpe la cadena y se anula la exigencia del principio de razón suficiente. Es decir: todo tiene una causa, pero no puede afirmarse que haya una causa última común a todas las cosas, sino que para cada objeto del entendimiento sólo hay una causa, que es la inmediatamente próxima, y la elaboración de una cadena asociativa de tales causas es un acto absolutamente arbitrario. La causalidad entera se satisface en cada uno de sus miembros. En efecto,

(...)el principio de razón suficiente sólo puede exigir la totalidad de la condición próxima, nunca la totalidad de una serie. Pero este concepto de la totalidad de condición no determina si esta ha de ser simultánea o sucesiva; y al optarse por lo último, surge la exigencia de una serie completa de condiciones que se suceden unas a las otras. Sólo en virtud de una abstracción se puede considerar una serie de causas y efectos como una serie de causas puras que existirían solo en razón del último

³⁹ *Ibíd.*

efecto (...)⁴⁰

En este párrafo podemos ver que la idea de una cadena causal (y por lo tanto de una totalidad abierta) sólo puede existir en la medida en que suponemos que un condicionado cumple su condición de manera sucesiva y no simultánea. En cambio, si suponemos que un condicionado cumple su condición de manera simultánea, absoluta, total, no puede darse una totalidad de condición o cadena causal. Se refuta, pues, la idea de una cadena causal, más no la exigencia del principio de razón: se trata de una causalidad sin cadena, una causalidad que no supone una totalidad dada de antemano, una causalidad que se cumple entera en cada uno de sus miembros sin necesidad de suponer un vínculo entre ellos y que, por lo tanto, no supone ningún mundo real debajo de sus operaciones.

Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que el razonamiento de Schopenhauer es el mismo que encontramos en Cantor. En efecto, lo que Schopenhauer dice es que en el conjunto infinito de la causalidad la causalidad entera queda satisfecha en uno solo de sus miembros. Ahora bien, lo que Schopenhauer hace para demostrarlo es equiparar dos series, la de la metafísica precrítica, que supone la sucesión de estados condicionados uno por el otro, y la de la metafísica crítica, que supone causas que no se enlazan entre sí, y por tanto no forman ningún tipo de sucesión que pueda ser contada. Es decir, la serie de la metafísica precrítica no es de la misma naturaleza que la serie infinita de la metafísica crítica: una es el falso infinito, que puede equipararse al infinito de potencia menor o \aleph^0 , y la otra es el verdadero infinito, que puede equipararse al infinito de mayor potencia, \aleph^1 . Uno es la sucesión de los enteros (la sucesión de estados 1,2,3,4), la otra el conjunto no numerable de los reales (irracionales más enteros). No importando el arreglo de causas en el

⁴⁰ Schopenhauer, "Crítica a la filosofía kantiana", en *El mundo como Voluntad y Representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2006, p. 567.

conjunto de la causalidad, siempre es posible añadir una más: la causalidad es un esquema a priori del conocimiento humano, no una realidad. Es decir: siempre es posible añadir una causa al conjunto de la causalidad siempre y cuando no se suponga su realidad bajo una serie de causas encadenadas.

Esto quiere decir que en la causalidad *el todo no es mayor que alguna de sus partes*, es decir, que cada causa es la causalidad entera, o que la causalidad es un conjunto que posee equivalencia uno a uno con los subconjuntos que contiene. Metafísicamente, cada causa agota la causalidad entera. Por ello, cada hecho que ocurre de manera causal en el universo presupone el universo entero, es decir, la totalidad causal de la que forma parte. Y siempre es posible añadir una nueva causa. Ya podemos ver aquí la analogía con Borges: el pensamiento es el mismo. En Borges, cada cosa nombrada durante la visión del Aleph presupone el universo entero, del mismo modo que un hombre es todos los hombres y un instante es todo el tiempo. Por cierto, en cuanto a la paradoja de la causalidad en Schopenhauer, encontramos esta concepción de la causalidad expresa y explícitamente en el poema “Las causas”, poema que es el correlato literario perfecto de los párrafos de la *Crítica a la filosofía kantiana* que hemos expuesto:

Los ponientes y las generaciones.
Los días y ninguno fue el primero.
La frescura del agua en la garganta
de Adán. El ordenado Paraíso.
El ojo descifrando la tiniebla.
El amor de los lobos en el alba.
La palabra. El hexámetro. El espejo.
La Torre de Babel y la soberbia.
La luna que miraban los caldeos.
Las arenas innúmeras del Ganges.
Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña.
Las manzanas de oro de las islas.
Los pasos del errante laberinto.
El infinito lienzo de Penélope.
El tiempo circular de los estoicos.

La moneda en la boca del que ha muerto.
El peso de la espada en la balanza.
Cada gota de agua en la clepsidra.
Las águilas, los fastos, las legiones.
César en la mañana de Farsalia.
La sombra de las cruces en la tierra.
El ajedrez y el álgebra del persa.
Los rastros de las largas migraciones.
La conquista de reinos por la espada.
La brújula incesante. El mar abierto.
El eco del reloj en la memoria.
El rey ajusticiado por el hacha.
El polvo incalculable que fue ejércitos.
La voz del ruiseñor en Dinamarca.
La escrupulosa línea del calígrafo.
El rostro del suicida en el espejo.
El naipe del tahúr. El oro ávido.
Las formas de la nube en el desierto.
Cada arabesco del calidoscopio.
Cada remordimiento y cada lágrima.
Se precisaron todas esas cosas
para que nuestras manos se encontraran.⁴¹

En estos magníficos versos podemos ver claramente que lo que el poema dice, lo que Schopenhauer afirma, lo que Cantor demuestra, *es exactamente lo mismo* y eso es la Idea, manifiesta en metafísica, matemática, poesía. El poema trata de demostrar que la causa final, “que nuestras manos se encontraran”, presupone el universo entero, porque el hecho de que nuestras manos se encuentren es un hecho infinito, agota la causalidad entera, como todos los otros. Esta última línea ocupa en el poema el lugar que la diagonal ocupa en el argumento de Cantor:

⁴¹ “Las causas”, en Antología poética 1923-1977, Madrid: Alianza, 2007, p. 147

$E_0 = m m m m m m m m m m m m m \dots$
 $E_1 = w w w w w w w w w w w w w \dots$
 $E_2 = m w m w m w m w m w m w m w \dots$
 $E_3 = w m w m w m w m w m m w \dots$
 $E_4 = w m m w w m m w m w m w \dots$
 $E_5 = m w m w w m w m w m w m \dots$
 $E_6 = m w m w w m w w m w m w \dots$
 $E_7 = w m m w m w m w m w m w \dots$
 $E_8 = m m w m w m w m w m w m \dots$
 $E_9 = w m w m m w w m w w m w \dots$
 $E_{10} = w w m w m w m w m m w m \dots$
 $E_{11} = m w m w w m w m m w m m \dots$
 $\vdots \quad \vdots \quad \ddots$
 $E_{\aleph} = w m w w m w m m m m m w \dots$

Así como Cantor descubre una nueva sucesión decimal en medio del esquema infinito que demuestra la no numerabilidad de los racionales, del mismo modo Borges, con su causa final añade un elemento no numerable a la sucesión de las causas fundamentales, implicando con ello la no numerabilidad del conjunto. El poema es la manifestación literaria de un *regressus*, el recorrido inmediato que agota una totalidad imaginaria. Pero esto es sólo comprensible en el último verso, que unifica a todos los demás, pues el hecho al parecer azaroso de que nuestras manos se encuentren, equivale en su infinitud a las causas fundamentales, a toda la belleza elemental e inmensa que Borges nombra. En el poema, el conjunto es toda la enumeración anterior, el subconjunto la frase final, pero ambas poseen el mismo valor: infinito. Es más: la infinitud real del conjunto queda demostrada por la frase final, por esa cifra que Borges encuentra en la sucesión de las causas. La gran belleza de ese poema reside en el contacto con ese infinito. En estos versos podemos experimentar el contacto con la Idea y la felicidad absoluta que éste conlleva.

La noción anteriormente expuesta de causalidad es la que Borges postula como la única válida para la narrativa: la causalidad que no supone un mundo

“real” debajo de sus asociaciones, y que puede ser considerada mágica, la causalidad que agota el universo entero en cada uno de sus hechos: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica”.⁴² Sus cuentos son gobernados por este tipo de causalidad secreta, que da cuenta del infinito que toda causa presupone. Debemos señalar que la causalidad es la categoría central de las ficciones de Borges, pues se manifiesta perfectamente bajo la forma del relato, forma dilecta del autor. De la causalidad en Borges puede afirmarse lo que dice Wittgenstein en la proposición 6.32 del *Tractatus* (proposición en la que está muy presente la influencia de Schopenhauer y su tratado sobre el principio de razón suficiente): “la causalidad no es una ley, sino la forma de toda ley”. En Borges, la causalidad es la forma de la ley que rige toda su obra. De ahí que sea ante todo un narrador.

Para demostrar el nexo entre lo anteriormente expuesto y la infinitud del universo debemos volver a Schopenhauer. Retomando el argumento anterior, la antítesis de la cadena causal no procede bajo la misma idea de Universo que la tesis, ni es de la misma naturaleza, pues la antítesis refuta la idea de una totalidad sucesiva y dada, esto es, “real”, y apuesta por una totalidad simultánea y representada, y por tanto “ficticia”. Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias de tal conclusión para la cuestión del universo como finito o infinito? Para Schopenhauer, la antinomia del universo finito contra el universo finito sólo es una tautología del conflicto anterior. En el fondo la concepción metafísica del universo como totalidad es la concepción de esa totalidad como totalidad causal, pues la causalidad es el fundamento esencial de toda

⁴² Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, p. 245.

Representación, como Schopenhauer lo demuestra en su tesis *Sobre el cuádruple principio de razón suficiente*. Es decir, el conflicto del universo finito o infinito sólo es una tautología del conflicto antinómico de la causalidad, aunque los elementos sean otros. La noción de cadena causal es exactamente análoga a la del universo como colección total. La tesis de tal antinomia, es decir, la finitud del universo, parte de la idea de que lo condicionado sólo puede darse con la serie completa o finita de sus condiciones, es decir, la cadena causal. Lo que la tesis afirma es que el universo tiene un punto inicial y uno final, que tiene límites definidos. La antítesis afirma la perspectiva opuesta: que una serie infinita no puede ser dada en su totalidad, esto es, no nos puede ser dada como teniendo un principio ni un fin, ni tampoco como poseyendo una unión necesaria entre sus miembros, sino tan sólo por el recorrido ficticio que la mente hace simultáneamente por todos sus miembros. Metafísicamente, la tesis afirma que el universo existe independientemente de su representación, como una totalidad dada de antemano, mientras la antítesis supone que el universo sólo existe en la medida en que es conocido dentro de la representación del sujeto:

Pues es contradictorio con el concepto de una serie infinita el que esta sea dada en su totalidad: por eso, le es esencial el existir sólo en relación al recorrido que se haga de ella, pero no independientemente de él. Por el contrario, en la hipótesis de unos límites definidos se incluye también la de una totalidad que existe de modo absoluto e independientemente de que se complete su medición.⁴³

Completar la medición de una totalidad es lo que Schopenhauer llama *regressus* o recorrido del infinito, pero esta medición no es sucesiva, sino simultánea, porque de otro modo el entendimiento nunca acabaría de recorrerla. Por lo tanto, es necesario agotar el infinito en un solo acto del entendimiento, una sola visión que equivalga al todo del que es sólo una parte

⁴³ Schopenhauer, "Crítica a la filosofía kantiana", en *El mundo como Voluntad y Representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2006.

(pues nuestra comprensión del universo es una parte del universo mismo). Este *regressus* es la esencia de la obra de Borges, sólo que lo que en Schopenhauer es un hecho mental y una afirmación metafísica es en él un hecho estético y una felicidad literaria.

Desde Aristóteles se habla de un infinito abierto o potencial (recorrido sin fin de una cadena) y de un infinito cerrado o actual. El poema de Danieri es un infinito abierto, potencial, falso; el fragmento de prosa poética de Borges, un infinito actual, cerrado, verdadero. Esto es porque la prosa poética de Borges supone el *regressus*. La infinitud de una serie sólo puede darse en la medida en que se consume el *regressus* de tal serie y no independientemente de él, esto es: el universo finito de la tesis plantea que el universo es infinito de manera dada incluso antes del pensamiento que lo recorre (infinito abierto), mientras que la antítesis plantea que el universo es infinito sólo en la medida en que la mente consume el retorno de la serie al entendimiento mismo (infinito cerrado). En resumen: “ni un infinito puede nunca estar totalmente dado, ni una serie sin fin puede existir más que en la medida en que sea recorrida sin fin, ni algo sin límites puede constituir una totalidad”. Esto es: algo sin límites sólo puede tener una totalidad ficticia. Ahora bien, Schopenhauer admite un infinito actual, en la medida en que sabe que ese infinito es ficticio (pues el mundo es mi representación). Es decir: “La infinitud del mundo, tanto en el espacio como en el tiempo y en la división, nunca se da antes del *regressus* o del *progressus* sino en él. O sea, que ese concepto se entiende mal cuando se pretende pensar el infinito, del tipo que sea, como algo objetivamente existente y realizado con independencia del *regressus*”. Schopenhauer culmina diciendo que, si se procediese a la inversa, tomando como punto de partida la solución kantiana del conflicto (y no la aristotélica), se sigue necesariamente la afirmación de la antítesis:

Si el mundo no es una totalidad incondicionada ni existe en sí sino solo en la representación, y si sus series de razones y consecuencias no existen antes del *regressus* de las representaciones sino sólo a través de ese *regressus*, entonces el mundo no puede contener series determinadas y finitas, ya que su determinación y delimitación tendría que ser independiente de la representación, que en tal caso vendría simplemente añadida; sino que todas sus series tienen que ser infinitas.⁴⁴

Es decir, el mundo es inagotable para una representación sometida a la razón por el hecho mismo de que no hay una totalidad válida de la cadena sino en sentido puramente representativo, pues si existiese una totalidad dada de antemano a la existencia del entendimiento, bastaría con la reelaboración de cada paso de esta cadena para representar cabalmente la totalidad. Sólo si la causalidad que une a todos los objetos de la descripción es “imaginaria”, representativa o dotada por el entendimiento que la postula es posible entender que supongan un infinito, porque su mera asociación implica una totalidad ficticia. Aquí podemos ver la sutileza, el genio metafísico de Schopenhauer. La causa por la que se decide por la antítesis no es porque ésta se corresponda objetivamente con el universo, sino porque sólo la tesis supone (falsamente) su realidad objetiva, mientras que la antítesis ya supone su propia irrealidad, supone la propia metafísica crítica y por ello es más verdadera, porque sólo ella supone que el mundo es Representación.

En su relato, análogamente, Borges descubre la necesidad de la ficción como única manera de dar cuenta de un infinito en acto. “El Aleph” demuestra necesariamente la tesis de que no puede haber experiencia fáctica del infinito, sino solamente estética, en la medida en que el verdadero infinito sólo puede ser dado por el *retorno* o *regressus*, recorrido mental que agota de manera instantánea una serie necesariamente ficticia. En el caso de “El Aleph”, la cadena que se refuta es la continuidad de los elementos del universo,

⁴⁴ Schopenhauer, Arthur, *Crítica de la filosofía kantiana*, en *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López Santamaría, p. 567

continuidad que la descripción fallida de Danieri presupone. Borges, parafreaseando a Schopenhauer, puede decir: “La belleza del universo entero se agota en cada uno de sus objetos”. O, para repetir nuestro motto: *en el universo considerado como hecho estético, como belleza, el todo no es mayor que alguna de sus partes*. Aquí vemos claramente a Carlos Argentino como la tesis, que postula un ingenuo universo realista que se caracteriza por ser una sucesión heterogénea y continua de causas y efectos, y Borges como auténtica antítesis, que postula que el universo es una multiplicidad de hechos absolutos que nunca se tocan, una totalidad simultánea y ficticia agotada por cada uno de los objetos que contiene. Argentino usa series numerables de hechos causales que se entrelazan entre sí, Borges usa series no numerables que se agotan en su causa próxima y son imposibles de poner en correspondencia con un lugar en la sucesión de los naturales. Danieri cree en la conexión real de las causas y las percepciones; Borges agota la totalidad en un solo acto. Para Danieri, cada objeto es finito y sólo existe en su relación con otro objeto que le sigue; para Borges, cada objeto implica el universo entero. En esta especie de nueva carrera de Zenón, Danieri ha optado por recorrer el globo, mientras que Borges ha optado por destruir toda noción de distancia al refutar la cadena que esa distancia implica, del mismo modo en que refutó el tiempo aquella tarde de 1928. Borges ha ganado sin dar un solo paso. El método mediante el cual Danieri da cuenta del Universo es la descripción lineal, que supone necesariamente la idea de una cadena causal dada de antemano como totalidad (un desierto, luego un camino, luego un poste, etc.), cadena que nunca podrá agotarse recorriéndola, mientras la manera en que Borges da cuenta del infinito es sabiendo que el Universo se da entero en cada una de las cosas que contiene. Por ello logra darnos el Universo en un *regressus* que se agota instantáneamente. Es decir, en términos matemáticos, ambos son infinitos, sólo que Danieri es numerable, es decir, corresponde a la sucesión empobrecida de

los naturales (1,2,3,4,5...) y al encadenamiento de las causas de la metafísica precrítica, que equivalen a \aleph^0 , mientras Borges nombra un infinito de potencia mayor, \aleph^1 , que no puede ponerse en correspondencia con los elementos de la sucesión numérica y corresponde a la causalidad sin cadena de Schopenhauer. Por tanto, el cuento es una cuestión de equiparar la potencia de dos infinitos, una auténtica versión literaria del argumento diagonal, en que Danieri forma el lado izquierdo, la sucesión de los reales, y Borges forma el lado derecho, el conjunto no numerable de los irracionales, del intervalo $\{0,1\}$

La llamada enumeración caótica es la clave poética del relato pues permite darle una totalidad ficticia al universo en su calidad de infinito actual, en la medida en que el lector da el mismo valor a la totalidad que a los elementos que ésta contiene. En la descripción poética de Borges, cada cosa es a su manera el universo entero, una totalidad que no puede existir fuera del hecho esencial de su representación. En este fragmento, la prosa de Borges es un fractal. En cada cosa descrita Borges ve el infinito y por ello agota el universo en un solo acto del entendimiento, acto que coincide con el instante estético, con la Belleza. En realidad, también hay que señalar que esta descripción excede los límites de las figuras retóricas: el lector se dará cuenta de que el concepto de “descripción caótica” no da cuenta adecuadamente del artificio del infinito que constituye el punto central del cuento de Borges. Curiosamente, no da cuenta de él porque lo nombra. Por eso la considero un mero artificio de la Idea, una manifestación de la divina Forma. Pues la enumeración sólo es la superficie de esta Forma, mientras la sensación que experimentamos en su contacto y las consecuencias literarias que posee son lo que podemos afirmar como su centro. Sólo en la refutación de la causalidad, implícita en la descripción de Borges, obtenemos una imagen intuitiva e instantánea del infinito. Pues sólo hay infinito en la medida en que comprendemos que el mundo es falso: el mundo no es más que mi

representación, diría Schopenhauer, o, en Borges, el mundo está hecho de un sólo instante en que cada cosa es la totalidad de la que forma parte. Pues todo infinito existe sólo por que hacemos aquella inconmensurable petición de principio que es el entendimiento humano. Por ello podemos afirmar totalmente que la sensación del universo como infinito *sólo puede existir en la ficción de Borges*. “El Aleph” (el relato) es el verdadero Aleph, más allá del Aleph falso de la calle Garay y del Aleph verdadero en un pilar de una mezquita de El Cairo, porque sólo en el fragmento poético en el que Borges contempla el Aleph se sabe y se siente que el universo es infinito. Y esto sólo puede ser así si el universo es falso, ficticio. Lo anterior asesta el golpe de muerte al realismo literario: el universo sólo puede ser infinito si se concibe como objeto fantástico. Y sólo como infinitud puede valer la pena sentir el universo. Este golpe es certero, preciso, perfecto. Como la flecha de Rudra. Con todo esto en mente, la visión poética de Borges queda al fin clarificada:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que

las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.⁴⁵

La clave para comprender este fragmento de prosa poética, acaso el mejor de Borges, es que en él cada elemento, por el artificio de la enumeración caótica, equivale al todo que la contiene, que no es sino el universo. Es decir, en él *el todo no es mayor que alguna de sus partes*, pues cada cosa es el universo entero y agota al universo mismo, la totalidad de la que ella misma forma parte. Esto es así porque la supresión de los nexos causales entre los objetos presupone implícitamente que cada uno de ellos agota el universo entero: cada cosa es infinitas cosas no sólo por su superposición en el Aleph, sino porque en sí misma cada una agota todo el Aleph. Sólo en la consideración *sub specie aeternitatis* cada elemento es un absoluto. Ese artificio, ese párrafo poético es la versión estética del *regressus* metafísico de Schopenhauer o de las paradojas de

⁴⁵ Jorge Luis Borges, "El Aleph", en *Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 757.

Dedekind y Cantor, y como ellas es irreal. En esta descripción, en este fragmento que es todo el Poema que Borges buscó en su juventud, se ha logrado el infinito literario cuya presencia intuyó Blanchot, aunque jamás pudiera explicarla y la presentara como algo meramente recibido, como la enfermedad del mal infinito. *La descripción de Borges es el Aleph*, lo es necesariamente, poéticamente: el Aleph sólo existe en tanto sentido a través de las palabras de Borges. Y todo esto quiere decir que el infinito debe ser agotado para ser comprendido. La prueba para saber si alguien ha entendido el infinito es si es capaz de afirmarlo de manera directa e inmediata, si sabe que el infinito es capaz de agotarse de manera instantánea, que no hay un más allá al que ese infinito aluda (lo indefinido e innombrable).

Borges ha logrado el infinito. Su fragmento poético es un Aleph literario, como matemático es el de Cantor. El relato en sí sólo es una elaborada puesta en escena de su revelación, un apólogo del infinito, pero es necesario para que tal revelación sea completa. “El Aleph” es el mejor relato de Borges no porque tenga la mejor trama, los recursos más hábiles o el mejor estilo (desde la Idea es difícil pensar que estas categorías tengan importancia o siquiera sentido), sino porque es el único en que el infinito ha tomado la forma concreta de una descripción poética que al mismo tiempo refuta al relato que la contiene, lo abisma en sí misma y lo equipara en su infinitud, convierte al relato en un conjunto que contiene a un subconjunto de sí mismo que posee los mismos elementos que ese conjunto. Es el único cuento a la altura del Todo que exista. Sólo en el Aleph *el propio relato alcanza la condición de trasfinito*. La llamada *mise en abyme*, el mismo *regressus in infinitum* son recursos pobres al lado de esta construcción intelectual⁴⁶, verdadera prueba de los poderes de la imaginación humana. En “El Aleph”, Borges verdaderamente nos ha dado un trasfinito, nos ha dado *la cardinalidad poética del Universo*: \aleph^1

⁴⁶ Lo es porque una *mise en abyme*, a diferencia de “El aleph”, no presupone que lo contenido sea equivalente al todo que la contiene, no es verdaderamente infinita, sino sólo recursiva.

Como la legendaria jornada de Jena en que Hegel escribió la *Fenomenología del Espíritu*, como el instante a dos mil metros del mar y del hombre en el que Nietzsche postuló el Retorno, éste es uno de los triunfos secretos de la historia humana. El relato de Borges no sólo es una rica paradoja intelectual, es también una liberación total: liberación del mundo, pues el mundo sólo vale la pena al ser intuido como ficción (de otro modo sería finito), liberación de la literatura, representada por la facundia del odioso Danieri (el arquetipo del poeta vanguardista latinoamericano) y sus falsos problemas literarios y poéticos, liberación del amor (la más dolorosa de todas), representada en la dolorosa farsa de Beatriz. “Infinita veneración, infinita lástima” equivale a decir: “la vida es demasiado pobre como para no ser también inmortal”, tal es el temblor íntimo y absoluto que el relato conlleva. “El Aleph” no es una frívola ideación de la locura, obediente a la falsa y pobre imagen de Borges como un frío creador de juegos con el espacio y el tiempo que sólo la impotencia, la ignorancia y la envidia han perpetuado: es el estremecimiento total de la liberación, el instante en que Borges se alza por encima del universo mismo y se convierte en un creador total, el instante en que la literatura de Borges se alza a la grandeza de los mundos, refutando los mundos, en que Borges nos ha dado todo lo que podemos pedir a la vida desde la literatura, pues ha refutado la vida: se trata verdaderamente de lo que Schopenhauer llamó la liberación del mundo, pero en la literatura. Porque al agotar la totalidad de la literatura en un sólo instante Borges se ha liberado del afán de literatura, ha encontrado la respuesta a la búsqueda de su juventud. Borges ha llevado la sensación, la intuición, al nivel de ser el equivalente intelectual absoluto del universo entero en un sólo instante, y no de manera vaga e indeterminada, sino precisa, rigurosa, certera.

Podemos dar, pues, respuesta a las tres cuestiones literarias planteadas (el relato, el poema total, el problema literario). Primero, como relato, “El

Aleph” resuelve el planteamiento del cuento moderno de E. A. Poe, ya que la totalidad que en Poe era meramente objeto de conjeturas, presentimientos y terror es aquí refutada desde la ficción del infinito. Poe intentó dar cuenta de la totalidad desde la imaginación visionaria, que en cierto modo presenta el intento por confrontar a esa totalidad misteriosa (el Maelström, Ligeia, son encarnaciones de la totalidad, del Misterio, de una potencia más allá de nuestro entendimiento). Borges da un paso más allá al destruir la división artificial la de lo irracional y lo racional presente en Edgar Allan Poe. La inconcebible empresa de Borges, autor fantástico, fue librar a la imaginación de todos los enigmas que desencadenó la subjetividad romántica: mostró que lo más inconcebible, lo imposible en sentido estricto, no son las sombras, vanas o terribles, del amor, la noche o el sueño, sino la realidad misma. Y esa realidad debe ser agotada como sensación a través del infinito. En “El Aleph” el objeto imposible es nada menos que el Universo, y la ficción somos nosotros. Borges le devolvió al problema del todo su dignidad metafísica al demostrar la irrealidad del mundo. Poe intuye y delira, Borges conoce y asiente. La frase que separa a Borges de Poe es la que exclama el protagonista del cuento “La escritura del Dios”: “¡Oh, dicha de comprender, mayor que la de imaginar o que la de sentir!”.⁴⁷

Segundo, como creación poética, “El Aleph” es en sí mismo el Poema que Borges buscó en su juventud. Recordemos el duro reproche dirigido al poeta en el poema “Mateo, XXV, 30”:

El primer puente de Constitución y a mis pies
Fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbidos escalaban la noche,
Que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
- Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,

⁴⁷ Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, en *El Aleph*, en *Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 336.

Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
 Un cuerpo humano para andar por la tierra,
 Uñas que crecen en la noche, en la muerte,
 Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
 Declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
 Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
 Una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir,
 Algebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
 Días más populosos que Balzac, el olor de la madreselva,
 Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,
 El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
 Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
 Todo eso te fue dado, y también
 El antiguo alimento de los héroes:
 La falsía, la derrota, la humillación.
 En vano te hemos prodigado el océano,
 En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
 Has gastado los años y te han gastado,
 Y todavía no has escrito el poema.⁴⁸

El reproche que nace del propio centro del ser del poeta, duro como ninguno (el pasajeal que alude el título del poema reza: “Y a ese siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes”) da una idea de la hondura con que Borges sintió el fracaso de no haber logrado el Poema. Sin embargo, debemos decir que “El Aleph” es en cierto modo el Poema que Borges buscó, pues en el obtuvo lo que esa voz, al mismo tiempo suya y ajena, le exigía y reprochaba. “El Aleph” asimila y resuelve a su manera el planteamiento de Whitman en *Song of Myself*, al hacernos comprender que el universo es infinito sólo si consideramos a cada cosa como implicando el universo entero. La fabulosa revelación que Whitman dio a todos los poetas es la siguiente: un poeta no debe abarcar menos que todo el universo. Whitman quiso englobarlo todo desde sí mismo, hasta llegar a lo que podemos llamar más un “panwhitmanismo” que un panteísmo, aunque nacido naturalmente del panteísmo romántico. En Whitman, todo es Whitman, porque la conciencia de Whitman es tan grande que el propio lector es también Whitman. Pues bien,

⁴⁸ Mateo XXV, 30, en Obras completas, v. II, Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 252

Borges ha logrado escribir “el Poema”, sólo que no como poeta. Ha comprendido que a la infinitud de Whitman le faltaba la pobreza. La conciencia de Whitman es de una riqueza inmensa, pero esa riqueza no agota el infinito, que sólo puede existir en virtud de la equiparación de la pobreza del mundo con la riqueza de la totalidad a la que pertenece.

Tercero, Borges resuelve a través de “El Aleph” el problema mismo de la literatura. Hay en Borges, y marcadamente en “El Aleph” una refutación de la literatura. Esta comprende dos aspectos, uno de fondo y otro superficial. La exposición del aspecto de fondo debe esperar a las conclusiones, pues equivale por sí mismo a tales conclusiones: se trata del enunciado supremo de Borges, *que la literatura no existe*. En cuanto al aspecto superficial, contingente, que tiene que ver con lo que Borges llama “falsedad” o “literatura” debemos señalar que en Borges hay un constante desprecio por la “literatura”, por la falsa idea de literatura encarnada en Carlos Argentino Danieri. Borges es una excepción dentro de un contexto ya de suyo excepcional. Su época es un tiempo de efervescencia literaria sin par en la historia de Latinoamérica. Más que un “Boom”, el siglo XX es en Latinoamérica un segundo Siglo de Oro, ahora americano. Borges, como tantos jóvenes que después serían grandes escritores, entregó su vida a la literatura. Pero su resolución de vivir para la literatura es aún más impresionante si se considera que Borges parece resolver la literatura desde su más profundo interior para ir más allá de ella, *liberarse de la propia literatura*. En rigor, Borges se deshace de lo que en el mundo al que llamamos literario contradice la intuición del infinito: círculos, corrientes, convicciones políticas, vanguardias, causas sociales o, como ejemplificaría mordazmente Borges al contrastar la superioridad de los méritos de cualquier ficción policial frente a la pobreza de los tópicos intelectuales de su época (y de todas las épocas): “ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del

tango, la deshumanización del arte y otras inclinaciones de la ignominia”⁴⁹, problemas debatidos por los círculos en que tantos escritores han querido asir inútilmente la inmortalidad, afirmarse como clase y como conventículo, es decir, todo lo que constituye la vida superficial, la mundanidad literaria, mundanidad que Borges también bebió amargamente. Borges fracasa en su juventud en ese mundo, no logra el reconocimiento, se aísla, pero su fracaso inicial implica su triunfo posterior. Imaginemos al joven Borges, atado a falsos problemas, rodeado de un universo íntimamente repugnante, la banalidad de los círculos literarios y de las academias, el horror de la falsa poesía, horror que era su destino como ser humano y por tanto condenado a la sociabilidad, pero con la íntima convicción de que bajo toda esa falsedad, bajo esa opresión, latía una verdad, de que su búsqueda no era falsa. Entonces, secretamente, de manera absolutamente intraducible para sus contemporáneos de la Argentina vanguardista o gauchesca o dostoyevskiana o comprometida con el problema social, a Borges le es dado comprender el infinito. En ese momento, deja de ser él, deja de ser cualquier otro. Ya es todos los hombres. En ese instante la miseria del mundo, los propósitos, los géneros y, en fin, de la literatura, queda superada. Podríamos poner en boca de Borges las palabras del sacerdote en *La escritura del dios*, al haber comprendido el infinito en la piel del jaguar:

(...) Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales desdichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora ya no le importa. Qué le importa la suerte de otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él ahora es nadie...⁵⁰

La sordidez de los círculos literarios y su relación con Borges sólo es un amargo ejemplo de que “la vida es demasiado pobre como para no ser también

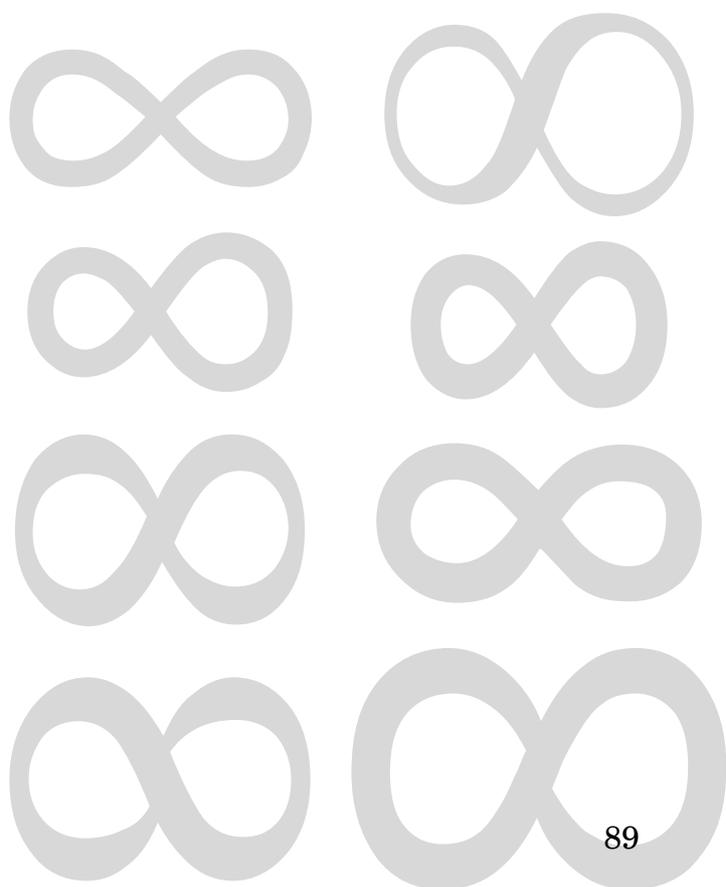
⁴⁹ “Leyes de la narración policial”, en *Textos recobrados, 1931-1955*, Emecé: Buenos Aires, 2001, p. 39

⁵⁰ Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, en *El Aleph*, en *Obras completas*, tomo 1, (Buenos Aires: Emecé), 2005. p. 721.

inmortal". En ese sentido, Borges ha salvado la pobreza de la existencia humana al comprender el papel de esa pobreza en el corazón de la infinitud. Lo que otros buscaron y siguen buscando en vano, Borges lo ha comprendido. En el conocimiento total, tales diferencias ya no subsisten. Tras su revelación, que lo coloca más allá del mundo, la fama es nada, la fama es superficial, nada los críticos, las academias, los cenáculos. Borges ha vuelto a la simplicidad definida de lo supremo. Borges era ya más que él mismo cuando le llegó la fama, había abandonado su carácter de individuo, había logrado salvar la parte inmortal de sí mismo al refutarse, al destruir su realidad. Lo que el mundo le diera, ya no era nada, él mismo había refutado el mundo. Danieri ha sido interpretado como una cruel caricatura del escritor latinoamericano, producto de un amargo resentimiento, pero en realidad es la imagen de una época y de un modo de entender la literatura que Borges logró superar: a la altura del infinito, toda otra literatura que no fuese absoluta debía parecer tan deforme como Danieri. La diferencia entre autores menores, inteligencias secundarias producto de una época, y Borges, es la que hay entre la Idea y lo contingente, la Belleza total y las bellezas parciales, entre los modernos, eternos adolescentes, y los clásicos, hombres en toda la extensión de la palabra. Porque ciertos autores son el producto de la mera necesidad, del desarrollo de las corrientes literarias, de ciertas asimilaciones locales de Flaubert, Mallarmé o de la novela rusa. A la larga, sólo serán pasto de la erudición. Borges, en cambio, es el conocimiento que la literatura tuvo de sí misma en un momento de la historia de la humanidad. Por eso es un clásico y su obra, en tanto Occidente subsista, no puede morir.

Conclusión

El infinito literario



La paradoja fundamental del infinito consiste en una doble refutación: la del carácter finito del subconjunto o parte, y la del carácter abierto o indefinido del conjunto o todo. Tal refutación es constante en la literatura de Borges. Para hacer patente la ficción del infinito, Borges debió primero construir una teoría estética del universo. En ella, se retoma el idealismo de Berkeley, que concibió un universo formado de estados temporales sin nexo, para después postular una refutación del tiempo basada en la paradoja del infinito, en las que el todo no es mayor que alguna de las partes. Sin embargo, en Borges lo que se ha refutado no es el tiempo vacío de la sucesión cronológica, sino el tiempo como sucesión de estados estéticos asociadas a instantes determinados. Borges siente sólo a partir de tales estados. La sensación en Borges es abstracta, pues se manifiesta como sensación del tiempo mismo: su intensidad estética es la del instante, no la del objeto. Para refutar el tiempo, Borges ha postulado que dos instantes pueden sentirse como el mismo. Si se sienten como el mismo, entonces tales instantes niegan el carácter sucesivo de la cadena que los contiene, pues una sucesión temporal sólo puede existir con elementos heterogéneos. En ello, van implícitas dos cosas: la primera, que el instante mismo equivale a la totalidad temporal que lo contiene; segundo, que la sucesión de estados finitos ha sido transformada en un infinito sin sucesión, totalmente simultáneo. Por tanto, se trata de pasar de la serie numerable de los números naturales a la serie no numerable de los irracionales, que posee las propiedades del continuum. La consecuencia de todo esto es que, como Borges ha postulado un universo de sucesión de instantes estéticos, Borges ha logrado crear una única sensación, un estado temporal-estético que equivalga a la

totalidad temporal entera que lo contiene de modo no numerable, es decir, ha creado la sensación pura del infinito. A tal sensación Borges la llama “eternidad”. A partir de la postulación de una estética pura del infinito, Borges pudo resolver las diversas cuestiones que la literatura plantea. Borges hace patente la sensación estética de eternidad que le es propia a partir de las categorías que nos permiten describir la ficción (tiempo, causalidad) o los conjuntos que ésta supone (humanidad, universo).

“El Aleph” es la primera entre todas las ficciones de Borges y su tema es la infinitud del universo. Esta infinitud es transmitida a través de una fabulación que puede leerse de la misma forma en que leemos la solución que dio Schopenhauer a la antinomia kantiana del universo como finito o infinito o que el argumento diagonal de Cantor, contrastando la potencia de \aleph^0 contra la de \aleph^1 . La solución es que el universo sólo puede ser sentido como infinito si se supone su propia irrealidad, su carácter ficticio (Borges) o ideal (Schopenhauer). Esto se logra en un solo fragmento poético que agota la totalidad del universo presuponiendo que cada una de sus partes equivale al todo.

¿Qué puede decirnos la idea del infinito sobre el lugar de Borges en la literatura? T. S. Eliot ha definido el proceso que un artista sufre en busca de lo imperecedero como un esfuerzo hacia la extinción de la personalidad, hacia la despersonalización:

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science.⁵¹

⁵¹ T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent, en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, (1922).

En tal proceso de despersonalización, que consiste en superar la condición personal para alcanzar la condición de lo objetivo, encontramos una manera de entender lo que Borges buscó. Para dar cuenta del lugar que para nosotros Borges ocupa en la literatura occidental, creemos pertinente remitirnos a su refutación de la personalidad, a su idea de que a la luz de la eternidad o infinito no debe existir una identidad personal. Recordemos las palabras que dice en su refutación del tiempo, a propósito de los instantes que definen la vida de un hombre: “Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún”. Para Borges los instantes definitivos de la vida humana son impersonales y en el fondo quienes los sienten son la misma persona, anuladas sus diferencias en la eternidad. Si se ve la observación de Eliot a la luz del infinito de Borges, podemos darle otro sentido. El poeta es aquel hombre que sabe que un hombre es todos los hombres, quien ha aniquilado su condición personal no en la historia literaria sino aniquilado su personalidad en las sensaciones comunes de todos los hombres entendidas a la luz del infinito mismo.

Sin embargo, puede pensarse una posibilidad todavía más extraña. Como vemos, la afirmación “un hombre es todos los hombres” sólo puede entenderse a través de las paradojas del infinito: un hombre no es menos que la humanidad entera si el conjunto de lo humano es capaz de acoger dentro de sí la idea de infinito mediante la ficción de la eternidad. Borges hizo una gran cantidad de excelentes ficciones en las que se escenifica esa intuición. Tales ficciones juegan con la noción de que un hombre es todos los hombres, ya sea mediante la prolongación conjetural de la vida (“El inmortal”), el punto de vista de la eternidad para juzgar las disputas del tiempo (“Los teólogos”), el acceso al

conocimiento absoluto como refutación de la propia identidad (“La escritura del dios”), la identidad secreta del valiente y el cobarde (“El sur”), la diferencia entre el yo fenoménico y el yo absoluto (“Borges y yo”), el encuentro con uno mismo (“El otro”). Sin embargo, salta a nuestra vista que existe una contradicción entre la variedad de tales refutaciones de la identidad personal y la potencia de un cuento como “El Aleph”, que obtiene todo el infinito que nombra en un solo instante y un solo fragmento. Es decir, los textos anteriormente mencionados, ficciones excelentes si las hay, son diferentes de “El Aleph” porque no agotan el tema en un solo texto ni en un sólo fragmento poético. Y esto es contradictorio con las propiedades del infinito, que exigen que una totalidad se agote de manera simultánea. La pregunta que surge naturalmente al considerar esas ficciones es: ¿Por qué no hay un “Aleph” de la noción de identidad, un cuento que agote la idea de infinito en este dominio, un transfinito de la noción de identidad personal? ¿Acaso esto quiere decir que la identidad personal no es susceptible de una refutación total, inmediata, instantánea, sino que debe ser explorada reiterada y repetidamente en otras tantas ficciones? Al intentar responder a esta pregunta, debemos reiterar nuestro propósito de no dejar que el fenómeno nos aleje de la Idea, no dejar que ciertos modos de refutar la personalidad nos alejen de la refutación definitiva, que de hecho existe. La conjetura de que “un hombre es todos los hombres” no sólo se cumple en las ficciones mencionadas, no sólo se cumple, digamos, cuando los dos teólogos del relato descubren que para Dios son la misma persona, no sólo se cumple cuando el sacerdote de la pirámide de Quaholom renuncia a la venganza contra los españoles porque ha dejado de ser él mismo al comprender el Todo, no sólo se cumple cuando Dahlman sale a la llanura con el cuchillo del gaucho. Lo que nosotros afirmamos es que la conjetura de que un hombre es todos los hombres debe cumplirse en el propio Borges. Lo pondremos así: Borges hizo de sí mismo el nombre de un transfinito, quizá conjetural, que es

la humanidad como ficción, la humanidad a la luz del infinito literario. Borges ya no es el mero nombre de un hombre, como tampoco lo son los nombres de Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Proust, Kafka o Pessoa. Como ellos, Borges es una manera literaria de entender el universo. Borges es la humanidad como literatura, como lo son todos los clásicos. Esa es la esencia. Borges es todos los hombres, en ese sentido ha alcanzado la condición objetiva que un autor necesita para ser clásico. ¿Quién es Borges? La respuesta exacta a esa pregunta es: *Borges es, literariamente, la humanidad a la luz del infinito.* Borges es una parte de la humanidad y de la literatura, pero esa parte no es menos que el todo que la contiene. Pues la refutación de la personalidad, la despersonalización de Borges no podía ser sólo parcial, sino total. A este hecho debe Borges la inmortalidad literaria. Pues un clásico es un poeta que ha logrado conjurar el destino de todos los hombres. Homero, Dante, Shakespeare, Fernando Pessoa, por decir unos cuantos ejemplos, todos ellos tuvieron en común ser la cifra de los destinos de todos los hombres, ser toda la humanidad a la luz de la literatura. Borges pertenece a su estirpe: por ello es un clásico.

Antes de pasar a la conclusión final, la refutación de la literatura a la luz del infinito, que sería propiamente el infinito literario, aprovechamos este espacio para hacer una precisión marginal. Debemos hacer una última reflexión sobre un aspecto que sólo tocamos incidentalmente: la poesía de Borges y su relación con el infinito. En realidad, lo que debe decirse sobre ella es breve, preciso. Lo diremos, empero, apasionadamente. Es absurdo que se considere que Borges no era un gran poeta. Hay una clara analogía formal entre la afirmación de Borges de que “el número de instantes de la vida humana es limitado” y la afirmación fundamental de la poética de Borges, a saber, que el número de metáforas esenciales es finito. Las consecuencias que se siguen son idénticas. Agotada la eternidad, un hombre es todos los hombres. Agotada la eternidad, un solo verso puede ser toda la poesía. Lo diremos

claramente: *Quien ha dado con un solo verso que agote la eternidad, ha recibido toda la poesía.* ¿Qué son los Garcilaso, los Góngora, los Darío, los Neruda frente a esto? Sólo las partes de un conjunto cuya infinitud Borges ha comprendido. Porque un poeta no tan afortunado en la musicalidad o en las imágenes puede ser más grande que todas esas circunstancias si por un sólo instante logra situarse a la altura del Todo, de hacernos comprender el todo. Sin duda, no todos los poemas de Borges son felices o perfectos. Pero hay poemas en que Borges está a la altura del infinito que su literatura perpetuamente busca: “Everness”, “Las causas”, “Poema de los dones”, “Otro poema de los dones”, “Límites”, son ejemplos. Borges puede hacernos sentir la Poesía entera al hacernos comprender su infinitud. Por ello, así como Henríquez Ureña confesó alguna vez a Borges que para él Góngora entero está contenido en las canciones de Ariel en *La Tempestad*, y que por ello Shakespeare era superior y supremo, nosotros afirmamos que en Borges está la conciencia y la felicidad enteras de toda la literatura en nuestra lengua, que Borges no es menos que toda la belleza que lo precede y que por ello, por estar a su altura y refutarla, la ha salvado. Puede que los poemas de Borges sean inferiores como poesía, pero son invaluableles como literatura.

Nosotros creemos que, más que ser el genial narrador o el intenso poeta que fue, Borges enseña a contemplar el mundo a la altura del infinito. Enseña una sola sensación, que se encubre a través de múltiples ficciones. Enseña una única belleza que equivale a todas las demás. Ésta lo salva a él y a nosotros. Y esa belleza única entraña una verdad, que equivale a todas las verdades. Esa verdad es nuestra conclusión. La obra de Borges enseña que *la literatura no existe*. Y podemos explicar tan atrevida conclusión de manera precisa. Para Borges, la literatura, más que ser un despliegue de géneros y convenciones, era una serie de “felicidades”, de hallazgos, de súbitos brillos de la página que de alguna manera eran el Todo. Pues bien, si concebimos a la literatura más como

una suma de instantes afortunados que como una colección inacabable de materiales de carácter “literario”, podemos usar el infinito para refutar esa totalidad, del mismo modo que se ha refutado el tiempo o el espacio. Pues si la literatura puede concebirse bajo la especie de la infinitud, *quien ha encontrado una sola de las felicidades que la literatura puede darnos las ha encontrado todas*. Una sola ficción o fragmento puede equivaler a *toda* la literatura. No es posible afirmar otra cosa a la luz del infinito. La literatura no existe, y sólo en su inexistencia es posible encontrar su infinitud. Al comprender esto, alcanzamos nuestra anhelada conclusión y todo nos ha sido dado. Borges ha cortado los lazos que nos ataban no al mundo, sino a la literatura. Pues para lograr equivaler a la totalidad de la literatura, para resolver el problema de la literatura, Borges ha refutado a la literatura misma, que como infinitud debe contener lo mismo que cualquiera de sus partes y que todos sus instantes supremos. Al fin, es posible una literatura sin fábula, sin géneros, sin nosotros. *Ficciones*. Textos escritos a la luz de la inexistencia de la literatura misma, a la luz de la ficción suprema: la ficción del infinito. Los clásicos son los hombres que, en cierto modo, son por sí mismos toda la literatura. Borges es por sí mismo toda la literatura porque su obra nos otorga toda la felicidad que la literatura es capaz de darnos. Y a la felicidad que Borges ha creado, felicidad hecha sólo de literatura, quizá quepa dedicar las mismas palabras que David Hilbert dedicó a la obra de Cantor: “Nadie nos expulsará jamás del paraíso que él ha creado”.

CONCLUSIONES SINTÉTICAS

En nuestra introducción aseveramos que la exposición de la literatura entera de Borges no debería sobrepasar la extensión de una demostración matemática. He aquí una exposición semejante, que puede pasar por ser las conclusiones de nuestro trabajo.

DEFINICIONES: Un conjunto es infinito si es equipotente con un subconjunto suyo. Explícitamente, esto significa que hay una función biyectiva entre A y un subconjunto suyo (B).

Un conjunto infinito es no numerable si no es equipotente con el conjunto de los naturales (N).

POSTULADO: En la obra de Borges, el conjunto de los estados estéticos asociados a la sucesión temporal es infinito y no numerable. Esto quiere decir que la sensación estética puede ponerse en biyección con cualquiera de sus subconjuntos, y que su conjunto no puede ponerse en biyección con el conjunto de los números naturales (N). Lo anterior puede parafrasearse diciendo que en la literatura de Borges el todo no es mayor que alguna de sus partes, y que en ella el conjunto de sensaciones estéticas es infinitamente no numerable.

TEOREMAS

Considerada como infinitud, la literatura debe afirmar como verdad lo siguiente:

PRIMERO. Que si el tiempo es infinito, un instante debe ser equivalente a la totalidad temporal de la que forma parte. *El tiempo no existe.*

SEGUNDO. Que si el espacio es infinito, el universo entero debe darse en cada uno de sus objetos, pues cada punto del espacio es el espacio entero. *No hay universo.*

TERCERO. Que si el hombre sólo puede caracterizarse a partir de los sucesos individuales que le pertenecen, considerados estos sucesos a la luz de la eternidad, éstos serán idénticos para todos los hombres. *Un hombre es todos los hombres.*

CUARTO. Que si la narración es una serie de operaciones con la causalidad, considerada como conjunto infinito, la causalidad entera debe agotarse en un solo hecho causal. Por tanto, sólo es válida para la ficción una causalidad mágica, que no suponga un universo real bajo sus operaciones. *No hay realismo literario.*

QUINTO. Que si el número de imágenes y metáforas que la poesía posee es limitado y si se considera la poesía como infinitud, entonces la totalidad de la poesía puede transmitirse en un solo verso, una sola metáfora o una sola imagen. *El Poema se confunde con la suma de los poemas y no tiene fin.*

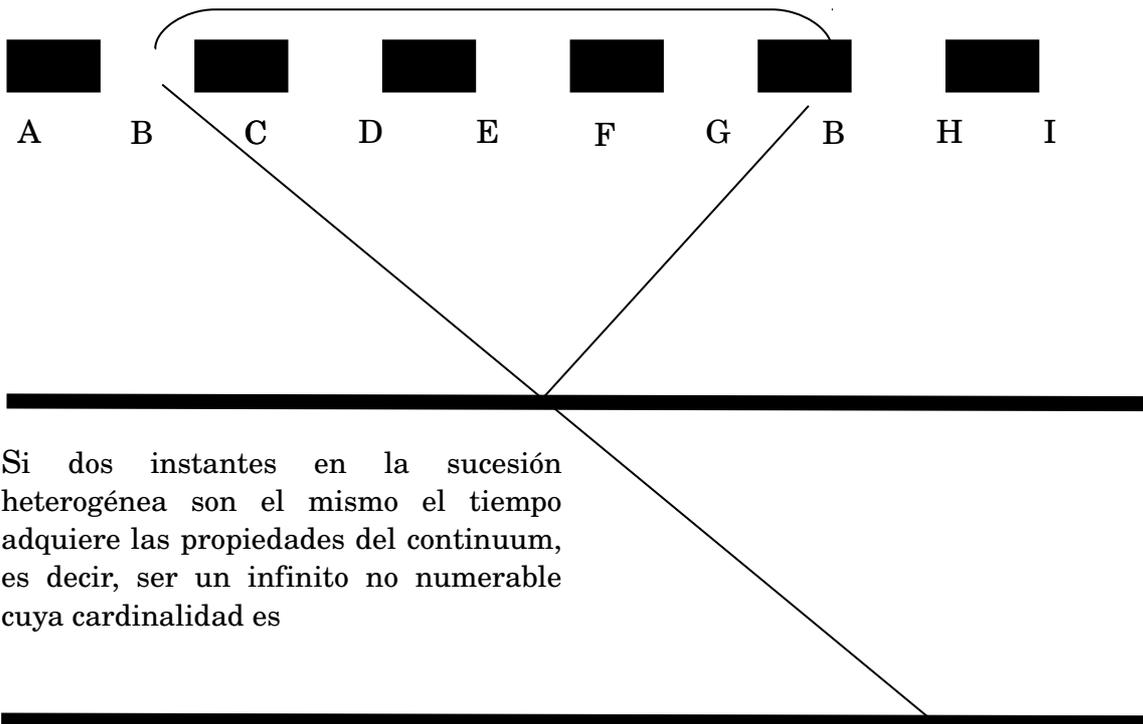
SEXTO. Que si la literatura misma no es más que un conjunto de instantes afortunados, hallazgos, felicidades, esos instantes, considerados como conjunto infinito, son el mismo. Por tanto, la literatura entera puede darse en una sola frase o una sola ficción. *La literatura no existe.*

APÉNDICE 1

Esquema general de la refutación del tiempo

Principio estético de los indiscernibles: Dos instantes no pueden diferir tan sólo en número

El tiempo como sucesión de estados heterogéneos forma un conjunto infinito numerable, que puede ser puesto en correspondencia con la sucesión de los números naturales (1,2,3,4...)



Si dos instantes en la sucesión heterogénea son el mismo el tiempo adquiere las propiedades del continuum, es decir, ser un infinito no numerable cuya cardinalidad es

$-\infty$ El conjunto infinito no numerable de instantes del tiempo como continuum puede ser puesto en correspondencia con un segmento infinito (eternidad) $+\infty$

La refutación del tiempo de Borges intenta demostrar que el tiempo tiene, considerado estéticamente, las propiedades del *continuum*, esto es, que es denso en todas partes, que es infinito y que es no-numerable. Cuando Borges iguala estéticamente dos instantes dentro de la sucesión heterogénea establece que el tiempo es denso en todas partes (es imposible precisar en él un punto aislado del resto de los puntos), y que existe correspondencia uno a uno entre sus puntos y cualquier punto de sus subconjuntos (equinumerosidad). Del primer tipo de infinito, que puede ser puesto en correspondencia con los números naturales (la sucesión heterogénea de la recta numérica: 1, 2, 3, 4), se dice que es numerable, y equivale a \aleph^0 . Del segundo, que no puede ser puesto en correspondencia con los números naturales y presenta analogía con las propiedades de los puntos en una línea (y con el conjunto de los reales), se dice que es no-numerable, y su cardinalidad es \aleph^1 .

APÉNDICE 2

LOS CUATRO INFINITOS



APÉNDICE 3

Borges como literatura absoluta

Literatura absoluta. Literatura sin vínculo, sin lazos, sin deuda: *ab-solutum*. Literatura hecha de literatura, literatura que no busca ser nada más que literatura, literatura que es indefinible salvo por cierto fulgor que inexplicablemente se alza de la página escrita. La carencia de vínculos es la liberación. ¿Pero de qué? Adorno advierte: “arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”.⁵² ¿Qué ocurre entonces, cuál es la condición de esa ligereza, de la liberación de la verdad? Quien acuñó el término “literatura absoluta”, Roberto Calasso, nos advierte que en el fondo de todo ello pervive un gesto arcaico:

Esta es la peculiaridad occidental: no ya haber descubierto lo bello, sino haberlo dejado planear en una condición suspendida, haber soltado el nudo que asfixia a la víctima. Escapar a la mentira de ser verdad es también una manera de escapar a la vida misma, a la sofocación. De ahí la hostilidad irreductible del arte hacia cualquier orden social, que incorpora en cada ocasión una pretensión de verdad. En el arte habla la voz de la víctima escapada *in extremis* y para siempre de la muerte, cuando el rito ya había hecho refluir en ella todo lo sagrado. El arte es ligero porque vaga en el bosque. Ahora el altar está vacío.⁵³

En su modalidad más extrema, en medio de la modernidad más acentuada, la literatura asume la forma de la oferta sacrificatoria.

La literatura ni siquiera necesita hablar del sacrificio; en algunas de sus formas -la literatura absoluta, genealogía de la decadéncia: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust)- la escritura asume los rasgos de la oferta sacrificatoria, que implica una cierta destrucción del autor. (...) Pero ahora ya nadie podrá asumir el papel de oficiante ni de sacrificante: a falta de un rito, de un orden, sólo subsiste el papel de la víctima, que vaga por la selva, en espera de sus flechas mortales. Es la consunción de Novalis, de Keats. Para Hölderlin,

⁵²Theodor Adorno, *Minima moralia*, Frankfurt: Suhrkamp, 1951, p. 428

⁵³ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, Barcelona, Anagrama: 1983, p. 159.

Rudra es Apolo, que le hiere en Burdeos. Cuando el escritor se convierte oficialmente en *maudit*, con Rimbaud, ya es hora de cambiar, de vender armas en Harar. La víctima descubre con tristeza que el mundo ya le ha preparado un nicho arcaico. Hay que volver a la selva. En la ciudad quedarán seres anónimos, poco visibles, que escribirán cartas comerciales en inglés, y se sentarán en el café después de las horas de oficina: la selva es el baúl de Pessoa, repleto de nombres.⁵⁴

En primer lugar, la oferta consiste en la destrucción del yo, del escritor. Las etapas de este proceso: la locura de Hölderlin, el silencio de Rimbaud, la agónica ironía de Flaubert⁵⁵, el *drama im gente* de Pessoa, la *recherche* de Proust⁵⁶, Kafka⁵⁷. ¿Pero cuál es la naturaleza del sacrificio? Hay que preguntarse por el fundamento del sacrificio, por aquello que es entregado en la oferta:

El fundamento del sacrificio está en lo siguiente: cada uno de nosotros es dos, y no uno. No somos un ladrillo compacto, sino que cada uno de nosotros es los dos pájaros de los *Upanishad*, en la misma rama del árbol cósmico; uno come, el otro

⁵⁴ *La ruina de Kasch*, p. 168.

⁵⁵ “Si queréis buscar a la vez la Felicidad y la Belleza no alcanzaréis ni una ni otra, pues la segunda no llega más que mediante el Sacrificio. El arte, como el Dios de los judíos, se nutre de holocaustos. ¡Vamos, lacérate, flagélate, revuélcate en ceniza, envilece la materia, escupe sobre tu cuerpo, arráncate el corazón! Estarás solo, te sangrarán los pies, un asco infernal acompañará todo tu viaje, nada de lo que causa la alegría de los demás causará la tuya, lo que es pinchazo para ellos será rasgadura para ti, y rodarás, perdido, en el huracán, con ese pequeño fulgor del horizonte. Pero crecerá, crecerá como un sol, sus rayos de oro te cubrirán el rostro, penetrarán en ti, te verás iluminada por dentro, te sentirás ligera, toda espíritu, y después de cada sangría pesará menos la carne. No busquemos, pues, más que la serendad; no le pidamos a la vida más que un sillón, y no tronos, más que satisfacción, y no embriaguez.” Flaubert, *Cartas a Colette*, Madrid: Siruela, p. 310.

⁵⁶ Cuando una persona está tan mal conformada (y acaso en la naturaleza esa persona es el hombre) que no puede amar sin sufrir y que tenga que sufrir para *aprender* verdades, la vida de un ser así acaba por ser muy aburrida. Los años buenos son los años perdidos, se espera un sufrimiento para trabajar. La idea del sufrimiento previo se asocia a la idea del trabajo, cada nueva obra da miedo pensando en los dolores que habrá que soportar para imaginarla. Y como se comprende que el sufrimiento es lo mejor que se puede encontrar en la vida, se piensa en la muerte sin miedo, casi como en una liberación.” Y en otro sitio: Yo digo que la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba, no del olvido, sino de la vida eterna, la hierba firme de las obras fecundas”. Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, traducción de Mauro Armino, Valdemar, 2007.

⁵⁷ “La felicidad consistía en esto: que el castigo iba a venir y yo lo recibía tan libremente y con tanta convicción y gozo, que esa visión debió haber conmovido a los dioses, y pude sentir a los dioses casi a punto de romper en lágrimas” (Kafka, *Diarios*)

mira al que come. El engaño sacrificatorio, que sacrificante y víctima sean dos personas y no una, es la deslumbrante e insuperable revelación sobre nosotros mismos esta sobre nuestro doble ojo⁵⁸

Atman y *jivatman*. El sí mismo y el yo, compañeros inseparables: el *sí-mismo* contempla al yo. Uno participa del mundo (y por ello del karma). El otro se abstiene de participar, contempla, pero sólo puede contemplar al mundo del que el yo participa. Ambos, inseparablemente, somos nosotros. *Atman* y *jivatman* traducen el acto sacrificial (sacrificante, víctima, sacrificio) a términos individuales. De manera natural, la víctima es el yo. El *sí mismo* contempla el sacrificio, temeroso o extático.

En el arte el sacrificio es aplazado, diferido. Pero debe llevarse a cabo. La víctima es liberada, pero sólo a condición de su muerte posterior, inevitable. Mientras vaga libre por el bosque le es otorgado el éxtasis, la ligereza (Flaubert le escribe a su amante a propósito de todo esto: “crecerá como un sol, sus rayos de oro te cubrirán el rostro, penetrarán en ti, te verás iluminada por dentro, te sentirás ligera, toda espíritu”). Sólo es ligero porque sobre él pende la sentencia :¿de otro modo, cómo podría serlo?. El arte vive de esta paradoja. No conocemos mejor aclaración de la misma que un poema de Fernando Pessoa:

En el día triste mi corazón más triste que el día...
¿Obligaciones morales y civiles?
¿Complejidad de deberes, de consecuencias?
No, nada...
El día triste, las pocas ganas de todo,
nada...

Otros viajan, (también viajé), otros están al sol
(también estuve al sol, o supuse que estuve)
todos tienen razón, o vida, o ignorancia simétrica,
vanidad, alegría y sociabilidad
y emigran para volver, o para no volver
en navíos que los transportan simplemente.

⁵⁸ *La ruina de Kasch*, p. 137-138.

No sienten lo que hay de muerte en cada partida,
de misterio en cada llegada,
de horrible en todo lo nuevo...
No sienten, por eso son diputados y financieros
bailan y son empleados de comercio,
van a todos los teatros y conocen gente...
No sienten... ¿Para qué habrían de sentir?

Ganado vestido de los corrales de los dioses,
déjalo pasar enguirnaldado para el sacrificio,
bajo el sol, alacre, vivo, contento de sentirse...
¡Déjalo pasar, pero ay, que voy con él sin guirnalda
hacia el mismo destino!
Voy con él sin el sol que siento, sin la vida que tengo,
voy con él sin desconocer...⁵⁹

El artista, el poeta, es sólo quien ve. Quien vaga libre por el bosque, mientras el hombre, el ganado divino, se encamina hacia el sacrificio. De ahí el sentido de la sentencia que afirma que los animales domésticos son el mundo de los hombres, los animales salvajes, el mundo de los dioses. El asceta es, ante todo, aquel que retorna al bosque. Verifica el sacrificio, pero de otra manera, fuera de la sociedad, fuera del rito que es el orden cósmico: *rta*. El *sannyāsin*, el asceta, es aquél que verifica el sacrificio en su propio cuerpo, agota el sentido total del rito (y del mundo) en su fisiología. El arte es ascético, pero no porque rehúse las cosas, sino porque rehúsa participar de la realidad que las cosas suponen. Quiere contemplar sin tomar parte de ellas. Pero sólo existe para contemplarlas. Quiere agotar las cosas para sí mismo. Pero el artista no reivindica ninguna fisiología, ninguna disciplina del cuerpo: reivindica la sensación estética, la belleza.

Es fácil ver que Borges pertenece a la literatura absoluta, la literatura que se basta a sí misma, que habla de sí misma, que convierte al mundo en literatura y nada más. Es fácil ver que pertenece, como los autores mencionados, a los hombres que se aniquilaron a sí mismos en la literatura.

⁵⁹ Fernando Pessoa, "Nubes", en *Obras de Álvaro de Campos, Tabaquería y otros poemas con fecha*, Madrid: Hiperión, 2007, p. 69

Que Borges, como Kafka o Pessoa, no existe. Más difícil, pero igualmente importante, es señalar que la literatura de Borges consiste en una serie de negaciones que no pueden sino sorprender a aquél que busca paralelismos con el ascetismo antiguo. Subrayo en el párrafo final de la Nueva refutación del tiempo: “*Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el orden astronómico*”. Sería imposible encontrar un resumen más sucinto de los fines ascéticos. Pero advirtamos, para evitar malentendidos, que esos fines ya no han sido realizados con el propósito de liberarse del mundo. Como hemos señalado reiteradamente en nuestro trabajo, todo esto es ya literatura y sólo literatura. Pero quizás esto sea una metáfora demasiado general. Debemos comprender el vínculo, el nexa preciso, el gesto arcaico que reaparece y lo define.

Ante todo, Borges es el refutador del tiempo. Niega el yo (Historia de la eternidad), niega el orden astronómico (El Aleph), pero sobretodo es el negador del tiempo. Ha destruido al yo y al cosmos desde la destrucción del tiempo. Convirtió al universo en tiempo, estados temporales sin nexa, luego identificó al tiempo con la sensación estética, para después destruir la cadena heterogénea del tiempo desde la identidad de dos instantes que pueden sentirse como el mismo. El tiempo es, pues, tanto la herida como el instrumento de la salvación, la eternidad:

Tiempo, aquello que para su celebración exige la flecha como ídolo único. Aquella herida en la superficie compacta de aquello que es era una fisura no mayor que un grano de cebada, como la que la flecha de Rudra había abierto en la carne del padre Prajapati, y que nunca se cerraría. Pero la imagen de una futura cicatrización de aquella franja ensangrentada permitía concebir un grado ulterior de plenitud, algo respecto de lo cual la plenitud originaria parecería tosca, imperfecta. No importaba si esa plenitud ulterior acabaría por revelarse imposible, como de hecho ocurrió. La mera ocurrencia de su imagen borraba cualquier deseo de volver a la plenitud herida.⁶⁰

El tiempo es la herida primordial, aquello que marca el tránsito de la totalidad

⁶⁰ Roberto Calasso, *Ka*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 53.

anterior al mundo presente. Es su signo y su condena. Las criaturas nacen y perecen heridas por un sólo arquero: el tiempo. Tiempo es lo que distingue a la totalidad anterior, abscóndita, del mundo presente. Porque el mundo presente sólo es manifiesto gracias al tiempo. El tiempo es la herida, pero también el porqué. Rudra, el terrible arquero, castiga el deseo primordial del creador a través de su flecha: la *hybris* del creador es justamente buscar la creación, copular con Usas, la Aurora. Rudra, Prajapati y Usas son la tríada sacrificial: Sacrificio (Rudra), Sacrificante (Prajapati), Sacrificado (Usas). Tal instante es el origen de las historias, pues antes del instante no había tiempo. Nosotros, hijos del creador, conservamos la herida. Pero Calasso habla de una “plenitud ulterior”, de una “cicatrización” de la herida. La cicatrización a la que alude es algo que se verificará siglos después, cuando el tránsito de los eones haya dado otro nombre a los dioses.

Con el paso de los siglos, Rudra, el terrible, pasó a ser Shiva, el benevolente. Shiva es, entre la Trimurti, el destructor, porque es *el sacrificio mismo*. Y como destructor, Shiva es el tiempo. “Shiva is the maker of time”, dice Stella Kramrisch.⁶¹ Y Shiva es también el asceta, el gran yogui, el *sanyassin*. El ascetismo es el sacrificio. ¿Y cuál es su fruto? La liberación del tiempo, la cicatrización de la única herida:

El dominio de Shiva comprende y excede al reino del tiempo. El gran yogui, el destructor de las cadenas, es también el destructor del tiempo. La realidad de Kala (Tiempo) es el mundo, la enfera manifestación. Mientras lo atraviesa sin obstáculo, deja detrás de sí los cuerpos inmóviles a quienes ha pisado. Kala significa la muerte de la existencia individual. Shiva, el gran señor en su trascendencia, hace e impele a Kala, en su manifestación, comparte su dominio entero, para desdoblarse sus ilusiones innumerables, mientras él está más allá y es otro que el tiempo. La intemporalidad es un atributo que indefinido a lo increado. Rudra, el guardián de lo increado y el vengador de su violación, en la forma de *Stanu* está en el yogui en quien lo increado es restaurado en su integridad. Moksa, la liberación de las cadenas de la contingencia, es lo Increado recreado,

⁶¹ Para esta sección, cfr. Stella Kramrisch, *The presence of Shiva*, “Time, death and timelessness”.

recreado por el yoga, de quien Rudra es el señor. La disciplina del yoga es el modo del poder creativo: yoga es llamado *maya* por el sabio y *mahadeva*, el gran señor, es llamado yogui o señor del yoga.⁶²

Shiva es intemporal porque representa, en el mundo, a lo increado, a la totalidad que se abstuvo de participar en la creación del mundo. Rudra venga la violación de lo increado a través de la flecha. Pero el ascetismo libera de la herida, de la contingencia. “El destructor de las cadenas es también el destructor del tiempo”. He allí la clave. Y la herramienta para destruir el tiempo es, justamente, la recreación de lo increado a través del ascetismo, la “paradojica entrada del tiempo trascendental o atemporalidad en la que el gran Yogui habita, al pasaje inetenible del tiempo”, o, en otros términos, la irrupción de lo infinito en el ámbito de lo finito, la constante consideración del mundo a la luz desde el plano de atemporalidad trascendental que lo infinito revela. La manifestación imposible de lo inmanifiesto. Pues lo no manifiesto es lo infinito. La liberación es la reabsorción de la realidad del tiempo en la realidad no fenomenica de lo inmanifiesto, la contemplación constante del mundo fenoménico desde la perspectiva del Todo anterior a la creación. Pero para alcanzarla es preciso el conocimiento de que el Todo está contenido en una herida “no mayor que un grano de cebada”. Pues en la herida del tiempo está la clave para reconstruir la Eternidad. “No mayor que un grano de cebada”: reconocer la identidad total de dos instantes que son uno. Retornar al todo desde la herida del tiempo, desde el estrecho postigo en el que irrumpe el infinito (desde la parte que equivale al todo que la contiene): tal es el fin del asceta, su propósito. Volver al todo desde la herida. La cicatriz. Y su recompensa es la dicha, el goce infinito de lo atemporal. *Ananda, sukha* decían los ascetas antiguos.

Puede considerarse que la actitud de Borges frente al corpus de la literatura, aquel todo que reveló y consolidó el siglo XIX, es la misma que la del

⁶² Stella Kramrisch, *The Presence of Siva*. Princeton: Princeton University Press, 1981

sanyassin o renunciante frente a la magnífica construcción que el orden ritual (*rta*) identificó con el mundo, y que fue esencialmente la misma actitud que Schopenhauer tuvo frente a la obra de Kant: una vez establecido el orden, existe la posibilidad de una deducción inmediata del edificio metafísico y por tanto también la posibilidad de agotar y aún negar ese edificio (su nombre es “mundo”) desde la intuición intelectual pura y desde la experiencia inmediata del todo, pues es necesario responder desde uno mismo al enigma del mundo, o en el caso de Borges, de la literatura.

Pasados los siglos, para nosotros, en el fondo del Maelstrom del nihilismo en que las formas se confunden e igualan, el gozo de recomponer lo increado es ya solo comprensible como literatura. Y además, como Calasso nos advierte, la plenitud es imposible. No es otra cosa la que afirma Borges:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el orden astronómico, son desesperaciones aparentes, y consuelos secretos. Nuestro destino es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río. Es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre. Es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo desgraciadamente es real. Yo desgraciadamente soy Borges.⁶³

No es fácil distinguir si en una frase como “el tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río, es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego” habla un escritor o un gran asceta. Los límites se borran. La literatura asume la forma de la oferta sacrificatoria. Pero deben quedar señaladas la duda, el fracaso, la derrota. “Yo, desgraciadamente, soy Borges”. En Borges el sacrificio adquiere una distancia lúcida e irónica. Pero no es menos implacable. Las negaciones que para los hombres comunes son desesperaciones, son para él un “consuelo secreto”. Consuelo de una derrota que nadie, salvo quien se ha aniquilado a sí mismo en la literatura, podría entender. Esa desgracia es que el mundo es real. La plenitud se ha revelado

⁶³ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones, Obras completas*, tomo 2, (Buenos Aires: Emecé), 1989. p. 150.

imposible. Como al final de la visión del Aleph: “Infinita veneración, infinita lástima”: tal es la actitud de Borges frente al Universo y frente a la Literatura.

En este trabajo hemos intentado recomponer la infinita veneración, el infinito entusiasmo que provoca la obra de Borges. Pero no podemos evitar, ante la gloriosa construcción intelectual que ha permitido a Borges negar el universo y la literatura misma, sentir un cierto desánimo. Esa desilusión pertenece a la naturaleza de la belleza misma. Como sentencia Nabokov a propósito de Kafka: “Beauty plus pity is the closest we can get to a definition of Art. Where there is beauty, there is pity, for the same reason beauty must die. The manner dies with the matter, the world, with the individual”. Es revelador que en la cima de su obra, en la cumbre de su esfuerzo intelectual y emotivo, Borges sólo pueda exclamar: “Infinita veneración, infinita lástima”. Tal frase puede pasar por ser nuestro juicio sobre su obra. Como la de Georg Cantor, la suya es una derrota infinita porque es un triunfo infinito. Infinita veneración, infinita lástima: del mismo modo que esas dos cosas, en grado máximo, fueron lo que el Universo le mereció a Borges, es justo decir que eso es lo que Borges y su obra nos merecen: piedad y belleza.

Bibliografía

- A. A. V. V., *The Norton Anthology of poetry*, Norton: New York, 1970.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 tomos, Buenos Aires: Emecé, 2006.
- CALASSO, Roberto, *Ka*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 53.
- , *La ruina de Kasch*, Barcelona, Anagrama: 1983, p. 159.
- ELIOT, T. S., "Tradition and the Individual Talent," originally published in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, (1922).
- KASNER, Edward, *Matemáticas e imaginación*, México: Conaculta, 2007.
- HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach*, Madrid: Tusquets, 2007
- FLAUBERT, *Cartas a Louise Colet*, (Madrid: Siruela), 1990.
- KAFKA, Franz, *Diarios*, Madrid: Contemporánea, 2006.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid: Taurus, 2005.
- KRAMRISCH, Stella, *The Presence of Siva*. Princeton: Princeton University Press, 1981
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Escritos filosóficos*, edición de Ezequiel de Olaso, (Madrid: Antonio Machado), 1985.
- PESSOA, Fernando, *Obras de Álvaro de Campos: Tabacquería y otros poemas con fecha*, Madrid: Hiperión, 2007, p. 69
- PROUST, Marcel, *El tiempo recobrado*, traducción de Mauro Armino, Valdemar, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2004.