



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

LA FILOSOFÍA EN LA PROSA DE BORGES

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA:

JOSEFINA PATOJA MELÉNDEZ

TUTOR:

DR. RAFAEL OLEA FRANCO

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY_CECYDEL_UNAM

DR. JUAN CARLOS PEREDA FAILACHE_IIF_UNAM

DR. ENRIQUE GABRIEL LINARES GONZÁLEZ_SUAYED_UNAM

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA_FFYL_UNAM

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE 2014



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

Introducción	4
---------------------------	---

Marco metodológico. La intertextualidad, una metodología de análisis de textos

1. Una definición.	14
2. La diferencia con el estudio de fuentes	15
3. Intertextualidad.	18
4. Paratextualidad.	20
5. La pertinencia de esta metodología en el análisis de la obra de Borges.....	23

CAPÍTULO I. La valoración de aspectos filosóficos por parte de la crítica

1. Consideración previa.....	25
2. Borges ante la crítica.....	27
3. <i>Megáfono</i> (1933).	28
4. <i>Sur</i> “Desagravio a Borges” (1942).....	31
5. El “juicio de los parricidas” y los primeros estudios.....	33
6. Difusión internacional. Francia y los Estados Unidos.....	38
7. La crítica después del premio “Formentor”.....	43
8. Líneas de investigación filosófica: tópicos, corrientes y autores.....	54

CAPÍTULO II. El estatuto discursivo de la obra de Borges: ¿filosofía o literatura?

1. Planteamiento del problema.....	55
2. Las fronteras difusas de la literatura y la filosofía.....	73
3. Del giro de la filosofía del sujeto y del ser a la filosofía del lenguaje.....	80
4. Entre la filosofía y la literatura: el ensayo.....	91
5. Conclusión.....	97

CAPÍTULO III. Algunas formas de la filosofía en la obra de Borges

1. Las primeras inquietudes filosóficas.....	98
2. La dialéctica de lo nacional y lo universal: el truco y la metafísica.....	107
3. El tiempo y el infinito: la dimensión argumentativa y dialógica de la filosofía.....	121
4. Conclusión.....	132

Capítulo IV. “Las ruinas circulares” y “Nueva refutación del tiempo”. La existencia del mundo y el tiempo en la conciencia del sujeto.

1. El idealismo.	133
2. “Las ruinas circulares”: el mundo de un soñador.....	137
2.1 El paratexto y la intratextualidad.....	138
2.2 La intertextualidad filosófica: Platón y el Libro VII de <i>La República</i>	144
2.3 Berkeley y el <i>Tratado sobre los principios del conocimiento humano</i>	147
3. “Nueva refutación del tiempo”	153

3.1 El paratexto.....	154
3.2 La intertextualidad filosófica: el empirismo inglés.	156
3.3. “Sentirse en muerte” y Leibniz.....	158
3.4. El cierre de “Nueva refutación del tiempo”.	162
3. 5. Conclusión.	169
Conclusiones	170
Bibliografía	184

Introducción

El impacto de Borges en la cultura occidental contemporánea es indiscutible. Emir Rodríguez Monegal¹ señala que desde los años sesenta, y sobre todo en Francia, Borges se convirtió en un punto de referencia asociado a los nombres de Kafka y Nabokov, y en un motor para la invención narrativa, cinematográfica y filosófica. En un memorable ensayo publicado por una revista neoyorkina, Paul de Man declaraba a Borges un maestro moderno.² Críticos como Maurice Blanchot, Jean Ricardou, Gerard Genette, Jacques Derrida y Tzvetan Todorov incorporaron algunas ideas de Borges en sus sistemas críticos.³

Por lo que toca al impacto en el ámbito de la filosofía, podemos leer lo que Foucault escribió en el prólogo a *Les mots et les choses*: “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans la rire qui secoue à sa lecture”.⁴ El texto aludido es “El idioma analítico de John Wilkins”. Que la reflexión filosófica en la obra de Borges es fundamental para entender sus tópicos, procesos de producción y campo cultural en que se inscribe, es un acierto visto por algunos críticos (Rodríguez Monegal, Donald Yates, etc.). Un filósofo profesional como Jean Wahl ha declarado a propósito de la filosofía en la literatura de Borges: "Il faut connaître toute la littérature et la philosophie pour déchiffrer l'oeuvre de Borges".⁵

La presencia de la filosofía en la obra de Borges es advertida desde sus primeros críticos argentinos hasta los actuales. Podemos leer en el prólogo a un reciente libro: “Borges tuvo negocios

¹ Cf. Emir Rodríguez Monegal, “Borges y Nouvelle Critique”, *Revista Iberoamericana*, v. 3 núm. 80, julio-septiembre, 1982 pp. 367-390.

² Cf. Martin S. Stabb *Borges Revisited*, Foster Editor, Arizona State University, 1991, p. 105.

³ *Ibidem*, 189. Roberto González Echavarría, en su ensayo “Plato's Pharmacy”, estudia la relación Borges-Derrida. Las ideas de un mundo añadido (*Tlön*) sugieren la corrosión del discurso logocentrista occidental, un motivo asociado con Derrida. Críticos como Blanchot, Barthes, Genette, Todorov, examinan un extenso cuerpo literario y sus teorías se corresponden con las de Joyce, Woolf, Kafka, Beckett, Robbe-Grillet y Borges.

⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p.3. Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que brota de su lectura. (Traducción mía).

⁵ Jean Wahl, “Les personnes et l'impersonnel” en *L'Herne*, núm. 28, Paris, 1964, p. 258. Es necesario conocer toda la literatura y la filosofía para descifrar la obra de Borges. (Traducción mía).

con la filosofía y los filósofos. El asunto está en saber qué mercedaban y cómo”.⁶ Otro estudioso también se pregunta si las relaciones entre la obra del escritor argentino y la filosofía, “¿fueron de amor platónico de seducción fingida o un matrimonio de conveniencias?”,⁷ o bien “relaciones de amor correspondido”.⁸

Las primeras valoraciones de la obra de nuestro escritor tienen lugar en Argentina,⁹ pero aparecen hasta los años cincuenta los primeros estudios académicos que, por cierto, se orientan hacia la búsqueda de la clave que permita una concepción orgánica y unitaria de esta obra. La filosofía aporta elementos importantes en este sentido. Con la difusión internacional después del premio Formentor (1961), las perspectivas de análisis se multiplican; ello puede constatarse en los estudios monográficos de *L'Herne* (Paris, 1964) y en las actas *The Cardinal Point of Borges* (Oklahoma, 1969). Los estudios pueden girar en torno a problemas tradicionales de la filosofía (el yo, el tiempo, el lenguaje, etc.); a inquietudes metafísicas del propio Borges (el doble, los espejos, el laberinto, el infinito, etc.), o bien, a búsquedas de influencias filosóficas determinadas por corrientes, ideas o la presencia de algún filósofo específico.

Aunque Borges se declaró escéptico y afirmó en repetidas ocasiones que nunca pretendió hacer filosofía sino solamente explotar la naturaleza literaria de ésta,¹⁰ buena parte de sus críticos han sido eco de las declaraciones del escritor; otros, en cambio, sostienen que desarrolló un cierto tipo de pensamiento filosófico. Sin embargo, las relaciones de la obra de Borges con la filosofía es un asunto

⁶ Nikola Krestonosich Celis, *Aspectos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges*, Caracas, Ediplus, 2004, p. 5.

⁷ Fernando Savater, "Borges y la filosofía", en *El siglo de Borges*, T 2. Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario Alfonso del Toro y René Ceballos (eds.) Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1999, p. 123.

⁸ *Ibidem*, p. 124.

⁹ *Megáfono* (Núm. 11, 1933) y *Sur* (Núm. 94, 1942). Cf. María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Ed. Hispanoamericana, 1974, pp. 97-123, cap. LII “Borges discutido”.

¹⁰ J.L. Borges, ‘Epílogo’ de “Otras inquisiciones” en *Obras completas*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 153. “Yo soy un lector, simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz de pensamiento filosófico”, J.L. Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, México, FCE, 1983 p. 143. O bien: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravillosas” J.L. Borges, ‘Epílogo’ de “Otras inquisiciones” en *Obras completas*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 153.

que, desde mi punto de vista, no se ha debatido lo suficiente. En esta discusión, me parece que debe atenderse, más que a las declaraciones del escritor, al “dibujo en el tapiz”¹¹ plasmado en sus escritos, que constituyen una obra desarrollada en el transcurso de sesenta años.¹² Algunos estudiosos distinguen en ella ciertas etapas considerando condiciones históricas y estéticas (Ana Tissera, *Borges y los mundos posibles*, 2005); la apertura hacia campos y géneros diferentes (Rössner, Michael, “Borges y la transgresión. Estrategias del texto basadas en la transgresión y combinación de géneros textuales”, 1999), o momentos en su definición formal y estilística (Rafael Olea Franco *El otro Borges. El primer Borges, 1993.*) Otros críticos la consideran una obra invariable a través del tiempo.¹³

Desde mi punto de vista, es necesaria una concepción que identifique ciertas etapas en el desarrollo de la obra del escritor argentino, dado el hecho de que los críticos discrepan sobre en cuál de ellas aparece la filosofía. Para Amelia Barili y Jaime Alazraki, por ejemplo, aquélla tiene lugar en la década de los años treinta. Barili afirma que *Evaristo Carriego* (1930) muestran aún cierto regionalismo, pero con *Historia universal de la infamia* (1935)¹⁴ ya se da paso a los temas universales, como los filosóficos. En este mismo sentido, Alazraki subraya que el primer cuento que Borges escribió, "Hombre de la esquina rosada", corresponde a esa temática de lo criollo argentino, pero que "El acercamiento a Almotásim" (1935), "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939) y su primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*, (1942) se encuentran ya bajo el influjo de sus preocupaciones metafísicas.¹⁵

A pesar del planteamiento de los estudiosos anteriores, que coinciden en señalar los escritos de la década de los años treinta como el inicio de los cuestionamientos filosóficos, uno de los propósitos

¹¹ Cf. Jaime Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto, 1976, pp.17-18.

¹² La primera publicación que registra Nicolás Helft data de 1919 (“Himno del mar”) y la última de 1993 (*Borges en la escuela freudiana de Buenos Aires*) que es, por cierto, una publicación póstuma, pues Borges muere en 1986. Cf. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges, Bibliografía completa*, Buenos Aires, FCE, 1997.

¹³ Cf. Juan Arana, *El centro del laberinto*, EUNSA Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1994.

¹⁴ Cf. Amelia Barili, “El criollismo urbano de Jorge Luis Borges” en *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, México, FCE, 1999, pp. 74-119.

¹⁵ Cf. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 102.

de la presente investigación es demostrar que éstos aparecen tanto en los escritos de “el primer Borges”¹⁶ como en su “prehistoria ultraísta”,¹⁷ concretamente en la época de los manifiestos programáticos en los que el joven Borges “exponía las bases filosóficas del empeño patrocinado por su generación”.¹⁸ Parte de esta “prehistoria” tiene que ver con los comentarios y reseñas que escribiera nuestro autor a los poetas expresionistas alemanes (*Die Aktions-Lyrik 1914-1916*), a varios de los cuales, por cierto, tradujo durante su estancia en España. La idea de Borges del mundo como representación mantiene fuertes vínculos con la concepción del arte de Wilhem Klemm, uno de los poetas más destacados del expresionismo alemán, en cambio, la refutación del yo se enlaza con la crítica al elemento autobiográfico del arte, una de las banderas que enarbola el ultraísmo, vanguardia literaria que tendrá en Borges a un teórico importante.

Por otro lado, en esta etapa es necesario considerar la obra de nuestro escritor en el contexto social, histórico y cultural de la Argentina de los años veinte que se pregunta por la identidad nacional. Este factor es decisivo, ya que a esta interrogante responderá Borges haciendo una síntesis entre los temas locales argentinos y los asuntos universales de la cultura, entre los que cabe destacar los filosóficos. Así que los temas universales, que no hacen su aparición hasta la década de los años treinta según afirman Barili y Alazraki, sino que son parte de esa respuesta que da Borges a su entorno socio-cultural de los años veinte: un criollismo universal que pretende “enancharse” para hacerse “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”.¹⁹ Éste es el intersticio por donde se asoman los problemas metafísicos. Detrás de la idealización de Buenos Aires (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), encontramos a Berkeley y a Schopenhauer o en *El tamaño de mi esperanza* (1925) —libro en el que encontramos el desarrollo de algunos temas criollos— tienen lugar las reflexiones epistemológicas

¹⁶ Cf. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, FCE, COLMEX, 1993.

¹⁷ Guillermo de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, cf. Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 84-85.

¹⁸ Juan Arana en “Las primeras inquietudes filosóficas de Borges” en *Variaciones Borges* 7, 1999 pp. 7-27. Juan Arana localiza en los manifiestos programáticos ultraístas (1922 y 1923) las preocupaciones filosóficas sobre el tiempo; así como los comienzos, tanto de la crítica al sustrato ontológico del “yo”, como de la postulación de la realidad considerada una representación mental.

¹⁹ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 6.

sobre la literatura y la lengua. En este sentido, la filosofía representa la posibilidad de enfocar lo particular (la cultura local) desde órbitas más universales (cultura occidental). Esta dialéctica resuelve el conflicto entre “los laberintos de cartón pintado del truco”²⁰ y los problemas metafísicos, como trataremos de demostrar en nuestro trabajo.

En la década de 1930, destaca el tiempo como preocupación filosófica. Los ensayos de *Historia de la eternidad* así lo demuestran y en ellos podemos apreciar relaciones más complejas con la filosofía, ya que rebasan la mera digresión o el comentario intercalado en la argumentación central de la reflexión ensayística. Este fenómeno ya se observa en algunos escritos de la década anterior, como veremos en el capítulo tercero de esta investigación.

También en la década de los años treinta se publica *Historia universal de la infamia* (1935), libro en el que las referencias históricas y la ironía literaria construyen un juego complicado desde las perspectivas genérica y textual. Aquí ya estamos frente al estilo estético y literario de las ficciones de *El jardín de senderos que se bifurcan*, (1942) una de cuyas características será la hibridez genérica. Este ingrediente dificulta el estatus de la obra que estudiamos. ¿Qué escribió Borges? Para adelantar una respuesta, podemos decir que escribió ficciones cuya construcción literaria está permeada de tesis filosóficas y al margen de las cuales no serían concebibles. Pero, por otro lado, también escribió ensayos en los que la belleza de las ideas es más importante que lo enunciado por éstas.

Tanto en la ficción como en el ensayo, las relaciones de la literatura con la filosofía son complejas. En la primera, apreciamos la forma como se entreteje la filosofía con las diversas instancias que conforman la construcción literaria: la concepción de los personajes, la función del narrador, la focalización, el manejo del tiempo y del espacio, etc. Sin duda, Borges exprime el potencial estético de las ideas filosóficas, pero éstas se articulan en el interior del relato de tal manera que su riqueza filosófica queda adherida a la riqueza literaria. Este estatus discursivo crea un problema para la

²⁰ “El truco”, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930, p. 110.

taxonomía literaria, lo que explica que algunos estudiosos hayan utilizado términos como “cuento filosófico” (Edgardo Gutiérrez)²¹ y “ficción filosófica” (Samuel Monder).²² Por lo que respecta a los ensayos, nos enfrentamos a un problema semejante. En principio, en la estructuración interna apreciamos ciertas analogías con la filosofía: el planteamiento de una interrogante a partir del asombro frente a un suceso; la hipótesis que se propone como solución provisional y el desarrollo de una argumentación lógica. Además podemos percatarnos de un juego literario que corre paralelamente al desarrollo de la preocupación intelectual: la dramatización de los personajes y la micro-narrativa, por citar dos ejemplos. En otras palabras, en el espacio del ensayo tiene lugar un juego en el que predominan las valoraciones estéticas sobre las gnoseológicas. En suma, la convivencia de reflexión filosófica e ingredientes literarios al interior de los ensayos complica el problema de clasificación que ya apuntábamos para la ficción, debido a lo cual algunos estudiosos han llamado a los ensayos de Borges filosófico-literarios o “prosa de compostura extraña”.²³

El estatus fronterizo de los textos de Borges ha sido intuido por algunos estudiosos al caracterizarla como un cierto tipo de *praxis* para el que no existe aún un concepto teórico correspondiente. Sea que las llamemos “ficción filosófica”, “ensayo estético-filosófico”, etc., estas categorías híbridas nos revelan la compleja relación entre la literatura y la filosofía, disciplinas que históricamente han tenido fronteras borrosas.

Por un lado, desde sus orígenes, la figura y la función del filósofo se confunden con las del rapsoda épico. Por otro, desde el punto de vista discursivo, los recursos retóricos, el lenguaje y ciertas

²¹ Edgardo Gutiérrez, p. 15 “la composición de lo que podríamos denominar, acaso heréticamente, sus « cuentos filosóficos».

²² Cf. Samuel Monder, *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

²³ Manuel Benavides, “Borges y la metafísica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 505-507, Julio-Septiembre 1992 (Homenaje a Jorge Luis Borges) p. 260. “No hay que olvidar que el autor de *Ficciones* escribió también breves divagaciones en prosa de compostura extraña —que nos prohíbe llamarlas ensayos— en las que los grandes nombres de la filosofía —Zenón de Elea y su inagotable tortuga, Platón, Plotino, Escoto Erígena, El Cusano, Descartes, Pascal, Hume, Berkeley, Kant, Schopenhauer, James, Nietzsche, Bergson, Meinong, Vaihinger, Russell— aparecen sin sus perplejidades a cuestas. Extrañas composturas decíamos, porque al lado de lo que esos filósofos enuncian o niegan, Borges suele acumular lugares de otras fuentes literarias—poniendo en pie de igualdad a clásicos de la literatura universal, sentencias de herejes o soñadores, cuentos chinos, persas o árabes, sagas islandesas”.

formas de exposición (diálogo, autobiografía, etc.) son materia y medios comunes entre filósofos y literatos. Las relaciones entre ambas disciplinas son tan estrechas, que se necesita una metodología intertextual que posibilite su estudio. La intertextualidad, entendida como “la presencia de un texto en otro”²⁴ me permitirá advertir las presencias de textos filosóficos en literarios y además estudiar los efectos estéticos de esta articulación. A propósito, uno de los teóricos de la intertextualidad, Ryszard Nycz, sostiene que ésta describe aspectos clave de la *praxis* literaria contemporánea²⁵ y que fue Borges uno de sus mejores exponentes.

Por otro lado, en la obra poética y prosística de nuestro escritor hay una serie de asuntos recreados insistentemente. Este fenómeno ha sido observado por algunos estudiosos quienes lo han catalogado como una serie de "tópicos borgeanos"²⁶. Entre ellos destacan el tiempo y el carácter ilusorio de la realidad. Para Jaime Alazraki, el tiempo no sólo es uno de los asuntos más reiterados de la obra del escritor argentino sino que constituye el tema central de su cuentística y en casi todas las narraciones, en mayor o menor medida, es subtema infaltable.²⁷ Esta opinión es compartida por el filósofo Juan Nuño: “Pocos argumentos predominan en Borges con la meritoria persistencia que tiene el del tiempo. Los espejos son una oscura fobia, metafísicamente justificada; el idealismo, tesis que hace del mundo una confusa alucinación, actúa a modo de luz difuminada que todo lo bañara de irrealidad. Pero el tiempo es permanente obsesión, preocupación sostenida que adopta formas diversas.”²⁸ Efectivamente se trata de una preocupación manifiesta desde las primeras búsquedas metafísicas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) hasta las posteriores de *El otro, el mismo* (1964) o *El oro de los tigres* (1972); sin olvidar las reflexiones ensayísticas de *Historia de la eternidad*: “El tiempo es

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 9.

²⁵ Ryszard Nycz, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio Navarro, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, Julio de 1993, p. 97.

²⁶ Cf. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, op. cit.* pp.31-41. Anderson Imbert se refiere a seis temas: 1) el momento o instante de definición en la vida de un hombre; 2) el carácter ilusorio de la realidad; 3) el laberinto; 4) la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres; 5) el tema del coraje y 6) el mundo como sueño de alguien.

²⁷ *Ibidem*, p. 111.

²⁸ Juan, Nuño, *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986, p. 114.

un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica...”²⁹

En este último libro encontramos tres ensayos (“*Historia de la eternidad*”, “*La doctrina de los ciclos*” y “*El tiempo circular*”) que recogen la revisión que nuestro autor hace a dos ideas: el tiempo cíclico y la idea de la eternidad. La crítica a la existencia ontológica del tiempo, aunque tiene sus antecedentes en “La nadería de la personalidad” (*Inquisiciones*, 1925), se expone en el ensayo “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952). Este último ensayo ha sido considerado muy importante por algunos estudiosos dado su carácter metafilosófico; es decir, tiene el propósito de refutar el tiempo y también refutar esa refutación.³⁰ El tiempo tiene en este ensayo un espacio idóneo para la reflexión y el análisis y es uno de los más representativos, tanto por el género como por la temática.

Otro de los “tópicos borgeanos” es el carácter ilusorio de la realidad, realidad que puede tomar la forma de un sueño, de una apariencia o de una idea. Ésta es una convicción esparcida en la obra de Borges, en sus poemas, ficciones y ensayos.³¹ En uno de sus escritos de 1922, escribe: “pero la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos.”³² En este mismo sentido, en el poema

²⁹ Jorge Luis Borges, J. L. “Historia de la eternidad” en *Obras Completas*, Vol.1 *op. cit.* p. 353

³⁰ Ulises Moulines, “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo” en Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Ed. Vervuet Iberoamericana, 1999, p. 180.

³¹ Dos cuentos pueden servir de ejemplo. En “La otra muerte” escribe: “los griegos sabían que somos las sombras de un sueño” (p. 574) y en “El Zahir”: “Según la doctrina idealista los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos” (p. 595), J.L. Borges, “*El Aleph*”, *Obras completas*, Vol. I, Buenos Aires, Emecé, 2001. Por lo que respecta a los ensayos, podemos citar a “Nathaniel Hawthorne”: “si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando nada se habrá perdido”. (“Otras Inquisiciones” en *Obras Completas*, Vol. II, *op. cit.* p. 57). Y “El sueño de Coleridge”: “Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio [...] Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de las que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave está en el último” (“Otras Inquisiciones” en *Obras Completas*, Vol. II, *op. cit.* pp. 21-2).

³² J.L. Borges, “El cielo azul, es cielo y es azul” en *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997, p. 157.

“Amanecer” de *Fervor de Buenos Aires* (1923), que, por cierto analizaremos en el tercer capítulo de esta investigación, también podemos confirmar la misma idea: “realicé la tremenda conjetura/de Schopenhauer y Berkeley/que arbitra ser la vida/un ejercicio pertinaz de la mente”.³³ Después en “La encrucijada de Berkeley” (*Inquisiciones*, 1925) retoma las ideas sobre la existencia del mundo y el tiempo en la conciencia de un sujeto: “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va [...] Suponed, con algunos a filosofados, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma”.³⁴

Esta convicción del carácter alucinatorio del mundo tiene en “Las ruinas circulares” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) uno de sus mejores exponentes. En este relato la historia, el tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y la trama son piezas que embonan perfectamente para crear un efecto de irrealidad. Borges mismo lo confirma en el prólogo del libro que recoge el cuento: "En «Las ruinas circulares» todo es irreal"³⁵. En declaraciones personales revela la clave para entender el cuento: "Es simplemente la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña [...] este cuento no hubiera sorprendido a Berkeley ni a los filósofos de la India".³⁶ El idealismo de Berkeley está esparcido por la estructura literaria de "Las ruinas circulares" y se trata de un idealismo triplemente tributario de Platón, Berkeley y Schopenhauer. Estos tres veneros de argumentación idealista convergen en el cuento que integra sintagmáticamente las propuestas de estos filósofos. Se trata pues, de un relato representativo del carácter alucinatorio del mundo.

Dado el carácter representativo de las temáticas anteriormente expuestas, “Nueva refutación del tiempo” y “Las ruinas circulares” son los dos textos que estudiaremos en este proyecto de investigación. El idealismo filosófico constituye el andamio intelectual donde están sostenidos tanto el

³³ Cf. J.L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Proa, 1923.

³⁴ “La encrucijada de Berkeley” en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa 1925, pp.118-119.

³⁵ J.L. Borges ‘El jardín de senderos que se bifurcan’, en “Ficciones”, *Obras completas*, Vol .I, *op.cit.* p. 432.

³⁶ J.L. Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, México, FCE, 1983, p. 223.

ensayo como el cuento mencionados, ya que éstos retoman algunos planteamientos centrales de esta corriente filosófica que se fundamenta en el “sujeto”. La realidad y el tiempo, desde la perspectiva del idealismo, están comprendidos o encerrados dentro de la consciencia de un sujeto y no solamente como nociones gnoseológicas sino como realidades ontológicas. En el caso de “Nueva refutación del tiempo” el ensayista-narrador-personaje (tres momentos que se aprecian en el desarrollo del texto) así lo confirma, desde el epígrafe hasta el epílogo del ensayo. En lo que concierne a “Las ruinas circulares”, podemos advertir, que el escenario y la historia se mantienen dentro de la mente del mago que sueña, es decir, no hay tiempo ni realidad sino dentro de la conciencia de alguien. La propuesta de ambos textos tiene como referencia al idealismo filosófico. Estudiar cómo se articulan las ideas de esta corriente en una ficción y en un ensayo de nuestro escritor, nos servirá para profundizar en la problemática que representan las relaciones entre filosofía y literatura. Como ya había adelantado, podemos observar tanto en “Las ruinas circulares” como en “Nueva refutación del tiempo” que el texto literario se entreteje con el filosófico de tal manera que ambos se absorben y al mismo tiempo se borran los límites entre ellos. Este fenómeno es condición de posibilidad de una producción de significado literario-filosófico y filosófico-literario, que enmaraña los límites discursivos de la literatura y la filosofía, como intentaremos demostrar en este trabajo.

Marco metodológico. La intertextualidad, una metodología de análisis de textos.

1. Una definición. 2. La diferencia con el estudio de fuentes 3. Intertextualidad. 4. Paratextualidad. 5. La pertinencia de esta metodología en el análisis de la obra de Borges.

1. Una definición.

La historia del término "intertextualidad" se inicia con la reseña de Julia Kristeva a dos libros de Mijaíl Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski y Francois Rabelais*). Además de llamar la atención sobre la riqueza del pensamiento de Bajtín, este artículo retoma su concepto de *dialogicidad*. Lo relevante del caso es la acuñación y primera introducción explícita del término "intertextualité", para presentar lo que según Kristeva es:

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

Las direcciones que ha tomado el concepto de intertextualidad, después de Kristeva, son múltiples². Heinrich Plett, uno de sus teóricos más renombrados, en un intento por definir el término, recurre a la primera parte de su etimología: *inter* significa "entre". De cómo se interprete esta preposición depende cómo se explique el concepto³. El semiólogo alemán empieza por distinguir el *intertexto* del texto. Un texto es una especie de mónada (ente completo en sí mismo), con una estructura signica autónoma delimitada y coherente; sus límites están indicados por un principio, un medio y un fin; y su coherencia, por la constitución deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto, por el contrario, está caracterizado por atributos que lo rebasan. No está

¹ Julia Kristeva, "La palabra, el diálogo y la novela", *Critique*, Éditions de Minuit, Paris, Núm. 239, abril de 1967, pp. 438-465. Citado en Desiderio Navarro, "Intertextualité: treinta años después", *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1996, pp. v-vii.

² Teóricos como Genette, Riffaterre, Hempfer y Bloom han restringido el concepto en el sentido de ser sólo una dimensión del texto contra los "panintertextualistas" como el último Barthes, Derrida, Culler y Grivel quienes afirman que todo texto es un intertexto.

³ Cf. Heinrich Plett, "Intertextualidades", en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, op. cit. pp. 67-68.

delimitado sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s); tiene pues una doble coherencia; una intratextual, que caracteriza la integridad inmanente del texto, y otra intertextual que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos.

2. La diferencia con el estudio de fuentes.

El término "intertextualidad" ha obtenido el estatus de categoría teórica fundamental para los estudios literarios; sin embargo, en la aplicación de la metodología hay marcados desacuerdos. Desiderio Navarro observa que del mismo modo que la *dialogicidad* bajtiniana sufrió transformaciones para volverse intertextualidad kristeviana, así ésta se transformó y si para unos fue lo mismo que dialogismo,⁴ otros la concibieron como búsqueda de fuentes. Para Anderson Imbert, por ejemplo, la intertextualidad es la forma en la que un texto se relaciona con uno anterior y se propone lo mismo que la vieja investigación de fuentes, que establece la filiación directa entre dos o más textos. La diferencia es que los investigadores de fuentes son historiadores; en cambio, los investigadores de intertextualidades, semiólogos.⁵ Para Ryszard Nycz es una categoría teórica que describe las estrategias propias de las prácticas literarias contemporánea, distintas, entre otros aspectos, del estudio de fuentes. Ahondando en este punto, Michael Riffaterre destaca la diferencia entre "intertexto" e "intertextualidad". El primer término se refiere al cuerpo de obras que descifra el lector en el texto

⁴ Cf. D. Navarro, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Los aportes realizados por Roland Barthes en trabajos como *Le plaisir du texte* (1973) o *Roland Barthes* (1979); por Gérard Genette en *Introduction à l'architexte* (1979) y *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982); por Michael Riffaterre en *La production du texte* (1979) y en artículos como *L'intertexte inconnu*" (1981), o por Harold Bloom con su teoría de la influencia en *The Anxiety of Influence* (1981) son sólo algunos ejemplos del alcance que ha tenido la teoría de la intertextualidad. Desiderio Navarro destaca dos aportaciones relevantes de la teoría de la intertextualidad: 1) hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad, sino también las formas de la praxis literaria viva, la posmodernista, por ejemplo. 2) Un efecto colateral de la entusiasta acogida del neologismo ha estimulado la creatividad terminológica en las ciencias culturales; por un lado, ha contribuido al surgimiento de otros términos que encerrando el mismo prefijo «inter» designan relaciones análogas entre elementos o aspectos textuales más particulares o más generales: intertitularidad, interdiscursividad, intersemantividad, intercontextualidad, etc. Además también ha propiciado la aparición y difusión de términos que apelando a otros prefijos designan otras relaciones, entre textos: paratexto, metatexto, peritexto, epitexto, etc. Al mismo tiempo, el estudio de la intertextualidad, inicialmente centrado en la literatura, se ha ido extendiendo cada vez más a otras artes y fenómenos culturales: cine, artes plásticas, teatro, televisión, etc.

⁵ Cf. Enrique Anderson Imbert, "Intertextualidad en la narrativa", *IX Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991, p. 46-7.

(dependiendo de su competencia de lectura), independientemente de la cronología y de toda filiación; esta asociación se encuentra regulada por el texto y no por el arbitrio del lector. El estudio de fuentes es simplemente la toma de conciencia de los intertextos;⁶ en cambio la intertextualidad mantiene vínculos con las condiciones que hacen posible la producción de significado.

Donde el estudio de las fuentes se limita a buscar la huella de una idea, de un motivo, de un tema, de un personaje o de una imagen, la intertextualidad establece y sobre todo estudia la relación creadora entre dos o más textos. Fijado el modelo, la tarea del estudioso de fuentes se acaba; en cambio, la existencia de un modelo representa para la intertextualidad una premisa a partir de la cual deriva la conclusión de la importancia del juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita). El modo en el que se articulan los dos textos y los efectos y funciones generados por uno en el otro (en cuanto a nuevos significados), son asuntos en los que ahonda la intertextualidad.

La lectura intertextual, de acuerdo con Riffaterre, es exclusiva de la obra literaria; sin embargo, yo creo que ésta puede extenderse a otros dominios, como el de la filosofía y, en general, al de las ciencias. En este sentido, Nycz destaca que en el texto pueden ocurrir dos tipos de citas: las referentes a fragmentos de obras pertenecientes al canon de la tradición literaria y la cita de textos extra-literarios.⁷ Así, los nexos intertextuales también “abarcan en igual medida tanto los vínculos con los géneros y estilos de habla extra-literarios, como, no raras veces, los nexos inter-semióticos con los medios extra-discursivos del arte y la comunicación (la plástica, la música, el filme, el cómic, etc.).”⁸ Pero si, como

⁶ Cf. Michel Riffaterre, "Semiótica intertextual: el interpretante", en Desiderio Navarro, *Intertextualité*, op. cit. p. 150. “El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquél que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos al leerlo [...] Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector [...] Ahora bien, el error que comete, en mi opinión, la mayor parte de los críticos que invocan hoy la intertextualidad, es el de creer que esta consiste simplemente en un conocimiento o en una forma de conciencia del intertexto [...] El conocimiento del intertexto anterior sería el dominio de la historia de las influencias, de las filiaciones literarias, de la investigación tradicional de las fuentes, tradición actualmente bastante desacreditada”.

⁷ Ryszard Nycz, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", en *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, op. cit., p. 102

⁸ *Ibidem*, p. 97.

es nuestro interés, queremos hacer de la intertextualidad una herramienta útil en el análisis de textos, necesitamos un sistema de categorías que nos permitan identificar, describir y explicar este fenómeno. *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), de Gérard Genette, además de definir la literatura como palimpsesto,⁹ representa un intento por realizar una taxonomía de las diferentes formas de intertextualidad.

Genette señala que "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos"¹⁰ es una relación transtextual y la clasifica en cinco tipos. 1) La intertextualidad, que consiste en la presencia de un texto en otro (cita, plagio, alusión); 2) La paratextualidad o relación, que guarda el texto con el título, intertítulo, epílogo, advertencias, prólogos, notas, etc., 3) La metatextualidad, que refiere la relación que une a un texto con otro sin nombrarlo; este es el lugar de la crítica, que reconstruye, manipula, cita y recita el texto diseñando una red de relaciones transtextuales posibles, para poner al texto estudiado en relación con otros y en relación con su comentario (que influye en el texto puesto que puede alterar sus lecturas); 4) La architextualidad, que es la relación muda que articula una relación paratextual de pura pertenencia taxonómica (el género es un aspecto del architexto) y 5) la hipertextualidad, que se define como la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto).

3. La intertextualidad.

Según Genette, hay dos formas de abstraer relaciones transtextuales, de acuerdo con el tipo de contacto

⁹ Aunque Genette define *Palimpsestes* en un ensayo dedicado a Proust, nos revela que el origen de esta imagen se remonta al *Suspiria de Profundis* de De Quincey. Quizá el doble concepto de literatura como palimpsesto y como literatura en segundo grado definen el quehacer literario desde una perspectiva alejada de las novedades, y en este sentido dirá Genette que para Valéry, igual que para Borges, el criterio para valorar una creación no se encuentra en su novedad, sino a la inversa, en su antigüedad. En el interior mismo de la obra literaria está la intertextualidad y el palimpsesto: "un intertexto se puede leer por sí mismo, sin referencia al hipotexto. Pero si percibimos su presencia es posible también descubrir en él una dimensión nueva que nos obliga a ver en el texto una suerte de palimpsesto en que las varias escrituras se tocan e influyen mutuamente", G. Genette, "Estructuralismo y crítica literaria" *Figuras*, tr. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1990 p. 186. Por su parte, y a propósito del título del libro de Genette, destaca Anderson Imbert que ciertos semiólogos hablan de "la literatura en grado cero, en primer grado, en segundo grado"; el texto B se dice que es con respecto al texto A una "literatura en segundo grado", *Actas del X Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991, p. 46.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, la literatura en segundo grado*, op.cit. pp. 9-10

entre dos textos: la imitación¹¹ o la transformación. Quien transforma un texto atiende con preferencia a su contenido, no a su manera de exponerlo. Por ejemplo, el *Ulises* de Joyce es una transformación de *La Odisea* de Homero y consiste en trasponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. La transformación puede presentarse de tres formas: *parodia* (intención lúdica); *travestismo* (efecto satírico) y *transposición*, que consiste en la transformación seria del texto y que incluye la condensación (el resumen), la "transmotivación" y la "transvaloración". La primera es reiterativa en *Ficciones*: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer varios libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer *un resumen*, un comentario."¹² Alazraki destaca en este libro algunos ejemplos de transposición: por condensación ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" resume el volumen undécimo de la Primera Enciclopedia de Tlön y "El jardín de senderos que se bifurcan" la novela de Ts'ui Pen); por transmotivación ("El fin" es un apéndice o coda al *Martín Fierro* de Hernández) y por transvaloración ("Pierre Menard, autor del Quijote").

Entre las formas que también puede asumir la transtextualidad, Genette señala la cita y la alusión; sin embargo, son Henrich Plett y Manfred Pfister quienes profundizan en la naturaleza de la primera. En principio, es importante considerar la distribución de la cita en el texto: la posición inicial tiene el mismo peso que el título, el epígrafe o la primera oración; en cambio, la posición final, en muchas ocasiones, funciona como aforismo de conclusión. Plett destaca entre las características de la cita: la repetición intertextual, el carácter segmental, la insuficiencia (es un segmento textual derivativo) y su naturaleza extirpable. Advierte que no siempre las citas permanecen inalteradas, pues en muchas ocasiones son remodeladas, lo cual define su nivel de significación:

¹¹Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, op.cit.. p.16. Genette explica que quien imita se ocupa del estilo, del género literario. *La Eneida* de Virgilio es una imitación de *La Odisea* de Homero. Virgilio cuenta las aventuras de Eneas inspirándose en el género (formal y temático) establecido por Homero. La imitación, por su parte, es de tres tipos: el "pastiche" (remedo), "charge" (ridiculización, caricatura) y la "forgerie" (imitación seria). Se imita un texto de tres formas diferentes: en forma de imitación lúdica que deriva en el *pastiche*; en forma de imitación satírica en *charge o caricatura* o bien bajo el régimen de imitación seria que produce la *continuación* (un lenguaje que imita prolongando un estilo famoso o prestigiado).

¹² Jorge Luis Borges, 'Prólogo', "Ficciones", en *Obras completas*, Vol. I. op. cit. p. 430.

por regla general, una cita no incluye únicamente un solo nivel (isotópico) de significado, sino dos o más (poli-isotópicos) que requieren que el receptor los interrelacione. Esta interrelación, o para emplear el término de Bajtín (1981) éste "diálogo" se extiende mucho más allá del elemento citado y abarca también los contextos primario y secundario del mismo. Cuanto más citas estén codificadas en un texto tanto más compleja será su estructura profunda intertextual, tanto más polifónico será el diálogo textual.¹³

En la compleja construcción del significado hay que considerar la interferencia. Una cita siempre está incrustada en dos contextos (el del texto de la cita y el del texto original) no-idénticos; esto implica un conflicto o interferencia (Plett) y se explica por el tipo de marcadores que indican la inserción de la cita en su contexto. Los marcadores pueden ser explícitos, implícitos o inexistentes. En el caso de los primeros, se nombra directamente la fuente;¹⁴ por el contrario, los segundos son de un estatus problemático ya que borran los límites de la cita. La competencia literaria y cultural del receptor es determinante en este caso ya que podrían presentarse dos situaciones: que no perciba la cita o que vea más en el texto de lo que el autor puso ahí. En este sentido podríamos preguntarnos qué tan consciente es el intertexto en el autor. Manfred Pfister¹⁵ propone un modelo que mide los grados de intertextualidad según seis criterios: uso, mención o referencia, selectividad, autorreflexividad, comunicatividad, estructuralidad y dialogicidad. Explicaré sólo los tres últimos, que son los más relevantes para mi análisis. La comunicatividad se refiere al grado de conciencia de la referencia intertextual en el autor y el receptor (la intencionalidad y la claridad del marcaje); la estructuralidad es una integración sintagmática (el pretexto puede o no devenir estructural en el texto) y la dialogicidad es la relación que guarda el intertexto con su pre-texto (original), ya que puede ironizarlo o minar sus supuestos ideológicos.

4. La paratextualidad.

Esta categoría conceptual es útil para analizar el papel que juegan una serie de elementos que determinan la presentación, presencia y recepción del texto:

¹³ Heinrich Plett, "Intertextualidades", citado en Desiderio Navarro, *Criterios. Estudio de teoría... op cit.*, p. 73.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 65-91.

¹⁵ Cf. Manfred Pfister, "Concepciones de la intertextualidad", en *Criterios. Estudio de teoría... op cit.*, pp. 85-108

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación.¹⁶

El paratexto está constituido por los rasgos que describen las situaciones siguientes: 1) la situación espacial: *peritexto*, si está situado por referencia al texto (alrededor de él, en el espacio del volumen, como título o prefacio, en los intersticios del texto, como títulos de capítulos y ciertas notas) o *epitexto* si es exterior (entrevistas, conversaciones, correspondencias, etc.); 2) situación temporal o fecha de aparición, que se define en relación con la edición original; 3) situación sustancial o modo de existencia, casi todos son de orden textual, o al menos verbal, pero también cabe destacar las manifestaciones icónicas, materiales o factuales; se trata de hechos cuya sola existencia pesa sobre la recepción del texto (sexo del autor, nacionalidad, premios, etc.) 4) pragmática, se refiere a su instancia de comunicación; el destinador generalmente es el autor pero podría también tratarse del editor; el destinatario es "el público" (los lectores, los críticos, etc.); 5) fuerza ilocutoria, se trata de las funciones que animan un mensaje, por ejemplo de ciertas indicaciones genéricas (autobiografía, historia, novela, ensayo, etc.) o menciones como primer volumen, tomo I, etc., también puede dar a conocer una *intención o interpretación* autoral o editorial.

De los elementos que conforman el paratexto, los determinantes en nuestro análisis son los situados por referencia al texto (*peritexto*) o alrededor de él, como el prefacio, las notas y el título. Asimismo, aunque marginalmente, los referentes a su situación sustancial o modo de existencia, añadiendo a los títulos y prefacios, las entrevistas que pesan sobre la recepción del texto. Finalmente, los relacionados con la fuerza ilocutoria, que pueden referirse a indicaciones genéricas o con una intención por parte del autor. Procedo a exponer cada uno de ellos.

¹⁶ Gérard Genette, *Umbrables*, Trad. Susana Lage, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 7.

El prefacio por antonomasia es el prefacio¹⁷ autoral y su función es asegurar la lectura propuesta por el autor como la clave interpretativa más atinada del texto. Genette cita un caso en la obra de Borges: “ ‘Funes el memorioso es una larga metáfora del insomnio’ [...] Después de tal declaración, es imposible leer este cuento sin que la interpretación autoral pese sobre la lectura forzándola a precisarse, positiva o negativamente, en relación con ella”.¹⁸ Relacionada con la fuerza ilocutoria del texto, podemos encontrar en el prefacio una especie de declaración de ficcionalidad o de verosimilitud. Ejemplo del primer caso es *Roland Barthes par lui-même*: "Todo esto debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela"¹⁹. El segundo caso a veces degenera en atribuirle al autor las opiniones y los sentimientos de sus personajes. Según Manuel Botero Camacho, algunos estudiosos de Borges han realizado análisis de este tipo.²⁰

Genette distingue varios tipos de notas autorales (originales, ulteriores, alógrafas, actorales y ficcionales) y destaca que su función esencial es de complemento, digresión y raramente de comentario. Y dado que la franja entre el texto y el paratexto es indecisa, de acuerdo como aparezca la nota, puede pertenecer a una u otra categoría. La nota autoral original, por citar un caso, si se encuentra en relación de continuidad y homogeneidad formal con el texto, le pertenece a éste, ya que lo prolonga, ramifica y modula y, en este sentido, funciona igual que un paréntesis.

Los títulos originan un horizonte de expectativas y pertenecen a la semántica del texto;

¹⁷ *Ibidem*, p. 173. Genette señala que las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio. Distingue 6 tipos: 1) el prefacio autoral original; 2) postfacio autoral original; 3) prefacio (o post-facio) autoral ulterior; 4) prefacio o post-facio autoral tardío; 5) prefacio alógrafo (y autoral) auténtico y 6) prefacio ficcional.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 174-175. Un ejemplo muy claro son algunos "prólogos" y "epílogos" de Borges, quien frecuentemente comenta de una manera específica los ensayos o relatos que componen sus libros destacando una característica general o a veces una agrupación parcial que acusa por contraste la heterogeneidad del resto (*Discusión*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El Aleph*) o bien acentúa algunos rasgos: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen" ("Epílogo" de *Otras Inquisiciones*) o más a menudo subraya la diversidad para excusarse (*El otro, el mismo*: "Este libro no es otra cosa que una compilación") o para reivindicarla (*El hacedor*: "Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo ...) sea menos evidente que la diversidad geográfica de los temas").

¹⁹ *Ibidem*, pp. 7-17.

²⁰ Cf. Manuel Botero Camacho, *El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*, Bogotá, Ed. Universidad Rosario, 2009, p. 14. "No creo que en el caso de Borges los relatos tengan que ver con su visión de la realidad [...] No creo que sea válido atribuirle a la creencia de Borges las opiniones de los narradores de sus cuentos". Este autor menciona entre estos estudios los de Alazraki y Barrenechea.

constituyen una especie de información catafórica del mensaje íntegro que pre-anuncia y al cual refieren: “El título [...] no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto remite a un título anterior) y desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana”.²¹

5. La pertinencia de esta metodología en el análisis de la obra de Borges.

Según Pavao Pavlicic, sólo nuestra época ha percibido la importancia de la intertextualidad y ésta constituye la base del arte posmoderno que, frente al arte moderno, tiene un sentido histórico diferente. Justo en su relación con el pasado, tanto la literatura moderna como la posmoderna definen un tipo específico de intertextualidad que opera en tres niveles: el objeto, la forma y los vínculos intertextuales.²²

Ahora se concibe al texto como un fenómeno enredado en una espesa red de complejas relaciones con una serie de otros fenómenos, y ante todo con una serie de otros textos. Precisamente por eso estas relaciones están en el centro del interés. Si antaño se procuraba que no se mirara ni a la izquierda ni la derecha del texto, hoy se procura que se mire no sólo a la izquierda y a la derecha, sino también delante y detrás, arriba y abajo, y, en casos extremos, que en el texto en general ni siquiera se eche una ojeada. Para decirlo de manera simple, es como si ya no existiera el texto, sino sólo el intertexto.²³

Pavlicic destaca tres factores determinantes en este cambio de percepción de la obra literaria:

1) la aparición de los textos de Barthes sobre la muerte del autor y la naturaleza del texto, así como los primeros trabajos de los deconstruccionistas y los teóricos de la recepción; 2) el término

²¹ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 137.

²² Cf. Pavao Pavlicic, "La intertextualidad moderna y la posmoderna", en *Criterios, op. cit.*, pp. 170-173. 1) El objeto. La relación intertextual modernista echa mano de algo concreto. La literatura posmoderna no establece una relación con lo individual sino con lo general, no se vincula a un texto sino a un grupo de ellos, a toda una época o a toda una convención literaria. Ej. *El nombre de la rosa* establece una relación intertextual, tanto con el género de la novela policial como con la época de la Edad Media, así como con las convenciones de un manuscrito (*La Poética* de Aristóteles). 2) La forma. En los textos modernos, el diálogo intertextual se realiza a través de cita, alusión, polémica, travesti, parodia y otros modos, pero el texto con el que se dialoga sigue siendo reconocible. En los textos posmodernos la relación intertextual se establece de manera que permita asimilar las convenciones genéricas o de otro tipo a que se han atenido los viejos textos, por eso aparecen las pseudocitas y mistificaciones. Se citan fragmentos de una obra inexistente para la que se inventa tanto un autor como la obra de éste. En la misma línea se citan conclusiones pseudocientíficas, insinuaciones enciclopédicas y hasta apuntes de cronistas. 3) En el texto moderno los vínculos intertextuales sólo adicionan nuevos significados a un nuevo texto, en cambio, el objetivo del posmoderno es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes.

²³ *Ibidem*, p. 175.

"intertextualidad" reformulado por Julia Kristeva; 3) y el redescubrimiento de la literatura de Jorge Luis Borges. En el momento en que se comprende a Borges más ampliamente, podemos decir que ha comenzado la literatura posmoderna "porque en él hallamos precisamente el tipo de intertextualidad que es el más aceptable para el postmoderno."²⁴ En esta misma línea de análisis, Nancy Kason²⁵ asocia la literatura fantástica de Borges con la posmodernidad. No es interés de este trabajo tal preocupación, sobre todo porque en la obra del mismo Borges se destila cierto escepticismo ante tales categorías.²⁶ Sin embargo, su literatura se presta de modo singular a este tipo de análisis teóricos. No es casualidad, advierte Jaime Alazraki "que para algunos expositores de la aproximación intertextualista, Borges se haya convertido en una suerte de *gurú* del método"²⁷ y si, de acuerdo con el escritor argentino, "El primer monumento de las literaturas occidentales, *La Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en este enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez".²⁸ Entonces, como acertadamente escribe Alazraki, en la obra de Borges:

Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas. No me refiero al estilo de sus múltiples funciones expresivas, sino a una función singular: ese momento en que un texto dialoga con otro, ese momento en que un texto emerge como el reflejo de otro, como si contuviera, explícita o implícitamente, al otro. En otra época hubiéramos llamado a esa relación entre dos textos "estudio de las fuentes"; hoy la llamamos "intertextualidad".²⁹

A los cuentos en los que señalábamos relaciones intertextuales por *transposición*, de acuerdo con la taxonomía de Genette, podemos añadir "El fin" y "La casa de Asterion", que reescriben respectivamente el final del *Martín Fierro* de Hernández y la leyenda del minotauro. En este sentido escribe Graciela Reyes:

Los cuentos de Borges suelen estar contruidos sobre un texto anterior, literario o no, del que el cuento

²⁴ *Ibidem*, p. 180.

²⁵ Cf. Nancy Kason, *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos*, UNAM, México, 1994.

²⁶ J.L. Borges, 'El Sur', "Artificios", *Obras completas*, Vol. I, *op.cit.* p. 525. "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos".

²⁷ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983. Apéndice VII "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges" p. 431.

²⁸ J.L. Borges, 'La metáfora' en "Historia de la eternidad", en *Obras completas*, Vol I. *op. cit.* p. 384

²⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, *op.cit.*, p. 430.

es una nueva versión, un "resumen", un comentario, una supuesta reseña. El narrador indica su fuente en el texto mismo, o en notas, prólogos y epílogos. Creo que la intención es notoria: mostrar el mecanismo, buscar la confabulación irónica, hacer recordar al lector que lo que va a leer, ha leído o está leyendo es un *ya dicho* porque todo texto lo es, debe serlo y *de eso se trata* [...] Esta perspectiva de la obra literaria como un palimpsesto....³⁰

Resumiendo, para explicar la presencia de la filosofía en la literatura de Borges consideramos pertinente la aplicación de algunas categorías conceptuales que han desarrollado los teóricos aquí expuestos. Concretamente, las referentes a la intertextualidad y a la paratextualidad. Nos moveremos dentro de los parámetros teóricos de Gérard Genette, pero además incorporaremos las reflexiones de otros estudiosos. Algunos paratextos que intentaremos analizar son prefacios, notas, títulos, epígrafes y epílogos (*peritexto*). A éstos añadiremos algunos referentes a la situación sustancial (o modo de existir del texto, como las entrevistas), y finalmente, otros vinculados con la fuerza ilocutoria (indicaciones genéricas o intenciones por parte del autor). Veremos que en la obra de Borges la intertextualidad no consiste solamente en un diálogo con otros textos sino también presenta un diálogo interno por medio de las referencias intertextuales que se combinan dentro de cada texto (Borges extrajo "Las ruinas circulares" del tercero de los ocho relatos de *Statements*, libro publicado por el ficticio Herbert Quain "Examen de la obra de Herbert Quain"). En este sentido, señala Graciela Reyes que no hay mejor ejemplo de "polifonía" textual que la literatura de Borges. Polifonía "hacia adentro" (relación entre las obras del mismo universo borgesiano) y "hacia afuera" (relación con otros textos, géneros, tradiciones, etc.).³¹

³⁰ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984. p. 47.

³¹ Cabría preguntarnos acerca de la originalidad de la obra. Graciela Reyes destaca que esta originalidad reside en el estilo, la mezcla de géneros, las múltiples formas de ironía, pero sobre todo: "La más importante originalidad de Borges, como sugirió hace años John Barth, es haber levantado una obra literaria de gran valor sobre un cuestionamiento corrosivo de la literatura." ¿Qué debemos entender por "cuestionamiento corrosivo" de la literatura? La autora responde: "Siguiendo una venerable tradición literaria, en los textos de Borges (donde abundan los espejos) la trama y los hilos de la trama se nos presentan simultáneamente, y nuestra propia actividad de lectores queda al descubierto: la voz narrativa nos hace notar que está citando otras situaciones de enunciación -autores, sus textos, sus lectores- y que nosotros, al leer, debemos entrar en el mismo juego. Porque leer y escribir coinciden: Borges se muestra escritor y lector a la vez, autor de otra versión de algo ya leído, copista, traductor, editor, intérprete. Escribe leyendo y su lector, sometido al espectáculo de esa doble operación, relee, imitando, como en un espejo, la relectura que dio origen a la escritura misma". Graciela Reyes, *Polifonía textual, op.cit.*, pp. 48-49.

CAPÍTULO I. La valoración de aspectos filosóficos por parte de la crítica

1. Consideración previa. 2. Borges ante la crítica. 3. *Megáfono* (1933).4. *Sur* “Desagravio a Borges” (1942).5. El “juicio de los parricidas” y los primeros estudios. 6. Difusión internacional. Francia y los Estados Unidos.7. La crítica después del premio “Formentor”. 8. Líneas de investigación filosófica: tópicos, corrientes y autores.

1. Consideración previa

Marcin Kazmierczak¹ afirma que los elementos de la lectura filosófica en la obra de Borges están más o menos presentes en toda la crítica borgiana². Si esto es así, entonces tendríamos que revisar el curso que ha seguido ésta a través de casi un siglo. María Caballero Wangüemert documenta en forma detallada los avatares que ha seguido la crítica desde las primeras publicaciones en revistas argentinas (década de 1920) hasta los más recientes estudios publicados en los años noventa.³

Rastrear la crítica de aspectos filosóficos en la obra de Borges equivaldría a revisar una bibliografía casi infinita; por mi parte estoy sólo parcialmente de acuerdo con Marcin Kazmierczak. Efectivamente, la crítica de aspectos filosóficos se articula interiormente en la historia general de la crítica de la obra de Borges, y en este sentido será necesario establecer las coordenadas de esta última para desarrollar aquélla: la parte es menor al todo y la crítica filosófica no agota a la general. Hay estudios eruditos sobre la obra de Borges que no la han valorado desde el punto de vista filosófico; otros en cambio, sin ser su propósito principal, han vertido elementos de “lectura filosófica” muy importantes; en este sentido es muy valiosa la apreciación de Emir Rodríguez Monegal al señalar que aunque las especulaciones metafísicas de la obra de Borges no hayan aportado ninguna idea original al vasto *corpus* acumulado por la historia filosófica de Occidente, son fundamentales para entender sus

¹ Marcin Kazmierczak, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU Ratio, 2005, p. 12.

² “Borgiano, na. Adj. Perteneciente o relativo a Jorge Luis Borges o a su obra.” *Diccionario de la Lengua Española*, 22a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001, tomo 1, p. 343.

³ Cf. María Caballero Wangüemert, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Madrid, Ed. Complutense, 1999, pp. 23-128.

tópicos, proceso de producción y el campo cultural en que se inscriben.⁴

2. Borges ante la crítica

Los hitos más importantes en la trayectoria de la interpretación de la obra de Borges han sido constatados, de acuerdo con Arturo Echavarría,⁵ en varios estudios. *Borges ante la crítica argentina* (1974), de María Luisa Bastos, es un estudio de carácter descriptivo y circunscrito a Argentina (1923 a 1960) que sigue el hilo de publicaciones periódicas y recoge los estudios monográficos de la generación de 1945. *Borges, una estética del silencio* (1980), de Gabriela Massuh, desbroza las etapas decisivas de la crítica sobre Borges; además, selecciona y valora, desde la óptica del problema del lenguaje, algunas influencias en el escritor argentino, como la de Fritz Mauthner. A los anteriores estudios, creo que sería pertinente añadir *Borges y su retorno a la poesía* (1967), de Zunilda Gertel, quien hace un recuento valorativo del espectro crítico que toma como eje la figura y obra de Borges, desde las primeras discusiones plasmadas en *Megáfono* (1933) hasta las apreciaciones de diversos críticos en las páginas de *L'Herne* (1964). Finalmente, el estudio de María Caballero, ya citado, advierte en la bibliografía sobre el escritor argentino su temprana condición metacrítica y siguiendo a María Luisa Bastos, divide la historia de esa crítica en dos etapas: la primera se desarrolla principalmente en Argentina (1923-1955) y la segunda, que con distintas alternativas alcanza hasta nuestros días, arranca con la difusión internacional de la obra de Borges durante los años sesenta.

En la primera podríamos considerar la encuesta de *Megáfono* (1933); el “Desagravio a Borges” que organiza la revista *Sur* (1942); el “juicio de los parricidas”, según expresión de Rodríguez Monegal, y los primeros estudios académicos (década de 1950). En la segunda etapa, tenemos la difusión internacional de nuestro escritor como una consecuencia de la obtención del premio de editores Formentor.

⁴ Emir Rodríguez Monegal, *Borges, por el mismo*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana Editores, 1983 p. 51.

⁵ Cf. Arturo Echavarría, “Borges en la historia de la crítica contemporánea” en Fernando y Alfonso del Toro (eds.), *El siglo de Borges*, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1999, Vol. I. pp.17-29.

3. *Megáfono* (1933)

De acuerdo con Ma. Luisa Bastos,⁶ esta primera etapa de la crítica se da dentro del auge de las revistas literarias en Buenos Aires, que son el espacio de expresión de la nueva generación de escritores. Revistas como *Nosotros*, *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Martín Fierro*, *Los Pensadores*, *Claridad* y *Síntesis*, serán el marco de una polémica entre dos concepciones de la literatura:

Los escritores porteños que colaboraron en el periódico *Martín Fierro* integraron el grupo Florida, preocupados especialmente por problemas estético-literarios. Otro núcleo inclinado a discutir problemas sociales vigentes, se congregó en Boedo. Ambos grupos suscitaron enconadas controversias; pero, vistos desde una perspectiva panorámica, juntos integraron la llamada generación del 22. Borges ha manifestado reiteradamente las bases falsas en que se apoyó tal división.⁷

Estas apreciaciones surgen de dos perspectivas opuestas pero bien definidas. Una de ellas concibe la obra de Borges como una unidad estético-literaria; y la otra parte de premisas en las que encontramos elementos marginales y extraliterarios; es decir, ajenos completamente a la obra de nuestro escritor. Estas dos posturas montan el escenario en el que surgen las primeras valoraciones de la obra de Borges que tendrán lugar en dos números monográficos de las revistas *Megáfono* (1933) y *Sur* (1942).⁸

Los primeros comentarios que suscita la obra de Borges provienen tanto de escritores españoles (Casinos- Assens y Ramón Gómez de la Serna)⁹ como de connacionales (Norah Lange y Guillermo de Torre, entre otros). En ambos casos tenemos juicios críticos sobre el poemario *Fervor de Buenos Aires* (1923). Se trata de juicios en los que ya se advierte cierta apreciación de elementos filosóficos; por ejemplo, para Guillermo de Torre se trata de “poemas meditabundos, forjados sobre un insospechado ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos”.¹⁰ Norah Lange, por su parte, destaca que con

⁶ Cf. María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Ed. Hispanoamericana, 1974. pp.17-74 (cap. 1 “Auge de las revistas literarias en Buenos Aires”).

⁷ Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, Coedición de The University of Iowa y Las Américas Publishing Company, 1967, p. 16.

⁸ Asimismo, en los núms. 2-3 de la revista bonaerense *Ciudad* (1955) cinco escritores hacen otra valoración de la obra de Borges. Cf. María Caballero, en *Borges y la crítica*, *op. cit.*, p. 40.

⁹ Cf. María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, *op. cit.*, p. 103. Ramón Gómez de la Serna afirma refiriéndose a *Fervor de Buenos Aires*: “Todo este libro, escrito cuando el descendiente y asumidor de todo lo clásico ha bogado por los mares nuevos, vuelve a ser normativo, con una dignidad y un aplomo que me han hecho quitarme el sombrero ante Borges con este saludo hasta los pies”.

¹⁰ María Luisa Bastos, en *Borges ante la crítica*, *op. cit.*, p. 226.

“*Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, nos alcanzaron de golpe, una belleza sosegada y certera, que no es fácil de hallar”.¹¹ Sin embargo, la primera revisión de la obra del autor argentino se pone en marcha con una encuesta que hace la revista *Megáfono* (1933) a catorce escritores: Ulises Petit de Murat, Eduardo Mallea, Ignacio B. Anzoátegui, Raúl Rivero Olázabal, Amado Alonso, Arturo Horacio Ghida, Homero Guglielmini, Tomás de Lara, León Ostrov, Alfredo Vignale, Lisardo Zía, Enrique Anderson Imbert y los directores de la revista, Sigfrido Radaelli y Erwin F. Fuentes. Para entonces, Borges ya es autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929), *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932). Esta revisión se hace precisamente a Borges por considerar su obra muy importante y además por la gran influencia que tenía entre los escritores jóvenes de la época.¹² Los resultados de la encuesta de *Megáfono* constatan ciertos rasgos que serán tópicos de la crítica posterior, sobre todo la de los años cuarenta: literatura “fría” para intelectuales,¹³ y sin compromiso social. Los juicios de valoración responden a criterios extra-literarios y en ocasiones están teñidos de antagonismo político. En términos generales, Borges será juzgado severamente por sus mayores e incomprendido por sus contemporáneos. Cito a Anderson Imbert: “Los ensayos de Borges son tan raquíuticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad [...] Además, Borges no es, ni remotamente un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente en sus ensayos...”¹⁴

Otra de las tendencias de esta primera valoración consiste en reconocerle supremacía a su poesía frente a la prosa:

By this time Borges' s essays had attracted almost as much attention as his poetry; as a result, the

¹¹ *Ibidem*, 80. Norah Lange, “Jorge Luis Borges pensado en algo que no alcanza a ser poema”, MF, Núm.. 40, 28 de abril de 1927, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 103.

¹³ *Ibidem*, 105. Para Enrique Mallea: “Borges es a mi juicio, el escritor más destacado de nuestras letras. Sólo lo individual, lo distinto importa en último término: el acento argentino que hay en muchas páginas de sus libros. [...] patético e intelectual evocador [...], apasionado escudriñador, cargado de intelectualismo [...]”.

¹⁴ *Ibidem*, p. 113.

Megáfono writers begin to differentiate Borges the poet from Borges the prose writer. Anderson Imbert, for example, attacks Borges as critic and essayist, though he admits that his verse is probably more praiseworthy.¹⁵

Cito como ejemplo de lo anterior a Tomás de Lara: “[...] de Borges podemos decir que es poeta, pero no otra cosa. No es crítico ni metafísico, aunque a veces sea interesante seguir su pensamiento, y sea casi siempre interesante seguir su prosa”.¹⁶ El mismo Anderson Imbert declara en este mismo sentido: “No he encontrado, en sus libros de crítica, ninguna página recia [...] He encontrado, en cambio, gramatiquerías [...] audacias metafísicas sin sincero impulso metafísico, visiones fugaces de clásicos españoles y de autores contemporáneos; fragmentos todos estos que tan pronto alcanzan la intensidad del talento como se hunden en la más aguanosa vulgaridad. Sutil a veces, libresco siempre: no veo más en Borges”.¹⁷ Junto a esta separación entre la poesía y la prosa se emiten juicios relacionados con la presencia de la filosofía en esta última; así Homero Guglielmini, luego de describir brevemente la poesía de Borges, anota:

Debo aludir ahora a otras tentativas de Borges: a sus recelosos y momentáneos estacionamientos en el umbral de la metafísica y de la crítica. Nunca se atreve a ingresar de redondón en esas residencias [...] no se sabe bien por qué [...] en las conversaciones de sociedad, Borges muestra cierta predilección por las cosas de la metafísica. Pero tiene un talento desventurado para asesinar en germen los temas de esta asignatura...¹⁸

En general pues, es valorado como poeta pero criticado duramente como ensayista. Annick Louis destaca esta dicotomía en la que incurren los primeros críticos de Borges:

Un des éléments autour desquels s'organisent ces textes est la difficulté d'ordre générique, qui met en relief la difficulté de lire les diverses zones de production de Borges, qui est signalé dès la première contribution, celle de Drieu La Rochelle. On retrouve dans la plupart des textes qui constituent la “Discusión sobre Jorge Luis Borges” une tentative de déterminer si Borges est un poète ou un critique, à une époque où il a publié trois livres de poèmes et six d'essais. Il s'agit ici d'alternatives qui s'excluent l'une l'autre; les intellectuels qui le revendiquent comme poète le rejettent comme critique et

¹⁵ Martin S. Stabb, *Borges Revisited*, *op.cit.*, p. 189. Por este tiempo los ensayos de Borges habían atraído casi tanta atención como su poesía; como resultado, los escritores de *Megáfono* comienzan a diferenciar al Borges poeta del Borges el escritor en prosa. Anderson Imbert, por ejemplo, ataca a Borges como crítico y ensayista, pero admite que su verso es, probablemente, más digno de alabanza. (Traducción mía)

¹⁶ María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina*, *op. cit.*, p.109.

¹⁷ *Ibidem*, p.113.

¹⁸ *Ibidem*, p. 108.

ceux qui admirent ses idées n'aiment pas sa poésie. Ainsi, s'exprime un besoin de rattacher l'écrivain de façon définitive à un genre, et les obstacles que pose l'errance générique borgésienne aux critiques de l'époque devient évidente [...]. Car la lecture de cette "Discusión" permet de percevoir que c'est surtout la production essayiste de l'écrivain qui est contestée, la plupart du temps sous l'accusation de partialité, de caprice et d'avoir un caractère aléatoire. Sa production poétique est, en revanche, en general, louée. C'est le Borges critique qui est ici mis en question.¹⁹

4. *Sur* "Desagravio a Borges" (1942)

Después de su exclusión de la terna para obtener el Premio Nacional de Literatura, al que había optado Borges con *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), la revista *Sur* le dedica un número (94) en desagravio. En él participan veintidós intelectuales, entre los que destacan Anderson Imbert, Amado Alonso, Manuel Peyrou, González Lanuza, Ernesto Sábato, Bioy Casares. Para entonces Borges ya ha publicado los textos híbridos de *Historia universal de la infamia* (1935) y un libro de ensayos complejo, desde el punto de vista filosófico: *Historia de la eternidad* (1936); asimismo ya se conocían algunos de sus más famosos cuentos.

Los juicios de los críticos de algún modo perfilan algunas líneas de la valoración subsecuente, sobre todo en lo que se refiere a elementos filosóficos que se aprecian en su prosa. Mientras Amado Alonso se concentra en la vertiente metafísica de la narrativa de Borges, Eduardo Mallea afirma de *Historia de la eternidad* que "el primer capítulo es el más alto escalón metafísico que nuestras letras hayan alcanzado".²⁰ Ernesto Sábato se refiere a la dimensión metafísica de los cuentos que Borges

¹⁹ Annick Louis, *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, Paris, L' Harmattan, 1997, p. 372-3. Uno de los elementos alrededor del cual se organizan estos textos es la dificultad de orden genérico, que pone en evidencia la dificultad de leer las diversas áreas de producción de Borges, que es señalada desde los primeros estudios de Drieu La Rochelle. Se encuentra en la mayor parte de los textos de "Discusión sobre Jorge Luis Borges" un intento por determinar si Borges es un poeta o un crítico, en una época en la que ha publicado tres libros de poemas y seis de ensayos. Se trata de alternativas que se excluyen mutuamente; los intelectuales que le reivindican como poeta lo reprobaban como crítico y a aquéllos que admiran sus ideas no les gusta su poesía. Por lo tanto, se expresa una necesidad de vincular al escritor definitivamente a un género, y los obstáculos que plantea el vagabundeo genérico borgiano a los críticos de la época se hace evidente [...] Puesto que la lectura de "Discusión" permite percibir que es sobre todo la producción ensayística del escritor la que es criticada, en su mayoría de veces se le acusa de parcialidad, de ocurrencia y aventurada. Su producción poética es, en cambio, elogiada. Es el Borges crítico el cuestionado. (Traducción mía)

²⁰ *Sur*, No. 94 (mayo, 1942) pp. 7-8 cf. por María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica*, op. cit. p. 138. Ernesto Sábato explica la diferencia entre los laberintos de *Ficciones* y los de Kafka. Los borgianos son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen angustia intelectual, como los problemas de Zenón que nacen de la absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, la angustia surge del desconocimiento de las fuerzas en

publica en los años cuarenta, con el concepto impreciso de la “Metafísica (angustiosa) de lo Innúmero”.²¹ Frente a estos ejercicios le parece muy superior como poeta: "a usted Borges, lo veo ante todo como un Gran Poeta". Martin S. Stabb resume la crítica de Sábato a la obra de Borges:

When Borges published his second collection of prose pieces, his celebrated *Ficciones* (1944), Ernesto Sábato, a “committed” writer of Sartrean leanings and an author of considerable reputation, wrote a sharply critical review of the book in the prestigious review *Sur*. The ideas expressed in this piece have since become classical statements of the anti-Borges position. Sábato first attacks Borges's overt use of literary sources for his fiction: he dismisses these as “underlying fossils”. He then points out Borges's tendency to reshuffle the same limited number of ideas—a literary trait that was apparent even as early as 1945: ‘The influence that Borges has kept on having on Borges seems insuperable. Will he be condemned from now on to plagiarize himself?’ Borges's lack of seriousness also irritated Sábato. Two points that he makes in this regard are probably true: that Borges's fantasies do not have the nightmarish involvement found in Kafka and that Borges's interest in theological matters is merely ‘a game of a nonbeliever’. Sábato also attacks Borges's overall views on fiction: his fondness for the ‘geometrización’ of narrative and his critique of the psychological novel. Yet, like a number of others who have reservations about Borges's prose, Sábato expresses considerable respect for his poetry, and thus he concludes his article with a rich statement that sums up the ambivalence in this attitude: ‘I see you, Borges, above all as Great Poet. And afterward, thus: arbitrary, brilliant, tender, a watchmaker, great, triumphant, daring, timid, a failure, magnificent, unhappy, limited, infantile, and immortal’.²²

Tiempo después declarará Sábato que tras los “fósiles dispares” de Borges (naipes de truco,

juego. Aquí hay elementos humanos, en Borges no: “El detective Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una Ley Matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir...” Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 21.

²¹ Ma. Luisa Bastos, *Borges ante la crítica*, *op. cit.*, p. 140. En la propuesta de edificación de Borges destaca “Fantasmas hipostáticos emanados de él (sucesiva o simultáneamente) recorrieron una Biblioteca Innumerable y una Realidad infinita, trayendo a su regreso: un Chesterton desposeído de cierto sentido apoplético; una dosis manifiesta de cábala judaico-pitagórica [...] un, finalmente, imaginar el Hombre en un Laberinto atroz de simetrías especulares, con retornos desesperantes a una Misma Realidad y una Metafísica (angustiosa) de lo Innúmero...”

²² Martin S. Stabb *Borges Revisited*, *op. cit.*, p.p. 102-103. Cuando Borges publicó su segunda colección de piezas de prosa, su célebre *Ficciones* (1944), Ernesto Sábato, escritor “comprometido” de inclinaciones sartreanas y autor de considerable reputación, escribió un comentario muy crítico del libro en la prestigiosa revista *Sur*. Las ideas expresadas en esta obra se han convertido desde entonces en declaraciones clásicas de la posición anti-Borges. Sábato ataca primero el uso abierto que hace Borges de las fuentes literarias para su ficción: reduce estos a “fósiles subterráneos”. Luego señala la tendencia de Borges a reorganizar el mismo número limitado de ideas —un rasgo literario que era evidente incluso ya en 1945: ‘La influencia que Borges ha seguido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará condenado ahora a plagiar a sí mismo?’. La falta de seriedad de Borges también irritó a Sábato. Hay dos aspectos que en sus comentarios son probablemente ciertos: que las fantasías de Borges no tienen la apariencia de pesadilla que se encuentra en Kafka y que los intereses de Borges en cuestiones teológicas son meramente ‘el juego de un incrédulo’. Sábato también atacó los aspectos generales de la ficción en la obra de Borges: su afición por la ‘geometrización’ de la narrativa y su crítica de la novela psicológica. Sin embargo, al igual que otros críticos que han expresado sus reservas en cuanto a la prosa de Borges, Sábato expresa un respeto considerable por su poesía, por lo que, concluye su artículo con una valiosa declaración que también resume la ambivalencia de su apreciación: ‘Lo veo, Borges, sobre todo, como gran poeta. Y por lo tanto: arbitrario, genial, tierno, relojero, grande, triunfante, atrevido y tímido, fallido, magnífico, infeliz, limitado, infantil, e inmortal’. (Traducción mía).

manuscritos de heresiarcas, letras de tango) se oculta: “la continua preocupación metafísica: un partido de truco puede ser la inmortalidad, una biblioteca puede ser el eterno retorno, un compadrito de Fray Bentos justifica a Hume. A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basílides.”²³

5. El “juicio de los parricidas” y los primeros estudios

A mediados de siglo XX, surge una nueva generación en las letras argentinas, a la par que el choque político de la dictadura peronista produce un sacudimiento en la estructura social del país. Los jóvenes juzgan la literatura inmediatamente anterior buscando un nacionalismo militante que confunden con el sentimiento nacional. Entre 1954 y 1955 la polémica adquiere plena vigencia. Entre los escritores de esta generación destacan Adolfo Prieto, David Viñas, Blas Matamoro, Héctor A. Murena, Noé Jitrik, Juan Sebrelí. Todos ellos enjuician y condenan a la generación anterior, representada en la obra de Borges. A la evaluación que estos escritores hacen se le conoce, de acuerdo con Rodríguez Monegal, como “juicio de los parricidas”.²⁴ Héctor A. Murena recoge en un libro de ensayos algunas consideraciones que nos revelan ciertos criterios sociológicos y marxistas que caracterizaron la actitud de su generación frente a la literatura de esa época. En principio, fija su posición frente a la obra de Borges, aunque el enjuiciamiento alcanza también a la generación martinfierrista. En las obras de sus integrantes, según este crítico, el entusiasmo nacionalista no es arte nacional auténtico sino simple repercusión del nacionalismo europeísta. Para Murena, Borges es el más representativo de este movimiento y agrega que el problema de su poesía es encontrarse divorciada de la literatura nacional. Murena admite que algunos poemas como “El truco”, “Inscripción sepulcral” y “El general Quiroga va en coche al muerte” describen el sentimiento nacional, pero también revelan que, en verdad, su autor no lo experimenta.

²³ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967 p. 122.

²⁴ Cf. Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, ed. Deucalión, 1956.

Será Adolfo Prieto el mejor portavoz de este grupo de intelectuales. Desde su punto de vista, la literatura de Borges es una literatura “fría”, preocupada por la forma y el estilo, y no por la realidad nacional; se trata en suma de “Un arte y una literatura sin contenido, un artista y un escritor que no tienen qué decir aunque estén exquisitamente dotados para la expresión, aparecen en el seno de los países archi-saturados de cultura, vacíos de sustancia vital [...]Asombra pensar que el más brillante escritor de una generación vocacionalmente joven, presente los estigmas del más depurado bizantinismo”.²⁵ Prieto, junto a Ernesto Sábato, representarán tendencias que persistirán dentro de la crítica anti-borgiana: “Though the views of Sábato and Prieto represent positions that have persisted up to the present, they could not prevail against the general acclaim that has grown steadily since the late forties and early fifties”.²⁶

En lo relativo a la presencia de la filosofía en la obra de nuestro escritor también encontramos duras críticas por parte de esta generación que, dicho sea de paso, repiten las apreciaciones de los escritores de *Megáfono*. Héctor A. Murena afirma que en la obra de Borges hay “forzados y monstruosos acoplamientos con la metafísica”²⁷; en este mismo sentido, Adolfo Prieto rechaza la idea del Borges filósofo, quien más bien le parece un artesano en estos quehaceres.

Desde otra perspectiva, César Fernández Moreno (*Esquema de Borges*, 1957), analiza la evolución de la obra borgiana, la cual según el autor, responde a una “profunda fidelidad intelectual y a la sinceridad que Borges tiene con respecto a sus convicciones de escritor en que nada es superficial o caprichoso. Señala el predominio de la imaginación en su concepción artística y la evolución de su poesía hacia el ensayo y la narrativa. Ve, sin embargo, al poeta invencible, por lo menos invencible a

²⁵ Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954, p. 14. Cf. Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, op. cit., p. 18.

²⁶ Martín Stabb, *Borges Revisited*, op. cit., p.104. "Aunque las opiniones de Sábato y Prieto representan posiciones que han persistido hasta la actualidad, no podían prevalecer contra la aclamación general que ha crecido de manera constante desde finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta". (Traducción mía).

²⁷ Zunilda Gertel, *Borges y su retorno...* op. cit., p. 33.

manos del filósofo con quien debe luchar”.²⁸

En resumen, todas las anteriores evaluaciones son apreciaciones negativas en las que predominan los criterios de valoración ajenos a la literatura. H.C.F. Mansilla, filósofo y politólogo boliviano, recuerda en un estudio reciente las críticas convencionales de entonces a la obra de Borges: esteticismo vacío, exaltación de la oligarquía liberal, toma de partido por la reacción derechista; además se le atribuyó una “voluntad servil de imitación” con respecto a las literaturas europeas: su obra sería la reproducción de las “formas ornamentales de las sociedades hegemónicas”. Su literatura tendría por objetivo “legitimar su dependencia de los centros metropolitanos” y, al mismo tiempo, “consolidar su posición señorial represiva con respecto a la sociedad local”. Estos juicios valorativos marcaban el tenor de la crítica izquierdista a los libros de Borges.²⁹

En contraste con estas valoraciones, durante la década de 1950 aparecen los primeros estudios académicos que marcarán una pauta importante en la crítica posterior. Un antecedente del nuevo giro que toma la crítica borgiana es el artículo que Enrique Pezzoni dedica a *Otras inquisiciones*.³⁰ Escribe que la originalidad de Borges consiste en construir un universo verbal que tiene su propia realidad y en el que adquieren sentido las “perplejidades metafísicas”: “Los filósofos inmaterialistas niegan la existencia absoluta de los objetos fuera de la mente del sujeto [...]. Borges fija en un poema su vaga sensación de soledad y nostalgia con que camina de noche por calles ignoradas, frente a balcones y zaguanes enmudecidos. Súbitamente dos versos [...] nos traen a la memoria los argumentos de Berkeley y las especulaciones de la metafísica idealista...³¹

Con Pezzoni se perfila un nuevo tipo de crítica fundamentada en el análisis de los textos y la consideración de los valores literarios de la obra de Borges. Línea de valoración que será continuada

²⁸ César Fernández Moreno, *Esquema de Borges*, Buenos Aires, Perrot, 1957. Cf. Zunilda Gertel, *Borges y su retorno... op. cit.*, p. 20.

²⁹ H.C.F. Mansilla, “La filosofía de Jorge Luis Borges y su celebración por los postmodernistas”, en *Sociedad y discurso*, Aalborg University, núm. 5, 2004, p. 89-90.

³⁰ Enrique Pezzoni, “Aproximación al último libro de Borges”, *Sur*, Nos. 217-218, noviembre y diciembre de 1952 pp. 101-123. Cf. M. L. Bastos, *Borges ante la crítica, op. cit.*, pp. 176-183.

³¹ *Ibidem*, p. 179.

por dos obras importantes que se publican durante 1955: *Jorge Luis Borges*, de José Luis Ríos Patrón, y *Borges, enigma y clave*, de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz. Ríos Patrón ubica a nuestro escritor en el ambiente literario del ultraísmo porteño y señala su influencia en otras corrientes de la poesía contemporánea y argentina. También apunta los rasgos que caracterizan al escritor en sus múltiples aspectos de poeta, narrador, crítico y ensayista; y desarrolla temas del pensamiento borgiano hasta entonces poco frecuentados por la crítica. Ríos Patrón divide la realidad en “realidad argentina”, “realidad universal” y “realidad creada por Borges”. Dentro de esta última considera cinco temas fundamentales: el caos, el equilibrio del mundo, la muerte, el tiempo y el laberinto. La mayor aportación de este estudio, de acuerdo con Zunilda Gertel, “está en su intento de presentar por primera vez una visión abarcadora de la obra de Borges sobre bases literarias.”³²

Por su parte, Tamayo y Ruiz-Díaz analizan la narrativa borgiana a través de ciertos temas reiterados, como el tiempo, la identidad y el destino. Descubren que su universo fantástico, aparentemente atormentador, encierra, una vez que nos internamos en él, las claves de su orden.

Con las obras de Ríos Patrón y Tamayo y Ruiz-Díaz “llegamos a la apertura de un nuevo cauce en la crítica borgiana, conducente a estudios cimentados en la seriedad de su punto de partida y de sus propósitos”.³³ Uno de estos estudios es, sin duda, el de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957); que será el más importante hasta ese momento por constituirse en una línea de investigación de descendencia fecunda.³⁴ El propósito de la autora se resume en un pasaje de la introducción:

El presente libro intenta analizar cómo ha construido Borges su nítido orbe de sombras a través de estos cinco temas centrales (el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia) y de otros temas secundarios relacionados con ellos. En cada caso se estudia las alusiones filosóficas y literarias, la estructura de los relatos, los objetos que figuran con valor simbólico, las metáforas, el vocabulario preferido y, a veces, la sintaxis. Con ello trataremos de agotar, vanamente, todas las formas de expresión de la irrealidad de una obra que se presenta entre las literaturas hispánicas con un poder de

³² Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, op. cit., p.22.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ “*La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* is clearly one of the most significant studies to have appeared...” Martin S. Stabb, *Borges Revisited*, op. cit., p. 104.

invención y de belleza pocas veces sobrepasado.³⁵

Tomando como referencia el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia; Barrenechea rastrea en los textos de Borges el uso de algunos recursos literarios que expresan esas “irrealidades”. Ejemplos de lo anterior son el vocabulario para referirse a lo “irreal” (“irrealidad”, “irrealizar”, “desrealizar”); para expresar una conjetura (“quizá”, “tal vez”, etc. y las aclaraciones parentéticas); el uso de ciertos adjetivos para aludir al infinito (“vasto”, “remoto”, “dilatado”) o a la pluralidad (“abarrotada” ‘saturada”). La estudiosa argentina intenta precisar los medios (temas, símbolos, vocabulario, etc.) con los que Borges expresa la irrealidad del hombre y del universo. En este proceso, Barrenechea aprecia un elemento filosófico que será citado por la crítica posterior, el idealismo filosófico:

Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas legendarias que la anulan.³⁶

Esta línea de valoración se continúa en otros dos estudios de la misma década: *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, de Rafael Gutiérrez Girardot (1959), y “Un cuento de Borges: La casa de Asterión”, de Enrique Anderson Imbert. El primero de estos estudiosos escribe, en la “Noticia preliminar” de su libro:

Pocas obras literarias en la historia de las letras hispánicas contemporáneas se prestan tanto a una interpretación “filosófica” como la obra de Jorge Luis Borges; más aún: ella invita a semejante interpretación. Borges habla del pavor metafísico, de la refutación del tiempo, de la doctrina del eterno retorno, de la infinitud, de la eternidad, es decir, de cuestiones específicamente filosóficas. Aparte de que los pensamientos sobre dichos temas son, pese a su coherencia, fragmentarios y de que tienen en la obra una función estética, no, por así decir, lógica, semejante interpretación filosófica sería empero tanto como el desconocimiento de la naturaleza literaria de la obra, y equivaldría a rebajarla a esquemática visión del mundo o a una simple suma ecléctica de intuiciones. No sería difícil, por ejemplo, establecer paralelos entre Borges y Hume, Berkeley y Nietzsche y los muchos más que

³⁵Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 1957, pp. 15-16.

³⁶*Ibidem*, p. 143.

Ernesto Sábato menciona en su cálculo de lo superficial. Pero semejantes paralelismos exigirían una simplificación, es decir, una falsificación de los filósofos mencionados y sería tanto como negar a Borges su originalidad, que es la originalidad propia de toda obra de creación literaria.³⁷

Enrique Anderson Imbert analiza el trasfondo gnoseológico-metafísico del laberinto como símbolo del Universo en “La casa de Asterión” y destaca la influencia del idealismo en la obra de Borges:

Borges adoptó, por ser artísticamente fecunda, la filosofía del idealismo absoluto. Cada conciencia fabrica su propia realidad e intenta darle un sentido. Hay pensadores que proponen hipótesis simples: Dios, Materia[...] Borges prefiere complicar las suyas. Es radicalmente escéptico, pero cree en la belleza de todas las teorías, las colecciona y al estirarlas hasta sus últimas consecuencias las reduce al absurdo. La agnóstica visión de Borges se expresa en una dialéctica del buen humor. Encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo³⁸.

La explotación literaria que el escritor argentino hace de la filosofía, tema del próximo capítulo de esta investigación, será uno de los asuntos más reiterados por los críticos.

6. Difusión internacional. Francia y los Estados Unidos

La difusión internacional de la obra de Borges se da a partir del Premio Internacional de Editores Formentor (1961) instituido por un grupo de seis editores europeos y norteamericanos:

This award, sponsored by a consortium of six publishers representing six major Western countries, provided for the translation and publication of *Ficciones* in each nation [...]. In short, by the mid-1960s Borges had become an international literary celebrity [...]. Critical comment on his work immediately reflected his newly acquired status.³⁹

A partir del reconocimiento internacional que significó este premio, el interés por conocer la obra de Borges es un fenómeno *in crescendo*.⁴⁰ Sin embargo, este interés siguió derroteros distintos en Francia y en los Estados Unidos.

³⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, Madrid, Ínsula, 1959, pp. 7-9.

³⁸ Enrique Anderson Imbert, “Un cuento de Borges: La casa de Asterión”. *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, p. 17.

³⁹ Martín Stabb, *Borges Revisited*, *op. cit.*, p. 105. Este premio, patrocinado por un consorcio de seis editores representantes de los seis principales países occidentales, hizo posible la traducción y publicación de *Ficciones* en cada nación [...]. En resumen, a mediados de la década de 1960 Borges se había convertido en una celebridad literaria internacional [...]. Los comentarios críticos de su obra reflejan de inmediato su nuevo estatus. (Traducción mía)

⁴⁰ María Caballero Wangüemert, *Borges y la crítica. op. cit.*, p. 84.

El mismo año de la publicación de *Inquisiciones* en Buenos Aires (1925), Váleriy Larbaud escribió una breve nota laudatoria publicada en *La Revue Européene* y Pierre Drieu La Rochelle, miembro del comité de colaboración de *Sur*, resumió su viaje a Argentina con la conocida frase “Borges vaut le voyage”. Las traducciones de los cuentos del escritor argentino a la lengua francesa las inició Néstor Ibarra: en 1939 “El acercamiento a Almotásim” fue publicado por *Mesure* y cinco años después “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”, que aparecieron en *Lettres Francaises*, revista publicada en el exilio durante la ocupación alemana y patrocinada por *Sur*. El mismo Ibarra, en colaboración con Paul Verdevoye, tradujo el resto de los relatos de *Ficciones* que fueron publicados por Ediciones Gallimard en 1951. Dos años después, Roger Callois reunió y tradujo una selección de los relatos de la primera edición de *El Aleph* que publicó Gallimard con el título *Labyrinths*. La misma casa editorial lanzó en 1957 *Otras inquisiciones*, traducidos esta vez por Sylvia y Paul Benichou (éste había sido el director de *Lettres Francaises*). Finalmente, en 1958 aparecieron reunidos en un solo volumen *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*, traducidos por Callois y Laure Guille y publicados por Éditions du Rocher.

La crítica francesa comentó con entusiasmo las traducciones de *Ficciones* y la selección de *El Aleph*. Las notas de Marcel Brion (*Le Monde*, 1952), René Étiemble (*Les Temps Modernes*, 1952), Maurice Nadeau (*L’Observateur*, 1952), R.N. “Avez-vous lu Borges?” (*Opera*, 1952), André Maurois (*Les Nouvelles Littéraires*, 1961), representaban las primeras evaluaciones críticas de la obra de Borges en Francia y culminarían con la publicación de la revista *L’Herne* de París, que en 1964 le dedicara un número con sesenta y tres colaboraciones, entre testimonios de amigos y familiares, textos inéditos, entrevistas, notas biográficas y varios análisis críticos.

Durante el año de 1945, en la *Revista Hispánica Moderna* de la Universidad de Columbia aparecieron algunas reseñas de las obras de Borges: se trataba de sus primeros poemas y relatos de *Ficciones*; en 1954 vieron la luz pública otras más referentes a *Historia de la eternidad* y *El Aleph*.

Durante ese mismo período la revista de literaturas extranjeras *Books Abroad* de la Universidad de Oklahoma comentó una decena de artículos de *Historia universal de la infamia* (1933) y *Antología personal* (1961).

Las primeras traducciones de las obras de Borges al inglés son cuentos publicados en revistas literarias norteamericanas durante la década de los años cincuenta; el primero fue “El jardín de senderos que se bifurcan” por Anthony Boucher del *New York Times Book Review* y “El Zahir” por Dudley Fitts del *Partisan Review*. Harriot de Onís en 1956 tradujo “El milagro secreto” y Julian Palley “Deutsches Requiem”, cuento que fue publicado dos años después por *New World Writting*. “La lotería en Babilonia” es traducido por John M. Fein y publicado por *Prairie Schooner*. Del mismo año es “La espera” que aparece en la revista *Américas*, y de un año después “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, publicado en *World Writting*, ambos traducidos por James Irby. Sin embargo, la aparición de estos cuentos no fue suficiente para conferirle a Borges la visibilidad que adquiriría después en los Estados Unidos.

La etapa de apogeo en la difusión de la obra de Borges en ese país tiene lugar en la década de 1960. En ese entonces, Donald Yates y James Irby, dos estudiantes de Anderson Imbert, profesor de la Universidad de Michigan, tradujeron varios relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, diez ensayos de *Discusión* y *Otras inquisiciones* y ocho textos de *El hacedor* en un volumen titulado *Labyrinths; Selected Stories and Other Writings* publicado por New Directions en 1962. Un año después apareció la traducción de todos los relatos de *Ficciones* y dos años más tarde, la Universidad de Texas publicó *Dreamtigers* (título bajo el que apareció la traducción de *El hacedor*), *Ficciones* y *Labyrinths*. Avalados por el galardón del Prix International des Editeurs, son lanzados en 1962 al público de habla inglesa por dos prestigiosas editoriales de Nueva York (Grove Press y New Directions), con lo cual inició un segundo período en la difusión de la obra de Borges en los Estados Unidos. Sin duda, a lo anterior también contribuyeron los viajes de Borges a los Estados Unidos. En uno de sus viajes como profesor visitante en la Universidad de Texas dictó dos seminarios sobre Lugones y Literatura Argentina; también viajó

extensamente por ese país dando un nutrido número de conferencias en las universidades de Nuevo Mexico, California, Washington, Nueva York, Columbia, Yale y Harvard.

Las traducciones de sus textos o comentarios a los mismos son constantes en semanarios populares como *Time*, *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *The Atlantic Monthly*, *The New Yorker Times*, *New York*, *New Americans Review*, *Mundus Artium*, entre otros, y aparecen con relativa frecuencia en revistas periódicas más profesionales, como *The New York Review of Books*, *Salmagundi*, *The Antioch Review*, *Esquire*, *New York*, *TriQuarterly*. En el número del 19 de septiembre de 1970, el semanario *The New Yorker* publicó la autobiografía de Borges en colaboración con su traductor de entonces, Norman Thomas di Giovanni. Borges había escrito este texto directamente en inglés, luego fue incluido en el volumen *The Aleph and Other Stories* (1970). Un año antes había tenido lugar el Simposio Internacional de la Universidad de Oklahoma dedicado a la obra del escritor argentino y que contó con la participación de éste y un grupo de críticos de varias universidades (Jaime Alazraki, Ronald Christ, Norman Thomas di Giovanni, James Irby, John Murchinson, Emir Rodríguez Monegal y Donald A. Yates). Los trabajos fueron presentados bajo el título *The Cardinal Points of Borges* (1971). Después apareció el número 25 de la revista *TriQuarterly* dedicado a Borges y casi simultáneamente publicado como libro bajo el título *Prose for Borges* (1972). Se trataba de la contrapartida en inglés de lo que representó en francés *L'Herne*. Aquél reunió 25 ensayos originales sobre Borges escritos directamente en inglés, una antología de 21 textos no traducidos hasta ese momento, una entrevista con Victoria Ocampo, un álbum de fotografías y la transcripción de una sesión de preguntas y respuestas en la Universidad de Nueva York.⁴¹

Martin Stabb destaca que el interés en la obra de Borges rebasó el ámbito académico: “Interest in Borges within the English-speaking world began early among specialists in Spanish American literature, but with the appearance of translations in the early sixties a growing appreciation of him

⁴¹ Jaime Alazraki, “Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los E.E. U.U.”, en Alfonso y Fernando de Toro (eds), *El siglo de Borges*, t. 1 Frankfurt am Main- Madrid, Vervuet- Iberoamericana , 1999, pp. 337-356.

became evident beyond academia.”⁴² El eco más contundente de la obra de Borges se produjo en la prensa de circulación masiva. En el semanario *The New York Review of Books*, Paul de Man escribió en noviembre de 1964 un artículo (“A modern master: Jorge Luis Borges”) en el que analizaba el estilo literario de Borges a través de la imagen del tintorero (“El tintorero enmascarado Hákim de Meru”) y del espejo de Tlon: “todas las narraciones tienen una estructura similar de imagen reflejada en el espejo”.⁴³ *The New Yorker* publicó el artículo “El autor bibliotecario” de John Updike, quien caracterizaba el arte de Borges como un arte absolutamente contemporáneo que respondía a la necesidad de confesar el hecho de su artificio. *The Atlantic Monthly* en agosto de 1967 dio a conocer “The Literature of Exhaustion”, un artículo de John Barth en el que analizaba la literatura de Borges a través de la imagen del laberinto. Descubriendo nuevas vetas de investigación aparecieron después *The Narrow Act: Borges's Art of Allusion* (1969) de Ronald Christ, *A Study of Motif and Symbol in Short Stories of Jorge Luis Borges* (1969) de Carter Wheelock, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov and Barth* (1974) de Stark, y *Borges and His Fiction: A guide to His Mind and Art* (1981) de Gene Bell-Villada, entre otros.

El tercer esfuerzo crítico en la dirección y magnitud de *L’Herne* y *TriQuarterly* lo constituyó la publicación en la revista alemana *Iberorromanía*, que en 1975 dedicó un número a Borges en el que podemos apreciar catorce estudios sobre varios aspectos de su obra. Algunos de éstos se refieren a la función de los sueños, al ultraísmo en su obra tardía, a las influencias de Milton y Schopenhauer, etc.

La difusión internacional de la obra de Borges también tuvo lugar en el mundo de habla hispana. Durante las décadas de los sesenta y setenta se multiplican los homenajes y colecciones monográficas; cito algunos de ellos: *El Mangrullo* (Buenos Aires, 1976); el colectivo de *Taurus*

⁴² Martin Stabb, *Borges Revisited*, op. cit., p. 105. El interés por Borges en el mundo de habla inglesa, al principio restringida a los especialistas en literatura española, con la aparición de las traducciones en los años sesenta, creció más allá de los círculos académicos. (Traducción mía).

⁴³ Paul de Man, “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, p. 148.

coordinado por Alazraki (Madrid, 1977); los números 100-101 de la *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, USA 1977); *Jorge Luis Borges. Obra y personaje* (Montevideo, 1978); *Expliquémonos a Borges como poeta* (México, 1984); *Catálogo*, editado por la Biblioteca Nacional de Madrid; las *Actas du Colloque de Cerisy. Borges L'autre* (1987), un colectivo coordinado por Romulo Posse en Montevideo (1987); el número 8 de *La Torre* (San Juan de Puerto Rico, 1988); el número que *Anthropos* le dedicó por la concesión del premio Cervantes en 1989; así como otros números publicados por la Universidad de Murcia (*Oro en la piedra*, 1989); la Universidad de Valencia (1990) y el exhaustivo 505-507 de *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid (1992).⁴⁴

7. La crítica después del premio “Formentor”

Marcin Kazmierczak afirma que la lectura filosófica de la obra de Borges remite a la historia general de la crítica de ésta; sin embargo, si consideramos que ésta se multiplicó con la internacionalización de la obra del argentino, entonces corremos el riesgo de sucumbir en un laberinto metatextual.⁴⁵ Tan sólo hace 20 años se registraban alrededor de 1200 trabajos críticos provenientes de todas partes del mundo. Es indispensable pues, establecer algunos principios elementales. Como ya vimos, la crítica de los años cincuenta es fundamental para la apreciación de la filosofía en la obra que analizamos. En contraste con las primeras valoraciones negativas, aparecen durante esta década los primeros estudios académicos que marcarán una pauta importante en la crítica posterior; me refiero a los estudios de Enrique Pezzoni, Ríos Patrón, Ruiz Díaz, Gutiérrez Girardot, pero sobre todo, al libro de Ana María Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Me parece que las aportaciones que destaca Arturo Echavarría acerca de esta última obra (la concepción de la obra de Borges como un todo unitario; la consciencia del lenguaje y los lazos entre la especulación filosófica y la concepción y práctica literaria⁴⁶) ponen las bases del nuevo giro que tomará la crítica. Uno de los estudios que recoge estas

⁴⁴ María Caballero, *Borges y la crítica*, *op.cit.*, p.18.

⁴⁵ *Ibidem*, p.13.

⁴⁶ Cf. Arturo Echavarría, “Borges en la historia de la crítica contemporánea” en *El siglo de Borges*, *op. cit.* p. 12.

tres aportaciones y ejemplifica los derroteros de los enfoques sobre la filosofía en la obra de Borges es el de Donald Yates *The Four Cardinal Points of Borges* (1971). En este libro el autor asocia cada uno de los puntos cardinales con los principales tópicos de las ficciones de Borges: el punto sur corresponde a su “argentinidad”; el norte, al lenguaje; el oeste, al drama⁴⁷ y el este, a la filosofía:

The east of Borges' compass may be said to constitute the most distinctive feature of his writings. It could be described as a fascination with philosophical and metaphysical questions that manifests itself, in part, in the incorporation of these problems as elements of his prose fiction. His interest in these matters goes back to the philosophical works he read as a boy and discussed with his father, a teacher of psychology. In this conversations, Borges recalls, they discussed philosophical ideas on a thoroughly adult level, and his father did not treat such concepts as unusual or difficult or as requiring any more elaborate explanation than mysteries and fantasies of novels of Stevenson or Wells or Chesterton. In this way metaphysical problems came to form part of Borges' general reading, or literary background.⁴⁸

⁴⁷ Donald A. Yates, “The Four Cardinal Points of Borges” en *The Cardinal Points of Borges*, University of Oklahoma Press, 1971, p. 27. “The cardinal points of Borges are four and may be considered as corresponding to the points of the compass. Borges' south is, of course, his deeply sensed nationality as an Argentine. It is reflected not only in his literary use of Argentine setting and events, but also in the manner in which he absorbs and synthesizes borrowings from the most disparate sources. This sort of assimilation characterizes the special type of Argentine criollismo which must be understood in order for one to grasp the particular meaning in Argentina of the term criollo [...] If the direction north has special significance as the principal point of orientation then I would be inclined to say that Borges' north is most evidently language –this being extended to include its chief mode of aesthetic expression, literature, as well, as the preoccupation with the techniques of that expression, literary style.[...] The remaining point, the west of Borges' compass, is the least studied aspect of his narrative mood. James E. Irby, in a dissertation dealing with the structure of Borges' stories, touches on this feature, and other critics have talked vaguely and occasionally of the uncommon abundance of knives, swords, murders, guapos, compadritos, conspiracies, intrigues, violence, vengeance, ambushes, plots, and executions. But only recently, in Ronald Christ's *The Narrow Act*, a study of Borges' art allusion, in the chapter entitled “The Achievement of Form”, is serious attention given to what I consider the fourth and final cardinal point: the strong, ever-present narrative ingredient of drama.” pp. 26-28. “Los puntos cardinales de Borges son cuatro y pueden ser considerados como los correspondientes a la brújula. El Sur de Borges es, por supuesto, su nacionalidad sentida profundamente argentina. Esto se refleja no sólo en su uso literario de escenarios y eventos de Argentina, sino también en la manera en la cual él absorbe y sintetiza este legado frente a las fuentes más dispares. Este tipo de asimilación que caracteriza la naturaleza especial del tipo de criollismo argentino, el cual debe ser entendido de acuerdo con la comprensión del significado particular en Argentina del término criollo [...] Si la dirección Norte tiene un significado especial como punto principal de orientación entonces yo me inclinaría a decir que el Norte de Borges es evidentemente el lenguaje. [...] el punto restante, el oeste de la brújula de Borges, es el aspecto menos estudiado, su humor narrativo. James E. Irby, en una disertación que trata de la estructura de la historia de Borges, trata esta característica, y otros críticos han hablado vaga y ocasionalmente de la reiteración en su obra de cuchillos, espadas, asesinatos, guapos, compadritos, conspiraciones, intrigas, violencia, venganza, emboscadas, tramas y ejecuciones. Aunque, sólo recientemente, en Ronald Christ's *The Narrow Act*, un estudio de la alusión en el arte de Borges, en el capítulo titulado “El logro de la Forma”, se llama la atención a lo que considero el cuarto y último punto cardinal, el vigoroso ingrediente siempre presente en la narrativa: el drama.[...]” (Traducción mía).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 27. El del punto Este de Borges puede decirse que constituye el rasgo más distintivo de sus escritos. Podría ser descrito como una fascinación por las cuestiones filosóficas y metafísicas que se manifiesta, en parte, en la incorporación de estos problemas como elementos de su prosa de ficción. Su interés en estos asuntos se remonta a los trabajos filosóficos que leyó y discutió con su padre cuando era niño, un profesor de psicología. En estas conversaciones, Borges recuerda, que ellos discutían ideas filosóficas exhaustivamente, y no era inusual que su padre tratara tales conceptos sin exigir una mejor explicación que la ofrecida por los misterios y fantasías de las novelas de Stevenson, Wells o Chesterton. De esta forma los problemas metafísicos llegaron a formar parte de la lectura general de Borges y de su conocimiento literario.

Los críticos han seguido rutas muy distintas al estudiar asuntos filosóficos en la obra de Borges; sin embargo, en la vorágine de la bibliografía acerca del tema pueden establecerse algunos asideros. Se ha estudiado la filosofía en la obra del escritor argentino: 1) a partir de la delimitación de un tópico (el tiempo, el yo, el sueño, el lenguaje, etc.); 2) desde el enfoque de determinadas corrientes o conjunto de ideas filosóficas (el idealismo, el panteísmo, el nominalismo, etc.); o bien 3) estudiando la influencia de alguno o varios filósofos (Platón, Spinoza, Berkeley, Schopenhauer, etc.) A continuación expondré algunos casos que ejemplifican la clasificación anterior.

8. Líneas de investigación filosófica: tópicos, corrientes y autores

Entre los estudios que Jaime Alazraki ha dedicado a la obra de Borges destaca *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1968), en donde examina el uso de figuras retóricas y algunos elementos sintácticos que funcionan como medios expresivos de los grandes temas de Borges: la disyuntiva del caos y el orden, las trampas de la causalidad, el universo como sueño de Dios, etc.

Por su parte, Manuel Ferrer, en *Borges y la nada* (1971), ahonda en el concepto de irrealidad en la obra del escritor argentino. Su estudio consta de tres partes: “La aparición e instalación de la nada”, “La nada y Borges” y “La nada y la obra de Borges”. Uno de las propuestas centrales de este estudio es que Borges está contaminado de “irrealidad”:

Su profundo y agudo subjetivismo le ha permitido suponer que de una existencia exterior -el mundo- su realidad es computable en cero, y desplazado ese plano por inútil. La Nada, base de lo irreal, lo ha suplantado definitivamente [...] habiéndose desvanecido ese mundo exterior y con él, por consiguiente, *nuestra realidad*, el único asidero posible como oponente al yo, el único término de la relación que le queda, es la irrealidad, que, mediante un simple cambio de signo, viene a convertirse en la única realidad borgeana. Así, pues, para Borges —y ya nos amenaza la paradoja— la única realidad es la irrealidad.⁴⁹

En *La infancia recuperada* (1976), el filósofo español Fernando Savater nos descubre que el secreto de la literatura de Borges es la duplicación, por lo que su obra podría resumirse en el título de uno de sus libros (*El otro, el mismo*); desde esta perspectiva se explican sus preferencias filosóficas:

⁴⁹ Manuel Ferrer, *Borges y la nada*, London, Tamesis Books Limited, 1971, pp. 58- 59.

Platón -mundo sensible vs. mundo inteligible-, Spinoza -el pensamiento y la extensión en la sustancia- y Schopenhauer -el mundo como voluntad y representación.

Una referencia obligada entre los estudiosos de la materia es *La filosofía de Borges* (1986), de Juan Nuño, quien revisa desde el platonismo el problema del tiempo, así como las nociones de mundo y del yo. En la década de 1990, Serge Champeau publica *Borges et la métaphysique* (1990),⁵⁰ obra en la que se ocupa del problema de la representación y de lo que él llama “le désir metaphysique” en Borges. Siguiendo la misma línea que Vaux, cuestiona las relaciones problemáticas entre la filosofía y la literatura apelando a sus fronteras difusas. Por otro lado, *Borges y la filosofía* (1990), de Julián Serna Arango, amplía la panorámica filosófica al destacar distintas maneras en que ocurre la presencia de temáticas filosóficas en toda la obra del argentino. Dos años después, Manuel Benavides, en “Borges y la metafísica” (1992), luego de seguir de cerca los lugares que dentro de la historia de la filosofía visitó con cierta frecuencia nuestro escritor estudiado, señala que la originalidad de su obra consiste en urdir ficciones o imágenes que rebasan el ámbito de la representación y resuelven de algún modo las inquietudes metafísicas.

Por su parte, en *Borges y los senderos de la filosofía* (2000), Edgardo Gutiérrez vincula diferentes problemas filosóficos con los cuentos y ensayos de Borges. En los primeros capítulos de este libro, hace un acercamiento a problemáticas epistemológicas y al final encontramos el desarrollo de algunas reflexiones sobre el tiempo, el infinito, el juego y el azar y los mundos posibles. En *Borges and Philosophy. Self, time and metaphysics*,⁵¹ W. H. Bossart analiza algunas de las preocupaciones metafísicas determinantes en la obra de Borges. En el capítulo primero advierte que en la imagen del mundo que construye el escritor resulta imposible distinguir la ficción de la realidad, por lo que la metafísica (que pretende ser el conocimiento de la realidad) se revela como rama de la literatura

⁵⁰ Cf. Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

⁵¹ Cf. W. H. Bossart, *Borges and Philosophy. Self, time and metaphysics* New York, Peter Lang Publishing, 2003.

fantástica. En el capítulo segundo analiza el nominalismo y el realismo, cuya oposición se resuelve de algún modo en el escepticismo que abre la puerta a la sabiduría esotérica, una alternativa frente a los límites de la razón. El tiempo es el tema del capítulo tercero, sobre cuya naturaleza y curso reflexionó Borges. En el capítulo cuarto se plantea si el individuo puede encontrar satisfacción en un estilo de vida particular al cerrarse la posibilidad del conocimiento objetivo del mundo externo. Este estudio concluye con el análisis de dos cuentos y algunas consideraciones a propósito de la poesía mística alemana.

En *Aspectos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges* (Caracas, 2004), Nikola Krestonosich hace una interpretación filosófica de la obra del escritor argentino. En el primero y segundo de los capítulos que conforman este libro, se revisan las relaciones entre el autor y su obra; el tercero desarrolla la visión particular que describe la obra de Borges. Krestonosich se deslinda de quienes han intentado “tratar su Filosofía”; por último, el cuarto y el quinto tratan las ideas de Borges sobre la literatura, el lenguaje, la historia y la metafísica.

Julián Serna Arango, en *Filosofía, literatura y giro lingüístico. Una nueva síntesis* (2004,) se propone explorar las posibilidades de los recursos literarios en la filosofía y ejemplificarlo en algunos escritores; uno de ellos es Borges. Este libro consta de nueve ensayos divididos en dos partes: entre los seis primeros ensayos destacan “Borges, las paradojas y el amor” y “Argumentación y prototipos en Borges”. El primero trata de la manera como Borges aborda la vocación paradójica de la existencia a través de una serie de recursos literarios; en el segundo, a partir de la teoría de los prototipos de Eleanor Rosch, Serna advierte una especie de identificación prototípica en algunos de los poemas de Borges. La segunda parte del libro se ocupa de las relaciones entre temporalidad y lenguaje, concretamente en “Borges y el tiempo” se explora la concepción del tiempo en la obra del escritor argentino.

El lenguaje en la obra de Borges es un tema que se ha constituido en una línea de investigación muy fructífera: desde el artículo que Enrique Pezzoni dedica a *Otras inquisiciones* (“Aproximación al último libro de Borges”, *Sur*, 1952) donde señala que el estilo de Borges pretende establecer “unos

parámetros lingüísticos que de algún modo propicien la exploración, desde el lenguaje, de la radical fisura que separa la palabra de la realidad exterior”;⁵² sin olvidar el análisis de Barrenechea sobre los recursos lingüísticos, que en Borges designan una realidad que deviene en su contrario, y pasando por Emir Rodríguez Monegal (*Borges. Hacia una lectura poética*, 1976) que inserta la obra de Borges en las teorías del lenguaje y del lenguaje literario de Blanchot, Ricardou, Genette y Foucault. En esta línea de estudio, Sylvia Molloy (*Las letras de Borges*, 1979) caracteriza la obra de Borges como un fenómeno verbal que se examina a sí mismo; Gabriela Massuh (*Borges: una estética del silencio*, 1980) la describe como un universo lingüístico que se rige con leyes propias y “añade” algo al mundo y en este mismo sentido, Arturo Echavarría (*Lengua y literatura de Borges*, 1983) concibe la obra de Borges como un sistema o red compleja que constituyen una meditación sobre la naturaleza y los confines del lenguaje y la literatura:

Desde aquellas primeras páginas de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y de *Inquisiciones* (1925), pues, Borges ha venido tramando su extraordinaria literatura. Esa literatura pasó de “las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito” pero las incursiones en el ámbito del tiempo y de lo infinito no señalaban ni al mundo circundante ni a un posible mundo ultraterreno, sino que apuntaban a la *trama* del texto mismo, a los modos en que se hace posible originar una urdimbre de palabras, sus modos de existir en el tiempo, sus posibilidades y límites.⁵³

Agrega Echavarría que, considerando el escepticismo de Borges, tendríamos que aceptar que sus declaraciones metafísicas no se refieren a la realidad sino a la naturaleza y función tanto del lenguaje como de la literatura. En este sentido, afirma este estudioso que Borges supedita la metafísica a la estética y que los mundos que su obra literaria erige a través del lenguaje no tienen existencia real fuera de la percepción del escritor y del lector.

El propósito central de Jaime Rest en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (1976) es ofrecer una concepción orgánica y unitaria de la obra de Borges, cuya clave se encuentra en el nominalismo. El autor declara que su libro “apenas pretende un relevamiento de la

⁵² Cf. María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica...op. cit.*, p. 20.

⁵³ Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 220-221.

concepción nominalista que es posible entresacar de los volúmenes en prosa que [Borges] publicó desde 1932 (primera edición de *Discusión*) hasta 1960 (aparición de *El hacedor*)”.⁵⁴ A lo largo de los capítulos que conforman su libro, Rest expone las premisas de la concepción nominalista que está en la base de la obra de Borges. En el capítulo I, “El pensamiento sistemático”, desarrolla la idea de Borges sobre la inutilidad de los sistemas (religioso y filosófico) para dar cuenta de la realidad y el sentimiento trágico de la vida que proviene de la imposibilidad de resolver nuestras interrogantes cosmológicas y antropológicas. En el capítulo II, “El universo del los signos”, Rest inserta a Borges en una veta de reflexión que surge con el nominalismo, continúa con el empirismo, el positivismo y el pragmatismo y alcanza hasta el análisis lógico del lenguaje del siglo XX: toda una tradición filosófica que reivindica la arbitrariedad del signo lingüístico. En el capítulo III, “El espacio literario”, se revisa la idea de Borges sobre el lenguaje concebido como una cosa incorporada al mundo. En el ámbito literario, de igual modo que en el mundo real, el signo lingüístico es arbitrario. Finalmente, en el epílogo se planteará la reivindicación del silencio. Frente a la realidad, la única posibilidad es el silencio y de esta manera se acerca Borges a la mística. Rest intentará desarrollar sin éxito un paralelismo entre esta última y el nominalismo.⁵⁵

Para Zulma Mateos, la cosmovisión filosófica de Borges se resume en un "pesimismo metafísico radical", resultado lógico de las diversas corrientes filosóficas asumidas por el argentino. Estas corrientes cobran unidad en una postura propia, que si bien no se halla expuesta de una manera sistemática es posible extraer de su obra e integrar bajo una forma coherente. Escribe Mateos al respecto:

Pese a esto, es sabido que no se puede hablar en Borges de creación filosófica sino de recreación e inquietud metafísica. Pero si bien partimos de la base de que en este autor no hay creación filosófica, mi objetivo es mostrar en este trabajo que de la obra literaria de Jorge Luis Borges se desprende una cosmovisión filosófica [...] Pienso que esa concepción propia de Borges es un pesimismo metafísico

⁵⁴ En todo caso, de acuerdo con este crítico, se trata de una concepción provisional, ya que está la del ulterior Borges de *El informe de Brodie* y *El libro de Arena*. Jaime Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, op.cit., pp.17-18.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

radical.⁵⁶

Zulma Mateos rastreará las corrientes filosóficas que dan unidad a esa cosmovisión pesimista básicamente en tres veneros: el nominalismo que arranca con Aristóteles, el idealismo de Berkeley y el voluntarismo de Schopenhauer. En los tres, Mateos descubre una continuidad lógica y natural. El punto de partida se encuentra en los ensayos "De las alegorías a las novelas" y " El ruiseñor de Keats".⁵⁷ Esta estudiosa señala que la proximidad de Borges a Berkeley hay que buscarla más por el lado epistemológico que por el ontológico. Borges llega al idealismo por la vía del nominalismo, y ambas corrientes concluyen con la negación de las ideas abstractas. De Berkeley sólo hay un paso a Schopenhauer, porque si bien no hay ideas abstractas sino sólo percepciones singulares de la realidad y todo lo que está en el mundo depende de nuestra percepción, entonces el mundo no es más que una representación de la realidad, esto es, un acto de la voluntad de un sujeto. En conclusión, sostiene Mateos:

- a) Jorge Luis Borges tuvo una posición filosófica definida, que puede extraerse de un análisis de su obra literaria.
- b) Esta posición no constituye un sistema filosófico original, pues Borges no fue un filósofo sino que es el resultado de las respuestas que, de acuerdo con sus preferencias filosóficas, fue dando a sus inquietudes metafísicas.
- c) Su pesimismo metafísico radical se basa en su escepticismo gnoseológico, el que se origina -a su vez- en su especial visión cosmológica y antropológica.⁵⁸

Una aportación más de la reflexión de Zulma Mateos es la referente a la postura de Borges en relación con el pensamiento filosófico contemporáneo. En este último encontramos una corriente que reflexiona sobre el ser (Heidegger, Jaspers y Sartre) y otra que centra su atención en el lenguaje (el segundo Wittgenstein, George Moore, John Austin y el neopositivismo). Borges se ubica en esta última porque comparte con esos pensadores las mismas influencias filosóficas (Occam, Hume, Stuart Mill, William James) y además el escepticismo.

⁵⁶ Zulma. Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Biblos, 1998, pp. 18-23.

⁵⁷ Jorge Luis Borges, "Otras inquisiciones" en *Obras Completas*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé, Editores, 1996.

⁵⁸ Zulma. Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, *op. cit.*, p. 123.

El estudio del lenguaje en la obra de Borges, aparte de constituir uno de los tópicos más estudiados, ha tomado diversos derroteros; ciertos críticos analizan esta problemática a partir de las influencias que el escritor argentino recibió de filósofos como Fritz Mauthner, Bertrand Russell y Wittgenstein, entre otros. Como veremos, hay estudiosos que se han ocupado de profundizar en los vínculos entre la concepción borgiana sobre el lenguaje y el pensamiento de Fritz Mauthner,⁵⁹ quien nació a mediados del siglo XIX en Horice (Bohemia) y estudió derecho y filosofía en Praga. El principal interés de su obra filosófica fue la “crítica del lenguaje”. Compartió con Humboldt la idea de que nuestra visión del mundo está pre-determinada por la lengua y que no hay correspondencia entre ésta y la realidad.

Entre los críticos que advierten la importancia de este filósofo en la obra de Borges cabe mencionar a Barrenechea (1957), Rest (1976), Gabriela Massuh (1980), Arturo Echavarría⁶⁰ (1983) y Fernando Báez (2001). Sin embargo, entre los estudios especializados en el tema destacan los trabajos *Metaforismo y polaridad en la visión del mundo de J.L. Borges* (1976) de Niggstich y *La recepción de la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner en la obra de Jorge Luis Borges* (1993) de Silvia Dapía. El primer estudio rastrea las lecturas que hizo Borges de dos obras de Mauthner: *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901) y *Diccionario de filosofía* (*Wörterbuch der Philosophie*, 1910). La primera referencia explícita a Mauthner en la obra de Borges aparece en “Indagación de la palabra”, luego se siguen las referencias en *El idioma de los argentinos*; “La penúltima versión de la realidad”; “La doctrina de los ciclos”; “Palabrería para versos”; “Las kenningar” y “Otra reseña: Gerald Heard”, por citar algunos casos.

⁵⁹ Mauthner es un antecedente de los positivistas lógicos (Círculo de Viena), quienes reducían los problemas de la filosofía a problemas de lenguaje. Se han estudiado los fuertes vínculos entre el escepticismo lingüístico de Fritz Mauthner y la concepción borgiana sobre el lenguaje. Cf. René Ceballos, “Jorge Luis Borges y el problema de la interpretación”, *Quetzal, Magazin für Kultur und Politik in Lateinamerika*. Helf 12/13 (Herbst, 1995): I-IV, 1995.

⁶⁰ Arturo Echavarría resume las coincidencias entre las ideas del lenguaje en Borges y Mauthner: la lengua es un sistema arbitrario de símbolos, su vertiente colectiva diluye la personalidad del individuo; además es un instrumento de comunicación que funciona por aproximación y alusión. En este sentido podemos decir que es más apto para el discurso artístico que para el científico.

Mauthner sostiene que nuestra visión de la realidad está desvirtuada tanto por el lenguaje como por los sentidos. Explica que el lenguaje es un sistema social arbitrario que determina nuestra forma de pensar la realidad a través de conceptos que falsean (o vician) la percepción de nuestros sentidos; éstos son nuestra única vía de acceso al conocimiento, pero a lo largo de la evolución humana se han desarrollado en detrimento de otros sentidos potenciales muy distintos. Mauthner propone una división lingüística que refleje las relaciones específicas de la lengua con el universo en tres categorías que denomina mundo adjetivo, mundo sustantivo y mundo verbal. El primero es el único penetrable por los sentidos, ya que identificamos a las cosas a través de sus cualidades. Por su parte, el mundo sustantivo se crea metafóricamente a partir de las palabras adjetivas y el espacio constituye su condición de posibilidad, así como el tiempo lo es para el mundo verbal. Niggstich encuentra la aplicación de esta teoría de Mauthner en la adjetivación que utiliza Borges:⁶¹

La atención especial que Borges presta a la combinación metafórica de adjetivo y sustantivo puede entenderse como una consecuencia del influjo de la concepción filosófico-lingüística de Mauthner, quien dividió la representación de la realidad plasmada en la lengua en un mundo adjetivo, un mundo sustantivo y un mundo verbal. El mundo sustantivo de los conceptos aparenciales debía ser desplazado por los otros dos. Esto explica la utilización específica del adjetivo, la animación del mundo de los objetos, así como la fusión de las categorías de tiempo y espacio en la lengua de Borges.⁶²

Lo anterior puede apreciarse desde los poemas de *Fervor de Buenos Aires*:

Inconmesurable, abstracto, casi divino,
 desbaratadas las trabaduras del ser,
 el muerto ya no es un muerto: es la muerte.
 Como el Dios de los místicos
 del cual han de negarse todos los predicados,
 del muerto ubicuamente ajeno
 no es sino la perdición y ausencia del mundo.⁶³

⁶¹ Mauthner se propone revolucionar el modo de percepción del hombre y su conocimiento acerca del mundo. Su veta utópica y la comparación de su sistema triádico con la imagen de los tres ojos de San Agustín le abre el camino hacia el misticismo [“La imagen de los tres ojos la encontré en algún escrito de San Agustín. El primer ojo es el de la carne y ve las cosas sensuales. El segundo ojo es el de la razón, que reconoce el alma y el contenido del alma. El tercer ojo sólo puede ver a Dios [...] estoy tentado de relacionar mis tres mundos, el adjetivo, el verbal y el sustantivo, con esos tres ojos y, por tanto, con San Agustín” *Metaforismo y polaridad en la visión del mundo de J.L. Borges*, de Niggstich, cf. José Luis Expósito, *Lecturas alemanas del Borges ultraísta*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Alcalá 93, 2007, p. 58.

⁶² *Ibidem*, p. 174.

⁶³ “Remordimiento por cualquier muerte” en “Fervor de Buenos Aires”, Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Vol. I, *op.*

Sobre la misma la línea de investigación de Niggstich se ubica *La recepción de la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner en la obra de Jorge Luis Borges* de Silvia Dapía, quien profundiza en la huella de las teorías mauthnerianas en la obra del argentino tomando como base un *corpus* de ocho cuentos. Después de analizarlos detalladamente, la autora advierte una serie de núcleos temáticos: la imposibilidad de la búsqueda del “catálogo de catálogos” (y la consecuente condena de los sistemas); la confrontación con la “superstición de las palabras”; el lenguaje como “palabra de los otros” y el tema del silencio. Dapía afirma que la principal huella de Mauthner en Borges la podemos encontrar en la noción de “la superstición de las palabras”; es decir, en la creencia falsa de la correspondencia entre palabras y cosas. Cito dos ejemplos de lo anterior; en “Palabrería para versos” (1925), Borges plantea la necesidad de inventar nuevos términos que corten la distancia entre lo mucho que se percibe y lo poco que puede nombrarse, y en “Examen de metáforas” (1924),⁶⁴ señala que el sustantivo es responsable del falso estatismo que la lengua imprime a nuestra visión de una realidad mutante y la metáfora es consecuencia de la indigencia del idioma.

Otros filósofos han sido estudiados en la obra del argentino. Por ejemplo en *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges* (2005), Marcin Kazmierczak se propone averiguar las fuentes filosóficas y místicas en las que se basa la estructura del universo literario de Borges. El autor de este estudio se centra en el fenómeno de la transformación literaria de las ideas de Hume, Schopenhauer y Locke, entre otros filósofos.

Por supuesto, una de las influencias filosóficas más destacadas por los críticos en la obra de Borges es Arthur Schopenhauer. Roberto Paoli, en “Borges y Schopenhauer” (1986), asegura que el

cit., p. 33.

⁶⁴ Cf. Vega Expósito, José Luis, *Lecturas alemanas del Borges ultraísta*, *op. cit.*, p. 66. Las metáforas genuinamente artísticas, las que no son “verificables” por vía sensorial surten un inexplicable efecto en el lector, tienen una especie de función metafísica, Joaquina Navarro destaca que en el análisis de la metáfora que hace Borges en el ensayo “Examen de metáforas” (1924) y en las muchas disquisiciones que dedicó posteriormente a este mismo asunto descubre una preocupación formal no solamente por la expresión metafórica, sino también por la función trascendental del pensamiento metafórico. El metaforismo es medio para la escritura audaz, renovadora, iconoclasta, pero es un hallazgo lírico que posibilita transgredir los límites que el lenguaje impone al desciframiento del mundo.

filósofo alemán es el principal ingrediente de la visión idealista de Borges y revela pasajes de la obra de Schopenhauer que sirvieron de modelo e inspiración para muchas de las reflexiones que hace Borges en su obra. Paoli cita concretamente los *Fragmentos sobre historia de la filosofía* contenidos en el primer volumen de *Parerga y Paralipomena* y por supuesto *El mundo como voluntad y representación*. En los *Parerga y Paralipomena*, Schopenhauer privilegia a los filósofos que consideraba sus precursores: Platón, Plotino, Escoto Erígena, Spinoza, Berkeley, Hume, Kant; es decir, la misma línea de pensamiento que sobresale en Borges.

Por lo que toca al capítulo 54 de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer afirma que la voluntad que se objetiva en el mundo, siendo una e indivisible, no conoce el tiempo, pero la forma en la que ella se manifiesta es propiamente sólo el presente, así que el presente es la única forma de la realidad y de la vida; el pasado y el porvenir son ilusorios.⁶⁵

Sabido es que Schopenhauer tenía el genio de las comparaciones, con las que se ayudaba para hacer comprender sus reflexiones abstractas, y es verdad que cuando Borges lo cita, privilegia estos momentos más literarios, en que imágenes concretas iluminan el abismo del pensamiento. Así por ejemplo en *Nueva refutación del tiempo*, donde el escritor argentino casi se divierte al exasperar la noción schopenhaueriana del tiempo, después de volver a citar el famoso trozo del capítulo 54 [...] agrega también que uno de los dos parangones que Schopenhauer ahí emplea para explicar su idea, es el del tiempo parecido a un círculo que gira infinitamente y cuyo arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir, mientras arriba hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora.⁶⁶

Siguiendo esta misma ruta de investigación se encuentra Ana Sierra en *El mundo como voluntad y representación. Borges y Schopenhauer* (1997), obra en la que se analiza la relación de interdependencia entre la obra de ficción de Borges y el pensamiento de Schopenhauer. La estudiosa se centra en la forma en la que operan la representación de la “percepción” y de la “voluntad” en la génesis del acto enunciativo y el tipo de narrador en los cuentos de Borges.

En resumen, podemos decir que la presencia de la filosofía es percibida desde los primeros críticos y que elementos de lectura filosófica de la obra de Borges los encontramos en la historia de esa

⁶⁵ Roberto Paoli, “Borges y Schopenhauer”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Latinoamericana Editores, Año XI núm. 24, Perú 2º. Semestre, 1986 p. 175-176.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 185.

crítica. Ésta se divide en dos periodos. El primero comprende las valoraciones hechas principalmente en Argentina: en *Megáfono* núm. 11 (1933) y en “Desagravio a Borges”, *Sur* núm. 94 (1942) y se prolonga hasta el “juicio de los parricidas” durante la década de los años cincuenta. La segunda etapa se inicia también en esta década y comprende los primeros estudios académicos de la obra de Borges; para entonces las apreciaciones se encaminan hacia una concepción orgánica a la que resultan inherentes tanto la filosofía como el lenguaje.

La segunda etapa continúa con la difusión internacional que trajo consigo el premio de editores “Formentor”. Dos son los estudios en los que aparecen las nuevas valoraciones de la obra del argentino: *L’Herne* (Paris, 1964) y las actas *The Cardinal Point of Borges* (Oklahoma 1969). Con esto se amplía la gama de las perspectivas de análisis y se diversifica el rumbo que toman las valoraciones de los críticos en asuntos filosóficos. A veces se trata de estudios sobre el desarrollo de una problemática específica o de las llamadas por el escritor argentino “inquietaciones metafísicas”, o bien, de la influencia de algún filósofo o corriente.

Que la reflexión filosófica en la obra de Borges es fundamental para entender sus problemáticas es un acierto visto por algunos de sus críticos (Rodríguez Monegal, Donald Yates, etc.); aunque, algunos estudiosos creen ver auténtica filosofía en la literatura del escritor argentino. Otros, en cambio reiteran que Borges sólo explotó literariamente las ideas filosóficas. Sin embargo, cuáles sean las relaciones de la obra del escritor con la filosofía, sus alcances, límites y grado de intensidad es un asunto que, desde mi punto de vista, no se ha debatido lo suficiente.

CAPÍTULO II. El estatuto discursivo de la obra de Borges: ¿filosofía o literatura?

1. Planteamiento del problema. 2. Las fronteras difusas de la literatura y la filosofía. 3. Del giro de la filosofía del sujeto y del ser a la filosofía del lenguaje. 4. Entre la filosofía y la literatura: el ensayo. 5. Conclusión.

1. Planteamiento del problema

Entre los problemas abordados por los críticos encontramos el referente a las relaciones de la obra de Borges con la filosofía. En general, podemos decir que las tesis defendidas hasta ahora han sido dos: a) que Borges explotó las posibilidades literarias de la filosofía y por lo tanto sólo hizo literatura con ésta, y b) que desarrolló un cierto tipo de pensamiento filosófico y que incluso podría ser considerado un filósofo.¹

Los críticos del primer grupo reiteran algunas ideas planteadas por Borges en su obra, así como ciertas declaraciones hechas en algunas entrevistas. Por ejemplo, en el epílogo de *Otras inquisiciones* (1952), el autor advierte: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravillosas".² O bien, centrándose en la metafísica (que desde los presocráticos es una de las preocupaciones fundamentales de la filosofía), declara en uno de sus cuentos más complejos: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica".³ Para Borges, la filosofía no es búsqueda de la verdad como se define etimológicamente, sino una construcción ficticia. Por eso se disculpa al omitir en la *Antología de la literatura fantástica*⁴ a los insospechados y mayores maestros del género fantástico: Platón, Parménides, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza,

¹ Sobre todo a partir del ensayo de Louis Vaux, "Borges philosophe", en *L'Herne*, *op.cit.*, pp.252-256.

² J. L. Borges "Otras inquisiciones" en *Obras completas* Vol. II, *op. cit.*, p. 153.

³ J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *Ficciones*. Emecé Editores, Barcelona, 1995 p.22.

⁴ Cf. J.L. Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica* Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Leibniz, Kant y Francis Bradley. Borges afirma reiteradamente la naturaleza literaria de la filosofía. En cierta entrevista nos revela las habilidades literarias de Platón:

Carrizo. Elija a un novelista, Borges.

Borges. Joseph Conrad. No ha habido ninguna vacilación.

Carrizo. Hace quince años me dijo Platón.

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

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

Borges. Ah, bueno. También dramaturgo, sí. Además inventó los arquetipos.⁵

Sobre las declaraciones en entrevistas, cabe añadir esta afirmación: "Yo soy un lector simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz de pensamiento filosófico".⁶

Algunos críticos asumen como certeza incuestionable estas declaraciones, entre ellos Juan Nuño, Fernando Savater, Juan José Sebreli, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Manuel Botero y Roberto Paoli. Una de las primeras apreciaciones críticas en este sentido es la de Ernesto Sábato, la cual tendrá mucho eco entre los críticos posteriores. En un ensayo publicado en la revista francesa *L'Herne* (1964), Sábato destaca dos venas en la literatura de Borges: la argentina y la metafísica. Sobre la segunda afirma que en Borges hay una suerte de eclecticismo que lo hizo acercarse a todas las corrientes de la historia de la filosofía con el único interés de explotar su potencial estético en detrimento de la comprensión clara de las ideas filosóficas:

Lui-même avoue qu'il recherche dans la philosophie, dans un but purement esthétique, ce qui peut s' y trouver de singulier, amusant ou étonnant: qu'Achille au pied léger en puisse atteindre la tortue; qu' en temps infini, amoncelant des lettres au hasard un singe puisse écrire l'ouvre de Dante. Les paradoxes logiques, *le regressus in infinitum*, le solipisisme sont les thèmes de contes achevés. Et de même qu'il fera un récit inspiré de l'empirisme de Berkeley pas plus qu'il en voudra perdre l'opportunité d'en élaborer un autre avec la sphère de Parménide également étonnante, son eclecticisme est inévitable. Et par ailleurs insignifiant, puisqu'il ne se propose pas la vérité. Cet eclecticisme est aidé par son imparfaite connaissance, lui faisant confondre -selon les nécessités littéraires- le déterminisme avec le finalisme, l'infini avec l'indefini, le subjectivisme avec l'idéalisme, le plan logique avec le plan ontologique. Il parcourt le monde de la pensée comme un *amateur* la boutique d'un antiquaire; et ses pièces littéraires sont meublées avec le même goût exquis mais aussi le même mélange hétéroclite que l'intérieur de ce

⁵ J.L Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, México, FCE, 1983, pp. 82-83.

⁶ *Ibidem*, p. 142.

dilettante.⁷

Juan Nuño, por su parte, reconoce que dentro de la variada cultura del escritor argentino abundan las referencias a fuentes propiamente filosóficas. Añade que la filosofía en Borges no es un “bazar de motivos literarios” y menos un pensamiento sistematizado, aunque bien puede ser una “preocupación filosófica de base”; sin embargo, no se le puede considerar un filósofo en estricto sentido, ya que no desarrolló un pensamiento filosófico original. Nuño insiste en novedades de otra índole. Destaca que lo innovador en Borges consiste en "Crear con viejos materiales procedentes de la abstracción metafísica la abrumadora riqueza de sus ensayos y ficciones [...] Borges es una suerte de ilustrador de temas filosóficos [...] los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de mundos fantásticos."⁸

Fernando Savater, por su parte, agrega el nombre de Borges a la lista de grandes literatos con vuelo especulativo, como Lucrecio, Dante, Goethe, Kafka y Thomas Mann. Para el filósofo español, gran parte del atractivo estético de la literatura de Borges proviene precisamente del contagio que busca con las preocupaciones de la filosofía: “Es decir, que lo verdaderamente cierto no es que Borges haga fascinante a la filosofía sino que la filosofía hace fascinante a Borges”.⁹ Entrevistado por María Ramírez Ribes, Savater reitera su punto de vista y resalta la importancia del estudio de Juan Nuño:

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

Fernando Savater.- La obra está muy bien. Yo lo he utilizado mucho. Nuño aclara que Borges no es un filósofo y que por lo tanto no debe ser leído como un filósofo. A mí me parece que Nuño no insiste

⁷ Ernesto Sábato, “Les deux Borges”, en *Cahier de L'Herne*, Editions de l'Herne, Paris, 1981, p. 154. Él mismo admite que busca en la filosofía, con un fin puramente estético, lo que se puede encontrar en ella de singular, divertido o sorprendente: que Aquiles, pies ligeros, pueda esperar a la tortuga; que en un tiempo infinito, acumulando letras al azar un mono pueda escribir la obra de Dante. Las paradojas lógicas, el regreso al infinito, el solipsismo son los temas de las historias contadas. E incluso que haga un relato inspirado en el empirismo de Berkeley y no pierda la oportunidad de elaborar otro con la esfera de Parménides, son muestras increíbles de su eclecticismo inevitable. Y puesto que no persigue la verdad. Este eclecticismo se apoya en un conocimiento imperfecto, lo que lo hace confundir —según las necesidades literarias— el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el plano ontológico. Él recorre el mundo del pensamiento como un aficionado en la tienda de un anticuario; y sus piezas literarias están decoradas con el mismo gusto exquisito, aunque también con la mezcla heteróclita del dilettante. (Traducción mía)

⁸ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986 pp. 11, 15-16.

⁹ Fernando Savater, “Borges: doble contra sencillo”, en *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976 p. 123.

sobre la importancia de esos temas literariamente. Es evidente que Borges se dedica a los temas filosóficos por razones literarias, pero eso también revierte sobre su propia obra haciéndola más interesante. El interés de Borges por la filosofía fue un interés correspondido. La filosofía le hizo interesante a él. Nuño aclara muy bien que el interés de Borges es un interés literario, pero yo añadiría que el interés filosófico de los textos de Borges es una de las bases de su interés literario.¹⁰

En resumen, para Savater, la fascinación que despierta la obra de Borges se debe a su contagio con la filosofía, pero no puede considerarse filosófica: “Lo fundamental de Borges es el carácter primordialmente literario de todos sus secretos”.¹¹

Para Juan José Sebreli, “Como los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII [...] los temas de Borges giraban alrededor de los grandes problemas filosóficos [pero] no era un pensamiento profundo, sino juegos mentales que no podían tomarse demasiado en serio, actitudes espirituales ficticias, problemas aparentes elegidos por su carácter paradójico”.¹² En este mismo sentido opina Muñoz Rengel: “La filosofía y la metafísica son sin duda [...] las fértiles tierras donde recoger la materia prima para sus ficciones [...] Es claro que Borges utiliza la filosofía. Los problemas filosóficos son los pequeños núcleos de los que brota cada relato o ensayo”.¹³ Por su parte, Manuel Botero piensa que “No se debe perder de vista que Borges es un fabulador, un 'ficcionalista' como alguna vez lo describió Alistair Reid, y no un filósofo. No procede siguiendo el argumento al pie de la letra, sino extractando aquellas cosas que sirven para la creación literaria”.¹⁴

Roberto Paoli desaprueba la tendencia de ciertos críticos al suscribir la obra de Borges a alguna corriente filosófica. Explica que del conjunto de aquella se colige una visión o un sentimiento del

¹⁰ “Entrevista a Fernando Savater: La ironía metafísica” en Literate World. www.filosofia.mx/index.php?/forolibre/archivos. Página consultada el 17 de abril de 2014.

¹¹ “Borges: doble contra sencillo”, en *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976, p. 205. Savater ensancha demasiado, a mi entender, los alcances del concepto de lo literario: “de tal manera que haga posible incluir otras formas poéticas o narrativas que son la filosofía, la teología, la teoría científica, las constituciones políticas o las proclamas revolucionarias. Es perfectamente obtuso seguir insistiendo en el carácter *ficticio e inventado* de lo literario, por oposición a la condición de real y de dado que se supone al hipotético mundo efectivo.”

¹² Juan José Sebreli, “Borges: nihilismo y literatura” *Cuadernos hispanoamericanos* 565-566 Julio-Agosto Madrid, 1997. p. 116.

¹³ “¿En qué creía Borges?”, *Iberromanía*, 2000, No. 51 p. 94.

¹⁴ Manuel Botero Camacho, *El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*, Bogotá Ed. Universidad Rosario, 2009. p. 17.

mundo no encasillable dentro de ningún sistema filosófico, y además, la libertad con que se apropia de las distintas ideas filosóficas confirma su postura de artista, no de filósofo. Como corolario de la premisa anterior, Paoli asegura que la paradoja de la tortuga, los arquetipos platónicos, el museo de la eternidad de Plotino, la sustancia de Spinoza, el eterno retorno de Nietzsche, etc., lejos de ser explicaciones de la verdad, son metáforas poéticas: “Su validez es estética, literaria, más que filosófica”.¹⁵

Paoli acepta que Borges congeniaba con algunas actitudes mentales propias de las religiones orientales y con ciertas ideas filosóficas que, sin duda, tuvieron influencia en su obra; sin embargo, de acuerdo con este crítico, Borges no fue seguidor de ninguna corriente filosófica y sólo manipuló estéticamente las ideas de varias de éstas. Sin embargo, más allá del juego literario, cabe preguntarse si Borges tuvo verdaderas convicciones.

En un intento por encontrar éstas, Juan Jacinto Muñoz Rengel busca en los libros que el escritor argentino más frecuentaba: la *Enciclopedia Británica*, el *Diccionario de Literatura Bompiani*, el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano* de Montaner y Simón y la *Enciclopedia* de Chambers, entre otros. La cultura del escritor de *Ficciones*, de acuerdo con Muñoz Rengel, era extravagante y unilateral y estaba de alguna manera restringida por las lecturas que conformaban su biblioteca personal, en la que abundaban enciclopedias y diccionarios. Me parece que la aseveración de Muñoz Rengel habría que matizarla con el hecho de que la consulta de segundas fuentes fue reconocida por el mismo Borges, quien admitió que su primera lectura especulativa fue *Biographical History of Philosophy* de G. H. Lewes y que las obras que más había leído y cubierto de notas eran el *Diccionario de Filosofía* de Fritz Mauthner y *La Historia de la filosofía occidental* de Bertrand Russell. Éstas constituyeron para Borges, un modo de acceso a las tradiciones del pensamiento filosófico. Por su parte, Bernat Castany considera legítima esta estrategia de lectura y la atribuye a ciertos rasgos

¹⁵ Roberto Paoli, “Borges y Schopenhauer”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, Año XI No. 24, 1986, pp. 175-176.

característicos del escepticismo que articula, desde su punto de vista, la obra completa del argentino.¹⁶

La opinión de Castany sin embargo, no es compartida por el filósofo malagueño Muñoz Rengel. Según éste, Borges no suscribió ni el escepticismo ni ninguna otra corriente filosófica. Sabemos que “Entre sus filósofos predilectos se encuentran Berkeley, Hume, Spinoza, Schopenhauer. Sin embargo, siempre hay que tener presente que todo es parte de un juego que no se sabe dónde empieza ni dónde acaba; no es que necesariamente Borges comparta los postulados de sus mentores filosóficos”.¹⁷ Muñoz Rengel también cuestiona a todos aquellos que han pretendido encontrar las convicciones filosóficas de Borges en sus cuentos, ensayos o declaraciones personales.

En este mismo sentido, Manuel Botero Camacho propone una lectura que se centre en lo que el texto por sí mismo cuenta, dejando en cierta forma de lado las condiciones o los entornos del autor. Advierte la gravedad del error en que han incurrido algunos críticos al atribuirle a Borges las filiaciones ideológicas de sus personajes:

No creo que, en el caso de Borges, los relatos tengan que ver con su visión de la realidad, sino con su visión de las teorías acerca de esa realidad. Pero esto repito, además de no ser comprobable, es del todo inútil para el estudio de la literatura. Ana María Barrenechea, por ejemplo, en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, habla de las preocupaciones de Borges, de lo que Borges creía acerca del infinito, de la realidad, de los sueños, de los dobles. Cuando dice “En Borges hay una forma de atacar la consistencia del universo que reúne varios hilos: la filosofía idealista de Berkeley...” (*La expresión de la irrealidad...*p. 133), y luego cita varios cuentos en donde se puede ver desde la ficción el funcionamiento ilusorio de las doctrinas de Berkeley, comete, en mi opinión un grave error, porque el hecho de que Borges incluya estas teorías en sus relatos no implica su creencia en ellas y los cuentos fantásticos no implican su visión del mundo. [...] Un error, acaso más grave, comete Jaime Alazraki en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* [...] No creo que sea válido atribuirle a la creencia de Borges las opiniones de los narradores de sus cuentos. Un autor que cree en Dios puede escribir un cuento donde uno de los personajes sea ateo. ¿Podría alguno de sus críticos probar el ateísmo del autor a partir de las creencias de este personaje?¹⁸

¹⁶ “Lo cierto es que el resumen le permite al filósofo escéptico librarse de los artificios retóricos de la doctrina que busca refutar, dejando los argumentos al desnudo, a la intemperie de la pura lógica. De este modo, el escéptico tiene mucho más fácil mostrar sus peticiones de principio, circularidades o cualquier otro tipo de inconsistencias [...] Como buen escéptico, Borges aprovechará en sus ensayos esa fuerza refutadora del resumen. No es extraño, pues, que la mayoría de sus relatos y ensayos estén plagados de excelentes resúmenes [...] Sin embargo, el filósofo escéptico no sólo resume, sino que también vive de resúmenes, puesto que no tiene tiempo material, quizás tampoco paciencia, para leer todo lo que quiere refutar, es decir, toda la filosofía, toda la ciencia, en fin, toda pretensión de conocimiento. El mismo Borges no tendrá reparos en reconocer que no ha leído ciertas obras, sino sólo sus resúmenes”, Bernat Castany Prado, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Cuadernos de América sin nombre, núm. 31, Universidad de Alicante, 2012, pp. 335-336.

¹⁷ Juan Jacinto Muñoz Rengel “¿En qué creía Borges?”, *Iberorromanía*, op.cit. p. 94.

¹⁸ Manuel Botero Camacho, *El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*, op. cit., p. 14 En una reseña del libro Alfonso del Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Ciencia y Filosofía*, (2007) Claudio Canaparo hace una observación muy

Manuel Botero cuestiona la existencia de genuinas inquietudes filosóficas en el escritor argentino y parece compartir la opinión de Anderson Imbert: Borges era “un nihilista con cultura filosófica que se acercaba a todas las escuelas sin comprometerse con ninguna”,¹⁹ y vio a la filosofía como “la fértil tierra”²⁰ donde recogió la materia prima para sus ficciones.

En resumen, las valoraciones de los críticos expuestos coinciden en que la obra de Borges muestra un aprovechamiento creativo de las posibilidades estéticas de la filosofía pero no puede ser considerada filosofía en estricto sentido. Varios de estos estudiosos repiten las declaraciones personales del escritor argentino y, más que eso, se apoyan en la percepción que tuvo éste sobre su propia obra, la cual descarta la posibilidad de pensamiento filosófico. Habría que preguntarse si tal lectura es correcta. En 1969, por ejemplo, Borges se identificó con el autor de su primer poemario: “Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson, de Whitman [...] he sentido que aquél muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente [...] el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo...”²¹ Si esto es así, cabría preguntarse por qué el último trató de ocultar, corregir y suprimir al autor de la primera obra.²² Me parece que el análisis de las relaciones de la literatura del escritor argentino con la filosofía

pertinente para el caso: una teoría acerca de la autoría es indispensable para afrontar a 'Borges', para saber, digamos, *a quién atribuimos qué*.” (...) “El candor de Borges discutiendo ideas filosóficas es increíble y no menos increíble es la sorprendente cantidad de cosas que críticos y autores académicos encuentran en esas páginas escritas por un hombre rioplatense del siglo XIX” *Reviews of Books*, Illinois, BHS, 87, 2021, p. 267.

¹⁹ “Discusión sobre Jorge Luis Borges” Megáfono, No.11. Cf. M. L. Bastos, *op. cit.*, p. 140. La opinión de Enrique Anderson Imbert será posteriormente matizada en el polémico ensayo “*Borges: el nihilismo débil*” (1996) de Juan José Sebreli.

²⁰ Muñoz Rengel “¿En qué creía Borges?”, *Iberorromania*, *op. cit.*, p. 96.

²¹ J.L. Borges, *Fervor de Buenos Aires* (Prólogo), *Obras Completas*, Vol. I, *op. cit.*, p. 13. En este argumento de autoridad se basa el estudio de Juan Arana, que defiende la intemporalidad de la filosofía en una obra que se juzga también invariable a través del tiempo: “he reducido al mínimo las indicaciones biográficas y contextuales, he basado casi todas mis referencias en los libros de Borges [...]. Tampoco he tenido en cuenta la evolución intelectual presumiblemente operada a lo largo de los más de sesenta años que abarca el período creativo de Borges. Esta decisión es sin duda cuestionable, pero al menos puedo apoyarla en un argumento de autoridad: Borges, en efecto, se identificó en 1969 con el autor de su primera obra, *El centro del laberinto*, Pamplona, EUNSA Ediciones Universidad de Navarra, 1994 p. 16.

²² Los libros publicados por Borges en la década de 1920 constituyen la parte de su obra menos difundida debido a la voluntad de su autor de no reeditar sus tres primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). El reacomodo de textos es una práctica frecuente en Borges, algunos de ellos

debe tomar cierta distancia crítica con respecto al proyecto de creación de la propia imagen que cultivó Borges. En este sentido, será pertinente atender menos a sus declaraciones personales y a la lectura que hizo de su propia obra y más a la naturaleza de sus escritos. Por ejemplo, en “Acerca de Unamuno, poeta” afirma que Miguel de Unamuno es “un sentidor de la dificultad metafísica”²³ y esto lo hace ser un filósofo. Tales “dificultades metafísicas” desfilan por la obra del mismo Borges, desde *Fervor de Buenos Aires*²⁴ hasta *Otras inquisiciones*. El primero se escribió en 1923 y el segundo en 1952; sin embargo, en ambos encontramos elementos que podrían conformar una idea de filosofía, sea como preocupación metafísica o forma (“aristotélica” o “platónica”) de percibir el mundo.²⁵

Siguiendo esta línea de investigación, algunos críticos advierten una preocupación filosófica de base en la obra de Borges y la han suscrito a un sistema filosófico. En este sentido, Ana María Barrenechea lo consideró un panteísta nihilista que declaró insuficiente la estructura rígida del lenguaje, en tanto que Jaime Alazraki lo creyó un panteísta espinosiano que leyó el sistema del universo como una sustancia en la que Dios es una fuerza impersonal inmanente a la naturaleza. Jaime Rest lo situó en el nominalismo de la filosofía analítica anglosajona que hunde sus orígenes en Guillermo de Occam; y para Zulma Mateos, Borges es un "pesimista metafísico radical", alimentado

cambian de lugar e incluso se repiten en diversos libros. Si a ello se suma la práctica intratextual del autor, es decir, la inclusión de párrafos idénticos en diferentes composiciones, es obvio que se produce en el autor una peligrosa sensación de intemporalidad, de que el escritor expresa siempre los mismos conceptos. Cf. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges, op.cit.* pp. 18-20. A lo anterior se suma un proceso arduo de supresión y reescritura. Robin Lefere añade los recursos paratextuales utilizados en la creación de la imagen como escritor que cultivó Borges. (Cf. *Autorretrato y mitografía*, Madrid, Gredos, 2005). Resaltan los prefacios y las notas que según Genette pretenden asegurar al texto una recepción de la lectura de acuerdo con los intereses del autor (Gérard Genette, *Umbrables, op.cit.* p.173). Recordemos que la metatextualidad se refiere la relación que une a un texto con otro sin nombrarlo. Este es el lugar de la crítica que reconstruye, manipula, cita y recita el texto diseñando una red de intertextualidades posibles, para poner al texto estudiado en relación con otros y en relación con su comentario, que influye en el texto puesto que puede alterar sus lecturas. Aquí también se encuentran las entrevistas y biografías, en las que encontramos declaraciones autorales que han sido manejadas —no sólo por los lectores sino también por los críticos— como la más segura clave interpretativa de un cuento, poema, ensayo así como en general de la obra. Cf. Gérard Genette, *La literatura en segundo grado, op.cit.*, pp. 9-10.

²³ J.L. Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925, p. 103.

²⁴ Después de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, Borges señala, al hacer una caracterización general de algunas obras de sus contemporáneos, que su libro no es representativo del ultraísmo, debido a la “inquietación metafísica”, “E. González Lanuza”, *Inquisiciones, op.cit.*, 1925.

²⁵ J.L. Borges, ‘De las alegorías a las novelas’ en “Otras Inquisiciones”, *Obras Completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 122. “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones.”

por el nominalismo aristotélico, el idealismo de Berkeley y el voluntarismo de Schopenhauer.²⁶ Sin embargo, Borges se burlaba de todas estas clasificaciones y defendía, por encima de todo, su escepticismo.²⁷

En este sentido, conviene retornar a la crítica que hace Paoli a quienes insisten en adscribir la obra del argentino a una corriente filosófica específica: “Es más fácil decidir lo que Borges ciertamente no es (hegeliano, historicista, marxista, positivista, cristiano) que decir de él que es schopenhaueriano o panteísta o platónico o budista o idealista”.²⁸ Por paradójico que parezca, esta indefinición (o negación) puede leerse como una inserción en el escepticismo. Bernat Castany Prado estudia la presencia y función del escepticismo en la obra de Borges. Después de explicar el núcleo doctrinal de esta corriente teórica, expone sus manifestaciones, tanto en la historia de la filosofía como en la literatura. Castany hace desfilar, al lado de filósofos como Pirrón de Élide, Enesidemo, Sexto Empírico, Agripa, Rosceclino, Ockam, y Duns Scoto, a grandes escritores de la literatura universal como Eurípides, Cicerón, Petrarca, Montaigne, Erasmo de Rotterdam, Cervantes y Shakespeare, De Quincey, Shaw y Kipling, Chesterton y Stevenson. Para Castany, todos ellos constituyen eslabones en la historia del escepticismo filosófico-literario que desemboca en Borges.²⁹ Castany profundiza en las facetas que asume el escepticismo en la obra de Borges, tanto en los temas (los ataques a la personalidad, el tiempo, la consistencia del universo, etc.) como en las forma y estilo literarios: la vacilación lingüística,

²⁶ El mismo Juan Nuño convirtió a Borges en un seguidor del platonismo y del reino de las ideas y Juan José Sebreli en un racionalista-irracionalista que mezcló el escepticismo de los ingleses y el irracionalismo de Schopenhauer. Sebreli hace una revisión de la recepción de la obra borgiana y los polémicos puntos de vista políticos de su autor en la Argentina de principios de siglo XX hasta su internacionalización (década de los años sesenta). Enfatiza en las razones por las que no fue bien recibido Borges: sus coqueteos con el fascismo, sus declaraciones públicas sobre la dictadura chilena, su desprecio por la migración italiana, etc. En el fondo el artículo rememora las atmósferas de otros tiempos de la literatura sin compromiso político. Clasifica la literatura de Borges como “clasicismo manierista” de acuerdo con la clasificación de Arnold Hauser (“Origen de la literatura y arte manierista,” en *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1974). Cf. “Borges: nihilismo y literatura” en *Cuadernos Hispanoamericanos* *op. cit.* pp. 110-125.

²⁷ Cf. María Esther Vázquez, *Esplendor y derrota*. Tusquets Editores, 1996.

²⁸ R. Paoli, “Borges y Schopenhauer” en *Revista latinoamericana...* *op. cit.*, p.176.

²⁹ Es necesario aclarar que el escepticismo carece de premisas o dogmas concretos y más podría definirse como un método de refutación radical, ya que ataca la posibilidad misma de formular una teoría sistemática que explique la realidad: “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”, Jorge Luis Borges, ‘Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius’, “Ficciones”, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 436.

las expresiones de probabilidad en sus personajes y narradores, la doble negación, el uso de paréntesis, la presencia de las paradojas, el oxímoron, la elipsis y la enumeración caótica. Todos estos recursos son utilizados para rectificar o matizar y de esta manera rebajar la intensidad de las afirmaciones comentadas por el escritor escéptico, generando así una atmósfera de indefinición y vaguedad que pretende provocar en el lector la convicción de que la verdad no es accesible. En esto consiste la esencia del escepticismo. Para Castany el exceso de citas en la obra de Borges es un caso de enumeración caótica que en términos del escepticismo filosófico equivale a una modalidad del *tropo* de la discordancia.³⁰

Castany explica que la multitud y variedad de citas es una estrategia recurrente en la tradición escéptica, lo cual no implica necesariamente la identificación del autor con las ideas o principios teóricos a los que éste hace referencia. Citar a Platón o a Ockam no hace al escritor ni platónico ni nominalista, por señalar un par de casos. Destaca Castany, sin embargo, que la abundancia de citas propias de la tradición escéptica ha desorientado a muchos críticos, que han llegado a atribuirles muchas de las opiniones contenidas en dichas citas a los escritores escépticos:

El origen de esta confusión puede radicar en el hecho de que los filósofos dogmáticos suelen citar mayoritariamente a sus inspiradores o a sus adversarios, mientras que los escépticos citan indiscriminadamente en función de la caótica variedad que exige el tropo de la discordancia o en función de la doctrina que estén refutando. También en el caso de Borges la crítica ha querido ver, basándose en unas u otras citas, influencias platónicas, aristotélicas, cartesianas o heraclitanas.³¹

Independientemente del sistema filosófico al que supuestamente se haya adherido Borges, queda por resolver si su obra, más allá de los condicionamientos conceptuales inevitables, tiene un estatuto filosófico. Aclaro que se trata de dos órdenes de ideas: toda obra literaria presupone, aunque sea de

³⁰ Agripa (Siglo I a. C.) distingue cinco tropos o “camino de la duda”; el quinto o de la discordancia afirma que los filósofos y hombres en general tienen opiniones divergentes acerca de todo y no debemos pretender que nuestras consideraciones estén destinadas a zanjar ninguno de esos debates porque quizá las cuestiones que nos planteamos rebasen nuestras capacidades y en ese sentido es mejor que suspendamos el juicio; además, la variedad de opiniones es tanta que es imposible conocerlas todas y escoger una con conocimiento de causa, Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001 Vol. I, p. 74.

³¹ Bernat Castany Prado, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, op. cit., p. 334.

manera subrepticia, una concepción del mundo, de la vida y del hombre (este es un significado posible para el término “filosofía”), pero ello no implica necesariamente que esa obra sea filosófica. En efecto, la connotación del adjetivo no es fácil. Sin embargo, para algunos estudiosos de Borges, en el corpus de su obra encontramos filosofía. Edgardo Gutiérrez³² y Jaime Rest, entre otros, demuestran que ésta no se expresa en forma académica sino de manera más libre. Kazmierczak Marcin³³ advierte en nuestro escritor un interés por la filosofía que rebasa el ámbito de las cuestiones estéticas y se centra en el contenido metafísico de las ideas. De esta manera, tenemos que el autor de *Ficciones* no sólo explotó las vetas literarias de la filosofía, sino que desarrolló un cierto tipo de pensamiento filosófico e incluso, a partir de ciertas premisas, podría ser considerado filósofo.

En el artículo titulado “Lenguaje y estética en *Inquisiciones*”, Alfred J. Mac Adam analiza la importancia del lenguaje en *Inquisiciones* y asegura que

El Borges que emerge del estudio de los ensayos publicados entre 1925 y 1932 resulta extraño para el autor convencido de que Borges es un cuentista que también publica ensayos: en estos libros vemos al Borges polémico, al Borges criollo, al Borges lingüista, al Borges biógrafo y al Borges filósofo. La palabra “filósofo” puede parecer una exageración: conviene señalar que Borges es filósofo en cuanto a su afán de ubicarse en la historia cultural y en la medida en que emplea para alcanzar aquélla las ideas que derivan de su vocación profesional, las letras. Aclaremos: muy joven, Borges decide que el sector de la cultura que se suele designar “las letras” abarca todas aquéllas disciplinas en que el lenguaje es el verdadero asunto de investigación [...]. Pero si vemos en Borges a un hombre cuya vida es inseparable del lenguaje, el lenguaje empleado como medio de expresión, empezaremos a entender su filosofía.³⁴

Sin duda, es controvertida la opinión anterior, ya que de acuerdo con esa forma de entender la

³² *Borges y los senderos de la filosofía*, Buenos Aires, Ed. Altamira 2000. En el capítulo primero de este libro, Edgardo Gutiérrez estudia algunos asuntos epistemológicos en tres cuentos de Borges (“Emma Zunz”, “Tema del traidor y del héroe” y “La muerte y la brújula”); y en otra parte del mismo texto, Gutiérrez refuta la idea de Nuño sobre el platonismo de Borges argumentando que las raíces filosóficas de la obra del escritor argentino, se encuentran en el idealismo filosófico de la época moderna.

³³ Kazmierczak Marcin, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, op. cit., p. 51.

³⁴ Alfred J. Mac Adam afirma que el lenguaje, hablado y escrito, es la gran fijación de Borges durante los años veinte, y es desde la perspectiva del lenguaje que él postula una estética. Más aún, este autor pretende situar la estética de Borges dentro de las corrientes filosóficas del siglo veinte. Para el existencialismo “esta estética resultaría una filosofía de la angustia”; para los filósofos del lenguaje “las actitudes de Borges serían *non sense*” porque Borges no quiere enunciar verdades sino jugar con el lenguaje; para un positivista, “lo que hace Borges es absurdo [...] Desde la perspectiva de la lógica, la filosofía de Borges, su manera de explicar su vida, resulta insatisfactoria porque no es una filosofía vital sino una filosofía elegíaca, una filosofía, en último término, para lectores. Lo que hace Borges es desvalorizar la vida, trivializarla subrayando su carencia total de valor intrínseco. La vida, la experiencia vital, ya que es común a todos, no puede ser importante, no puede ser la esencia del ser humano” “Lenguaje y Estética en *Inquisiciones*” en *Revista Iberoamericana*, Año 1977 Vol. XLIII Nos. 100-101 Julio- Diciembre, pp. 637-638.

filosofía, todo escritor, en la medida en que trabaja con el lenguaje, sería un filósofo. Aunque por ahora no pretendo entrar en esta discusión, baste considerar que no sólo el literato sino también el científico trabajan con el lenguaje y, de acuerdo con el planteamiento de Alfred J. Mac Adam, habría que aceptar que aquél también sería un filósofo, lo cual resulta bastante cuestionable. La tesis que defienden algunos críticos de la existencia de una vena filosófica en la obra de Borges obedece más bien al descubrimiento de ciertos elementos en ella que coinciden con los del discurso filosófico, como veremos a continuación.

Entre los artículos de la revista *L'Herne* destacan los de Louis Vaux y Jean Wahl. El primero de estos autores escribe “Borges philosophe” y es uno de los pioneros en reivindicar el valor de Borges como filósofo. El crítico francés afirma que los problemas planteados en los ensayos y cuentos del escritor argentino (el tiempo, la eternidad y el yo, etc.) son dignos de la mejor filosofía académica, a pesar de las reservas de algunos filósofos tradicionales:

Borges nous fait assister au défilé des religions et des philosophies. Toutes l'intéressent, nulle le retient. Ni dogmatique, ni négateur, ni syncrétise, chacune l'intéresse par le bruissement exotique de ses noms, par l'éclat insolite de ses paradoxes [...]. La philosophie, dira-t-on, est recherche de la vérité; Borges forgeron de fictions. Leur parle-t-on de fictions, les philosophes se tiennent sur leur gardes. Pourtant l'oeuvre de Platon fourmille de mythes didactiques ou bouffons; le Verbe éternel l'affuble en régent de collègue pour enseigner la physique cartésienne au R.P. Malebranche; Samuel Butler commence un livre fantaisiste et l'achève en le prenant au sérieux; R. Ruyer vante les mérites de l'utopie, exercice intellectuel, expérience mentale sur les possibles latéraux; P.M. Schul rapproche les jeux de l'imagination des jeux de l'intelligence. Les métaphysiciens se traitent mutuellement de visionnaires, Kant, donne même un opuscule sur la question; mais, à en croire la doctrine de *l'Esthétique transcendentale*, nos cosmonautes se promèneraient dans “une forme *a priori* de leur sensibilité”. *Je feindrai* est une expression bien cartésienne, et Descartes de forger un malin génie, et des tourbillons, et une matière subtile et une théorie selon laquelle les mouvements du coeur sont l'effect, non la cause de la circulation du sang. Il serait aisé d'allonger la liste. Et je ne vous [sic] pas pourquoi les philosophes n'admettraient pas Borges dans leur college. D'ailleurs les paradoxes de *Tlön, Uqbar Orbis tertius* sont calqués sur les paradoxes classiques: Borges imagine un homme qui en rêve un autre avant de s'apercevoir qu' il est rêvé à son tour; mais le sang des poissons serait, selon Leibniz, un étang où nagent d'autres poissons dont le sang, etc. [...] Philosophe par sa *Denkform*, Borges l'est aussi par ses thèmes [...] J'en parle, parce que les problèmes philosophiques les plus classiques préoccupaient Borges.³⁵

³⁵ Louis Vaux, “Borges philosophe” en *L'Herne. op.cit.*, pp. 253-254. Borges nos hace asistir al desfile de las religiones y de las filosofías. Todas le interesan, ninguna le retiene. Ni dogmático, ni negador ni sincretista, cada una le interesa por el susurro exótico de sus nombres, por el brillo insólito de sus paradojas [...]. La filosofía, se dirá, busca la verdad; Borges herrero de ficciones. Cuando se habla de ficción, los filósofos y se ponen en guardia. Sin embargo, la obra de Platon está llena de mitos amenos y didácticos; la Palabra eterna con la que erróneamente se viste el catedrático para enseñar la física

Louis Vaux señala que los filósofos buscan la verdad y no pueden considerar a Borges como su “colega”, ya que éste no comparte esa búsqueda: su oficio es forjar ficciones. Sin embargo, Vaux demuestra que los ejercicios intelectuales de la reflexión filosófica no son ajenos a la ficción y cita algunos casos como los mitos fantásticos que abundan en la obra de Platón; la suposición de la existencia de un “genio maligno” en la radicalización del escepticismo de Descartes; el espacio de Kant (forma *a priori* de su sensibilidad) en el que como “cosmonautas” nos paseamos en *La Estética Trascendental*, etc. Es decir, si los filósofos, al igual que Borges, recurren a la ficción, y éste al igual que aquéllos se ocupa de temas que constituyen problemas clásicos en la historia de la filosofía, ¿por qué se niega que el escritor argentino sea filósofo? Para Vaux, Borges es filósofo tanto por su estilo de pensamiento como por sus temáticas. Asimismo, el filósofo francés Jean Wahl, en “Les personnes et l'impersonnel”(1964),³⁶ analiza la influencia en Borges de diversas corrientes filosóficas. Entre ellas destaca el nominalismo y el panteísmo:

Il faut connaître toute la littérature et la philosophie pour déchiffrer l'oeuvre de Borges. Deux exemples: Quand il dit: *l'histoire copie la littérature*, il faut se souvenir d'Oscar Wilde. Quand il fait dire à un des ses personnages: *Ma maison, monsieur, est comme un tas d'ordure (Fictions, p. 47)* et à un autre: *Ce chien couché sur le fumier, nous nous souvenons d'Heraclite.[...]*. Borges est nominaliste: *Tout état mental est irréductible: le simple fait de le nommer, de le classer, implique un faussement (F., p. 35)*. Dans le même volume à la page 150, nous lisons: *Non seulement il lui était difficile de comprendre que le symbole générique chien embrassât tant d'individus dissemblables et de formes diverses [...] Mais en même temps nous verrons qu'il sait qu'il y a des formes générales. Toute chose s'évanouit tantôt dans l'individuel infinitésimal, tantôt dans des structures impersonnelles.*³⁷

cartesiana al reverendo padre Malebranche; Samuel Butler comienza un libro de fantasía y termina por tomarlo en serio; Raymond Ruyer pregona los méritos de la utopía, ejercicio intelectual, experiencia mental y sus posibles adversidades; PM. Schul acerca los juegos de la imaginación a los de la inteligencia. Los metafísicos se tratan unos a otros como visionarios, Kant, incluso tiene un escrito sobre el tema; pero, de acuerdo con la doctrina de la Estética trascendental, nuestros cosmonautas se pasean en "una forma a priori de la sensibilidad". *Yo fingiré* [las cursivas son mías] es una expresión cartesiana, y Descartes se forja [*finge*] [las cursivas y los corchetes son míos] un genio del mal, y los torbellinos, y la material sutil y la teoría según la cual los movimientos del corazón son el efecto y no la causa de la circulación de la sangre. Sería fácil alargar la lista. Yo no veo porqué los filósofos no admitirían a Borges en su colegio. Además las paradojas de Tlön, Uqbar Orbis Tertius están inspiradas en las paradojas clásicas: Borges imagina un hombre que sueña otro, antes de darse cuenta de que él es soñado también; pero la sangre de los peces es, según Leibniz, un estanque donde nadan otros peces cuya sangre, etc . [...] Filósofo por su forma de pensar, lo es también por sus temas [...] Digo esto, porque los problemas filosóficos, los más clásicos preocupaban a Borges. (Traducción mía).

³⁶ Jean Wahl en “Les personnes et l'impersonnel” en *L'Herne. op. cit.*, pp. 257-264.

³⁷ *Ibidem*, p. 258. Hace falta conocer toda la literatura y la filosofía para descifrar la obra de Borges. Dos ejemplos: Cuando él dice la historia copia la literatura, debe recordarse a Oscar Wilde. Cuando él hace decir a uno de sus personajes:

Wahl subraya en algunas obras de nuestro escritor ciertos pasajes (“Funes, el memorioso”, es un ejemplo) en los que se asoman algunas ideas nominalistas, concretamente, la existencia prioritaria de los individuos particulares sobre las formas genéricas o el concepto que pretende englobar a todos aquéllos. Sin embargo, por contraposición, junto a este nominalismo que afirma la particularidad individual en detrimento de lo general, Borges sostiene la idea de la existencia de un sujeto universal (una suerte de panteísmo, le llama Wahl) del que los individuos concretos son una manifestación; idea ya planteada por cierto por escritores, como Whitman y Stefan George.

[...] Dès lors nous arrivons à l'idée d'un seul sujet (*E*, page 35), d'un poète exemplaire, d'un être immortel ou séculaire (*E*. page. 33) qui est l'auteur de tous les livres. Si différents qu'ils soient, Whitman et Valéry ont eu là même idée du poète exemplaire [...] Nous arrivons à une sorte de panthéisme, visible aussi bien dans Whitman que dans Stefan George. (*E*. p. 92) George, dit de lui-même qu'il est un seul individu et en même temps [...] on pourrait ajouter qu'il se sent par là même comme l'homme universel.³⁸

Finalmente, Wahl enfatiza *la praxis* crítica y cuestionadora del quehacer literario de Borges, dos características esenciales de la filosofía: “Plus qu'une science, ce que Borges nous propose, c'est un profond questionnement, un profonde ignorance. *S'il y avait autant de Ganges qu'il y a de grains de sable dans le Ganges, et encore autant de Ganges que de grains de sable dans ces nouveaux Ganges, le nombre final de grains de sable serait plus petit que le nombre des choses que le Boudha ignore.* (*E*. page 215)”.³⁹ Es decir, siempre sabremos menos del mundo que lo que hay en él: Borges pone de

mi casa, señor, es como un montón de basura (Ficciones, p 47.) Y otro: Este perro tirado sobre el estiércol, nos acordamos de Heráclito [...] Borges es nominalista: Todo estado mental es irreductible: el simple acto de nombrar y clasificar implica una falsedad (F, p 35.). En el mismo volumen en la página 150, leemos: No sólo era difícil para él comprender que el símbolo genérico perro debe incluir tanto a los individuos tan disímiles como a sus diversas formas [...] Pero al mismo tiempo vemos que él sabe que hay formas generales. Cualquiera se convierte, unas veces, en lo individual infinitesimal, otras, en estructuras impersonales. (Traducción mía)

³⁸ *Ibidem*, pp. 258-259. Entonces llegamos a la idea de un solo tema (*E*, página 35), de un poeta ejemplar, de un ser inmortal o secular (página *E*. 33) que es el autor de todos los libros. Por diferentes que sean, Whitman y Valéry han tenido la misma idea del poeta ejemplar [...] Llegamos a una especie de panteísmo, visible tanto en Whitman como en Stefan George. (*E*. p. 92) George dice de sí mismo que es un solo individuo y, al mismo tiempo [...] podríamos añadir que se siente como el hombre universal. (Traducción mía)

³⁹ *Ibidem*, p. 264. Más que una ciencia, lo que Borges nos ofrece es un cuestionamiento profundo, pone en evidencia nuestra

manifiesto los alcances limitados del entendimiento.

La misma línea de argumentación han seguido estudios más recientes, entre ellos: *Borges y la filosofía* (1990) de Julián Serna Arango; *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges* (1994) de Juan Arana; "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer" (1999)⁴⁰ de Francisco José Martín; y *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges* (2003) de Cristina Bulacio.

Serna Arango atribuye a la obra de Borges un estilo muy propio de hacer filosofía. Este autor hace un replanteamiento de la naturaleza de la filosofía, dentro del cual las ideas, propuestas y sugerencias del escritor argentino pueden considerarse filosóficas. En este replanteamiento señala que, desde sus inicios, la filosofía se distancia de las formas de interpretación mítica de la realidad para afirmarse en el *logos*, es decir, en la razón. Sin embargo, también desde sus orígenes y en el transcurso de su historia, podemos notar estilos discrepantes en algunos filósofos, como Parménides, San Agustín y Nietzsche, entre otros. En ellos se asoman los rasgos de una filosofía que se deslinda del tipo canónico y se acerca a otras formas de expresión; dentro de las posibilidades que explora se encuentra lo que llama Serna la literatura filosófica: "Platón hace literatura sin proponérselo y Borges filosofía a pesar suyo",⁴¹ y por supuesto, el estilo de filosofar del escritor argentino dista mucho del estilo de los pensadores sistemáticos. Algunas veces critica irónicamente, como en "Nueva refutación del tiempo", otras polemiza argumentos célebres como en "Avatares de la tortuga", siempre desplegando escenarios muy complejos al trabajar con ideas filosóficas.

Serna Arango examina los temas que más le interesaron a Borges: los sueños, el lenguaje, el conocimiento y el tiempo. Al hacer esta revisión, el filósofo colombiano nos descubre la convergencia

profunda ignorancia. Si hubiera tantos Ganges como granos de arena hay en el Ganges, y aún tantos Ganges como granos de arena hay en los nuevos Ganges, el número final de granos de arena sería menor que el número de cosas que el Buda ignora. (Traducción mía)

⁴⁰Cf. *El siglo de Borges* Vol. II, Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario, Alfonso del Toro y René Ceballos (eds.) Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1999.

⁴¹ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, *op. cit.*, p. 28.

de las reflexiones de Borges con, digamos, las reflexiones de los filósofos de oficio:

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

Filosofía sin hacer filosofía, no es otra la opción elegida y defendida por Borges, cuando atribuye al pensamiento el papel dinámico de incentivo y no la función apostática de inventario.⁴²

Juan Arana coincide con Serna Arango al reconocer en Borges un estilo muy propio de hacer filosofía en el que el juego de las posibilidades estéticas es perfectamente legítimo. El filósofo español, siguiendo las reflexiones de Louis Vaux, repara en el sentido “serio” del juego: literaturizar la filosofía o “jugar” con ella no es sinónimo de una devaluación de lo filosófico.⁴³ Lo que Borges hizo en su obra fue muy atinado, “me parece una suerte que jugara en serio o en broma con 'filosofemas'. A este respecto me tiene sin cuidado que sus juegos fueran para él mera diversión o no. Creo que no hay incompatibilidad entre lo serio y la broma. Es delicioso cuando alguien consigue hacer ambas cosas a la vez.”⁴⁴ Arana reconoce un estilo propio de filosofar en Borges, que identifica con el uso de recursos tales como la lucidez, la inteligencia y la curiosidad. La combinación de ellas determina la condición filosófica de la obra borgiana, la cual, según el filósofo español, asume las modalidades propias de la poesía intelectual y el relato fantástico.

Estos puntos de vista son compartidos por Francisco José Martín, para quien la obra de Borges responde al esfuerzo, tras la crisis logocentrista de finales del siglo pasado, de "salvar" a la filosofía en la literatura. Resultado de este esfuerzo ha sido lo que se ha llamado, a falta de mejor nominación, "novelas intelectuales" o "novelas filosóficas". En este último asunto, Francisco José Martín concuerda con Juan Arana en que la filosofía en la obra de Borges asume estilos parecidos a los géneros literarios: novela filosófica, poesía intelectual, el relato fantástico. Sin embargo, José Martín se atreve a

⁴² *Ibidem*, p. 129.

⁴³ Juan Arana, “Borges y el canon filosófico”, en A. de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Hildesheim, Olms, 2007, pp. 89-99.

⁴⁴ Juan Arana, “El concepto y la metáfora. El diálogo de Mariano Álvarez con Jorge Luis Borges”, en María del Carmen Paredes (ed.), *Metafísica y experiencia. Homenaje a Mariano Álvarez*, Salamanca, Sígueme, 2012, pp. 273-297.

contradecir al mismo Borges ("pensé sobre todo en las posibilidades literarias de la filosofía") al asegurar que no se trata solamente de explorar "las posibilidades literarias de la filosofía, sino de operar en favor de las posibilidades de una auténtica filosofía literaria."⁴⁵

En esta filosofía literaria convergen armoniosamente el conocimiento y la experiencia estética. La validez de la obra borgiana es doble: su carácter estético y aunado a él su carácter gnoseológico: "se trata, eso sí, de un tipo de conocimiento que establece una relación con la verdad bastante insólita en lo que es el dominio histórico de las grandes corrientes de la historia de la filosofía".⁴⁶ La relación con la verdad se redefine desde esta perspectiva, así como la tarea del filósofo en relación con el mundo y sus efectivas posibilidades cognoscitivas: la filosofía literaria reconoce y asume el papel principal que juega en ella la *inventio*.⁴⁷

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

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna -siquiera de modo infinitesimal- no se parezcan un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a pensar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama [...] Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.⁴⁸

Cristina Bulacio suscribe las propuestas de Vaux y de Wahl: Borges hace filosofía si

⁴⁵ Martín Francisco José, "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer" en Del Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna, eds. *El siglo de Borges*, Vol. II, Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1999, p. 144-5.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 145-147.

⁴⁸ J.L. Borges, 'Discusión' *Obras Completas*, Vol. I, *op. cit.*, p. 258.

consideramos los temas que aborda, las actitudes que cultiva y las perplejidades en que se debate. Para la filósofa argentina, Borges, desde las antípodas del pensamiento racionalista, es un filósofo en tanto demolidor de certezas y prejuicios.⁴⁹

Finalmente, podemos resumir que para algunos críticos, Borges explotó solamente las posibilidades estéticas de la filosofía; para otros, en cambio, es un filósofo *malgré lui*. El debate aún no se ha resuelto y entre los críticos encontramos serias discrepancias acerca del estatus discursivo de la obra del escritor argentino: ¿hizo literatura con la filosofía o desarrolló un cierto tipo de pensamiento filosófico? La pregunta puede ser ociosa si partimos de sus declaraciones personales, ya que jamás tuvo tal pretensión y fue claro y enfático al respecto. Sin embargo, desde otra perspectiva, el planteamiento resulta muy significativo, ya que nos revela el trasfondo de la discusión sobre el estatus discursivo de la obra de Borges: el problema las delimitaciones entre la filosofía y la literatura. ¿Qué tan claros son los criterios que nos permiten determinar que una obra pertenece a la literatura y no a la filosofía o viceversa? ¿Cómo podemos determinar la naturaleza de cada una de estas disciplinas? ¿Qué denotan los términos “filosofía” y “literatura”? En resumen, la discusión rebasa la propia obra de Borges.

2. Las fronteras difusas de la literatura y la filosofía

Una forma de delimitar un concepto es ensayar una definición. Empecemos por la filosofía. En el curso de su desarrollo histórico se ha acuñado un concepto que describe su naturaleza. Martín Heidegger lo retomó en el siglo XX: “Los pensadores griegos, Platón y Aristóteles, ya advirtieron que la filosofía y el filosofar pertenecen a aquella dimensión del hombre que nosotros llamamos estado de ánimo (en el sentido de estar dispuesto y determinado efectivamente)”.⁵⁰ Esta disposición o actitud corresponde a la capacidad de asombro frente al mundo, misma que da origen a la filosofía y, en el sentido de los primeros filósofos griegos, al conocimiento en general. Recordemos la conceptualización clásica: filosofía es amor al conocimiento, una definición cuya extensión está en razón inversa de su

⁴⁹ Cf. Cristina Bulacio, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo, 2003.

⁵⁰ Martín Heidegger, *¿Qué es la filosofía?* trad. Jesús Adrián Escudero, Herder, Barcelona 2004, p. 58-59.

delimitación. José Ferrater Mora complica aún más el problema al señalar que existen tantas definiciones del quehacer filosófico como sistemas en la historia de la filosofía:

Las definiciones de la filosofía son variadas. Común a ellas sólo parece ser el hecho de que, como lo ha observado Simmel, la filosofía es en los diversos sistemas filosóficos el primero de sus problemas. Análogamente, Josef Pieper ha declarado que mientras preguntar “¿Qué es la física” no es formular una pregunta perteneciente a la ciencia física, sino una pregunta previa, preguntar “¿Qué es la filosofía?” es formular una pregunta filosófica (una “pregunta eminentemente filosófica”). Así cada sistema filosófico puede valer como una respuesta a la pregunta acerca de lo que es la filosofía.⁵¹

Cada filósofo define el quehacer filosófico según el sistema de pensamiento en el que su propio quehacer esté anclado; así, para algunos, la filosofía es un tipo de investigación (Kant, Husserl); en otros, una cosmovisión (Platón, Hegel, Escoto Erígena); otros pensadores, en cambio, la conciben como un plan de acción (Nietzsche y Marx). Jean Pierre Fayé, uno de los fundadores de la revista *Tel Quel*, ratifica el planteamiento anterior: cada filósofo propone una respuesta distinta y se empeña en desarrollar las razones de tal diferencia. El intento por responder a la pregunta ¿qué es filosofía? no puede ignorar tales esfuerzos, pero tampoco la escena en la que cambian tanto el papel como la forma que asume la filosofía; es decir, la historia que en sí misma cuenta algo de lo que llamamos en sentido más amplio Historia. Es decir, la filosofía sólo tiene lugar en la Historia y en su propia historia.⁵²

Es decir, una definición nos introduce de lleno en la reflexión filosófica (inscrita en un determinado sistema filosófico) y además supone una selección del material histórico en la que de forma subrepticia opera ya un concepto de filosofía. La búsqueda de una definición de filosofía en sus formas de

⁵¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, op., cit.*, t.2 p. 1272. Georg Simmel nació en Berlín en 1858. Una de las ideas centrales de su propuesta filosófica sostiene que la individualidad del sujeto y su peculiar constitución son una norma epistemológica para determinar la verdad y falsedad. Este relativismo se convierte después en un reconocimiento de lo que hay de objetivo y categórico en el mundo humano. La asistematicidad del pensamiento de Simmel es una de sus características. Para algunos de sus contemporáneos, se trataba de un pensamiento apenas académico y “diletante”, aunque después se le reconoció cierta originalidad. Su “ensayo filosófico” ha aparecido no como un modo de hacer “literatura” con la filosofía, sino como un modo distinto de hacer filosofía. La obra de Josef Pieper (1904) está fundada en el tomismo, concebido como una gran arquitectura ontológica; se ha interesado por la antropología filosófica, que tiene, a su entender, un fundamento teológico revelado en el curso de la experiencia histórica. Cf. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, op. cit.*, Vol.III, pp. 2784-2785.

⁵² Cf. Jean Pierre Faye, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Armand Colin, 1997.

aparición histórica plantea una petición de principio.

A continuación expongo sucintamente los problemas que salen al paso al intentar definir qué es la filosofía.⁵³ Ante la imposibilidad de partir de una *tabula rasa* en el intento por encontrar un punto de partida en la definición, se puede observar un cierto consenso sobre el hecho de que “antes de una discusión filosófica razonada, no hay ninguna conformidad en el concepto de filosofía, sobre el hecho de que ni su concepto, ni su objeto, ni su método pueden presuponerse como explícitamente esclarecidos.”⁵⁴ Esto implica que nada debe sustraerse a la discusión filosófica, es decir, a la confrontación de opiniones por medio de la argumentación. Esta discusión puede tornarse indefinida, pero esta indefinición no tiene más significado que la repulsión al intento por fijar de antemano y de manera concluyente el marco de la discusión. El concepto de “discusión indefinida”, pues, indica uno de los elementos estructurales de la filosofía,⁵⁵ a los que podríamos sumar “capacidad de asombro”, “amor a la sabiduría”, etc., como notas para una definición cuya extensión es inversamente proporcional a su comprensión.⁵⁶ De aquí proviene la dificultad de llegar a un consenso sobre cómo entender la filosofía.

Así como cada filósofo nos ofrece una definición diferente de filosofía, parece suceder lo mismo en el ámbito de la literatura. El teórico español Manuel Asensi advierte en ésta “su absoluta transformabilidad y desfigurabilidad a lo largo de los contextos en los que actúan. ¿Quién se atrevería a asegurar que lo que Sófocles, J. Manrique, Góngora, Cervantes y Proust entendían por "poesía" y

⁵³ Cf. Hermann Krings, *et. al.*, *Conceptos fundamentales de filosofía*, trad. Raúl Gabás, Vol. II, Barcelona, Herder, 1978.

⁵⁴ *Ibidem*, p.133.

⁵⁵ *Ibidem*, p.134. Después señalará que se puede partir de un presupuesto: el de la problematización continua y esto determinará una característica fundamental de la filosofía: el procedimiento de la discusión como progresión ilimitable en la problematización de los presupuestos, la cual se funda en un movimiento peculiar del pensamiento y sólo cuando puede conocerse éste (el movimiento del pensamiento en el que se realiza el problematizar) se capta la filosofía en su propia forma dinámica.

⁵⁶ De acuerdo con la ley de la extensión y comprensión de los conceptos que se estudia en la Lógica tradicional: “A mayor extensión de un concepto, menor comprensión y viceversa”. Es decir, ambas propiedades en un concepto operan en sentido inverso”, Cf. Daniel Márquez Muro, *Lógica*. ECLALSA. México, 1971, p. 67.

"literatura" era lo mismo?"⁵⁷ Este desacuerdo también se aprecia, de algún modo, en las ambigüedades expuestas en los criterios de clasificación de ciertas historias de la literatura, que junto a una selección de obras de reconocidos escritores de la tradición literaria, como Homero, Eurípides, Cervantes, etc., agregan las obras de Platón, San Agustín, Rotterdam, Ficino, Campanella y Bacon, entre otros.⁵⁸ ¿Cómo entender tales taxonomías? ¿Será que el compilador reconoce en el libro VI de *La República* y el *Civitate Dei* un tipo de literatura? Pareciera que así como entre filósofos no hay acuerdo con respecto a una acotación del término "filosofía", lo mismo sucede en el de "literatura".

El problema sobre la delimitación de lo literario ha sido un asunto discutido entre los teóricos contemporáneos de la literatura. A lo largo del siglo XX, se ha desarrollado una producción prolija de teorías a la luz de las cuales puede analizarse la *praxis* literaria (la semiótica, el estructuralismo, la estilística, la hermenéutica, etc.). Dos de ellas son el Formalismo ruso y la Nueva Crítica norteamericana, que en sus intentos por deslindar el campo de los estudios literarios se han planteado el problema de la naturaleza del texto literario. La primera de estas teorías asegura que la naturaleza de una obra literaria reside en sus elementos intrínsecos: eufonía, ritmo, métrica, estilística, imágenes, metáforas, símbolos y formas de ficción narrativa, entre otros. La Nueva Crítica norteamericana llega a la misma conclusión: lo literario se identifica con la articulación de todos los elementos anteriores en un complejo sistema de mecanismos que forjan la función estética del texto.

A partir de las premisas anteriores podemos deducir que, puesto que lo literario de un texto se identifica con su dimensión estética, ésta también podría encontrarse en textos que tradicionalmente no forman parte del canon de la literatura y sí, en cambio, de otros campos de la cultura como la historia y

⁵⁷ Lo mismo pregunta acerca de la filosofía: "¿Quién se atrevería a identificar lo que comprendían por "filosofía" Platón, Descartes, Hegel, Carnap y Heidegger?" *Literatura y filosofía*, Madrid, Ed. Síntesis, 1995, p. 10.

⁵⁸ Cito tres casos: *Historia de la literatura universal*, Coord. Ciriaco Pérez Bustamante Madrid, Ed. Atlas 1946; Ramón D. Perés, *Historia de las literaturas antiguas y modernas* Barcelona, Ed. Ramón Sopena Provenza, 1941 [correspondiente de la RAE,]; *Historia de la literatura universal*, Estudio preliminar por Paul Van Tieghen, Barcelona, Ed. Arimany, 1953.

la filosofía. Es decir, pareciera que al intentar delimitar la naturaleza del texto literario se abre la posibilidad de encontrar literatura en otros ámbitos. Los formalistas rusos y la Nueva Crítica norteamericana, al tratar de definir la naturaleza específica del texto literario, han abierto el horizonte a otras posibilidades diferentes del canon. Este fenómeno es el mismo que se plantearon los teóricos de la intertextualidad: el texto literario no está delimitado sino des-limitado. Es decir, no puede concebirse como una entidad cerrada en sí misma; por el contrario, su estatus se define en las relaciones o vínculos que establece con otros textos, géneros, áreas de conocimiento y estilos de habla extraliterarios. Lo “literario” pues, se des-limita y abre posibilidades a otras áreas del saber. En este sentido, Fernando Savater considera pertinente la extensión del concepto de lo literario “de tal manera que haga posible incluir otras formas poéticas o narrativas que son la filosofía, la teología, la teoría científica, las constituciones políticas o las proclamas revolucionarias. Es perfectamente obtuso seguir insistiendo en el carácter *ficticio* e *inventado* de lo literario, por oposición a la condición de real y de dado que se supone al hipotético mundo efectivo.”⁵⁹

La apreciación de Savater es correcta. Recordemos que no fue hasta finales del siglo XIX cuando la historia se convirtió en una profesión diferente de la literatura; una centuria antes, aún se encontraba regida por las reglas de la retórica. Actualmente, entre los teóricos de la historia se sigue discutiendo la naturaleza de las interrelaciones entre el texto literario y el histórico, dado que las fronteras entre la forma narrativa de la historia y la forma narrativa literaria están marcadas por una línea muy sutil.⁶⁰

La ciencia tampoco es ajena a este fenómeno. David Locke descubre en la exposición de ciertos informes científicos (*El origen de las especies* de Darwin; *Relatividad: la teoría especial y general* de

⁵⁹ Fernando Savater, *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976, p. 205.

⁶⁰ Patricia Fumero, “*Historia y Literatura: Una larga y compleja relación*” Universidad de Costa Rica, <http://istmo.denison.edu/n06/proyectos/historia2.html>. Página consultada el 5 de julio de 2013.

Einstein y *El diálogo* de Galileo) una retórica que opera con recursos tales como la musicalidad del lenguaje, la estrategias irónicas, la presencia de metáforas, las formas y estilos ensayísticos, la belleza simétrica de las taxonomías conceptuales, etc., es decir, parte de lo que pudiera decirse que configura la dimensión estética del texto.⁶¹ De hecho, la literatura y la ciencia, igual que observábamos con la historia, no fueron distinguidas conceptualmente hasta tiempos modernos y su bifurcación, a decir del mismo Locke, "es una quimera de nuestra imaginación post-kantiana".⁶²

Por lo que toca a la filosofía, también le resultan familiares las imágenes, los símbolos, las analogías, la ficción, la simetría, las metáforas, y los estilos de escritura propios de los géneros literarios. Louis Vaux ya evidenciaba, en su citado artículo "Borges philosophe", al ficticio "genio maligno" en la obra de Descartes, a los personajes y dramas inventados en las alegorías de Platón; y por su parte, Schopenhauer advirtió cierto "furor simétrico" en el orden dispuesto por Kant en las categorías del entendimiento. Pareciera, pues, que podemos hablar de literatura en otros ámbitos como los señalados, pero esto también sucede con la filosofía. Serna Arango, Juan Arana y Francisco José Martín manejan categorías conceptuales que acercan la filosofía a géneros hasta hoy ubicados en el canon de la literatura: novela (novela filosófica), poesía (poesía intelectual), etc. En efecto, la dimensión estética de la filosofía también se puede confirmar en los estilos de expresión que asumen los textos filosóficos; en cada una de las etapas que suelen distinguirse en la historia de la filosofía occidental (presocrática, socrática, clásica, helénica, patrística, escolástica, moderna y contemporánea), podemos observar que en reiteradas ocasiones el pensamiento filosófico se ha vertido en poemas, meditaciones, confesiones, comentarios, aforismos, cartas, glosas, ensayos, etc.

Juan Arana afirma que "el *more geométrico* ha sido el género que por excelencia han cultivado los filósofos persuadidos de la importancia de formular y transmitir un mensaje. Encadenar silogismos,

⁶¹ Cf. David Locke, *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-176.

⁶² *Ibidem*, p. 19.

proponer definiciones y postulados, extraer teoremas y postulados”.⁶³ A esta descripción se ajustan los estilos de escritura de la *Metafísica* de Aristóteles, la *Summa Theológica* de Santo Tomás de Aquino, la *Crítica de la razón pura* de Kant, por citar algunos casos. Arana reconoce que “no todos los filósofos han escogido la pesadez de un estilo monocorde y argumentativo para expresarse”,⁶⁴ y han preferido otros estilos.

En este contexto es irresistible preguntarse: ¿por qué los filósofos eligen un estilo en vez de otro?, ¿qué determina el abandono del *more geométrico* como modo de expresión del pensamiento filosófico? Si retomamos la reflexión que hacía Julián Serna Arango a propósito de la naturaleza de la filosofía, quizá podamos acercarnos a una respuesta. Para definir con precisión el objeto de estudio de la filosofía, este autor intenta dos caminos: el histórico y el lógico. Desde su nacimiento, la filosofía se caracteriza por centrarse en el *logos*. Dentro de esa tradición, Serna valora las voces disidentes de filósofos como los presocráticos, Platón, San Agustín, Nietzsche y Bergson, entre otros. En ellos se asoman los rasgos de una filosofía que renuncia al compromiso con la razón y reconstruye la unidad del ser humano: "La tarea totalizante de la filosofía no puede limitarse a realizar la síntesis de las formas de pensamiento lógico y racional, sino que además debe recuperar las modalidades del pensamiento analógico".⁶⁵ En general, la analogía establece una correlación entre los términos de dos o más sistemas y funciona por comparaciones, muchas de ellas metafóricas. Por citar un ejemplo, Dionisio, el Areopagita, utilizó la analogía en relación con el problema de la naturaleza de Dios y de las posibilidades o imposibilidades de nombrarlo.⁶⁶ Lo que sugiere Serna Arango, en resumen, es que la filosofía sintetice el pensamiento racional y el analógico, lo cual implica la posibilidad de abrirse a

⁶³ Juan Arana, *El caos del conocimiento. Del árbol de las ciencias a la maraña del saber*, Pamplona, EUNSA, 2004, p. 43-44. Cabe aclarar que tradicionalmente, el “modo de escritura” de la filosofía se ha apegado al discurso razonado y argumentado conformando complejos sistemas de pensamiento abstracto.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 43-44.

⁶⁵ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Colombia, Pereira, 1990, p. 27.

⁶⁶ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Vol. III, Barcelona, Ed. Ariel, 1994 p. 902.

otros tipos de discurso filosófico alejado del tipo canónico. Para Ana Bundgaard, sin embargo, el estilo de expresión del pensamiento filosófico no obedece a una preferencia o libre elección de cada filósofo, sino a un cambio de paradigma epistémico; la investigadora danesa explica que cuando el objeto de reflexión filosófica desborda las posibilidades que ofrece el discurso conceptual propio de la filosofía sistemática, entonces el filósofo recurre a otros estilos de expresión alejados de los que marca la tradición (*more geométrico*). En este sentido, vale la pena interrogarse acerca de los cambios de paradigmas epistémicos dentro de la historia de la filosofía, ya que al parecer tal fenómeno es causante de los cambios de estilo de expresión del pensamiento filosófico, y a decir de Bundgaard, lo que ha determinado el acercamiento de éste a formas de escritura apartadas del postulado, el teorema, la definición y la argumentación, etc., es decir, todas las piezas conceptuales que forjan los engranajes teóricos de un sistema filosófico.

Para abordar este último asunto revisaré los planteamientos que hacen Jürgen Habermas y Richard Rorty acerca de los límites y posibilidades de la reflexión filosófica actual, pues me parece que ambos filósofos ofrecen una explicación de ese cambio de paradigma epistémico cuyas consecuencias visibles son, al menos, dos: la dimensión estética y los estilos de expresión del discurso filosófico alejados de los tradicionales.

3. Del giro de la filosofía del sujeto y del ser a la filosofía del lenguaje.

Jürgen Habermas advierte la ausencia de vínculos entre la filosofía y el saber de su época. De esta manera, al analizar el horizonte de la modernidad filosófica, se pregunta:

¿Hasta qué punto es moderna la filosofía del siglo XX? A primera vista una pregunta ingenua. Y sin embargo, ¿no presenta el pensamiento filosófico a principios de nuestro siglo rupturas semejantes a las de la pintura en su camino hacia lo abstracto, a las de la música en su tránsito desde la música tonal al sistema dodecafónico, y a las de la literatura con la disolución de las estructuras tradicionales de la narración?⁶⁷

⁶⁷ Jürgen Habermas, "¿Filosofía y ciencia como literatura?" en *Pensamiento postmetafísico*, trad. Manuel Jiménez Redondo, México, Taurus Humanidades, 1990. p. 13

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

[...] permanece, aun sin satisfacer, el desasosegador interés por la pregunta de si, tras el hundimiento de la filosofía sistemática y la desaparición incluso de los filósofos mismos, es *posible* aun filosofar en general y, por la pregunta: ¿para qué fin es *necesario* filosofar? [...] ¿Por qué no debía expirar la filosofía por sí misma sobre el calvario de un espíritu que ya no se puede afirmar y conocer como absoluto? ¿Para qué aún filosofía, hoy y mañana?⁶⁸

Antes de responder a este cuestionamiento radical, Habermas revisará los cambios estructurales sufridos por la filosofía a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Cambios en las relaciones de la filosofía con la ciencia y la religión; así como en la separación entre la filosofía teórica y la filosofía práctica; y por otra parte, cambios en la relación entre las masas y la élite de intelectuales que dominan su discurso.⁶⁹ Después de revisar estos cambios estructurales, concluye Habermas que la única posibilidad de sobrevivencia y tarea legítima del pensamiento filosófico actual es la crítica:

Una filosofía que incorpora en el conocimiento de sí misma los cuatro cambios estructurales mencionados, no puede concebirse en adelante como filosofía; se caracteriza como crítica. Criticando a la filosofía originaria, renuncia a la fundamentación última y a una explicación afirmativa del ente en su totalidad. Criticando la concepción tradicional de la relación entre teoría y praxis, se concibe a sí misma como el elemento reflexivo de una actividad social. Criticando la exigencia de totalidad del conocimiento metafísico, y del mismo modo, la interpretación religiosa del mundo es, con su crítica radical de la religión, el fundamento para la admisión de los contenidos utópicos de la tradición religiosa y del interés, que es guía de conocimiento, por la emancipación.⁷⁰

⁶⁸ Jürgen Habermas, "¿Para qué aun filosofía?". *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, R.E.I (Red Editorial Iberoamericana), 1993, pp.73-74.

⁶⁹ 1) La relación entre ciencia y filosofía se ha vuelto problemática. Después del positivismo la filosofía se volvió reconstrucción posterior del método científico. Tras la liberación de la física respecto de la filosofía natural y tras el derrumbamiento de la metafísica, la filosofía teórica se redujo a la teoría de la ciencia o se convirtió en ciencia formal. Es decir, la filosofía ya no puede sostener que se encuentra en íntima unidad con la ciencia. A lo más que puede aspirar es a ser teoría de la ciencia. 2) La relación con la religión es compleja. Al tener que renunciar a la idea del absoluto como fundamento último, la filosofía práctica ha tenido que retomar la expectativa de redención que antes se encontraba en la religión. El pensamiento post-metafísico no combate ninguna tesis teológica, más bien afirma su sin-sentido. 3) Se ha producido una escisión entre filosofía teórica y filosofía práctica, por lo que esta última tiene que prescindir de los fundamentos apodícticos que tradicionalmente le daban consistencia a la filosofía. Esto es, la filosofía práctica se ha independizado, en adelante prescinde de la fundamentación ontológica que desde Aristóteles había sido necesaria tanto para la política como para la ética. 4) La relación de la filosofía con la élite y las masas. La filosofía pretende validez universal pero solamente ha sido privilegio de unos cuantos. De acuerdo con una premisa marxista elemental, si la filosofía ha de llevarse a la práctica tendría que ser abolida. Su aspiración originaria a tener validez universal debe traducirse en el compromiso con los movimientos humanos de todo el mundo.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 81.

Años después, en otro trabajo publicado bajo el título de *Pensamiento postmetafísico* (1977), Habermas completa su diagnóstico sobre la filosofía actual advirtiéndole en ella un movimiento de las preocupaciones del sujeto y del ser hacia las preocupaciones por el lenguaje. Es interesante ahondar en los presupuestos antimetafísicos de tal planteamiento: la subjetividad trascendental es puesta en jaque y se pierde el sistema de referencias al mundo.⁷¹ De esta manera las categorías filosóficas expulsan toda connotación de autoconciencia, el lenguaje se autonomiza y se convierte en acontecer textual universal, administrado indistintamente entre pensadores, científicos y poetas. Ni el filósofo ni el literato ni el científico pueden liberarse del lenguaje. Para Jürgen Habermas tal situación es resultado de la crisis de las filosofías absolutas, pero también del curso lingüístico que tomó la filosofía del siglo XX:

La nivelación de la diferencia de géneros entre filosofía y ciencia, por una parte, y literatura por otra, expresa una comprensión de la literatura que se debe a discusiones filosóficas. Y éstas, a su vez, se mueven en el contexto de un giro desde la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje, que rompe de forma particularmente furiosa con la herencia de la filosofía del sujeto. Pues sólo cuando de las categorías filosóficas básicas han sido expulsadas todas las connotaciones de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización, puede el lenguaje (en vez de la subjetividad) autonomizarse y convertirse hasta tal punto en destino epocal del Ser, en hervidero de significantes, en competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, que los límites entre significado literal y metafórico, entre lógica y retórica, entre habla seria y habla de ficción quedan disueltos en la corriente de un acontecer textual universal.⁷²

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

En resumen, la filosofía no tiene más función legítima que el ejercicio de la crítica de todos los discursos. Ha dicho adiós a la metafísica (y al Ser), así como a las problemáticas epistemológicas que parten del sujeto; ha renunciado a las preocupaciones por el sujeto trascendental para ocuparse de asuntos lingüísticos. Es decir, en la filosofía actual se ha venido perfilando el "giro lingüístico"⁷³. Este fenómeno está relacionado con el interés por el lenguaje compartido por las principales corrientes

⁷¹ Cf. J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, trad. Manuel Jiménez Redondo, 1989, p. 15.

⁷² *Ibidem*, p. 242.

⁷³ *Linguistic turn*, es en su origen una expresión acuñada por Gustav Bergmann quien designaba en 1953 una manera de hacer filosofía iniciada por Ludwig Wittgenstein.

filosóficas del siglo XX, entre las que destaca la filosofía analítica de Rorty, quien critica a la filosofía tradicional su pretensión de fundamentar todo saber y su intención representacionista; es decir, su preocupación fundamental por ser una teoría de la representación de la realidad. Explica Rorty que desde Descartes hasta los filósofos del siglo XX, la filosofía busca fundamentar el conocimiento, la ciencia y la cultura; en Kant, por ejemplo, se erige como el tribunal de la razón pura. Señala que la mayoría de los filósofos han supuesto, sin fundamento alguno, que existe el mundo externo al discurso filosófico y aquél es su referente necesario. Con los planteamientos anteriores divergen Wittgenstein, Heidegger y Dewey.⁷⁴ Los tres filósofos enarbolan la bandera de una revolución antikantiana y anticartesiana que puede sintetizarse en lo se ha llamado el “giro lingüístico” de la filosofía y, entre otras cosas, implica un cambio metodológico y sustancial que afirma que el trabajo conceptual de la filosofía no puede lograrse sin un análisis previo del lenguaje.

En la redefinición de las funciones de la filosofía, Rorty destaca, invocando al último Heidegger, que con el abandono de las pretensiones fundacionalistas del conocimiento y su renuncia a representar la realidad, la filosofía se traslada de los marcos del argumento a los de la poética. Manuel Assensi comparte esta idea al señalar que ha llegado la hora de plantearnos que la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos.⁷⁵

En síntesis, Jürgen Habermas y Richard Rorty explican que con el cambio de paradigma epistémico dentro de la filosofía, ésta se desplaza del discurso sistemático a otras posibilidades de expresión en las que resultan factibles recursos que conforman cierta función estética: formas de ficción narrativa, imágenes, símbolos, metáforas, etc. Entre estos recursos cabe destacar la metáfora porque ha sido reiteradamente utilizada por los filósofos desde la antigüedad. Expongo dos casos entre varios en la historia de la filosofía: Platón y Dionisio el Areopagita. El primero usa metáforas al comparar la idea

⁷⁴ Cfr. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, New Jersey 1979, Princeton University Press, pp. 366-371

⁷⁵ Cf. Manuel Assensi, *Filosofía y literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.p. 242.

del Bien (arquetipo del *topos uranus*) con el sol de nuestro mundo sensible,⁷⁶ y Dionisio, al describir a Dios como “la Luz que ilumina todos los seres, los cuales son solamente en la medida en que están bañados por esa Luz”.⁷⁷ Aunque en el filósofo griego, la metáfora funciona como ornamento didáctico y en el filósofo medieval como recurso metodológico, las metáforas pueden desempeñar funciones más complejas. La presencia y función de éstas es un asunto sobre el que reflexionó Jacques Derrida. El filósofo francés empieza por preguntarse cómo explicar el papel que juega la metáfora en el texto filosófico: “La métaphore dans le texte philosophique. Assuré d'entendre chaque mot de cet énoncé, se précipitant à comprendre — à inscrire — une figure dans le volume capable de philosophie, on pourrait s'apprêter à traiter d'une question particulière: y a-t-il de la métaphore dans le texte philosophique? sous quelle forme? jusqu'à quel point? est-ce essentiel? accidentel? etc.”⁷⁸

Derrida critica el papel de ornamento pedagógico que asume la metáfora en algunos sistemas filosóficos y propone una fundamentación conceptual: la metáfora mantiene una relación estructural con el conocimiento. El filósofo y crítico literario francés hace referencia a la imagen metafórica de la estructura celular de los seres vivos; las células de cera llenas de miel son la réplica de las células vegetales llenas de jugo celular. Sin embargo, analizando la tradición filosófica de occidente advierte lo determinante que han sido en ella todas metáforas asociadas con la imagen del sol:

[...] Le sensible en général ne limite pas la connaissance pour des raisons intrinsèques à la *forme de présence* de la chose sensible; mais d'abord parce que *l'aistheton* peut toujours *ne pas* se présenter, peut se cacher, s'absenter. Il ne se donne pas sur commande et sa présence ne se maîtrise pas. Or le soleil, de ce point de vue, est l'objet sensible par excellence. C'est le paradigme du sensible et de la métaphore: il (se) tourne et (se) cache régulièrement. Comme le trope métaphorique implique toujours un noyau sensible ou plutôt quelque chose qui, comme le sensible, peut toujours n'être pas présent en acte et en personne, et puisque le soleil est à cet égard, par excellence, le signifiant sensible du sensible, le modèle

⁷⁶ Platón, Libro VI “La República o de la justicia”, *Obras Completas*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1996 p. 770.

⁷⁷ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Vol. III, Barcelona, Ed. Ariel, 1994 p. 902.

⁷⁸ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 249. La metáfora en el texto filosófico. Seguro de entender cada palabra de este enunciado. Precipitándose a comprender - a inscribir - una figura en el volumen de la filosofía, se podría estar preparado para tratar este tema particular: ¿ahí en el texto filosófico está la metáfora? ¿en qué forma? ¿en qué medida? ¿es esencial? ¿accidental? etc.(Traducción mía).

sensible du sensible (Idée, paradigme ou parabole du sensible), le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore [...] Métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil. Mais ne nous hâtons pas d'en faire une vérité de la métaphore. Êtes-vous sûrs de savoir ce qu'est l'héliotrope? Le soleil ne donne pas seulement un exemple, fût-il remarquable entre tous, de l'être sensible en tant qu'il peut toujours disparaître, se dérober au regard, n'être pas présent. L'opposition même du paraître et du disparaître, tout le lexique du *phainesthai*, de *l'aletheia*, etc., du jour et de la nuit, du visible et de l'invisible, du présent et de l'absent, tout cela n'est possible que sous le soleil.⁷⁹

Derrida se refiere al círculo del heliotropo como la metáfora dominante en el discurso filosófico. Recordemos los vocablos de los que deriva la palabra: *helios*, significa en griego "sol"; *tropein*, "volver". Esta definición etimológica recoge dos figuras (la luz y el círculo) claves en el desarrollo de la historia de la filosofía, en efecto, al sol están asociadas las imágenes metafóricas de la luz y el círculo que son cruciales en algunos de los más destacados sistemas filosóficos. Por citar algunos ejemplos: el ser circular de Parménides, la "teoría de la iluminación" de San Agustín y las ideas "claras y distintas" de Descartes.

Tal parece que la metáfora se encuentra menos en el texto filosófico que el texto filosófico en ella, asegura Derrida. Sin duda, en este planteamiento se asoma una concepción de metáfora y de filosofía muy particular. La connotación de la primera rebasa el ámbito de la lengua y, paradójicamente, es éste el que delimita la naturaleza de la segunda. Es decir, la metáfora en el texto filosófico tiene un estatuto de categoría epistémica, según Derrida, al mismo tiempo que los alcances y límites del texto filosófico están determinados por la lengua. Revisaré ambos planteamientos para demostrar que un

⁷⁹ *Ibidem*, p. 299. Lo sensible en general no limita el conocimiento por razones intrínsecas a la forma de la presencia de la cosa sensible; primero, porque el *aistheton* no se presenta siempre, puede esconderse o ausentarse también. El no se da por una orden y su presencia no se controla. El sol, desde este punto de vista, es el objeto sensible por excelencia. El es el paradigma de lo sensible y de la metáfora sensible, sin embargo, el da la cara y se esconde regularmente. Como el tropo metafórico siempre supone un núcleo sensible o bien algo tan sensible, que no siempre esté presente en acto y en persona; y en este sentido el sol es la metáfora por excelencia, ya que es el significante sensible de lo sensible, el modelo sensible de lo sensible (Idea, paradigma o parábola de lo sensible), el viaje del sol habrá sido siempre la trayectoria de la metáfora. Metáfora quiere decir heliotropo, a la vez movimiento que gira hacia el sol y movimiento de rotación del sol. Pero no nos apresuremos a hacer una verdad de la metáfora. ¿Está usted seguro de saber qué es el heliotropo? El sol no sólo da un ejemplo notable entre todos, del ser sensible que puede desaparecer, es decir de librarse de la mirada, de no estar presente. La oposición misma de aparecer y desaparecer, todo el léxico de *phainesthai*, de *aletheia*, etc., del día y de la noche, de lo visible y de lo invisible; del presente y de lo ausente, todo eso no es posible si no por el sol. (Traducción mía).

recurso tradicionalmente considerado literario opera en niveles epistémicos en el discurso filosófico. En esta reflexión han abundado los lingüistas norteamericanos George Lakoff y Mark Johnson, quienes coinciden en señalar que la metáfora no es sólo un tropo,⁸⁰ o un “tropiezo” semántico de la lengua, sino más bien una estructura conceptual articuladora de lenguaje, pensamiento y acción. Para ambos estudiosos nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Al analizar una serie de expresiones ordinarias para referirnos al tiempo y a la discusión, Lakoff y Johnson estudian los conceptos metafóricos que articulan nuestras prácticas relacionadas con estas dos nociones. Es decir, los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto; si no que estructuran lo que percibimos, nuestras prácticas sociales e individuales y la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que, nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si aceptamos pues, que nuestro sistema conceptual (a través del cual percibimos y nos concebimos en el mundo) es en gran medida metafórico, entonces debemos admitir que la forma en la que pensamos, decimos y lo que hacemos cada día, también es en gran medida asunto de metáforas.⁸¹ Para ambos lingüistas, una metáfora se define como entender una cosa en términos de otra. Analizan dos metáforas: “el tiempo es dinero” y “una discusión es una guerra”. La primera determina nuestras referencias al dinero como si se tratase de ganancias o pérdidas (“*pierdo* o *gano* tiempo”); la segunda a la discusión en términos de guerra (“*dar en el blanco* de los argumentos del otro”, “*vencer* al contrincante”). Aparte de estas formas de hablar, actuamos en la discusión como si hiciéramos la guerra, o cuando se trata del tiempo procuramos *ganarlo* y evitamos *perderlo*. En conclusión, la metáfora define formas cotidianas de pensar y actuar.

⁸⁰ Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades. <http://lema.rae.es/drae/?val=tropo>. Página consultada el 5 de julio de 2013.

⁸¹ Cf. George Lakoff y M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Para Lakoff y Johnson la metáfora no es asunto de ornamento en el lenguaje, sino que implica un sistema conceptual que determina, entre otras, pautas cognitivas, es decir, la metáfora tiene implicaciones epistemológicas que operan en el nivel profundo de las estructuras de nuestro propio pensamiento; es, si se me permite la analogía, una especie de categoría del entendimiento.

Si, por un lado, la metáfora es una estructura epistémica en el discurso de la filosofía; por el otro, éste se encuentra determinado en muchos sentidos por la lengua. Éste es el segundo de los planteamientos de Derrida y en varios puntos coincide con Habermas y Rorty. Siguiendo la misma línea de análisis de este último, al considerar al lenguaje un paradigma estructurador de ideas, Derrida considera a éste como el factor que determina las posibilidades del pensamiento, incluyendo el filosófico. Porque si bien es cierto, que el desarrollo del pensamiento está más ligado a las condiciones generales de la cultura y a la organización de la sociedad, que a la naturaleza particular de la lengua; lo que no puede negarse es que la posibilidad misma del pensamiento está sujeta a la facultad de lenguaje, pues la lengua es una estructura informada de significación, y pensar no es otra cosa que manejar los signos de una lengua.

Si aceptamos pues, que la filosofía es un discurso determinado por la lengua, habría que replantearse los impactos de esta tesis en varios aspectos. Tradicionalmente la objetividad se ha ligado con algún tipo de trascendencia ontológica, pero también con una subjetividad trascendental. Es decir, constantemente una teoría filosófica es contrastada con algo exterior (ser), además de que debe ser legitimada por el juicio del *logos* (sujeto). Ambos elementos definen la objetividad en tanto correspondencia entre el significado lingüístico y la expresión referida a la verdad recortada al talle de la función cognoscitiva.⁸² Derrida cuestiona el concepto de verdad apoyándose en Nietzsche:

Nietzsche inverse le courant de l'analogie, cela n'est sans doute pas insignifiant mais ne doit pas

⁸² Tal como lo entendió Husserl. Cf. J. Habermas, "Sobrepajamiento de la filosofía primera temporalizada: de Derrida al fonocentrismo" en *El discurso filosófico de la modernidad, op.cit.*, pp. 197-223.

dissimuler la possibilité commune de l'échange et des termes: «Qu'est-ce donc que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de étonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes: les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible... »⁸³

Sin embargo, la lengua no es secundaria al pensamiento sino que es su misma condición de posibilidad. El pensador francés reflexiona sobre la naturaleza del lenguaje propio de la filosofía, ¿se trata de una lengua natural o una familia de lenguas naturales como el griego, latín, alemán, indoeuropeo, etc.? ¿Quizá consiste en un código formal elaborado a partir de estas lenguas naturales? Derrida analiza el trasfondo lingüístico de las categorías lógicas del pensar y del ser, dos conceptos fundamentales en el corpus de los problemas de la filosofía tradicional. Por lo que toca al problema metafísico del ser se pregunta si la importancia de este concepto puede explicarse por su vínculo con la lengua.⁸⁴ Apoyándose en los estudios de Benveniste, Derrida afirma que no todas las lenguas disponen de la misma manera del verbo "ser" y que el griego tiene una forma muy particular de hacerlo: ha hecho del verbo "ser" empleos completamente singulares: como cópula, noción nominal y predicado particular. La estructura lingüística del griego predisponía la noción de ser a una vocación filosófica. La lengua evidentemente no ha orientado la definición metafísica del "ser", pues cada pensador griego tiene la suya, pero ha permitido hacer del "ser" una noción objetivable que la reflexión filosófica podía manejar, analizar y situar como cualquier otro concepto. Derrida analiza las categorías de la lógica aristotélica (sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, situación, posesión, acción y pasión) y llega a la conclusión que son categorías de la lengua en la que piensa Aristóteles y no los predicados que pueden afirmarse del ser

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral*, (été 1873) in *le Livre du philosophe*, tr. A. K. Marietti, Aubier-Flammarion, p. 181-182. Cfr. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, *op.cit.*, p. 259. Nietzsche invierte la analogía corriente, esa que sin duda no implica la posibilidad común del intercambio de los términos: «¿Cuál es entonces la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en definitiva, una suma de relaciones humanas que han sido poética y retóricamente erigidas, traspuestas, adornadas y que, después de un largo uso, parecen un dominio sólido, canónico y apremiante: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que son metáforas que han sido usadas y que han perdido su aspecto sensible [...]» (Traducción mía)

⁸⁴ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, *op.cit.*, p. 256.

(categorías metafísicas) como habría pensado el Estagirita.

Philippe Lacoue-Labarthe traza una línea de Parménides a Nietzsche que le permite rebasar los límites del campo del razonamiento abstracto (lo que se piensa) y avanzar hacia los de la expresión (lo que se dice). Parménides señaló que "el ser, es y el no-ser, no es", es decir, el no-ser no es pensable, no existe, es inefable (nada podemos decir acerca de él). Hegel comparte con Parménides la idea de la identidad entre lo racional y lo real y, podríamos añadir, lo no-inefable (aquello que podemos expresar con palabras). Lacoue-Labarthe se sitúa en la fisura entre el ser y el pensar, planteando la posibilidad de pensar lo que no es, es decir, que lo que se piensa pueda ser una ficción y que sin embargo sea expresable y de esta manera ser, decir y pensar sean lo mismo. El ser es lo que se dice. El mundo se convierte en fábula. La fábula es el lenguaje en el que ya no tienen sentido las diferencias entre lo literal y figurado, la realidad y el simulacro, lo lógico y la poesía, la filosofía y la literatura. Desmantelados los cimientos del ser y la verdad ¿qué queda ahora? Lacoue-Labarthe concluye su reflexión recordando a Nietzsche:

À partir du moment où se defait cette coupure, où le dire pur et simple, à partir du moment donc où il n'y a plus de transcendance de la vérité et où la vérité n'est plus un au-delà, fût-il négatif, du dire, il ne reste plus rien qui soi extérieur au dire, et rien, d'abord, à partir de quoi le dire ait commence, [...] Il n'y a pas d'origine et pas de fin, mais un même fable, si l'on veut éternelle⁸⁵ [...] Sommes-nous capables de ne plus croire à ce qu'il y a dans les livres ou de ne pas être «déchus» par leur «mensonge»? Ou, comme aurait dit Nietzsche, pouvons-nous ne pas être «encore pieux»? Sommes capable d'athéisme?»⁸⁶

Así, la filosofía como el decir transparente en el que se evidencia inmediatamente la verdad y el ser se transforma en un cierto tipo de texto, en un trabajo de escritura. Para Derrida, la filosofía se define en términos de las reservas de un sistema lingüístico, conformado por la estructura formal, la organización

⁸⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, "La fable (Littérature et philosophie)" en *Le sujet de la philosophie, Typographies I*, Paris Auber-Flammarion, 1979, p. 20. A partir del momento en el que se ha interrumpido este decir puro y simple, a partir del momento en el que ya no hay más trascendencia de la verdad y donde la verdad no está más allá del decir, no queda nada que sea exterior al decir, y nada en el principio a partir del cual el decir habría comenzado [...] no tiene origen ni fin, es una misma fábula, si se quiere, eterna. (Traducción mía).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 34. Somos capaces de no creer en eso que hay en los libros y de no estar decepcionados por su mentira? O como habría dicho Nietzsche, podemos aún no ser piadosos? Somos capaces de ateísmo?

retórica, el espacio de su puesta en escena, sus modelos de exposición y producción, la especificidad y diversidad de los estilos textuales, etc.

Derrida advierte la resistencia de los filósofos ante tal idea: ¿Por qué debería la filosofía resistirse a la idea de ser un tipo de escritura?⁸⁷ Justo esa resistencia constituye en parte su naturaleza. Es decir, esa negación pone en evidencia la naturaleza misma que se pretende ocultar. Para Habermas, muerto el espíritu que animaba al sistema filosófico, sólo queda un discurso que fusiona fondo y forma: “los contenidos filosóficos están íntimamente unidos a sus formas de exposición”.⁸⁸

En "Los límites literarios de la filosofía",⁸⁹ Jordi Llovet se propone estudiar el curso que ha seguido la evolución de la escritura filosófica. De acuerdo con el crítico español, la filosofía se ha desarrollado en textos, en discursos, es decir, históricamente ha sido una logografía (escritura del *logos*). Según Llovet, el primero que considera la peculiaridad de la escritura filosófica es Platón, por tal razón su filosofía se sitúa en una perspectiva metalingüística.⁹⁰

Sin embargo, Ana Bungeard advierte que desde sus orígenes la filosofía se expresó en formas literarias ya vigentes.⁹¹ Y ciertamente así fue. Cuenta Diógenes Laercio, en el proemio de su libro *Vidas de filósofos*, que algunos atribuían a los magos, gimnosofistas y druidas la invención de la filosofía. En efecto, se dice que Parménides, Jenófanes y Empédocles se dedicaron durante una época de sus vidas a viajar por las ciudades griegas dando recitales de filosofía cantados según el ritmo, acentuación y melodía de hexámetros, y probablemente según un compás o sistema de baile, a imitación de los rapsodas épicos. Refiriéndose a aquellos filósofos, escribe García Bacca: "Y cantaban y bailaban sus poemas, las gestas de los dioses y de los hombres, del Ente y del mundo, ante los ojos atónitos de la

⁸⁷ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie, op.cit.*, p. 28

⁸⁸ Jürgen Habermas, "¿Filosofía y ciencia como literatura?", en *Pensamiento postmetafísico, op. cit.*, p. 82.

⁸⁹ Llovet, Jordi, *et. al.*, *Los límites literarios de la filosofía*. Barcelona, Tusquets Editores, 1978, pp. 191-267. El punto de partida de la historia de la logografía filosófica de Llovet es el discurso platónico, pues ya Aristóteles había señalado que Platón habría practicado en sus *Diálogos* un género mixto entre la prosa y la poesía.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 191-267.

⁹¹ Cf. Ana Bungeard en "Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento", Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Editorial Comares, 2002.

gente".⁹² Eran, pues, una especie de recitadores que exponían sus ideas en versos: *El Panegírico de la Sabiduría de Jenófanes*, *El Poema de Parménides* y *El Poema de Empédocles de Agrigento* son algunos ejemplos. Al menos en esta primera etapa de la historia de la filosofía podríamos entender a esta última como el *corpus* de escritos o esa especie de género literario especial "que no debe ser situado lejos de la poesía".⁹³ Aparte del poema, Ana Bungeard destaca el diálogo como otra de las formas literarias que asumió la expresión del pensamiento filosófico en sus inicios. Después le siguieron diversos géneros y pluralidad de formas: disertaciones, sentencias, meditaciones, confesiones, pensamientos, comentarios, diatribas, disputaciones, lecciones, tratados, sumas, florilegios, aforismos, cartas, glosas y ensayos.⁹⁴

4. Entre la filosofía y la literatura: el ensayo

Entre estos géneros que han dado expresión al pensamiento filosófico quisiera destacar el ensayo. Tengo dos razones. La primera es que la discusión de la condición filosófica de la obra de Borges se torna más difícil cuando pensamos en el Borges ensayista. Uno de sus biógrafos más importantes, Emir Rodríguez Monegal, resalta la importancia del ensayo en tanto espacio de reflexión filosófica:

La especulación metafísica que ya aparecía en sus primeros versos, ocupa un lugar central en su ensayística.[...] Ya en su primera colección de ensayos se encuentran los gérmenes de esa inquietud metafísica. Cómo Borges ha condenado al infierno de la no-reedición estas *Inquisiciones*, la crítica ha pasado generalmente por alto estas primeras intuiciones fundamentales. Dos ensayos indican desde sus títulos, la inquietud del joven inquisidor: "La nadería de la personalidad", "La encrucijada de Berkeley. [...] Pero es sobre todo en sus ensayos, siempre retomados y nunca terminados, donde mejor se puede seguir el desarrollo de estos temas metafísicos que Borges reduce casi siempre al examen de algunos tópicos constantes."⁹⁵

La segunda razón es la valorización de este género que han hecho algunos filósofos. George Lukács señala que, a pesar del fin de las filosofías sistemáticas (kantiana, hegeliana, etc.) y de la

⁹² Juan David García Bacca (trans.), *Los presocráticos*, México, El Colegio de México, 1943.p. 10.

⁹³ *Ibidem*, p. 245.

⁹⁴ Cf. Ana Bungeard en "Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento" en *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, op.cit., pp. 17-40.

⁹⁵ Emir Rodríguez Monegal, *Borges, por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1983 p. 47.

probada relatividad de los sistemas científicos, los filósofos siguen defendiendo “la seriedad filosófica” frente a lo que sería “mera literatura”. Sin embargo, a pesar de ellos mismos, el pensamiento filosófico ha buscado otras formas de expresión propias y una de ellas es el ensayo:

En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos. Aquí se separan los caminos; aquí no hay sustituciones ni transiciones. Aunque en las épocas primitivas, aún diferenciados, la ciencia y el arte (y la religión, la ética y la política) se encuentran sin separar en una unidad, en cuanto que la ciencia se separa y se hace independiente pierde su valor todo lo que fue preparatorio. Sólo cuando algo ha disuelto todos sus contenidos en forma y se ha hecho así arte puro deja de poder hacerse superfluo; pero en ese momento su cientificidad de otra época está completamente olvidada y carece de valor. Hay, pues, una ciencia del arte; pero hay también un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es la más de las veces el escribir sobre arte. Digo sólo las más de las veces; pues hay muchos escritos nacidos de sentimientos semejantes que no entran en contacto con la literatura ni con el arte, escritos en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que en los que se llaman crítica, sólo que directamente enderezadas a la vida; no necesitan la mediación de la literatura y el arte. De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las imaginarias páginas de diario y narraciones de Kierkegaard.⁹⁶

El ensayo es, según algunos pensadores, la única *forma* que puede asumir el discurso filosófico. Para Lukács, los más grandes filósofos han sido escritores de ensayos y entre ellos destaca a Platón: “Platón, el más grande ensayista que jamás ha vivido y escrito, el que lo ha arrancado todo a la vida que le circundaba inmediatamente y no ha necesitado así de ningún vehículo mediador; el que pudo enlazar sus preguntas —las más profundas que jamás se han formulado — a la vida viva.”⁹⁷

Dentro de los mismos estudiosos del ensayo como forma de expresión literaria, hay un acuerdo con respecto a que éste representa un terreno fronterizo en el que aparece lo que en literatura hay de experiencia de pensamiento y lo que en la filosofía hay de escritura literaria; en este sentido, coinciden en destacar el problema de las fronteras difusas en el ensayo. Alfonso Reyes nos da la clave para entender su naturaleza proteica cuando lo llama “este centauro de los géneros, donde hay de todo y

⁹⁶ Georg Lukács, *El alma y las formas y la teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1975, pp. 17-18.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 32.

cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’...”⁹⁸ El ensayo admite pasajes descriptivos, confesionales, narrativos, líricos, etc. John Skirius⁹⁹ revisa la obra de varios ensayistas hispanoamericanos y concluye que el ensayo puede combinar elementos de varios géneros: la brevedad del periodismo, técnicas poéticas (la conclusión de “La muralla y los libros” de Borges es el equivalente a la sorpresa final de un cuento), elementos de ficción (los ensayos de Rodó), efectos dramáticos (Reyes inyecta diálogos en el ensayo” “Las vísperas de España”), técnicas narrativas (Cortázar, en *Último round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*). El ensayo parece no tener límites: es un género camaleónico que no se ciñe a una forma establecida. José Miguel Oviedo ahonda en esta naturaleza:

Siempre que pensamos en el ensayo como género, somos conscientes de que pertenece a una especial categoría cuya especificidad retórica no es tan precisa como la de la ficción o la de la poesía: el ensayo es por esencia un híbrido [...]. El ensayo no sólo es un delicado compromiso entre el análisis y la intuición, entre el lenguaje expositivo y el metafórico, entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima, sino que es tan diverso como diversas son las disciplinas humanas: ninguna le es ajena y muchas veces encontramos ensayos que funden más de una en el mismo esfuerzo reflexivo¹⁰⁰.

Por su parte, Enrique Lynch se pregunta “¿Pero cuáles son las cualidades específicas de esa forma? Es probable que la elaboración más completa de la forma-ensayo se encuentre en un conocido trabajo de Adorno, que dedicó un agudísimo análisis a estudiarla y a repertorizar sus métodos y procedimientos.”¹⁰¹ El trabajo aludido es *El ensayo como forma* (1958).

Aunque en *El alma y las formas*, Lukács planteó una serie de preguntas interesantes sobre la naturaleza del ensayo (¿cuál es la naturaleza y esencia del ensayo?, ¿qué es?, ¿cuál es la expresión por él buscada y cuáles sus medios y caminos?), será Theodor Adorno quien ahonde en su *forma mentis*. En

⁹⁸ “Las nuevas artes” en *Los trabajos y los días, Obras completas*, Vol. IX, México, FCE, 1984, p. 403.

⁹⁹ Cf. John Skirius, *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE 1981.

¹⁰⁰ José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, *op. cit.*, 11-12.

¹⁰¹ Enrique Lynch, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2006 p. 192.

principio, lo aleja de la *episteme* clásica y las filosofías del saber absoluto.¹⁰² Este filósofo de la Escuela de Frankfurt concibe la forma del ensayo en las antípodas del modelo cartesiano. En su crítica de las reglas del método de Descartes¹⁰³ perfila la naturaleza epistemológica del ensayo.

Para empezar, Adorno advierte en la naturaleza del ensayo una provocación para la *clara et distincta perceptio* y la certeza libre de duda que proclama la regla de la evidencia cartesiana,¹⁰⁴ ya que en el ensayo no hay verdad que deba ser consagrada. De acuerdo con la segunda regla cartesiana, al dividir se hipostasian los elementos de una totalidad en cuanto a entidades primeras confiriéndoles equivocadamente una jerarquía mayor; sin embargo, el ensayo se orienta por la idea de la acción recíproca y asume que los elementos no pueden desarrollarse puramente a partir del todo, ni el todo a partir de los elementos. La regla de la síntesis propone empezar por lo más simple para llegar a comprender lo complejo, pero este proceder sólo logra impedirlo. Adorno explica que el ensayo parte de lo más complejo y difícil, pero curiosamente proyecta retrospectivamente su luz a lo sencillo y lo ilumina: “el ensayo obliga a pensar la cosa desde el primer paso con tantas capas o estratos como tiene

¹⁰² Theodor Adorno “El ensayo como forma” en *Notas de literatura* Barcelona, trad. Manuel Sacristán, Ariel, 1962. Las citas corresponden a las páginas de esta edición. “El ensayo se sustrae a la tiranía de los atributos atribuidos a las ideas desde la definición del *Symposio*, ‘eternas en su ser, ni engendradas ni precederías, ni sujetas a cambio ni a disminución; un ser por sí mismo, para sí mismo, eterno, monoforme’” (p. 36). Finalmente, la ley formal del ensayo es la herejía porque hace violencia contra la ortodoxia del pensamiento ensayando la ilusoriedad y caducidad de los objetos. Adorno agrega que a pesar de no compartir las características de las ideas (platónicas) el ensayo sigue siendo idea, porque no capitula ante el peso del ente, porque no se inclina ante lo que meramente es. Pero no lo mide con el canon de algo eterno, sino más bien con un entusiástico fragmento del periodo tardío de Nietzsche: “Y supuesto que dijéramos “sí” a un único instante, con ello hemos dicho “sí” no sólo a nosotros mismos, sino a toda existencia. Pues nada está aislado en sí en nosotros mismos ni en las cosas; y si nuestra alma no ha temblado ni resonado de felicidad como una cuerda, sino una sola vez, para ello fueron necesarias todas las eternidades, para condicionar ese acaecer único- y toda eternidad fue aceptada, liberada, justificada y afirmada en aquél instante único de nuestro “sí”. Sólo que el ensayo desconfía incluso de una tal justificación y afirmación. Para la felicidad, que era sagrada para Nietzsche, el ensayo no conoce más nombre que el negativo. Incluso las supremas manifestaciones del espíritu que expresan la felicidad siguen intrincadas en la culpa que consiste en obstaculizarla en cuanto siguen siendo mero espíritu.” pp. 35-36.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁴ Recordemos las cuatro reglas del método cartesiano. La primera regla corresponde a la evidencia y consiste en no aceptar como verdadero sino lo evidente, es decir, lo que se presente en forma clara y distinta a nuestro espíritu. La segunda, aconseja el análisis de las dificultades examinadas, para lo cual es necesario dividir cada una de éstas en tantas partes como sea posible a fin de resolverlas mejor. La tercera recomienda la síntesis de las partes analizadas, que debe seguir un orden comenzando por los objetos más simples para luego ascender hasta el conocimiento de los más complejos. La cuarta regla consiste en hacer la comprobación de la síntesis, realizando recuentos integrales hasta asegurarse de no haber omitido nada. Cf. René Descartes, *Discurso del método*, Madrid, Tecnos, 2006.

[...] se sacude la ilusión de un mundo sencillo”.¹⁰⁵ Finalmente, sobre la última regla del método cartesiano (la comprobación) que sugiere revisiones exhaustivas que confirmen en lo posible un recuento integral de lo analizado, Adorno señala la naturaleza fragmentaria, relativa y parcial del ensayo, se trata de “una investigación que no agota su tema [...] Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento [...] La discontinuidad es esencial al ensayo ...”¹⁰⁶

En síntesis, la forma ensayo es un modo de proceder epistemológico que intenta dar cuenta de manera fragmentaria, relativa y parcial de un objeto, anulando así las exigencias de completud y continuidad.¹⁰⁷ No hay, por lo tanto, nada en el ensayo que sea exhaustivo, final o consumado, pues responde a un impulso anti-sistemático; se trata, en todo caso, de una especie de rapsodia del pensamiento frente a su objeto: “el ensayo obedece a un motivo crítico gnoseológico: la concepción romántica de fragmento, como formación incompleta que procede al infinito...”¹⁰⁸

Si lo anterior nos describe la *forma mentis* del ensayo, ahora tendríamos que preguntarnos por su forma externa o su forma de expresión. Creo que la visión integradora de Georg Lukács puede darnos luces al respecto. Para éste, el ensayo se encuentra a medias entre el discurso filosófico y las formas propias de la poesía. Es pensamiento espoleado por la imaginación que se plantea sin “la perfección helada y definitiva de la filosofía”,¹⁰⁹ cuestiones de trascendencia humana (la vida, Dios, la muerte, etc.). Lukács estaba muy consciente de la naturaleza artística del ensayo y por eso lo identifica con una imagen muy poética: “[...] si se compara las distintas formas de la poesía con la luz solar

¹⁰⁵ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, *op. cit.*, pp. 25.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰⁹ Georg Lukács, citado en José Miguel Oviedo *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1990 p. 15.

refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta”.¹¹⁰

Me parece que la reflexión anterior es un presupuesto del índice de la *Antología de la literatura fantástica* imaginada por Borges. ¿Por qué no habrían de aparecer entre sus apartados la *Monadología* de Leibniz, la *Ética demostrada según el orden geométrico* de Spinoza o la *Fenomenología del espíritu* de Hegel? Sin duda tal antología resulta una provocación, pero ¿no es acaso la compuerta que abre el desarrollo actual del pensamiento científico y filosófico?

5. Conclusión

Para la moderna epistemología de la ciencia, una teoría científica representa el escenario de circunstancias *ad hoc* que operan como condiciones de posibilidad para que una proposición sea verdadera, de tal manera que la realidad no es, sino que se construye o, en todo caso, es una representación de la realidad dentro de diferentes marcos teóricos (física aristotélica, mecánica clásica, la física einsteniana, etc.). A la misma conclusión llegamos por parte del pensamiento filosófico contemporáneo: la crítica de Habermas, el giro lingüístico de Rorty y el estructuralismo de Derrida han desmantelado las bases ontológicas, tanto del saber centrado milenariamente en el sujeto, como de la creencia en su referencialidad externa. De esta manera se hacen porosas las fronteras entre las diferentes disciplinas del saber, pero además resulta evidente en todas ellas cierta “literariedad”, si por tal entendemos la presencia de imágenes, símbolos, ritmo, estilo, formas de ficción y mecanismos metafóricos que operan al interior de sus discursos, así como el uso de recursos retóricos de exposición y formas literarias de expresión. Refiriéndonos concretamente a la filosofía, hemos visto que

¹¹⁰ Georg Lukács, *El alma y las formas y la teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 23. “[...] la distinción entre imagen y significación es también una abstracción, pues la significación está siempre envuelta en imágenes y toda imagen está iluminada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes...”(p.21) “[...] el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia” (p. 28).

históricamente se ha visto forzada a pasar por formas de escritura que son propias de la literatura, entre ellas el ensayo. Éste ya de por sí es concebido, tanto por estudiosos de la literatura como de la filosofía como un espacio discursivo híbrido en el que convergen la reflexión filosófica y la estética del lenguaje. El análisis de sus mecanismos internos nos revela, por un lado, las condiciones de posibilidad de la filosofía actual y, por el otro, la probabilidad de que en otras áreas del saber se desarrolle pensamiento filosófico: “Si el ensayo se ha hecho filosófico y la filosofía ensayística es en parte porque el ensayo satisfacía las exigencias de una filosofía que tenía que apartar de sí las constricciones literarias, la retórica, el saber erudito”.¹¹¹ De acuerdo con Javier de la Higuera, podemos entonces deducir que el pensamiento filosófico ha devenido en ensayo por la necesidad de mantenerse junto a los elementos literarios y retóricos. La otra deducción que se sigue tiene que ver con la primera parte de la cita ¿qué determina que un ensayo sea filosófico? De acuerdo con Adorno, su *forma mentis* o el proceder del espíritu de un sujeto (el ensayista) frente a una realidad discontinua y compleja de la que da cuenta en forma fragmentaria, relativa y parcial. Esa forma, sin duda la encontraremos en muchos ensayos de Borges; que a la luz de las reflexiones que hemos venido haciendo, también podrían ser considerados filosóficos. En efecto, Mariano Picón-Salas y Alberto Zum Felde declaran a Borges autor de ensayos filosóficos. El primero de ellos destaca entre las obras de filosofía más bellamente escritas en las letras hispanoamericanas, como *Motivos de Proteo*, de Rodó, y la *Estética* de Vasconcelos. Estos ensayistas demuestran maestría en introducir imágenes estéticas en medio de una ardua argumentación filosófica. En Borges podemos apreciar, en cambio, la relación intrínseca entre las temáticas de su “ficción filosófica” y sus reflexiones ensayísticas: “Jorge Luis Borges es incomparable [...] incorporando conceptos filosóficos en la ficción, en son de broma; sus tersos ensayos filosóficos sirven para entender sus cuentos cortos”.¹¹² Por su parte, Alberto Zum Felde también reconoce en Borges a un

¹¹¹ Javier de la Higuera “El lugar del ensayo”, Juan Francisco García Casanova (ed.) *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, op.cit., p. 34.

¹¹² John Skirius, *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, op.cit., p. 11.

creador de ensayos filosóficos, al hacer la semblanza de la obra del escritor argentino: “Gran parte de su producción (no toda) está comprendida en libros como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1930), [sic.] los tres en verso, o, en la crítica y ensayo filosófico, *Inquisiciones* (1925), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Historia de la eternidad* (1936), *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1942), [sic.] *Nueva refutación del tiempo* (1947)”.¹¹³

Como podemos apreciar, la dificultad del antólogo es la misma que exponíamos al principio del capítulo: la delimitación entre la literatura y la filosofía. La misma dificultad subyace tras el planteamiento de los críticos, tanto de los que defienden la naturaleza literaria de la obra del escritor argentino como de los que afirman su naturaleza filosófica. Por un lado, ambas posiciones hacen a un lado el problema de las fronteras porosas entre ambos dominios del saber, y por otro, atienden menos a la naturaleza de los escritos de Borges que a sus declaraciones personales y a la lectura que hizo de su propia obra. La producción de Borges fue compleja y prolija, pues se extiende a lo largo de algunas décadas. Es en la configuración y el diseño de sus escritos donde han de estudiarse sus vínculos con la filosofía.

¹¹³ Alberto Zum Felde, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964 p. 318.

CAPÍTULO III. Algunas formas de la filosofía en la obra de Borges

1. Las primeras inquietudes filosóficas.
2. La dialéctica de lo nacional y lo universal: el truco y la metafísica.
3. El tiempo y el infinito: la dimensión argumentativa y dialógica de la filosofía.
4. Conclusión.

A diferencia de quienes la juzgan invariable a través del tiempo,¹ comparto la concepción orgánica de la obra del escritor argentino y considero que es en el plano que fue dibujando ésta, donde tienen que estudiarse sus vínculos con la filosofía. Por ello, me propongo, en este capítulo estudiar parte de ese plano identificando y caracterizando algunos de los momentos y modos en que se presenta la filosofía en la obra que Borges produjo, antes de la década de los años cuarenta. Entre las razones de esta delimitación se encuentra el hecho de que algunos críticos señalan los escritos de los años treinta como el escenario en el que aparecen las primeras preocupaciones filosóficas. Sin embargo, “La encrucijada de Berkeley” y “La nadería de la personalidad” son ensayos publicados una década anterior (*Inquisiciones*, 1925) y en ellos hay, al menos a juzgar por el título del primero, una clara alusión al filósofo idealista George Berkeley.

Una de las inquietudes de este capítulo es ubicar el momento y modo en que aparece la filosofía en la obra de nuestro escritor. Revisaremos pues, las primeras inquietudes filosóficas del Borges ultraísta hasta las argumentaciones sobre el tiempo que tienen lugar en sus ensayos de la década de los años treinta, sin olvidar las formas discursivas que asume la filosofía en los escritos producidos durante este período.

La de Borges no es una obra monolítica, pues al menos durante las dos primeras décadas de su desarrollo, se aprecian cambios sustanciales. Ana Tissera, Michael Rossner y Rafael Olea Franco comparten una concepción dinámica de la obra del escritor argentino dentro de la cual se ubican varios

¹ Cf. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges, Bibliografía completa*, Buenos Aires, FCE, 1997.

momentos. Tissera advierte en la producción de Borges cinco tiempos diferenciados por condiciones históricas y estéticas.² Michael Rössner destaca ciertos cambios en relación con los géneros: “Todos sabemos que la obra de Borges en un primer momento se está ampliando poco a poco hacia campos (y géneros) nuevos [...] Después de la lírica de los años 20 llega el ensayo en los años 30 y finalmente el cuento (fantástico) en los 40”.³ Por su parte, Rafael Olea Franco distingue dos etapas en el proceso de composición literaria del escritor argentino: la del aprendizaje de un joven escritor que busca un lenguaje propio (los primeros poemarios y ensayos de los años veinte) y la fase madura, representada por el hallazgo de los principios rectores de la estética que caracteriza a la narrativa de los años cuarenta⁴ que ya se perfila en algunos escritos de la década de los años treinta. La presente investigación comparte la percepción de este último estudioso y distingue en la primera etapa dos periodos. En el primero consideramos tanto la “prehistoria ultraísta”⁵ de los años veinte como el criollismo nacionalista de Borges; en cambio, en el segundo se destacan los escritos de la década de los años treinta. En la “prehistoria ultraísta” ubicamos los manifiestos ultraístas que escribió Borges, así como sus reseñas a poetas expresionistas; en el segundo, situamos *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926). *El idioma de los argentinos* (1928) y *Cuaderno San Martín* (1929). Hacia la segunda etapa se encuentra *Evaristo Carriego* (1930) y ya dentro

² Cf. Ana Tissera, *Borges y los mundos posibles*, Córdoba, Argentina, Editorial Universitas, 2005, p.13-14. El primero corresponde a la etapa criollista (de 1922 a 1930); el segundo, a su producción narrativa (desde *Historia universal de la infamia* de 1935, hasta *El Aleph*, de 1949); el tercer momento lo marca *El hacedor* (1960) y se prolonga hasta *Para seis cuerdas* (1965); el cuarto es un periodo de retracción ubicado entre *Elogio de la sombra* (1969) y *El Libro de arena* (1975); en el quinto Borges retoma la poesía. Para esta estudiosa, el lenguaje poético de Borges corresponde a la primera, tercera y quinta etapa; en cambio, el lenguaje narrativo corresponde a la segunda y a la cuarta: “Sostengo que, dado que la narración coincide con periodos históricos adversos en la vida política argentina, -primero y segundo gobierno de Perón, por quien Borges profesó abierta antipatía-, el cuento es, en la escritura borgeana un lenguaje contestatario. La poesía, inversamente, responde a contextos históricos afines”.

³ Michael Rössner, “Borges y la transgresión. Estrategias del texto basadas en la transgresión y combinación de géneros textuales”, *El siglo de Borges* Vol.I, Alfonso y Fernando del Toro (eds), Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 294.

⁴ Cf. Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.

de ésta se hallan los libros de *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936).

Es importante considerar estos períodos en el desarrollo de la obra del escritor argentino, ya que algunos críticos sitúan la presencia de la filosofía en los escritos de los años treinta, como decíamos antes. Para Amelia Barili “El truco” y “Las inscripciones de los carros” (Evaristo Carriego, 1930) manifiestan cierto regionalismo, pero *Historia universal de la infamia*⁶ (1935) representa la plataforma de lanzamiento hacia las temáticas universales de la metafísica. Jaime Alazraki destaca también en la escritura de Borges un movimiento en las temáticas que van de lo local a lo universal. El primer cuento que escribió, "Hombre de la esquina rosada", toca asuntos argentinos, pero los siguientes ("El acercamiento a Almotásim" de 1935, "Pierre Menard, autor del Quijote" de 1939 y los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* de 1942) se encuentran ya en la órbita de las inquietudes metafísicas.⁷ Estas últimas, sin embargo se pueden rastrear desde mucho más atrás y en el desarrollo de la obra de Borges las veremos coexistir junto a los temas universales de la filosofía.

1. Las primeras inquietudes filosóficas.

Durante su estancia en Ginebra, a la edad de 15 años, Borges se acerca al expresionismo alemán. Entre la amplia gama de las vanguardias, la poesía expresionista le parecía la de mayor contenido ideológico y preocupación social. En entrevista con James Irby, nuestro escritor afirma:

À Genève, où j'ai passé les premières années de la guerre, il n'y avait pas de vie littéraire, quoique j'eusse là beaucoup d'amis littéraires de nationalités diverses et qu'il y eût de bonnes librairies où l'on pouvait trouver le meilleur de la littérature d'alors. Là je connus l'expressionnisme allemand, qui contient déjà pour moi l'essentiel de la littérature ultérieure. Je l'aime bien plus que le surréalisme ou le dadaïsme, qui me semblent frivoles. L'expressionnisme est plus sérieux et reflète toute une série de préoccupations profondes: la magie, les rêves, les religions et philosophies orientales, le désir de la

⁵ Expresión acuñada por Guillermo de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges” en *Jorge Luis Borges*, Ed. Jaime Alazraki, op. cit, pp. 84-85.

⁶ Amelia Barili, “El criollismo urbano de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, México, FCE, 1999, pp. 74-119.

⁷ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 102.

confraternité universelle.⁸

Uno de los artículos que Borges publica en España (*Ultra*, Año 1 núm.16, 20 de octubre de 1921) es una nota bibliográfica sobre una colección de poesía expresionista, *Die Aktions-Lyrik*, publicada en Berlín en 1916. Otros dos son breves artículos en los que incluye sus propias traducciones de poetas expresionistas (números correspondientes a agosto y noviembre de 1920, en la revista *Grecia*). Un último se titula “Antología expresionista” (*Cervantes*, octubre 1920). En éste traduce a ocho de los poetas expresionistas alemanes más representativos: Wilhem Klemm, Johannes R. Becker, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, August Stramm, H. Von Strummer y Lothar Schereyer.

Al comentar los 50 poemas de *Die Aktions-Lyrik*, Borges se concentra en dos aspectos presentados por esa colección: el documental histórico de apuntes de guerra y el “muestrario del expresionismo lírico en sus primeros albores”. Sus comentarios se desarrollan siguiendo dos líneas: la relación de la guerra con el expresionismo⁹ y una concepción del arte en la que se asoma cierto idealismo. Sólo me ocuparé de esta segunda línea por su relación con la filosofía.

A pesar de las conexiones entre arte y guerra, al joven Borges le resulta clara la autonomía del arte.

⁸ “Entretiens avec James E. Irby” en *L’Herne*, *op. cit.*, p. 392.

⁹ J.L. Borges, “Lírica expresionista: Síntesis”, *Textos recobrados*, 1919-1929, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 52-54. Borges traduce “Detrás del frente” y “Esperanza” de Kurt Heynicke y “Los sentidos” de Wilhem Klemm. En éste se destaca el contexto de desarrollo del expresionismo: la guerra, que trajo consigo el “derrumbamiento de un mundo”. Idea en la que ahondará más tarde Borges en su ensayo “Acerca del expresionismo” (*Inquisiciones*, 1925), en el que afirma que el expresionismo representa una ruptura en la historia de la literatura germánica ya que tradicionalmente los escritores alemanes han atendido a la armonía; la lírica expresionista, en cambio, generaliza la intensidad (el detalle, adjetivo, verbo). Borges sintetiza así la esencia del expresionismo alemán: “vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo” “Acerca del expresionismo” *Inquisiciones*, 1925. A la luz de estas declaraciones que muestran afinidad con el compromiso social del expresionismo, quizá deban leerse las primeras poesías de Borges en España, algunas abortadas antes de nacer como la serie de poemas en verso libre, en la que elogiaba la Revolución rusa, la hermandad de los hombres y el pacifismo. En el texto autobiográfico *An Autobiographical essay* (1974) señala que tituló a ese libro *Los salmos rojos o Los ritmos rojos* también en el cuento “El otro” (*El libro de Arena*, 1975) hace una referencia al respecto, la que destruyó la víspera de su partida a España en 1921. Algunos de esos poemas sobrevivieron, Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas europea de vanguardia* (1925) y Carlos Meneses en *Poesía juvenil de J.L. Borges* (1978) han recogido algunos poemas de este período (“Trinchera”, “Rusia” “Gesta maximalista” y “Guardia roja”).

Así, vindica el deslinde de Lothar Schereyer:

No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley...La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte...Arte es aquello que no podemos definir. Las susodichas obras de arte (las que admira como tales el siglo) no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano.¹⁰

Pero sin duda es Wilhem Klemm quien más lo deslumbra. En “Lírica expresionista”, dedicada exclusivamente a los poemas de este último, Borges escribe: “es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los ángulos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio”.¹¹ La “prismatización” de la realidad deviene en idealismo. Así, al subrayar que uno de los aspectos importantes del expresionismo consiste en reflejar la guerra, comenta Borges:

Eso de conceder más importancia a los escritos que reflejan la realidad visible y palpable (...). Deriva de los enciclopedistas y de las teorizaciones de Zola y se basa en el absurdo de suponer que un árbol o un tranvía son más reales que yo que los comprendo. En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen. La objetividad no es en última exégesis más que una suerte de denominador común de muchas sensaciones subjetivas.¹²

En estas apreciaciones ya se asoma el idealismo, en el que por cierto se advierten algunos filósofos alemanes como Emmanuel Kant y Fiedrich Nietzsche. Del último, los expresionistas retomaron la identificación el arte con el espíritu dionisiaco (por contrapartida al apolíneo); de Kant (*Crítica del juicio*), la idea del artista como un ser libre para crear un mundo regido por su voluntad. Sobre sus lecturas alemanas, Borges declara en “An Autobiographical Essay”¹³ que comenzó a leer en Suiza a Schopenhauer, cuya idea del arte en tanto negación de la transcripción mimética del mundo había inspirado a los expresionistas. Borges define así el expresionismo: “es la tentativa de superar la realidad

¹⁰ J. L. Borges, “Antología expresionista”, *Textos recobrados*, 1919-1929, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 68.

¹¹ J.L. Borges, “Lírica expresionista: Wilhelm Klemm”, *Textos recobrados*, 1919-1929, *op.cit.*, p. 72

¹² J.L. Borges, “Horizontes. Die Aktions-Lyric (1914-1916), Berlín”, *Textos recobrados*, 1919-1929, *op.cit.*, p. 105

¹³ J. L. Borges, *The Aleph and other stories* (1933-1969), New York, E.P. Dutton, 1970, p. 216.

ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarealidad espiritual. Su fuente la constituye esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman, partiendo a su vez de Fichte y Hegel”.¹⁴ El expresionismo niega los vínculos del arte con la realidad (objetividad), pero los afirma sustanciales con respecto al artista (subjetividad).

Cuando Borges llega a España conocía perfectamente las últimas tendencias de la literatura alemana y fue el principal difusor del expresionismo en ese país. Como vimos, entre sus publicaciones de los años 1920 y 1921 dedicó varias a poetas expresionistas. Pero además conoce a Rafael Cansinos-Assens y sus jóvenes contertulios que conformarán el movimiento ultraísta.

Hablar del ultraísmo en Borges es polémico; él mismo lo estimó una equivocación.¹⁵ Gloria Videla, sin embargo, considera ultraístas algunos de sus primeros poemas como “Trinchera”, “Montaña”, “Mañana”, “Catedral” y “Aldea”¹⁶. Eso sí, la autora refrenda la opinión de Cansinos-Assens: Borges “gustó sin marearse del mosto nuevo”¹⁷ y fundió las novedades de la vanguardia con un estilo propio en el que, de acuerdo con Guillermo de Torre, muestra sus orígenes argentinos. El mismo de Torre cree que el ultraísmo en Borges fue “mero alarde de ingenio y tintineo sin melodía unitaria”.¹⁸ Guillermo Sucre coincide en que se trataba más de un juego y aventura que de una convicción estética, pero sobre todo se trató de un ultraísmo intelectual y teórico.¹⁹ Al respecto ha escrito Gutiérrez Girardot que desde sus

¹⁴ J.L. Borges, "Lírica expresionista: síntesis", *Textos recobrados, 1919-1929*, op. cit., p. 52.

¹⁵ Citado en Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México FCE, 1964, p. 266: “áridos poemas de la secta, de la equivocación ultraísta”. Sin duda, hay algunos elementos ultraístas en esta primera poesía de Borges. En este sentido es aceptable la inclusión en el índice de poetas ultraístas que hace Gloria Videla en su libro ya citado, advirtiendo el sello personalísimo de Borges. Una posición extrema es la de Amalia Barili: “no se alejó de lo que él consideraba las premisas básicas del ultraísmo: la importancia de la metáfora, la necesidad de un estilo conciso y la síntesis de imágenes [...] más bien las fue transformando durante su evolución estilística” en *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, op.cit., pp. 72-73.

¹⁶ *Fervor de Buenos Aires* (1923). Después Borges los excluye de este libro.

¹⁷ Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963 p. 144.

¹⁸ *Ibidem*, p. 153.

¹⁹ Guillermo Sucre, *Borges, poeta*, Caracas, Monte Ávila, Editores C.A, 1967, pp. 36-37.

inicios Borges es *poeta doctus*, figura que arranca del siglo XIX y paradigma del escritor preocupado por compaginar la creación poética y la reflexión sobre la literatura.²⁰ En su etapa ultraísta tienen incluso mayor peso y consistencia los escritos teóricos que su producción lírica. Zunilda Gertel ha señalado: “Ya en su fase ultraísta, Borges se distingue por un método de trabajo que consiste en crear el discurso literario y proporcionar, a la vez, la metaliteratura estrictamente necesaria, quizás con la voluntad de anticiparse a la crítica literaria”.²¹

Los primeros intentos por definir el ultraísmo los encontramos en las proclamas y manifiestos publicados por los jóvenes contertulios de Rafael Cansinos-Assens. Es éste quien usa el término “ultra” para referirse al “más allá” de la literatura de entonces, denotando con ello el anhelo de renovación literaria que acicateaba a un pequeño grupo de escritores del que después formará parte Borges. En el otoño de 1918, estos jóvenes lanzan el primer manifiesto ultraísta publicado en la revista *Grecia*.²² Luego le siguen los manifiestos de Isaac del Vando-Villar²³ y el de Guillermo de Torre”.²⁴ Finalmente, el *Manifiesto Dada* (París, enero de 1921), después de caracterizar siete movimientos de vanguardia (Cubismo, Expresionismo, Simultaneísmo, Futurismo, Unanimismo, Neoclasicismo, Paroxismo), declara que “L’ultraisme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques”.²⁵ Al parecer Borges es quien le da un corpus concreto de lineamientos teóricos al movimiento ultraísta a través de tres artículos

²⁰ Cf. Gutiérrez Girardot, Rafael, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, Madrid, Ínsula, 1959, p. 13

²¹ Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía. op.cit.* p. 25.

²² Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo, op. cit.*, p. 33-34. “Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político [...] Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo”. Este manifiesto lo firman Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Pedro Garfías, Pedro Iglesias Caballero, J. Rivas Panedas, J. De Arioca y Guillermo de Torre.

²³ *Ibidem*, p. 49

²⁴ “Vertical” Madrid, año 1, núm. 1 dic. 1920, en Apéndice de documentos en Gloria Videla, *El ultraísmo, op. cit.*, p. 234 “Vertical: he aquí mi actitud literaria peculiarmente ultraísta: Vertical: he aquí el erecto símbolo y la antena radiotelegráfica que irradia verbalismos estéticos y conmociones de última hora”.

²⁵ Gloria Videla, *El ultraísmo, op. cit.*, Apéndice de documentos, p. 198.

(“Al margen de la moderna estética”, “Anatomía de mi ultra” y “Ultraísmo”²⁶) y los manifiestos que aparecen en *Prisma*.²⁷ No pretendo revisar cada uno de estos artículos sino en la medida en que en ellos se asomen algunas nociones filosóficas.

“Al margen de la moderna estética” es un artículo que se propone hacer una exégesis del ultraísmo. Los fundamentos en los que se apoya son dos concepciones distintas de la estética: una de corte estático que tiene como premisa la imitación de lo real, y otra de índole dinámica, acorde con la filosofía del devenir de Spencer y que se define como la estética que nos permite “ver las cosas en su primicial floración” y entender al ultraísmo como “transformismo en la literatura”. En “La anatomía de mi ultra”, Borges enriquece la delimitación de estas estéticas caracterizando a la primera como “impresionista” y “pasiva”, reproductora sumisa de la realidad (“estética de los espejos”) contra la ultraísta: “la estética activa de los prismas” que busca “la sensación en sí” o la emoción desnuda ubicada más allá de las premisas espacio-temporales que rodean al arte. Aquí añade Borges una nota importante en esta distinción: la estética de los espejos es la de los escritores autobiográficos que alardean de su individualidad. Es en su artículo “Ultraísmo” y en la “Proclama” de *Prisma* (Núm. 1) donde identifica esa estética de espejo como la propia de los poetas modernistas y los sencillistas. En el primero de estos artículos, Borges resume los principios de la estética ultraísta²⁸. En la “Proclama” hay dos planteamientos que continúan la idea ya atisbada en “La anatomía de mi ultra” acerca de la individualidad: “la estética de espejo es la del escritor autobiográfico, ‘garitero de su alma’, [que] vive

²⁶ “Al margen de la moderna estética”, en *Grecia*, Año 3, n° 39, Sevilla, 31 enero 1920. “Anatomía de mi Ultra”, en *Ultra*, Año 1, n° 11, Madrid, 20 mayo 1921. “Ultraísmo”, en *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 octubre 1921. (Recogidos en *Textos recobrados, 1919-1929, op. cit.*, pp. 30-31; pp. 95; pp. 108-111, respectivamente.)

²⁷ Revista mural publicada en Buenos Aires, diciembre, 1921, Mural *Prisma* Núm. 1 (“Proclama”) y Mural *Prisma* Núm. 2 firmado por Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y en *Prisma* en su núm. 2. Cf. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, pp. 138- 141.

²⁸ Reducción de la lírica a la metáfora; tachadura de frases medianeras, nexos y adjetivos inútiles; abolición de trebejos ornamentales, del confesionalismo y la circunstanciación, de las prédicas y la nebulosidad rebuscada; síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche la facultad de sugerencia.

su autobiografía y cree en esa ‘mezcolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas’ que es la personalidad”.²⁹ Así empieza la crítica del yo que hará en “La nadería de la personalidad”. Sobre la definición de arte ultraísta que busca la “sensación en sí” (más allá de la palabra desdibujada, que es como un símbolo ajeno y no se adentra verdaderamente en las cosas), Borges la enlaza con la revelación del quehacer filosófico: trabar, “barajar” palabras. El poeta baraja naipes (palabras) igual que el filósofo; sólo que uno hace metáforas con los naipes y otro descubre facetas insospechadas del mundo.

A partir de la continuidad entre los comentarios a los poetas expresionistas y los manifiestos del ultraísmo, puede notarse la definición del arte en el marco de la idea del mundo como representación mental. Igualmente claro es el inicio de la crítica al estatuto ontológico del yo. Estas ideas luego tendrán un mayor desarrollo al amparo de las premisas de algunos filósofos que reiteradamente serán citados por Borges en una época posterior.

Como decíamos, la filosofía en la obra de Borges se asoma ya desde su “prehistoria ultraísta” pese a la opinión de Amelia Barili y Jaime Alazraki. Sin embargo, ambos estudiosos tienen razón cuando advierten en el proceso de composición de la obra de Borges un fenómeno relacionado con los temas locales argentinos y los universales de la metafísica. Se trata de un fenómeno complejo y en parte se explica si aceptamos que en el desarrollo de esta obra tienen lugar las experimentaciones formales y lingüísticas de un joven escritor que busca un lenguaje propio dentro del contexto social, histórico y cultural de la Argentina de principios del siglo XX.

2. La dialéctica de lo nacional y lo universal: el truco y la metafísica.

Como hace notar Olea Franco, las celebraciones en 1910 y en 1916 del centenario del comienzo y proclamación de la independencia argentina trajeron como correlato el surgimiento del “primer

²⁹ J. L. Borges, “Mural Prisma Núm. 1(Proclama)” en Jorge Schwartz, *op.cit.*, p. 138.

nacionalismo” o “nacionalismo cultural”.³⁰ Aunque el nacionalismo fue una respuesta continental a los modelos de desarrollo implantados en Hispanoamérica en el siglo XIX, en Argentina puede explicarse por la insuficiente integración social. Esto último fue resultado de comunicaciones deficientes en un territorio pobremente poblado y de que Argentina, “más que ninguna otra nación del continente...tenía entonces un gran porcentaje de población de origen inmigratorio que no había participado de un pasado común.”³¹ Es la época en la que se escriben ensayos como *La restauración nacionalista* (1909), *La Argentinidad* (1916) y *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas y *El solar de la raza* (1913) de Manuel Gálvez. A estas tres propuestas hay que agregar la formulada por Leopoldo Lugones. Rojas propone una especie de telurismo que pretende restituir “el espíritu nacional” sumando el elemento indígena al acervo de “esencias nacionales” americanas. Este discurso trabaja el mito de una edad dorada ubicada temporalmente en los tiempos de la gesta independentista; su espíritu se encontraba en la cultura popular: proverbios, cantos, leyendas, bailes, etc. La propuesta de Gálvez consiste en un hispanismo basado en la cultura común, en experiencias históricas compartidas y en la posesión de las mismas tradiciones— españolas e hispanoamericanas— y el mismo idioma (todo esto en contraposición al materialismo de los Estados Unidos). Leopoldo Lugones, por su parte, ve en el gaucho el prototipo del argentino, quien a diferencia del indígena (que persistió en sus hábitos bárbaros), supo ser héroe y civilizador de la pampa. Los tres escritores tienen en común su rechazo a las transformaciones producidas por la inmigración: la heterogeneidad cultural, el cosmopolitismo y los movimientos sociales y anarquistas.³²

En medio de este debate sobre la identidad nacional, Borges define su postura: lo nacional es lo

³⁰ En la historia cultural argentina se ha llamado “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural” para diferenciarlo del “nacionalismo político” de ultraderecha de la década de 1930 inaugurado por la caída de Irigoyen tras el golpe de los militares encabezados por Uriburu. Véase Olea Franco Rafael, *El otro Borges, el primer Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, FCE, 1993.

³¹ *Ibidem*, p. 27.

³² Amelia Barili, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor*, op.cit., pp. 75, 76, 81.

criollo. Annick Louis establece algunas conexiones entre las propuestas nacionalistas de Lugones y Rojas y la que defiende Borges:

Cet écart accentue le fait que Borges, dans cette période, partage par moments l'idée que c'est dans l'homme de la campagne, le "gaucho", qu'il faut chercher l'essence de l'être "criollo" et qu'il reconnaît, tout comme Lugones et Rojas, dans le *Martín Fierro*, une incarnation de ses valeurs, quoique la suite de ses réflexions montre que ce ne sont certainement pas les mêmes valeurs qu' il revendique comme caractéristiques du "criollo".³³

En una revisión histórica del significado del término, Olea Franco señala que el término "criollo" se oponía en la lengua argentina del siglo XIX a lo gringo, lo ajeno, lo extranjero (los inmigrantes) y se le adscribieron las connotaciones de lo "americano" y lo "nacional". La población argentina del XIX, aunque dividida en estratos sociales, se caracterizaba por su base criolla (grupo social que un siglo atrás representa lo mejor de los nacidos en América desde un punto de vista económico y cultural, aunque de origen europeo). Las élites criollas vencedores de la lucha independentista y luego formadores de la nación y del concomitante discurso de lo nacional, se consubstanciaron con lo nacional³⁴. En este sentido hay que entender el criollismo de Borges, ya que tal es su respuesta al problema de la identidad nacional. A la luz de la premisa anterior, hay que ver la poetización de la ciudad bonaerense en sus tres primeros poemarios, ya que en ellos la motivación nacionalista es clara: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Asimismo, los ensayos en los que teoriza este nacionalismo resultan importantes: *El idioma de los argentinos* (1928), tres ensayos de *Inquisiciones* ("Ascasubi", "Ipuche" y "Silva Valdés")³⁵, y los cinco primeros textos de *El tamaño de mi esperanza* (1926). Es un nacionalismo que rebasa cualquier planteamiento localista:

³³ Annick Louis en *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, Paris, L' Harmattan, 1997. p. 386

³⁴ "Así, en la lengua oral argentina del siglo XIX, la palabra "criollo" deja de referirse exclusivamente al origen de un individuo, deja de funcionar sólo como sustantivo, para convertirse en un adjetivo omnipresente [...] se habla entonces de una lengua criolla, de un vestido criollo, de una manera criolla de montar a caballo..." Olea Franco, Rafael *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, FCE 1993 p. 81.

³⁵ "La criolledad en Ipuche" del criollismo de Ipuche Borges había dicho: "sabe de Dios y de los hombres".

La negativa de Borges de construir su criollismo sólo con base en el color local lo proyecta hacia un plano más amplio. Inserta en la contemporánea polémica europeísmo-criollismo, tan propia de la cultura argentina, la propuesta borgeana rebasa estos estrechos límites y empieza a mirar hacia una literatura con verdadera repercusión universal. En un primer momento su producción literaria consiste precisamente en “enancharle” la significación al criollismo para hacerlo “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte.”³⁶

La respuesta del joven Borges al problema de la identidad nacional se resuelve con la universalización de lo local, esto es vinculando los temas locales argentinos y los propios de la cultura universal. El mundo, el yo, Dios y la muerte son temas universales, es decir, preocupación de todos los hombres y ocupación del arte, la ciencia y la filosofía. Por esta razón vemos a la filosofía al lado del tema local. Borges encuentra en Buenos Aires la idealización de la ciudad cimentada a partir de una propuesta filosófica. Por su parte, en los ensayos se desarrollan temas “criollos” paralelamente a las reflexiones epistemológicas, metafísicas, etc. A continuación expondré el primer caso.

La idealización de Buenos Aires se da en dos sentidos: 1) la propia idea de Buenos Aires que tiene Borges como motivación poética (una Buenos Aires ideal por contraposición a la real) y; 2) la idealización filosófica inspirada en George Berkeley y Arthur Schopenhauer.

En cuanto a la primera forma de idealización de Buenos Aires, hay que tomar en cuenta que para las fechas en que se publica *Fervor de Buenos Aires*, no hay sitio en Buenos Aires que no haya sido refugio para el casi millón de extranjeros que arribaron entre 1869 y 1914. Además, la modernización de la ciudad era un fenómeno contundente que no pasó inadvertido para sus contemporáneos.³⁷ Borges

³⁶ *Ibidem*, p. 115.

³⁷ En Oliverio Gironde (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922). El tranvía es un símbolo que representa la modernidad en las ciudades hispanoamericanas de principios de siglo. En la poesía de Eduardo González Lanuza, (*Prismas*, 1924) aparecen elementos de la modernidad urbana del 1920: fábricas, talleres, teléfonos, etc. Los dos últimos se muestran más innovadores y vanguardistas que Borges porque Gironde lleva el verso libre hasta la eliminación absoluta de la rima y experimenta con una gran variedad de poesía en prosa. González Lanuza, también repudia la rima y la métrica regulares y centra el valor de la poesía en el ritmo y experimenta con la tipografía de los poemas para darles un significado diferente. Borges se distanció del ultraísmo, en 1925 (*Inquisiciones*, al comentar *Prismas*, el más reciente libro de González Lanuza) habla del ultraísmo en tiempo pasado, como si fuera una escuela superada del todo. Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, op.cit., p. 163.

desdeñó la imagen de la ciudad moderna y se refugió en los espacios físicos que guardaban con mayor claridad las marcas de la ciudad antigua:

la ville de Buenos Aires est transformée en une matière littéraire, de sorte que l'espace est représenté à travers des procédés poétiques, entre autres la métaphore. En revanche, dans "Otra vez la metáfora", c'est le livre qui est mis en spatialisation: l'écrivain projette les procédés littéraires, en particulier la métaphore, sur la ville et les inscrit dans le paysage urbain. [...] Le texte met aussi en évidence le fait que Borges n'ignore pas le processus de modernisation de Buenos Aires, mais qu'il choisit de travailler et de poétiser un autre aspect de la ville. Ce choix dont l'écrivain montre être très conscient a souvent été compris comme l'expression d'une nostalgie du passé et d'aspects de la ville qui ont déjà disparu à l'époque³⁸.

En un tono intimista, confesional, sentimental y nostálgico,³⁹ el poeta construye una percepción de la patria ("mi patria") restringida a determinados espacios familiares en los que vivió experiencias muy personales: casas bajas (con zaguanes, balaustradas, patios y balcones), plazas vacías, barrios particulares y calles apartadas ("Las calles", "Calle desconocida" y "Ciudad") en las que el personaje principal es el poeta ajeno a la geografía e identificado con las calles de los barrios, casi deshabitadas como sus entrañas.⁴⁰ En este sentido, Carlos Alberto Zito afirma que "Borges re-crea a Buenos Aires, hasta llegar a inventarle una nueva fundación, poética y excéntrica [...]. De tal forma, hay un Buenos Aires que sólo es visible a partir de sus textos; esa ciudad que surge de sus primeros poemas [como] una ciudad de calles rectas y solitarias, con trozos de arquitectura tirados sobre la llanura, con horizontes incandescentes, y casi sin personajes".⁴¹

³⁸ Annick Louis, *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, op. cit., pp. 382-383

³⁹ Robin Lefere sostiene que en *Fervor* aparece un "yo lírico" que no coincide con el Borges real, pues es de dudar el "fervor" de un "recién tornado" que además en correspondencia con algunos amigos –Sureda y Abramovicz– expresara su desprecio por Buenos Aires; Borges se inventa otra ciudad distinta a la real Buenos Aires. Véase *Entre autorretrato y automitografía*, op. cit., p. 20.

⁴⁰ Julio Pimentel Pinto en "Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad," en *Variaciones Borges*, Año 1999, núm. 8.

⁴¹ Carlos Alberto Zito, "El Buenos Aires de Borges", *Variaciones*, Año 1999 núm. 8, p. 108. Este autor nos advierte que la visión borgeana de la ciudad de Buenos Aires siempre sería una visión pasatista. La Buenos Aires real en que vivió Borges sufrió transformaciones durante todo el siglo XX. Cambios que van desde el tranvía a caballo y el horizonte de casas bajas hasta las autopistas urbanas y los rascacielos de cristal y acero, ni que decir de la apertura de grandes avenidas, el aumento de tránsito y la masiva sustitución de las viejas casas por edificios de departamentos. Borges tuvo siempre visión retrospectiva

Robin Lefere analiza la ambigüedad en el uso de términos como “arrabal”, “suburbio”, “orillas” y “afueras” en el primer poemario de Borges. Destaca que en “La pampa y el suburbio son dioses” (1926), todas estas expresiones tienen como referente un espacio ideal:

En realidad todas esas palabras apuntan hacia un *espacio ideal del Arrabal*, en cuanto opuesto al espacio ideal del Centro. Cabe precisar que esta oposición, confirmada a lo largo del poemario, no impide que aparezcan en el centro espacios que participan del Arrabal —por ejemplo, las plazas (“La plaza San Martín”), el puerto (“Alba desdibujada”, “Llamarada”), sin olvidar que, de noche, es la ciudad toda la que tiende a convertirse en Arrabal— y tampoco impide que inversamente, podamos encontrar en el Arrabal rasgos céntricos (ver “El sur” y el tren, los ponientes gritones y gesticulantes...) Esta imprecisión confirma la idea de que lo que se ofrece es la contraposición— mitificadora —de dos ideas que son independientes de realidades concretas y se corresponden con dos espacios axiológicos.⁴²

El arrabal es un espacio ideal, simbólico y habitado solamente por el poeta. Según Lefere, ese arrabal evade el tiempo cronométrico de los relojes y ofrece un sabor de eternidad que nos acerca a la perspectiva metafísica que pondrá las bases para la aventura espiritual.⁴³

Por otro lado, esta idealización del espacio urbano se sustenta en el idealismo filosófico que ya se asoma en poemas como “Sábados” (“No hay más que una sola tarde/ la única tarde de siempre/ Aquí está su remanso. Las palabras no logran arraigarse en su paraje/ y se escurren como agua/ El corazón refleja/ tus labios que una noche serán besos/ y mis ojos abiertos como heridas/ habrán de sostener otros lugares.”);⁴⁴ “Caminata” (“Yo soy el único espectador de esta calle,/ si dejara de verla moriría”);⁴⁵ y en “Resplandor” (“Nos duele sostener esa luz tirante y distinta/ esa luz tan sin causa/ que es una

de la ciudad, aún en las páginas escritas de los años 80, la ciudad de que nos habla casi nunca pasa de 1940. Muy poco o casi nada de las transformaciones que sufrió la ciudad de Borges. El poeta había dejado de ver la ciudad desde los años cincuenta.

⁴² Afirma Lefere que Borges participa en la corriente de la nostalgia por la Buenos Aires de antaño, según Gorelik que consiste en “la idealización de un espacio comunitario que buscará recrear todo aquello que el barrio moderno debió desplazar para construirse en artefacto público, cívico y urbano de los años veinte” (Gorelik pp 49-50). Adrián Gorelik, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte” *Variaciones Borges*, Num. 8, Año 1999, pp. 217-220.

⁴³ *Ibidem*, p. 218 “Calle desconocida”, señala este estudioso, prelude “Sentirse en muerte.”

⁴⁴ *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Proa, 1923.

⁴⁵ Subrayados míos.

alucinación que impone a la vida/ nuestro unánime miedo a la sombra”.⁴⁶ Es en “Amanecer” en donde mejor se explaya la idealización:

Curioso de la descansada tiniebla
 y acobardado por la amenaza del alba
 realicé la tremenda conjetura
 de Schopenhauer y Berkeley
 que arbitra ser la vida
 un ejercicio pertinaz de la mente,
 un populoso ensueño colectivo.
 [...]
 Si están ajenas de sustancia las cosas
 y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
 asemejable en comparación a un ejército
 no es más que un sueño
 que logran en común alquimia las ánimas,
 hay un instante
 en que peligra desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba
 cuando el dormir derriba los pensares
 y sólo algunos trasnochadores albergan
 cenicienta y apenas bosquejada
 la visión de las calles
 que definirán después con los otros.

Lo que exhibe el poema es la puesta en abismo de Buenos Aires en un tiempo nocturno amenazado por la proximidad del alba. Buenos Aires se transforma en un mundo-objeto, sólo posible en (y para) un sujeto de mil rostros, y esa relación objeto-sujeto es *conditio sine qua non* de la naturaleza particular de la ciudad. Buenos Aires es la Buenos Aires descrita por el viandante que se constituye en el sujeto lírico del poema y esta representación se hace a partir de lo que el sujeto ve, oye, huele y siente (en las calles, panteones, plazas, barrios, jardines, atardeceres, etc.) en esa ciudad.

¿En qué consiste “la tremenda conjetura” de los filósofos citados en el poema? En el primer párrafo de *El mundo como voluntad y representación* Arthur Schopenhauer escribió:

El mundo es mi representación: esta es la verdad que tiene validez respecto de todo ser viviente y cognoscente, si bien únicamente el hombre puede traerla a la conciencia abstracta reflexiva; y cuando lleva esto realmente a cabo, entonces se hace presente en él el discernimiento filosófico. Se vuelve para él entonces claro y cierto que no conoce ni un sol ni una tierra, sino siempre y tan sólo un ojo que ve un sol, una mano que palpa una tierra; que el mundo que le rodea existe sólo como representación, es decir,

⁴⁶ Subrayados míos.

siempre y sin excepción únicamente en relación con otro ser, aquél que se lo representa, que es él mismo.⁴⁷

Los confines en los que se mueve Schopenhauer son los de la filosofía crítica de Kant. Éste distingue *noúmenos* (las cosas en sí) de fenómenos (las cosas para un sujeto). Las posibilidades cognoscitivas del sujeto humano se limitan al mundo de los fenómenos y esas posibilidades están determinadas por nuestros esquemas espacio-temporales: solamente conocemos los objetos del mundo en la medida en que se ajustan a nuestras intuiciones puras *a priori* de la sensibilidad (espacio y tiempo) y a las categorías puras *a priori* del entendimiento humano (causalidad, unidad, pluralidad, etc.). Aunque Schopenhauer se concibe a sí mismo como kantiano, no deja de reconocer a otros filósofos como sus precursores: “El mundo es representación [...] Esta verdad no es en modo alguno nueva. Subyacía ya en las consideraciones escépticas de las que partió Descartes. Fue Berkeley, empero, el primero que la enunció resueltamente: con ello ha contraído un mérito inmortal en la filosofía...”⁴⁸ El poema de Borges hace alusión a los planteamientos críticos que el obispo irlandés hiciera a la distinción establecida por John Locke entre las cualidades primarias y secundarias que advertimos en los objetos.⁴⁹ Berkeley anulará tal diferencia y hará depender la existencia de éstos de la percepción que tenemos de ellos: “there was an odor, that is, it was smelled, there was a sound, that is to say, it was heard; a color or figure, and it was perceived by sight or touch”.⁵⁰

Buenos Aires es un pedazo de voluntad que se trasluce en ese “ejercicio pertinaz de la mente” del poeta y en la mirada de trasnochadores y transeúntes. En la idealización de Buenos Aires vemos, pues, la representación subjetiva del poeta (la Buenos Aires del pasado por contraposición a la Buenos Aires real de principios de siglo) fundamentada en las reflexiones filosóficas de dos de los más

⁴⁷ Libro Primero de “El mundo como representación” Primera Consideración en *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Eduardo Ovejero Mauri, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁹ El entendimiento es una *tabula rasa* (concepto aristotélico) que va formando ideas o conceptos a partir de la experiencia sensible, es decir, a partir de que nuestros sentidos perciben en las cosas dos tipos de características que John Locke distingue como 1) cualidades primarias y 2) cualidades secundarias. Las primeras tienen un referente real en las cosas: solidez, extensión, figura, número, movimiento y reposo. Las segundas no están en las cosas sino en nuestro modo de percibirlas: olor, color, sabor, etc. Cf. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London, Penguin Books, 1997. Chapter IV. “Of Solidity”, Chapter XIII “Of Simple Modes; and first, of the Simple Modes of Space”, Chapter XV. “Of Duration and Expansion, considered together”, Chapter XVII “Of Infinity”.

⁵⁰ George Berkeley, *A treatise concerning the principles of human knowledge*, New York, The Liberal Arts Press, Inc, 1957, p. 24.

representativos filósofos del idealismo. Un elemento local (la imagen de la ciudad bonaerense) aparece entrelazado armoniosamente con un tema clásico de la filosofía: la consistencia ontológica de la realidad.

Los ensayos, decíamos, son el espacio teórico que fundamentan la praxis poética de Borges. Annick Louis concibe al ensayo y a la poesía producidos por Borges durante la década de los años veinte como una especie de vasos comunicantes por los que fluyen las preocupaciones propias del teórico, del criollista argentino y del poeta:

Borges poursuit sa tentative de poétisation de la ville dans *Luna de enfrente*, en 1925; en même temps, il publie son premier livre d'essais, *Inquisiciones*, dans lequel on assiste à la réflexion sur les thèmes déjà présents dans sa poésie. Les deux axes traversent les trois recueils poétiques et sa production essayiste des années 1920, sont, d'une part, la réflexion sur la langue des argentins (et c'est ainsi qu'il intitule son troisième livre d'essais), puis, la tentative de définir une identité nationale, c'est-à-dire de décrire une zone de valeurs propres aux argentins ainsi que de créer un archétype qui les incarne. Ces deux espaces de réflexion sont d'autant plus liés que Borges est critique et poète en même temps; ainsi, sa production essayiste recueille les significations et les traces des hésitations théorique auxquelles il se livre dans ses essais. Chaque genre semble se constituer en terrain d'exploration des éléments constitutif de l'autre.⁵¹

Entre los ensayos que desarrollan temas criollos ya mencionamos *El idioma de los argentinos*, algunos ensayos de *Inquisiciones* y otros de *El tamaño de mi esperanza*. Si bien podemos apreciar esa veta nacionalista criolla de Borges: “No se ha engendrado en estas tierras ni un místico, ni un sentidor ni un entendedor de la vida [...] Ya Buenos Aires, más que una ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen [...]”⁵², también advertimos referencias filosóficas y el desarrollo de problemas propios de la filosofía. Me parece que aquí se repite el fenómeno que observamos en el poema analizado: la conjunción entre los temas locales argentinos y los propios de la cultura universal.

En el mismo libro *El tamaño de mi esperanza*, en el que afirma nuestro escritor su criollismo nacionalista, tienen lugar las reflexiones sobre la literatura y la lengua. En “Palabrería para versos”

⁵¹Annick Louis, *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, op.cit., pp. 374-375.

⁵²J.L. Borges, “El tamaño de mi esperanza”, en el *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926 p. 7.

(1925) nos dice que el mundo que registran nuestros órganos de percepción es complejo y el idioma sólo ha conceptualizado escasas combinaciones: “¿por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía?” (pp. 48-49). En “Acotaciones”, al comentar libros de poesía de Silva Valdés y Girondo: “Cada literatura es una forma de concebir la realidad” (p.99). En “Ejercicio de análisis”, Borges intenta fallidamente definir la poesía y luego se refugia en Hegel: “Ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía. Nuestra sapiencia, sin embargo, es sólo verbal y podemos arrimarnos a lo que famosamente declaró San Agustín acerca del tiempo: ¿Qué es el tiempo?” (p. 107) Concluye, insertando la poesía en la taxonomía de prejuicios epistemológicos que hizo Bacon: la poesía de todos los tiempos es *idola fori* (embustes de la plaza). Luego afirma en “Examen de un soneto de Góngora”: “Sólo la poesía —arte manifiestamente verbal, arte de poner en juego la imaginación por medio de las palabras, según Arturo Schopenhauer la definió— es limosnera del idioma de todos” (p. 47-48); en “Las luminarias de Hanukah” (artículo dedicado al análisis del libro de Cansinos Assens del mismo nombre) Borges destaca la idea del tiempo y del espacio de las luminarias en tanto “realidad de lejanía” más acorde con el arte oriental, luego inesperadamente introduce a Hegel: “La informan esa contemplación alargada y ese dichoso aniquilamiento ante el espectáculo humano, según Hegel (*Estética*, Segundo volumen, página 446) que son distintivos del Oriente” (p.99).

En estos ensayos, pero sobre todo en los tres primeros, Borges analiza la relación entre la percepción de las cosas y su representación en el lenguaje literario; luego sugiere la invención de nuevos términos que corten la distancia entre lo percibido y lo nombrado; pero además en el proceso de la reflexión va haciendo patentes los veneros filosóficos en los que abreva: Hegel, Schopenhauer, San Agustín y Bacon. Algunos estudiosos, entre ellos Silvia Dapía, han explorado el escepticismo lingüístico

del filósofo alemán Fritz Mauthner⁵³ detrás de estos planteamientos borgianos.

Los mismos filósofos son citados en *Inquisiciones* (1925).⁵⁴ En “Interpretación de Silva Valdés”, Borges afirma que “El Rancho” (del libro *Agua del tiempo* de Silva Valdés) se inspira en un arquetipo al que han poetizado generaciones de payadores: “Cabe mencionar aquí lo que Schopenhauer dijo de las alusiones eróticas. Todos las desentrañan enseguida, pues la materia suya es vivaz en toda conciencia”. En “Acerca del expresionismo” echa mano de San Agustín en su búsqueda de las razones históricas del expresionismo alemán,⁵⁵ igualmente en “Ejecución de tres palabras”: “Agustín -hombre que invocó adrede para fortalecer la opinión de quienes me juzgan agusanado de antiguallas- escribió una vez que, en el discurso, habíamos de apreciar la verdad y no las palabras: *in verbis verum amare non verba*”.⁵⁶ En “Omar Jayam y Fitzgerald”, reseñando la traducción al inglés que Fitzgerald hizo de Omar Jayam, escribe: “La versión de Fitzgerald es un poema, esto es, una entidad en la que el tiempo late fuertemente, apasionando la contemplativa quietud que -al decir certero de Hegel- caracteriza el arte oriental” (p. 128).⁵⁷ En “Acerca de Unamuno, poeta” habla de la “configuración hegeliana del espíritu de Unamuno”: “Ese su hegelianismo cimental empújale a detenerse en la unidad de clase que junta dos conceptos contrarios y es la causa de cuantas paradojas ha urdido. La religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica...”⁵⁸

⁵³ Silvia Dapía, “La recepción de la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner en la obra de Jorge Luis Borges” 1993. Ver capítulo 1 de esta investigación.

⁵⁴ Cf. Olea Franco, Rafael *Los dones literarios de Borges*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.

⁵⁵ J.L. Borges, *Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 149. El hombre sensitivo, a diferencia del pensativo, le da cuerpo a los conceptos; esta sensibilidad se manifiesta en la Biblia al explicar lo divino por semejanza con lo terrestre. Esta es una idiosincrasia tan evidente en la Escritura que el propio “San Agustín señaló: la divina sabiduría que condescendió a jugar con nuestra infancia por medio de parábolas y de similitudes, ha querido que los profetas hablasen de lo divino a lo humano, para que los torpes ánimos de los hombres entendieran lo celestial por semejanza con las cosas terrestres”.

⁵⁶ *Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁷ Comentando “Las luminarias de Hanukan” de Rafael Cansinos (“Acotaciones” en *El tamaño de mi esperanza*: “esa contemplación alargada y ese dichoso aniquilamiento ante el espectáculo humano, que según Hegel (*Estética*, segundo volumen, página 446) son distintivos del Oriente” (p. 99) se trata de la misma fuente citada en “Acotaciones”.

⁵⁸ Borges señala que Unamuno es un poeta filósofo, definiendo el último concepto de manera muy particular: “Unamuno a pesar de no lograr nunca la invención metafísica, es un filósofo esencialmente: quiero decir un sentidor de la dificultad

Sobre las referencias a filósofos, generalmente se trata, como ya hemos visto en la mayoría de los ensayos revisados, de digresiones o comentarios que muy poca relación tienen con las ideas principales del texto: relaciones secundarias entre la problemática tratada y la referencia filosófica que entra en forma oblicua en el corpus central de ideas principales del texto. Un ejemplo de lo anterior es el que analiza Olea Franco⁵⁹ en “El *Ulises* de Joyce”, en el que Borges menciona a Kant y a Schopenhauer a propósito de cómo ellos diferencian el mundo de la realidad del mundo de los sueños, luego forja un enlace tangencial entre Joyce y los dos filósofos a partir de una frase previa en donde ellos entran soslayadamente: “Esa amalgama de lo real y las soñaciones [presente en Joyce], bien podría invocar el beneplácito de Kant y Schopenhauer”.⁶⁰ Me parece que todas estas referencias a filósofos en los ensayos mencionados pueden explicarse siguiendo este modelo. Serna Arango distingue algunas formas en que se presenta la filosofía en la obra de Borges. Una de ellas es el ensayo; otra, en digresiones o comentarios intercalados. Una más en relatos, cuya trama gira en torno a una temática filosófica.⁶¹ Aunque la propuesta de Serna Arango puede cuestionarse porque sus categorías de clasificación no cumplen con el rigor lógico de una clara delimitación, me parece que la filosofía, en varios textos de Borges, asume las modalidades de digresión o comentarios intercalados en la forma oblicua que destaca Olea Franco.

Aparte de estas referencias marginales, también tenemos el desarrollo argumentativo de un problema filosófico en dos ensayos de *Inquisiciones*: “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”. Se trata de la crítica del yo apoyándose nuevamente en el idealismo filosófico de

metafísica” *Inquisiciones*, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁹ Cf. Rafael Olea Franco sostiene que la intención es postular a estos dos filósofos como antecedentes de Joyce. Véase, *Los dones literarios de Jorge Luis Borges*, *op.cit.* pp. 105-111.

⁶⁰ J.L. Borges, “El *Ulises* de Joyce” en *Inquisiciones*, *op.cit.* p. 22.

⁶¹ Serna Arango distingue una más: en relatos que plantean “una nueva versión de la realidad”, como “La biblioteca de Babel” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Borges y la filosofía*. *op.cit.* pp. 31-2.

Berkeley y Schopenhauer.⁶²

Entre ambos ensayos hay una continuidad argumental (declaración del mismo Borges en el segundo de los ensayos, los cuales se publicaron con una diferencia de siete meses).⁶³ El propósito de “La nadería de la personalidad” es demostrar que la personalidad carece de sustrato metafísico y aplicar las consecuencias de esta demostración en la literatura. Las referencias filosóficas explícitas apuntan a Schopenhauer, aunque la problemática está abordada con argumentaciones del empirismo inglés de los siglos XVII y XVIII: más allá de la vorágine de las percepciones, recuerdos, estados de ánimo, no hay un “yo de conjunto”: “Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda estribar el yo. Lo que no se lleva a cabo no existe, y el eslabonamiento de los hechos en sucesión temporal no los refiere a un orden absoluto”.⁶⁴ Pero sentimos que cuando aquéllas desaparecen —percepciones, estados, sensaciones— algo permanece, ¿qué soy, entonces? Responde Borges con una cita de Schopenhauer: “un punto de inmovilidad [...] eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo”. Así, el yo resulta ser una necesidad lógica, sin cualidades propias ni distinción de individuo a individuo (p. 95). Menos de un año después, Borges escribe “La encrucijada de Berkeley” para “enmendar” el ensayo anterior y mostrar la hipótesis berkeleyana que lo movió a escribirlo: *esse rerum est percipi*. Después de explicar el presupuesto metafísico del idealismo de Berkeley, revisa las objeciones de tres filósofos: Francis Bradley, Descartes y Spencer. Los dos últimos autores presentan variantes mínimas en relación con la primera objeción. Expongo sólo la primera: Bradley distingue entre cualidades sustantivas y adjetivas en las cosas. Ubica

⁶² Desde el punto de vista de Ana María Barrenechea, aunque los frentes desde donde ataca Borges la consistencia del universo y del hombre son variados (el platonismo, la creencia cristiana en un Dios creador y conservador del hombre; las creencias orientales), el idealismo de Berkeley es quizá el más poderoso desde el comienzo y a él dedicó los ensayos de *Inquisiciones* relacionados con el problema de la personalidad, *La expresión de la irrealidad, op.cit.*, p. 120.

⁶³ “La nadería de la personalidad” en *Proa* (1ª. época, núm. 1 agosto 1922) y “La encrucijada de Berkeley”, en *Nosotros*, Año 17 vol. 43 núm. 166. Marzo, 1923.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 86-87

la extensión entre las primeras; Borges refuta su tesis al mostrar que la extensión siempre es percibida como inherente a una cosa; es decir, como cualidad adjetiva y las cosas en general son percibidas de la misma manera. Pero la percepción remite a una mente o conciencia fuera de la cual las cosas no existen; entonces, sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente; el imaginario conjunto de todos los instantes del vivir no existe tampoco; sólo existe cada uno de ellos y hasta parciales agrupaciones. Si no hay nada más allá de la conciencia que percibe el entorno, el tiempo duraría lo que dura esa percepción. El tiempo sería un hecho intelectual y el espacio se vuelve un fenómeno mental, como el dolor y el miedo:

Berkeley afirma: Sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero sólo existe la mente como perceptiva y meditadora de las cosas. De esta manera queda desbaratada, no sólo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto caduca, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un enmarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador. No hay que dolerse de la confusión que trae consigo esta doctrina, pues ella únicamente atañe al imaginario conjunto de todos los instantes del vivir, dejando en paz el orden y el rigor de cada uno de ellos y aún de pequeños agrupamientos parciales. Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo...⁶⁵

Decíamos que estos libros de ensayos, al igual que los primeros poemarios que escribe Borges, hay que interpretarlos desde la perspectiva de un criollismo que pretende “enancharse” hacia la cultura universal, y creo que las múltiples referencias a filósofos y problemas filosóficos llevan esa dirección.

En resumen, en esta etapa del desarrollo de la obra de Borges encontramos a un escritor ubicado dentro de un entorno social, histórico y cultural que se pregunta por la identidad nacional. En su respuesta veremos la síntesis entre los temas locales argentinos y los asuntos universales de la cultura, entre los que cabe destacar los filosóficos: el lenguaje, el yo, el espacio, el mundo, etc. La filosofía está presente como referencia oblicua; pero también empieza a asomarse en forma de corpus argumentativo (“La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”), modalidad que tendrá un mayor y más profundo desarrollo en la década de los años treinta.

⁶⁵ “La encrucijada de Berkeley”, J.L. Borges, *Inquisiciones*, *op.cit.*, p. 115

3. El tiempo y el infinito: la dimensión argumentativa y dialógica de la filosofía.

En el proceso de composición de la obra del escritor argentino, la experimentación y la búsqueda de su propia voz ceden el paso al hallazgo de los principios estéticos rectores de la narrativa que hará famoso a Borges como creador de ficciones. A esta fase pertenecen *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936), libros en los que la crítica ha visto, sobre todo en el primero, la hibridez genérica, uno de los elementos característicos de la obra de nuestro autor. También hay que destacar que durante la década de los años treinta se publican "Pierre Menard, autor del Quijote" y la "La biblioteca total" (1939), que anticipa el cuento "La biblioteca de Babel". Un año después son dados a la luz pública, también por la revista *Sur*, "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" y "Las ruinas circulares". Los mecanismos formales de la narrativa borgeana que conforman gran parte de las ficciones futuras aparecen ya en estas primeras obras.

En esta década encontramos además *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932). En el primero de estos libros tienen lugar ciertas reflexiones filosóficas sobre la identidad y el tiempo que prefiguran el panteísmo que encontraremos en la obra posterior a la década de 1930.

En "Una vida de Evaristo Carriego", Borges intenta hacer la biografía de este poeta describiéndolo en el contexto de sus contemporáneos y de la casa familiar y escribe: "Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban su eternidad." (p. 46). También sobre el tiempo encontramos referencias filosóficas en un pie de página de "Palermo de Buenos Aires" y en "Las inscripciones de los carros" y

“El truco”.⁶⁶ En este último, Borges empieza por definir el juego de cartas como una práctica netamente criolla, luego sitúa a los jugadores del truco y las repetidas combinaciones de las cuarenta cartas en un mundo abstracto para después posarse de lleno en los dominios de la metafísica:

Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se traduce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas.⁶⁷

Rodríguez Monegal interpreta de manera precisa este pasaje:

Los hombres que hoy detienen el tiempo gracias al simulacro que llaman *truco* no cumplen únicamente un destino individual de cada uno: repiten, literalmente, el destino de jugadores que cumplieron, antes e infinitamente, las mismas partidas. Al repetir sus gestos, al redescubrir las mismas combinaciones, ya no son individuos concretos sino símbolos de la eternidad de la especie. Alguien y nadie, como en otro contexto dirá un día Borges.⁶⁸

Después de *Evaristo Carriego*, Borges publica *Discusión* (1932). De acuerdo con la edición original, podemos agrupar los ensayos de este libro en temas argentinos (“El coronel Ascasubi”, “El Martín Fierro” y “Paul Groussac”; los dos primeros serán compendiados en la edición posterior de este libro bajo el rubro “La poesía gauchesca”); temas de literatura universal (“La supersticiosa ética del lector”, “El otro Whitman”, “La postulación de la realidad”, “El arte narrativo y la magia” y “Las versiones homéricas”); los que discuten asuntos teológicos (“Vindicación de la cábala”, “Vindicación del falso Basílides”, “La duración del infierno”), y los que exponen un problema filosófico (“La penúltima versión de la realidad”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la

⁶⁶ Al juego de cartas llamado truco Borges había dedicado un poema de *Fervor* y un ensayo de *El tamaño de mi esperanza*. Cabe señalar, a propósito de *Evaristo Carriego*, que en ediciones posteriores (la revisada por el autor y publicada por Emecé Editores en 1974, que siguió a la de 1955 [Helft, p. 261]) Borges incluyó “Historias de jinetes” “El puñal” “Prólogo a una edición de poesías completas de Evaristo Carriego” “Historia del tango” y “Dos cartas”; la publicación de uno de los capítulos que integran la historia del tango le valió a su autor estas dos cartas. Se trata de dos cartas de los lectores dirigidas a Borges el 27 de enero de 1953.

⁶⁷ *Evaristo Carriego*, *op.cit.*, p. 110.

⁶⁸ Emir Rodríguez Monegal, *Borges, por él mismo*, *op.cit.*, pp. 44-45.

tortuga”).⁶⁹

Ya en *Discusión* disminuyen las referencias oblicuas a filósofos que poco tienen que ver con el corpus central de ideas involucradas;⁷⁰ ahora vemos problemas que inquietan a Borges y que en alguna medida podríamos llamar filosóficos: la causalidad, la naturaleza ontológica de la divinidad y del mundo, y la noción ética del castigo, entre otros. Por ejemplo, en el “El arte narrativo y la magia”, se discute el asunto de la causalidad aplicada a la novelística;⁷¹ en “Vindicación de la cábala”, la naturaleza trina de Dios; en “Vindicación del falso Basílides”, la cosmovisión gnóstica del cosmos. En “La duración del infierno” Borges discute las inconsistencias del castigo eterno dentro de la ética cristiana.

Los ensayos en los que se aprecia el desarrollo argumentado de una problemática propia de la tradición filosófica son tres. El primero, “La penúltima versión de la realidad” (*Síntesis*, agosto, 1928), es un comentario a la reseña que hace Francisco Luis Bernárdez de *The Manhood of Humanity*, un libro de ontología cuya propuesta discute Borges apoyándose en Rudolf Steiner, Schopenhauer, Mauthner, Spinoza, Kant y Spencer. En el segundo y el tercero, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga”, Borges expone la paradoja de Zenón de Elea.

Lo anterior también puede apreciarse en los principales ensayos de *Historia de la eternidad* (1936). Éste es un libro compuesto por cuatro tipos de textos: las reflexiones sobre metáforas (“Las kenningar”); los comentarios a tres traductores de *Las mil y una noches* (“Los traductores de las 1001

⁶⁹ Aunque la revista *Sur* lo dio a conocer en 1939, fue incluido en una edición posterior (*Discusión*, 1957); a la misma se añadieron “Nota sobre Withman”, “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, “Flaubert y su destino ejemplar”, “El escritor argentino y la tradición” y algunas notas a libros como “Gerard Heard: Pain, sex and Time”. Véase <http://www.borges.pitt.edu/1957>. Página consultada el 18 de abril de 2014.

⁷⁰ Por citar dos casos, en “La postulación de la realidad” cita soslayadamente a Berkeley y Hume a propósito de la identidad de lo estético y expresivo en Croce; y en “Las versiones homéricas” hace referencias marginales a Bertrand Russell y nuevamente a David Hume, mientras se ocupa de algunos problemas relacionados con la traducción de *La Iliada*.

⁷¹ Borges señala que éste es el problema central de la novelística y que la causalidad puede concebirse como un fenómeno natural o mágico; la novela que establece relaciones entre hechos no empíricos y lejanos en el tiempo opera con causalidad mágica; el otro tipo de novela es una simulación psicológica. En este mismo rubro, al preguntarse sobre los orígenes de la poesía gauchesca, Borges aplica de manera muy particular la noción de causalidad, del mismo modo que Whistler al responder que había requerido toda su vida (la causa) para pintar uno de sus nocturnos (el efecto).

noches: “El capitán Burton”, “El doctor Mardrus”, “Enno Littmann”); dos notas⁷² (“El acercamiento a Almotásim” y “El arte de injuriar”), y, finalmente, los ensayos sobre el tiempo: “Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular” que se incluyó hasta la edición de 1953, aunque Borges lo publicó en 1939 con el nombre “Tres formas del eterno regreso”. En “Historia de la eternidad”, Borges revisa la noción de eternidad apoyándose en un esquema cronológico. En “La doctrina de los ciclos” critica la teoría del eterno retorno considerando la formulación nietzscheana. En “El tiempo circular” retoma la problemática anterior formulando los tres modos fundamentales en que esta idea se ha presentado en el transcurso de la historia. Entre los temas consustanciales al tiempo encontramos la noción de infinito que discute en dos ensayos de *Discusión*: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga”. Expondré el contenido de cada uno de estos cinco ensayos, ya que me parece que con ello podremos apreciar, por una parte, la profundidad que alcanza Borges en la reflexión filosófica, y por otra, ciertos elementos estéticos que aparecen en su narrativa, lo cual complica la discusión sobre las relaciones entre su obra y la filosofía.

En “Historia de la eternidad”, Borges hace una revisión de la idea de eternidad. El contexto metafísico de las ideas expuestas es tanto platónico (Platón, Plotino) como proveniente del cristianismo. En el análisis de Borges se destacan dos momentos: la “primera eternidad” enmarcada en el quinto libro de las *Enéadas* de Plotino y “la segunda o cristiana” en el Libro undécimo de las *Confesiones* de San Agustín. La “primera eternidad” presenta al tiempo como producto degenerado de la idea arquetípica de eternidad. Como todas las ideas, la eternidad es el modelo al que aspira el tiempo. La constitución ontológica de éste es la misma que la de todas las cosas sensibles respecto de su idea modelo.⁷³ Pero

⁷² Cf. J.L. Borges, *Obras completas*, t.1, op.cit. p.414.

⁷³ Julián Serna Arango, *Filosofía, literatura y giro lingüístico. Una nueva síntesis*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Tecnológica de Pereira, 2004. pp. 147-8. Fue Platón quien formuló un nuevo concepto de eternidad vacunado contra el paso del tiempo. Célebre es el pasaje en “El Timeo”, cuando dice: “[...] la expresión «existe» no se aplica más que a la sustancia eterna. Por el contrario las palabras «existía», «existirá» son términos que hay que reservar a lo que nace y avanza en el tiempo’[...] Platón renunció a definir la eternidad en términos del tránsito del futuro al pasado a través del

Borges contradice a Platón: la eternidad no es la idea originaria del tiempo sino al contrario: primero fue el tiempo, su vivencia concreta y particular y luego la noción de eternidad. La segunda eternidad o “cristiana” la enmarca Borges en el interior de las discusiones teológicas sobre la naturaleza de Dios, la creación del mundo y la predestinación. Dios se encuentra fuera del tiempo y este último se inicia en “el primer segundo de la creación” (p. 360). En lo tocante a la predestinación, dice Borges que al discutir los teólogos la participación de la voluntad divina en la salvación o condena del alma humana, contribuyeron a renovar la concepción de la eternidad. Ireneo de Lyon previó el problema: Dios Padre podía eclipsar a Dios Hijo, en razón de su primacía en el tiempo y sólo Él sería eterno. La prelación del Padre sobre el Hijo pondría en entredicho a la Trinidad. La solución de Ireneo fue aplicar el modelo de eternidad platónica a la Trinidad. Tanto el Padre como el Hijo y el Espíritu Santo serían Dios de una vez y para siempre. La relación entre las tres personas de la divinidad es concebida en términos de consustancialidad:

El verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo, los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso —generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos— no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir.⁷⁴

“La doctrina de los ciclos” trata de la teoría nietzscheana del eterno retorno: “El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse”.⁷⁵ Borges refuta este

presente, es decir, en términos de tiempo; en otras palabras, no definió la eternidad en términos de movimiento. La eternidad sería inmóvil. Las fases del evento reputado eterno no estarían unas detrás de las otras, ellas serían todas una vez para siempre. Y es esa la eternidad de la que se ocupa Borges en “La historia de la eternidad” como la más expedita de las vías ensayadas por el hombre para conjurar la finitud. Borges distingue dos etapas de la misma. La primera remite a Platón; la segunda al cristianismo.

⁷⁴ J.L. Borges, ‘Historia de la eternidad’ en “Historia de la eternidad”, *Obras completas*, Vol. 1, *op.cit.*, p. 360.

⁷⁵ J.L. Borges, ‘La doctrina de los ciclos’ en “Historia de la eternidad”, *Obras completas*, V.I, *op.cit.*, p. 385.

planteamiento apoyándose en la segunda ley de la termodinámica y en la teoría de conjuntos de Georg Cantor. Según aquélla, hay procesos energéticos que son irreversibles. El calor y la luz no son más que formas de energía. Basta proyectar una luz sobre una superficie negra para que se convierta en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. La primera ley de la termodinámica declara que la energía del universo es constante; la segunda que esa energía propende a la incomunicación, al desorden, aunque la cantidad total no decrece. Esa gradual desintegración de las fuerzas que componen el universo es la entropía.⁷⁶ Por lo que respecta a la teoría de Cantor, ésta afirma la infinitud del número de puntos del universo. Es decir, el conjunto de los números naturales es infinito y se define como tal en cuanto se pone en correspondencia 1 a 1 con un subconjunto propio. Para ser más claros, podemos decir que puesto que los números pares son una parte del conjunto de los números naturales podemos ponerlos en correspondencia 1 a 1 (los números pares contra los naturales, por ejemplo, al 1 de los naturales le corresponde el 2 de los pares; al 3, el 4, al 5, el 6 *ad infinitum*) pero resulta que la parte (el subconjunto constituido por los números pares) es tan infinita como el todo que lo incluye (el conjunto de los números naturales). La cardinalidad o el número de elementos que tiene el conjunto de los números naturales se define matemáticamente hablando como *Aleph cero*; es decir, los números pares (subconjunto) están incluidos en el conjunto de los números naturales (conjunto) y sin embargo, la cardinalidad de la parte (subconjunto) y el todo (conjunto) son iguales. Borges deriva las conclusiones hacia el universo: “Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones” (p. 387) Por lo tanto, el número de combinaciones posibles nunca se agotará y no es concebible siquiera el retorno de lo que nunca termina de combinarse; es decir, en todo fragmento ordenado de espacio —formado por una serie de puntos—, o de tiempo —formado por una serie de instantes—, podemos siempre intercalar otros más, en número infinito.

⁷⁶ Borges, en algunas ocasiones, usó la hipótesis de la reversibilidad con fines literarios; en otras, la refutó, también con fines literarios, “porque en el fondo creer o descreer de ella le resultaba indiferente”, señala Edgardo Gutiérrez en su libro *Borges y los senderos de la filosofía*, *op. cit.*, p. 73.

En “El tiempo circular”, al igual que en “La doctrina de los ciclos”, Borges refuta los distintos modos en que se ha presentado la teoría del eterno retorno: el platónico, el nietzscheano y el estoico. El punto de arranque es el *Timeo* de Platón, que presenta esta teoría con un argumento astrológico y sostiene que los periodos planetarios son cíclicos. El filósofo griego infiere del ritmo cíclico de los astros un movimiento similar en la historia universal (“De nuevo Aquiles irá a Troya; renacerán las ceremonias y religiones; la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será...” p. 393). La segunda formulación es la de Nietzsche, que Borges objeta apoyándose en Russell. La tercera formulación del mito plantea que los ciclos considerados vuelven a repetirse no de forma idéntica, sino de manera semejante. Esta idea tiene un “catálogo infinito de autoridades”, entre ellas menciona Borges a Brahma, Hesíodo, Heráclito, Séneca, Crisipo y Virgilio pero destaca entre todos a Marco Aurelio:

De tal profusión de testimonios básteme copiar uno, de Marco Aurelio: “Aunque los años de tu vida fueran tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde [...] El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado y el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente” (*Reflexiones*, 14).⁷⁷

Dos son las críticas de Borges a la idea del tiempo cíclico: 1) la exaltación del presente y, como consecuencia, la negación del pasado y del porvenir y 2) la negación de toda novedad (*nihil novum*). Borges deriva otra consecuencia: que el tiempo se repita en oleadas cerradas, idénticas a sí mismas, significa que además de regresar, retrocede y entonces, todo vuelva a empezar para que todo vuelva a recorrer el camino ya transitado. Esta flexibilidad del tiempo permite avanzar la hipótesis de su reversibilidad y optimización del recuerdo, ya que “si suponemos una sucesión indefinida o infinita de ciclos, cada vez recordaremos mejor las cosas”⁷⁸ lo que en la vida ordinaria es fácilmente refutable.

A pesar de estar separados por siete años, entre “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y

⁷⁷ ‘El tiempo circular’, “Historia de la eternidad”, *Obras completas*, Vol. I, *op. cit.*, pp. 394-5.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 122.

“Avatares de la tortuga” puede apreciarse una continuidad argumental. En el primero de los ensayos se expone la paradoja de Zenón de Elea y luego los argumentos de sus críticos. Atravesar en tiempo y espacio la ventaja dada por Aquiles a la tortuga supone perderse en un tiempo y espacio infinitos. Borges procede por reducción al absurdo: si demuestra que es absurdo lo contrario de lo que afirma Zenón, es decir los contra-argumentos de sus críticos, habrá probado la verdad de su tesis. El primero de estos críticos es John Stuart Mill, quien sostiene que un ilimitado número de subdivisiones (serie infinita) puede efectuarse con lo que es limitado (finito) por lo que atravesar ese espacio finito requiere un tiempo infinitamente divisible (pero no infinito). Para Borges, Mill no hace sino refrendar a Zenón. Luego Borges expone la refutación de Henri Bergson: Aquiles alcanzará a la tortuga puesto que los pasos de uno y otro son indivisibles en tanto que movimientos. No tardará en darse la suma para que el espacio recorrido por Aquiles sea una longitud superior a la suma del espacio recorrido por la tortuga. Para Bergson, el espacio y el tiempo son magnitudes distintas; el primero es infinitamente divisible, el segundo, no. Borges refuta a Bergson apoyándose en la teoría de conjuntos de Bertrand Russell: existe correspondencia biunívoca entre los puntos del espacio recorridos por la tortuga y los puntos del espacio recorridos por Aquiles (en un conjunto infinito se da una correspondencia entre el conjunto y sus propios subconjuntos). Cada sitio ocupado por la tortuga guarda proporción con otro ocupado por Aquiles; la correspondencia de ambas series basta para declararlas iguales y de esta manera no queda ningún remanente de la ventaja inicial dada a la tortuga. Se trata de una argumentación matemática en la que se equiparan dos conjuntos biyectivos;⁷⁹ es decir, cada conjunto tiene la misma serie de puntos que el otro,

⁷⁹ Se dice de las aplicaciones de un conjunto en otro cuya correspondencia inversa es también una aplicación. Una función es biyectiva si es inyectiva y suprayectiva. En otras palabras, una función es inyectiva si el dominio es todo el conjunto inicial y cada elemento del conjunto final es imagen de, a lo sumo, un elemento del inicial. Es suprayectiva si todo elemento del conjunto final es imagen de, al menos, un elemento del inicial. Es biyectiva si cada elemento del final es imagen de exactamente un elemento del dominio (que coincide con el inicial). Cf. Alvaro Pérez Raposo, *Lógica, conjuntos, relaciones y funciones*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Universidad Politécnica de Madrid, Publicaciones Electrónicas Sociedad Matemática-Mexicana. http://sociedadmatematicamexicana.org.mx/SEPA/ECMS/resumen/P1TE5_1.pdf. Página consultada el 18 de abril de 2014.

en este caso los lugares ocupados por Aquiles y los ocupados por la tortuga. Aquí Borges utiliza a William James para refutar ahora a Russell: éste supone que la carrera ha sido corrida y el problema es sólo equilibrar los trayectos. Sólo toma en cuenta la categoría estable y elude la verdadera dificultad: la categoría creciente del infinito. Al final Borges dirá que la paradoja atenta contra la realidad del espacio y del tiempo y que es incontestable, salvo que postulemos el carácter ideal de éstos.

“Avatares de la tortuga” es el borrador de una proyectada “Biografía del infinito” que Borges, según dijo, anhelaba escribir. La paradoja de Zenón registra diversas formulaciones a lo largo de la historia. La primera es el argumento del tercer hombre que Aristóteles esgrime contra la teoría de las ideas de Platón: si los atributos comunes de los hombres se explican por su participación en un arquetipo, entonces habría que postular la existencia de un tercer arquetipo que los abarque a ambos (a la idea y a los entes particulares); y luego la de otro que abarque la idea del parecido con su arquetipo y así hasta el infinito. La segunda modalidad que asume el *regressus in infinitum* corresponde al argumento (de origen aristotélico) con el que santo Tomás de Aquino prueba la existencia de Dios (todo movimiento supone la existencia de un móvil y un motor, pero éste al ser movido se convierte en móvil de otro motor y así hasta el infinito); en Agripa, el *regressus in infinitum* anula la posibilidad de probar, pues toda prueba requiere de una anterior; y en Sexto Empírico hace imposible la definición “pues habría que definir cada una de las voces que se usan y, luego, definir la definición”,⁸⁰ por su parte, en Bradley cancela la relación entre causa y efecto ya que multiplica indefinidamente las cadenas causales; y en Lotze, vuelve improbables las alteraciones entre objetos, ya que “postular un influjo de A sobre B es postular un tercer elemento C, un elemento que para operar sobre otro requerirá un cuarto elemento D, que no podrá operar sin E.”⁸¹ Finalmente, en Lewis Carroll rompe la relación entre premisas y conclusión. Sobre la forma en la que se reconstruye la paradoja en Carroll, Sylvia Molloy ha escrito que

⁸⁰ J.L. Borges, “Avatares de la tortuga” en *Discusión*, Obras completas, t.1, *op. cit.*, p. 256

⁸¹ *Ibidem*, 256.

Borges se detiene en ella porque es la que propone más rupturas, más abismos incontrolables, y mayor humor:

Imagina Carroll, al término (primera ruptura obvia) de la interminable carrera, una apacible conversación entre “los dos atletas” [...] La conversación es más bien una payada, en la que la infatigable tortuga se empecina en provocar a Aquiles, logrando que interpole —primero con indignación, luego resignado— una infinita proposición hipotética entre la segunda premisa del silogismo y la conclusión: si *a* y *b* son válidas, *z* es válida; si *a, b* y *c* son válidas, *z* es válida; si *a, b, c* y *d* son válidas, etc. [...] La variante de Lewis Carroll, *tromperaison** humorístico, se basa en el puro placer de la interpolación: no en la conclusión de una carrera que (inexplicablemente) ha terminado, no en la culminación del “claro razonamiento” silogístico, sino en el placer de dilatar la clausura.⁸²

Darío González advierte que lo que está en juego en esta paradoja es el dualismo del lugar y de la imagen, del álgebra y de la narración. El ardid borgeano consiste “en hacer competir un Aquiles abstracto (Aquiles que es sólo el lugar de Aquiles en la pura relación de distancia con respecto a la meta, y que como tal se subdivide él mismo en cada subdivisión del espacio) y una tortuga-imagen (no necesariamente real) que vemos moverse gracias al poder de la variación imaginativa”.⁸³ Para Emil Volek, “La broma es originada según el sistema de Zenón, por la vertiginosa proyección del infinito en lo finito, proyección tanto más “vertiginosa” cuanto más pequeña y fútil es esta realidad finita. Es una metáfora que lleva al parálisis —*quod erat demonstrandum.*”⁸⁴

El cierre del ensayo “Avatares de la tortuga” es uno de los pasajes más citados de la obra del escritor argentino:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras [otra cosa no son las filosofías] pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezcan un poco más que otras [...]. El arte—siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme decir una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama [...]. Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que

⁸² Sylvia Molloy, “Dios acecha en los intervalos”: simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges”, *Revista Iberoamericana*, Julio-Diciembre 1977, Vol. XLIII, Num. 100-101 p. 391.

⁸³ Citado por Edgardo Gutiérrez en *Borges y los senderos de la filosofía*, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴ Lo que se quería demostrar. Emil Volek, “Aquiles y la tortuga: Arte, Imaginación y la Realidad según Borges”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIII núms. 100-101. p. 46.

confirmen ese carácter. Lo hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.⁸⁵

Borges sugiere que la solución de la paradoja consiste en postular la idealidad del espacio y del tiempo, la misma conclusión de “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. Parece, por un lado, que la dialéctica de Zenón es una “irrealidad” que confirma el carácter alucinatorio del mundo; y por otro, esa misma dialéctica deviene en un esqueleto argumentativo aplicable a la estética y al arte literario. Según Borges, Zenón prefiguraba, sin saberlo, las geniales ficciones de Kafka. En este último, la incompletud es esencial en su arte: los obstáculos que detienen y demoran la llegada del agrimensor K. al castillo o los interminables aplazamientos del proceso de Joseph K. son virtualmente infinitos, pero el hecho de que Kafka no los haya relatado en su totalidad no es, a juicio de Borges, un defecto de su literatura sino la demostración de lo absurdo que encierra la pretensión de querer alcanzar un fin. El viejo Zenón era precursor de Kafka: para el griego el movimiento es imposible porque antes de A hay que llegar a B pero antes a C y a D y así hasta el infinito. Zenón no enumera todos los puntos, Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes.⁸⁶

4. Conclusión.

Hemos podido apreciar las primeras inquietudes filosóficas tanto en el Borges comentador de poesía expresionista alemana como en el escritor de manifiestos ultraístas. En el primero, asoma cierto idealismo filosófico en la concepción del arte que se resuelve en la afirmación del mundo como representación mental. En el segundo, la crítica ultraísta al elemento autobiográfico del arte se culminará en la refutación del yo. Desde esta etapa ultraísta se perfilan los problemas filosóficos de los que se ocupará Borges en *Inquisiciones* (1925), entre los que tienen lugar el debate sobre la identidad nacional. El criollismo de Borges pretende armonizar lo propio de la cultura argentina con la cultura universal; la

⁸⁵ J. L. Borges, ‘Avatares de la tortuga’ en “Discusión”, *Obras completas*, Vol.I, *op. cit.*, p. 258.

⁸⁶ Cf. ‘Kafka y sus precursores’ en “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol II, *ibidem.*, pp. 88-90.

filosofía es parte de ésta. Por lo anterior, la idealización de Buenos Aires se fundamenta en un planteamiento filosófico y las meditaciones de la lengua se enfocan desde un punto de vista epistemológico.

La dialéctica entre la realidad nacional y las problemáticas universales se observa también en “Temas de las orillas” (*Evaristo Carriego*, 1930), escrito en el que ya se asoman las reflexiones metafísica sobre el tiempo y el infinito, que tendrán lugar en *Discusión* (1932) e *Historia de la eternidad* (1936).

En los cinco ensayos que revisamos (“Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos”, “El tiempo circular”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Los avatares de la tortuga”) podemos distinguir un tipo más complejo de relaciones con la filosofía que rebasan el estatus de digresión o comentario intercalado en el desarrollo de un tema (como en los ensayos de la década de los años veinte) y asume la forma de desarrollo argumentativo de problemas clásicamente considerados filosóficos (el tiempo, el infinito, la identidad, etc.), en los que encontramos referencias explícitas a posturas, corrientes, autores e ideas de la tradición filosófica. Además, en la estructura de estos ensayos se observan semejanzas con la filosofía: el asombro como detonador de un cuestionamiento; una hipótesis como respuesta posible y la argumentación lógica. En este sentido, pareciera que tienen razón los críticos que afirman la existencia de un Borges filósofo (Louis Vaux, Jean Wahl, Juan Arana, entre otros). Por otro lado, quienes aseguran que Borges sólo explotó el potencial estético de la filosofía, parecen acertar también (Fernando Savater, Juan José Sebreli, Juan Jacinto Muñoz Rengel, etc.), sobre todo si atendemos al juego literario que Borges hace con las ideas filosóficas; en este sentido, la dramatización de los personajes de la paradoja de Zenón constituye un buen ejemplo. Ahí vemos el desarrollo de una argumentación donde se observa cierta preocupación filosófica, pero también un interés por la construcción literaria en la que priman valoraciones estéticas sobre las gnoseológicas: Borges parece sacrificar el rigor del razonamiento en aras de la belleza literaria. De este modo se aleja

del espíritu de la filosofía. Lo mejor de la aporía de Zenón es su naturaleza de “joya literaria” y defender su “inmortalidad” refutando a todos sus críticos es el objetivo de Borges en este ensayo. Sin embargo, en el desarrollo de la escritura literaria que implica esa defensa hay una experiencia de pensamiento en la que no resulta difícil encontrar argumentaciones lógicas, hipótesis y un diálogo con algunos pensadores importantes dentro de la tradición filosófica de Occidente. Es decir, esa literatura oscila hacia la filosofía y al parecer Borges hace filosofía a pesar de sí mismo.

Capítulo IV. “Las ruinas circulares” y “Nueva refutación del tiempo”. La existencia del mundo y el tiempo en la conciencia del sujeto.

1. El idealismo. 2. “Las ruinas circulares”: el sueño de un soñador. 2.1 El paratexto y la intratextualidad. 2.2 La intertextualidad filosófica: Platón y el Libro VII de *La República*. 2.3 Berkeley y el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. 3. “Nueva refutación del tiempo” 3.1 El paratexto. 3.2 La intertextualidad filosófica: el empirismo inglés. 3.3 “Sentirse en muerte” y Leibniz. 3.4 El cierre de “Nueva refutación del tiempo”. 3.5 Conclusión.

Como pudimos percatarnos en el breve recorrido cronológico del capítulo anterior, el escenario que despliega Borges al trabajar con ideas filosóficas es complejo. La suya es una praxis que combina tanto las destrezas estéticas propias del artista literario como el manejo de las argumentaciones filosóficas de un pensador. Por esta razón, el planteamiento acerca de si hizo literatura o filosofía resulta pobre en la discusión del estatus discursivo de su obra. Hemos revisado que tanto la reflexión filosófica contemporánea (Habermas, Rorty) como la teoría literaria (el Formalismo ruso y la Nueva Crítica norteamericana) coinciden en la “des-limitación” de los campos correspondientes a lo “literario” y lo “filosófico”, abriendo así posibilidades a otras áreas del saber. En efecto, si el ritmo, la métrica, la estilística, las imágenes, las metáforas, las formas de ficción, los símbolos, etc. son los mecanismos que forjan la función estética del texto, entonces es posible encontrar literatura en ámbitos de conocimiento como la historia, la ciencia, etc., sin olvidar, por supuesto, que también en la filosofía encontramos estas herramientas de escritura literaria, lo que confirma la ambigüedad de las fronteras entre estas dos últimas. “Literatura o filosofía” es una falsa disyuntiva aplicada a la obra de Jorge Luis Borges, a pesar de sus declaraciones personales y de las de no pocos críticos. Algunos de estos últimos han sido más intuitivos y prefieren hablar de géneros híbridos (cuentos filosóficos, poesía filosófica, ensayos filosóficos, etc.) que vienen a conformar una intertextualidad que complica el estatus discursivo de la obra borgiana. Estudiar cómo se inserta la filosofía en una

ficción y en un ensayo nos permite ver más de cerca las relaciones de la literatura con la filosofía en esta obra. Tal es el objetivo de este capítulo. Iniciaré con el análisis de “Las ruinas circulares” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) apoyándome en algunos elementos metodológicos de la intertextualidad, como el paratexto del cuento, sus relaciones con textos del mismo autor y con otros propios de la filosofía idealista. Intentaré mostrar que los últimos devienen fondo estructural en la arquitectura literaria del cuento expandiendo su estatus discursivo fuera del ámbito de lo literario. Haré lo mismo con “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952) reparando igualmente en algunos elementos paratextuales: el título, la nota preliminar y la cita a pie de página de ésta; el epígrafe, el epílogo; la estructuración en dos artículos y la inserción del relato "Sentirse en muerte" en el corpus del ensayo. Además analizaré la intertextualidad filosófica que este texto mantiene con el empirismo inglés (Berkeley, Hume), San Agustín, Leibniz y el idealismo de Schopenhauer. Trataré de demostrar que existe una serie de elementos en este ensayo que lo aproximan a la filosofía (el desarrollo argumentativo, lógico y epistemológico, y el diálogo con la tradición filosófica, entre otros) o al menos, complican su naturaleza discursiva de tal modo que al igual que “Las ruinas circulares”, “Nueva refutación del tiempo” expande su rango más allá del campo de lo literario. Es decir, que en ambos casos estamos frente a un estatus discursivo oscilante entre la literatura y la filosofía.

1. El idealismo.

Hay que recordar primeramente que ambos textos de Borges retoman algunos planteamientos centrales del idealismo, tales como las concepciones del mundo y del tiempo como fenómenos percibidos por un sujeto. El idealismo ha tenido su desarrollo en la historia de la filosofía de Occidente.

Leibniz fue el primero en utilizar el término “idealista” para referirse a Platón; luego así se caracterizó a los neoplatónicos y a San Agustín. En general, se considera idealistas a quienes

sostienen la tesis de que la realidad está constituida por “ideas” o “formas”. Sin embargo, los matices cambian en las distintas épocas y autores. En la época moderna, por ejemplo, el idealismo asumió las formas de “idealismo subjetivo”, “idealismo objetivo”, “idealismo trascendental”, “idealismo alemán”, etc. Descartes, Malebranche, Leibniz, Kant, Fichte, Schelling y Hegel son considerados idealistas. El idealismo moderno coincide, en varios sentidos, con el llamado “racionalismo continental” (si bien dentro de éste hay autores como Spinoza que no son propiamente idealistas), “a la vez en el llamado 'empirismo inglés' (frecuentemente contrapuesto al 'racionalismo continental') hay autores, como Berkeley, que son claramente idealistas”.¹ En Descartes, a veces considerado el primer idealista moderno, el idealismo consiste primariamente en arraigar toda evidencia en el *cogito*; “en cambio, el idealismo es subjetivo y hasta en cierto modo, 'empírico' en Berkeley, en cuanto la realidad se define como el percibir y el ser percibido”.² En el centro del pensamiento idealista encontramos el idealismo trascendental de Kant, quien defiende la constitución del objeto como objeto de conocimiento e identifica la posibilidad del conocimiento del objeto con la posibilidad de existencia del objeto mismo. El idealismo postkantiano coincide en general con las tesis anteriores, y aunque ofrece diversos aspectos en sus grandes representantes (Hegel, Fichte y Schopenhauer); es característico de todos ellos el haber prescindido de “la cosa en sí” y equiparar el mundo con la representación del mismo.³

A pesar de estas diferencias, señala Ferrater, el rasgo fundamental del idealismo es tomar como punto de partida para la reflexión filosófica el “yo” y no el “mundo exterior”. O para ser más exactos y emplear el vocabulario de Schopenhauer, “la representación del mundo”. Así, el idealismo se fundamenta en el “sujeto”: “Para el idealismo «ser significa primariamente «ser dado en la conciencia [en el sujeto, en el espíritu, etc.]», «ser» contenido de la conciencia [del sujeto, del

¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, op. cit.*, Vol. II, p. 1737.

² *Ibidem*, p. 1737.

³ *Ibidem*, p. 1738.

espíritu, etc.]».⁴ Ésta es una de las primeras “inquietaciones metafísicas” que ya se asoma en el Borges comentador de poetas expresionistas. Después le seguirán la crítica del “yo” que tendrá lugar en los manifiestos ultraístas y será continuada en los ensayos “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, como he expuesto. De este último ensayo vale la pena retomar las ideas que ya apuntan hacia el cuento y el ensayo que analizaremos en este capítulo. Me refiero a la existencia del mundo y el tiempo en la conciencia de un sujeto. Borges añade a éstas el espacio y la materia:

En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va [...] Suponed, con algunos a filosofados, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que dura la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe.⁵

Si el espacio, la materia y el tiempo son sólo concebibles dentro de la conciencia de un sujeto, entonces, cuando traspasa estos límites, el mundo deviene en ilusión e irrealdad. Incluso, en sueño: el sueño de alguien. Tal es el asunto planteado por “Las ruinas circulares”.⁶

2. “Las ruinas circulares”: el mundo de un soñador.

En “Las ruinas circulares”, la historia, el tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y la trama son piezas que encajan en un diseño literario íntegro. Cada una de las partes del relato desempeña un papel específico en un juego de correspondencias que hace embonar todas las piezas para crear un efecto de irrealdad. Aquí hay que subrayar que el concepto “irrealdad” significa la negación de la realidad, lo cual abre la posibilidad de afirmar lo ideal (por contraposición a lo real). Se trata pues de un cuento idealista. La historia es la siguiente. Un mago llega a un templo incendiado a realizar

⁴ *Ibidem*, p. 1736.

⁵ “La encrucijada de Berkeley” en *Inquisiciones*, *op.cit.*, 1925, pp.118-119.

⁶ Entre los asuntos que más interesaron a Borges podemos distinguir el carácter ilusorio, irreal u onírico de la realidad, el momento o instante de definición en la vida de un hombre; el laberinto; la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres; el tiempo y el tema del coraje Cf. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, *op. cit.*, pp.31-41.

el proyecto de su vida: crear a un hombre por medio del sueño. Después de un periodo de fracasos, logra parcialmente su objetivo, ya que el hombre soñado carece de habla y movimiento. El mago ruega a la esfinge del templo animar al fantasma soñado y ésta promete hacerlo de manera que todas las criaturas, excepto el fuego y el soñador, lo crean real. Cuando el mago concluye el entrenamiento del hijo (en los rituales consagrados al dios del Fuego), lo envía a otro templo. Una noche, dos remeros le hacen saber que hay un hombre mágico capaz de hollar el fuego y no quemarse. En ese momento el mago comprende que su hijo ha descubierto su condición de simulacro. A la mañana siguiente, el santuario del mago se incendia, él lo acepta resignadamente y camina contra el fuego, observando que éste no lo quema. En ese momento se da cuenta de que también él es un sueño que otro está soñando.

2.1 El paratexto y la intratextualidad.

Los elementos paratextuales de este cuento instalan desde el principio al lector dentro de la filosofía idealista y los encontramos en el prólogo, el epígrafe del libro (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) y en las declaraciones de Borges a propósito de la "fórmula" o clave para interpretar este cuento: "En 'Las ruinas circulares' todo es irreal"⁷. En entrevistas personales precisa la intención del cuento: "Es simplemente la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña [...] este cuento no hubiera sorprendido a Berkeley ni a los filósofos de la India".⁸ Borges dio la pista para interpretar el cuento que la crítica coincide en caracterizar como cuento idealista. El epígrafe opera también en el sentido anteriormente descrito al desplegar un "horizonte de expectativas" que insertan al lector al interior de discursos filosóficos idealistas: "And if he left off dreaming about you",⁹ una cita de la obra de Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*.

⁷ J.L. Borges, 'Las ruinas circulares' en "Ficciones", *Obras completas*, Vol. I, *op. cit.*, pp. 451-455. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁸ J.L. Borges y Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso*, *op. cit.*, p. 223.

⁹ J. L. Borges, "Ficciones", *Obras completas*, Vol. I, *op. cit.*, pp. 451.

Esta línea es parte del pasaje donde Tweedledum y Tweedledee conducen a Alicia en presencia del Rey rojo que duerme y sueña con ella; los gemelos le explican que si el rey dejara de soñarla, ella — la pequeña Alicia— se apagaría lo mismo que una vela, y no estaría en ninguna parte, pues "you're only a sort of thing in his dream".¹⁰

Habíamos señalado que en la literatura de Borges se da una especie de "polifonía" textual con un doble movimiento: "hacia adentro" en la interrelación, entre las obras del mismo autor; y "hacia afuera" en los lazos que tiende esta obra con otros textos, géneros, etc.¹¹ En el primer caso, tenemos las referencias intertextuales de "Las ruinas circulares" con el tercero de los ocho relatos de *Statements*, libro publicado por el ficticio Herbert Quain:

Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector distraído por la vanidad cree haberlos inventado. Del tercero "The Rose of Yesterday", yo cometí la ingenuidad de extraer "Las ruinas circulares", que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.¹²

Siguiendo el esquema de Genette, recordemos la transposición como recurso intertextual que tranforma un texto a través de un resumen que condensa el original; de este modo "Las ruinas circulares" traslada la leyenda del Golem a un modelo narrativo. A propósito Borges cuenta, en una entrevista con Fernando Sorrentino, que esta revelación le fue descubierta por una periodista norteamericana:

En "El Golem" ¿usted se propuso utilizar el mismo argumento de "Las ruinas circulares"? Y yo le dije: "No me lo propuse, pero le agradezco mucho a usted que me haya señalado esa afinidad — que es verdadera—, y ahora se da el hecho mágico de que yo haya viajado desde el final del mundo, desde Buenos Aires, hasta Texas, al borde del desierto, y usted me revele algo que yo ignoraba de mi propia obra".¹³

Y en efecto, el mago-soñador es un cabalista que podemos comparar con el rabino de Praga. No está

¹⁰ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, New York, Bantam Books, 1981, p. 148.

¹¹ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, op. cit., p. 47-49.

¹² Jorge Luis Borges, 'Examen de la obra de Herbert Quain', "Ficciones" en *Obras completas*, Vol. I, op. cit., p. 464.

¹³ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001, p. 70.

de más señalar las relaciones con el budismo y el idealismo filosófico; este cuento está impregnado de nociones de extracción cabalística, tal como lo ha demostrado Beatriz Borovich.¹⁴

La historia aquí, a diferencia de “El Golem”, precisa del despliegue de un escenario literario y filosófico más complejo. Como el hijo soñado, también el soñador es el sueño de otro mago y éste a su vez de otro y así *ad infinitum*: la existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una cadena infinita y concéntrica de soñadores en la que el mago es sólo un eslabón. Esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo y por el número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001.¹⁵

Así, la lógica interna de la historia despliega un mecanismo en el que se engranan perfectamente el tiempo y el espacio donde tienen lugar los acontecimientos. Al principio, el orden temporal en que éstos ocurren se corresponde con el orden textual en el que se van narrando. En este sentido, los podemos ubicar en unidades de tiempo conmensurables: noches, meses, años y lustros. Bastan unos cuantos botones de muestra: “A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos” (p. 452).¹⁶ Después del primer fracaso: “dedicó un mes a la reposición de las fuerzas que había malgastado el delirio” (pp. 452-453). En el segundo intento del mago: “con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches

¹⁴ La pronunciación del nombre es sagrada, por eso habla de sílabas lícitas. En la Kábala se dice que las cosas para que sean deben ser nombradas. Aquí se refiere al posible nombre divino. El hecho de la historia bíblica se repite. El pacto abrahámico está también reflejado en este relato. El fuego dará vida al golémico Adam de los sueños y guardará silencio. El Adam soñado nada sabrá de su historia. “Posiblemente, en este cuento circular borgeano, se desea recordar algo que dice la Kábala: la muerte de Adán es el preludio de la muerte del hombre. Así como en los sueños y como en el Génesis, el dios o Dios da la vida. Sólo él o Él. Nadie puede ni debe imitarlo. ¿Ser un dios aunque sea en el mundo de los sueños? ¿Soñar un hijo? ¿Crearlos invocando elementos de la Creación? La respuesta fue la cruel revelación...” Beatriz Borovich, *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires, Lumen, 1999, p. 61.

¹⁵ Las referencias intertextuales del cuento con *Las mil y una noches* son evidentes. Esta obra ocupa un lugar destacado en la obra de Borges ya que forma parte de las lecturas iniciales y decisivas que marcaron su desarrollo literario. Las referencias aparecen en varias de sus ficciones: “El acercamiento a Almotásim” (en *Historia de la eternidad*), “El informe de Brodie” (*El informe de Brodie*), “Sur” (en *Ficciones*) y “El libro de Arena” (en *El libro de Arena*). Además existen los ensayos que tratan de *Las mil y una noches* y las traducciones: “Las metáforas en *Las mil y una noches*” “*Las mil y una noches*” sin olvidar la *Antología de la literatura fantástica*, donde se encuentran varias historias provenientes de la obra referida.

¹⁶ Todos los subrayados son míos.

[...] Antes de un año llegó al esqueleto" (p. 453). Cuando el Fuego anima a su hijo: "Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo" (p. 453). El hijo soñado después de surgir a "la realidad" es enviado a las ruinas circulares de "abajo" y "Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros, lo despertaron dos remeros a medianoche" (p. 454). A la mitad del relato se pierde la noción del tiempo cronológico: "es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas" (p. 454). Aquí ya nos instalamos en un tiempo simbólico que abre la compuerta a la posibilidad de la repetición sucesiva: "...se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego" (p. 454).

Esta circularidad del tiempo embona perfectamente con la imagen de las ruinas circulares del templo, espacio donde transcurre casi toda la acción del relato. Ya desde el título mismo del cuento, podemos percibir que el círculo es un símbolo geométrico que predomina en varios niveles.¹⁷ En este mismo tenor, el templo es un laberinto físico que simboliza el tiempo circular que parece avanzar y genera la ilusión de la peripecia sucesiva para desembocar repentinamente en el mismo punto del que partió.¹⁸ Cito una de las caracterizaciones del espacio donde el mago sueña: “ [...] el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado (p. 452) [...] La efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro [...] no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad (p. 453) .

¹⁷ Mircea Eliade explica que la misión especial del laberinto es defender el centro. En el centro está la sacralidad. Por tal motivo se debe luchar contra el que está usurpando ese lugar. El círculo constituye uno de los símbolos naturales de la perfección y por lo tanto de la divinidad. Para algunos filósofos (los presocráticos, entre ellos) el círculo simboliza a la divinidad considerada en su inmutabilidad, unicidad y eternidad (sin comienzo, ni fin, ni variaciones). Para Adrián Huici, "Las ruinas circulares" es la representación simbólica del universo como laberinto. Cf. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Ed. Alfar, 1994, pp.121-151. (7.El laberinto. 8. Borges en el laberinto).

¹⁸ La asociación de lo circular con el concepto de divinidad puede hallarse formulada desde la Antigüedad clásica tanto en los presocráticos como en el mismo Platón. En "La esfera de Pascal" Borges rastrea históricamente esta idea y hace un resumen de su desarrollo.

Aparte de la circularidad, el espacio en el que se desarrolla la historia es un espacio nebuloso: “Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible” (p. 451). La confusión se intensifica por la extraña geografía que sirve de marco a todo el relato; por citar un ejemplo, la denotación de las nociones "arriba" y "abajo" invierte los puntos cardinales. Leemos que el mago vino de "arriba", del sur, llegó de "una de las infinitas aldeas que están aguas arriba [en] "el flanco violento de la montaña" (p. 451), “le hablaron de un hombre mágico en el templo del Norte (p. 454). Ese hombre mágico es su hijo que está en las ruinas circulares de "abajo" y, sin embargo, está en el Norte. Podemos decir que estos conceptos (“arriba”, “abajo”) carecen de referentes reales o, en el mejor de los casos, se pierden en la niebla de la confusión. Fenómeno que, por otra parte, encaja muy bien con la identidad diluida de la efigie que preside el anfiteatro: “[...] que tal vez era un tigre y tal vez un potro [...] no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad.” (p. 453).

Como podemos observar, los espacios están poblados de apariencias, sombras y percepciones que se diluyen fácilmente creando un escenario de confusión es el que juega un papel importante el personaje principal del cuento, caracterizado como personaje innominado ("el hombre gris", "el forastero", "el mago") y de memoria débil: "si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder" (p. 451). En su memoria vaga el recuerdo de que todo lo vivido ya pasó antes: “Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado”. “No lo desconcertó por mucho tiempo la brusca eliminación de los discípulos” (p. 452). “Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño”. (p. 451)

En la lógica de la narración hay dos tipos de focalización. Al principio es evidente la marca de un emplazamiento externo: alguien relata desde fuera la acción ya transcurrida: “Al cabo de un tiempo que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros...” (p. 454). Asimismo nos describe los escenarios, la llegada del forastero, el anfiteatro circular, los aldeanos, la efigie, etc. Hay otro momento en la focalización en el que el narrador invade la conciencia del personaje para describir la maraña de sombras que conforman su percepción del mundo. Por ejemplo, la existencia de los aldeanos se reduce a rastros y huellas: “Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño” (p. 451) o “ lo despertaron dos remeros a medianoche: no pudo ver sus caras” (p.454) Y además nos describe sus sensaciones: (“sintió el frío del miedo” p. 451); el dolor de sus fracasos (“lágrimas de ira le quemaban los viejos ojos” p. 452); sus alegrías (“En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo*” p. 454) y la experiencia de su inesperado final (“Por un instante, pensó refugiarse en las aguas [...] con alivio, con humillación, con terror, comprendió [...] p. 455). ¿Cómo entender este estatus del narrador? En principio pareciera un narrador heterodiegético; es decir, externo al relato. Y en este sentido vemos que, efectivamente, da cuenta de los hechos que suceden en ese anfiteatro circular, pero también invade la mente del soñador. Así, al principio en la primera línea del cuento, se nos dice: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche." (p. 451) Pero si nadie vio desembarcar al forastero ¿quién da cuenta de los hechos? Jaime Alazraki ha profundizado en las implicaciones del adjetivo: "unánime", que en su acepción etimológica o literal (*unus animus*) hace referencia a una noche que transcurre en la mente de alguien.¹⁹ Más tarde lo sabremos inequívocamente: en el ánimo de otro que lo está soñando. En todo el universo diegético hay cierta información en paréntesis muy reveladora en el sentido de otro sujeto que está presente, de algún modo, en el relato: “Una tarde, el hombre casi

¹⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa, op cit.*, p. 212.

destruyó toda su obra, pero se arrepintió (Más le hubiera valido destruirla)” (p. 453). “Consagró un plazo (que finalmente abarcó dos años) a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego”. (p. 453) Dentro de esos paréntesis ya se asoma la presencia de quien narra lo sucedido. ¿Acaso el narrador es otro mago en cuya mente transcurre toda la acción? Esta es una cuestión que quedará sin respuesta. Lo que sí podemos afirmar es que la perspectiva del narrador registra en el sentido más puro del idealismo el mundo como la representación de un sujeto. Así pues, tenemos el mundo etéreo y abstracto de las ruinas de un anfiteatro circular que, al igual que el mago que sueña en él, no tienen más realidad que la de una apariencia o una idea en la mente de otro que los proyecta como percepción onírica. En este cuento está presente la tradición filosófica que se remonta a Platón, pasa por el idealismo de Berkeley y toca de refilón a Schopenhauer.²⁰

2.2 La intertextualidad filosófica: Platón y el Libro VII de *La República*.

Según Juan Nuño, en “Las ruinas circulares” a Borges

Le basta con aventurar la posibilidad de un mundo de copias, de sombras yacentes, más que en los bosques y en las ruinas de viejos templos, en el encierro alegórico de aquella famosísima caverna en que Platón también nos concibiera. En este sentido, no hay el más mínimo asomo de exageración en sostener que el primer borrador, el primer ensayo de “Las ruinas circulares” se encuentra en *La República*, 514a, al principio del Séptimo Libro.²¹

En este sentido sería pertinente señalar la revaloración que hace Borges de la filosofía platónica acerca de los arquetipos como “realidades” vivientes y no piezas de museo: “No sé cómo pude comparar a ‘inmóviles piezas de museo’ las formas de Platón y no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas”²²

Platón escribió en el libro VII de *La República* que la naturaleza humana y el mundo que

²⁰ Las propuestas filosóficas de todos ellos permiten culminar el proceso de definir el universo como un fenómeno cerebral. En "Amanecer", poema que fue revisado en el capítulo III de esta investigación, escribe Borges: "...la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente/ un sueño de las almas,/ sin base ni propósito ni volumen.", J.L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Proa, 1923.

²¹ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, op.cit., p. 108.

²² J. L. Borges, “Historia de la eternidad” (Prólogo) en *Obras completas*, Vol. I, op. cit., p. 352

nos rodea se podía representar como una caverna subterránea en la que se encuentran unos hombres atados por los pies y el cuello desde la niñez, imposibilitados por completo para volver la vista hacia atrás. Por delante de la caverna cruza una senda escarpada por la que desfilan figuras de caballos, árboles, ríos, etc. A espaldas de los prisioneros se encuentra una hoguera cuyos resplandores proyectan sobre el fondo de la caverna las sombras vacilantes de las cosas que pasan ante la entrada. Interpretando los símbolos del mito podemos decir que la hoguera representa la idea del Bien, idea fundamental y primera, mientras que los seres que desfilan por la senda se refieren a los arquetipos de las cosas. Las sombras son las cosas de este mundo. Los encadenados, que sólo conocen las sombras, dan a éstas el nombre de las cosas mismas y no creen que exista otra realidad que la representada por ellas: "¿Crees en primer lugar que estos hombres han visto de sí mismos y de otros algo que no sean las sombras proyectadas por el fuego en la caverna?".²³

La duda acerca de la realidad del mundo empieza a plantearse cuando el pensamiento griego alcanza una fase relativamente avanzada: siglo V a. C. Esta duda se origina por la desconfianza en los sentidos: ¿cuál es la eficacia de los instrumentos con que nos dotó la naturaleza para entrar en contacto con el mundo exterior?, ¿en qué se basa nuestro conocimiento del mundo?, ¿en el testimonio de los sentidos? Pero sabemos que los sentidos pueden engañarnos algunas veces. ¿Tenemos alguna prueba de que nos ponen en contacto con la realidad? La pérdida de la realidad sustancial trae consigo la movilidad, el cambio incesante, tan aborrecido por la mente griega, ávida de fijar, definir, limitar. De esta manera ya desde los presocráticos nuestros órganos de percepción son considerados instrumentos poco confiables para conocer la verdad. Por citar un ejemplo, para Parménides los sentidos humanos tienen un alcance limitado, ya que no aprecian más allá de la pluralidad fenoménica:

Yo te alejo...de aquello [...] sobre los que yerran los mortales de dos cabezas, que nada saben pues

²³ Platón, "La República o de lo justo", en *Obras completas, op. cit.*, p. 778.

la insensatez dirige en sus pechos el vacilante pensamiento. Y se agitan aquí y allá, mudos y ciegos, tontos; muchedumbre de insensatos [...] pero tú, aleja tu pensamiento de esta vía de investigación y que no te empujen en ella el hábito empírico de dejar dominar el ojo provisto por un fin, y el oído rumoreante y la lengua...²⁴

Lo único que existe es una sustancia simple, inmóvil e inmutable de la que no pueden dar cuenta sino el intelecto. Todo cambio y movimiento son irreales porque implican que lo que es se convierte en lo que no es. El movimiento que vemos es ficticio. En ese sentido, Aquiles jamás alcanzará a la tortuga, ni la flecha llegará a su destino. La argumentación lógica es irrefutable: supongamos (reducción al absurdo) que el ser (las cosas: la flecha, la tortuga, Aquiles) se mueve. Si el ser se mueve, se movería al ser o al no-ser; si se mueve al ser, en realidad no se movió porque ya es; si decimos que se mueve al no-ser afirmamos un absurdo porque el no-ser no es. Por esto, la realidad es inmóvil aunque su sombra, las cosas, nos muestren lo contrario. Más allá del fluir constante, encontramos la idea: inmutable, eterna y perfecta, una especie de modelo o arquetipo de cada cosa percibida. Por señalar un ejemplo caro a Borges, la rosa abstracta, eterna, inmortal, está en el *topos uranus* (morada celeste de las ideas), pervive en el tiempo por su naturaleza inteligible; en la caverna está la sombra de esa rosa, las duplicaciones y apariencias, las rosas percibidas: vistas, tocadas, olidas, rosas que se marchitan y degeneran.

La tradición filosófica que pone en duda la existencia del mundo sigue su curso histórico hasta la modernidad, en la que encontramos a George Berkeley, sobre cuyas espaldas reposa esa “pesadilla metafísica”²⁵ que describe Borges en el cuento que nos ocupa. La conjetura de Berkeley

²⁴ Cf. Rodolfo Mondolfo, *El pensamiento antiguo*, Vol. 1, Buenos Aires, Losada, 1942, p.90. Mondolfo interpreta este pasaje señalando que los hombres de dos cabezas son aquéllos que confían en los sentidos, éstos nos hacen creer en el movimiento y la multiplicidad. Dos características que conducen al absurdo en la comprobación de Parménides: la existencia del no-ser.

²⁵ Juan Nuño señala que en “El inmortal” Borges ofrece la contrapartida metafísica: “Es lo que se desprende de la lectura de *El inmortal* relato en el que Borges ofrece el contrapunto metafísico de *Las ruinas circulares*. Si los hombres soñados presentan el problema de una carencia de realidad por defecto ontológico, los inmortales, tan bestial y degradadamente pintados a través de las extraordinarias aventuras de Marco Flaminio Rufo, sufren las consecuencias, no menos metafísicas, de sin dejar de ser hombres adquirir la condición de eternos, propia de los Arquetipos.” *La filosofía de Borges*, op. cit., p.109.

era generacional. El empirismo inglés del siglo XVIII en algún sentido resultó contestatario y paradójicamente continuador de la reflexión cartesiana.

La filosofía cartesiana también pone en duda el conocimiento del mundo que obtenemos por medio de los sentidos:

Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré , je l'ai appris des sens, ou par les sens : or j'ai quelque fois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés.. [...] Mais, encore que les sens nous trompent quelquefois, touchant les choses peu sensibles et fort éloignées, il s'en rencontre peut-être beaucoup d'autres, desquelles on ne peut pas raisonnablement douter, quoique nous les con naissons par leur moyen : par exemple, que je sois ici, assis auprès du feu, vêtu d'une robe de chambre, ayant ce papier entre les mains, et autres choses de cette nature. Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi? ²⁶

Sin embargo, sería extravagante pensar que todas nuestras percepciones sensibles son engañosas.

Por citar un caso, ¿cómo puedo engañarme al pensar que este objeto es mi cuerpo? “Supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités-ci, à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, que nous étendons les mains, et choses semblables, ne sont que de fausses illusions; et pensons que peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons”.²⁷ Berkeley radicaliza aún más la sospecha.

2.3 Berkeley y el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*.

El idealismo de Berkeley está disperso por la estructura literaria de "Las ruinas circulares" y se trata de una intertextualidad consciente por parte de Borges. Lo anterior se constata en parte en la

²⁶ Todo lo que hasta ahora he admitido como absolutamente verdadero, yo lo he recibido por los sentidos, o por los sentidos: he descubierto, sin embargo que estos sentidos eran engañosos, y es prudente no fiarse jamás totalmente de los que nos han engañado una vez [...] Pero, aunque los sentidos nos engañen algunas veces, en lo pequeño y en lo lejano, quizás hay otras cosas de las que no se puede dudar razonablemente aun cuando las recibimos por medio de los mismos, como, por ejemplo, que estoy aquí, que estoy sentado junto al fuego, que estoy vestido con un traje de invierno, que tengo este papel en las manos y otras cosas de esta naturaleza. ¿Cómo podría negar que estas manos y este cuerpo sean míos. (Traducción mía). Rene Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 18.http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_meditations.pdf Página consultada el 23 de abril de 2014.

²⁷ *Ibidem*, p. 19. Supongamos pues ahora estamos dormidos, y que todas estas particularidades, a saber, que abrimos los ojos, que movemos la cabeza, que extendemos las manos, y cosas semejantes, son sólo ilusiones falsas; y pensemos que posiblemente ni nuestras manos, ni todo nuestro cuerpo, son tales como las vemos. (Traducción mía)

descripción que el narrador hace del mago: "En general, sus días eran felices; al cerrar los ojos pensaba: *Ahora estaré con mi hijo*. O más raramente: *El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy*." (p.454). Este pasaje del cuento alude a la conocida fórmula de Berkeley: "ser es ser percibido", cuyo contexto filosófico es el empirismo británico de los siglos XVI y XVII, que entre otros planteamientos, sostiene que el entendimiento es una *tabula rasa* en donde se forman las ideas generales a partir de la experiencia sensible. Ésta es la fuente de las propiedades que atribuimos a las cosas particulares, que de acuerdo con Locke se dividen en cualidades primarias y cualidades secundarias. Las primeras tienen un referente real en las cosas materiales; las segundas, en nuestro modo de percibirlas. Como ya fue expuesto en el capítulo anterior de esta investigación, para Berkeley todas las características que predicamos de las cosas son cualidades percibidas por un sujeto (color, sonido, olor, sabor, solidez, extensión, figura, número, movimiento, reposo, etc.) es decir, son cualidades secundarias, para utilizar la clasificación de Locke. En este sentido afirma Berkeley: "[...] the idea of man that I frame to myself must be either of a white, or a black, or a tawny, a straight, or a crooked, a tall, or a low, or a middlesized man. I cannot by any effort of thought conceive the abstract idea above described".²⁸ Es decir, no podemos construir una imagen de hombre que omita las características singulares de los hombres reales; tampoco la imagen de un triángulo: "What more easy than for anyone to look a little into his own thoughts, and there try whether he has, or can attain to have, an idea that shall correspond with the description that is here given of the general idea of a triangle, which is 'neither oblique nor rectangle, equilateral, equicrural nor scalenon, but all and none of these!'"²⁹

²⁸ George Berkeley, *A treatise concerning the principles of human knowledge. Traité sur les principes de la connaissance humaine (bilingue)* Paris, Aubier, Ed. Montaigne, 13, Quai de Conti, 1995, p. 246. La idea del hombre que construyo debe ser un hombre blanco o negro, firme o encorvado, alto, bajo o de mediana estatura. Yo no puedo concebir la idea abstracta. (Traducción mía).

²⁹ *Ibidem*, p. 14. Para cualquier persona es más fácil mirar un poco en sus propios pensamientos, y tratar de ver si tiene, o puede llegar a tener, una idea que se corresponda con la descripción que se da aquí de la idea general de un triángulo, que no es «ni oblicuo ni rectángulo, equilátero, isósceles, ni escaleno, sino todos y ninguno de estos a la vez»

Es decir, nos resulta imposible distinguir la existencia de los objetos sensibles de su ser percibidos; no existe la materia como receptáculo de las impresiones sensibles; es más, en realidad lo que llamamos objetos se sostiene en un cúmulo de percepciones de un sujeto:

[..] It is thought strangely absurd that upon closing my eyelids all the visible objects round me should be reduced to nothing; and yet is not this what philosophers commonly acknowledge when they agree on [...] that light and colors, which alone are the proper and immediate objects of sight, are mere sensations that exist no longer than they are perceived? [...] yet it will unavoidably follow from the principles which are now generally admitted, that the particular bodies of what kind so ever do none of them exist whilst they are not perceived.³⁰

En realidad la fórmula completa es *esse est aut percipi aut percipere*, que se traduciría como “la existencia es ser percibido o percibir.” No es lo mismo la percepción externa que la interna. Berkeley establece la diferencia entre fantasías e impresiones reales. Se puede reproducir la imagen de un unicornio o de una sirena y estas impresiones son voluntarias, pero la impresión de las cosas “reales” es distinta. Las cosas que observamos en la naturaleza no dependen de la voluntad humana y tampoco subsisten por sí mismas. Para Berkeley, si todo ser es ser percibido, mientras no percibimos al mundo, lo percibe Dios.³¹ Así, éste se constituye en espectador y eterno vigilante. La mirada que Dios lanza al mundo es, en último caso, una especie de sostén ontológico.³² De este

(Traducción mía).

³⁰ *Ibidem*, p. 44. Se piensa absurdamente, que al cerrar mis párpados todos los objetos visibles a mi alrededor se deben reducir a la nada; y sin embargo, no es esto lo que los filósofos comúnmente reconocen cuando están de acuerdo en que la luz y los colores, objeto propio de la vista, son meras sensaciones que sólo existen al ser percibidas [...] sin embargo, vamos a seguir ineludiblemente los principios que son ahora generalmente admitidos, que los cuerpos particulares de cualquier tipo que sean, ninguno de ellos existe si no son percibidos. (Traducción mía).

³¹ Berkeley, creyente al fin, pensaba que de su explicación acerca de la existencia y naturaleza de los entes materiales se deduciría la existencia de Dios. Berkeley parece compartir esa feliz certeza con Spinoza, quien en una carta a Hugo Boxell afirmó que tenía de Dios una idea tan clara como la que tenía de un triángulo (Citado por Federico Copleston, *Historia de la filosofía*, Vol. IV, Madrid, Ed. Ariel, 1978, p. 276). Borges parece recorrer el camino de la mano de Berkeley hasta la puesta en juego de la materialidad del mundo. Es decir, se queda en la mitad del camino del razonamiento de Berkeley.

³² En su poema “Amanecer” (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) la idea de Dios en tanto sostén del universo no le es ajena: “es el instante estremecido del alba/cuando el dormir derriba los pensamientos/y solo algunos trasnochadores albergan/cenicienta y apenas bosquejada/la visión de las calles/que definirán después con los otros./¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida/está en peligro de quebranto/reducido con angustia forzosa/a la estrechez de pocas almas que piensan,/hora en que le será fácil a Dios/matar del todo la amortiguada existencia!

modo, las cosas que habitan el mundo: el sol, la luna, las estrellas, las casas, montañas, ríos, árboles, piedras y nuestros propios cuerpos no son ilusiones de la fantasía.³³ Berkeley piensa que mientras no sean percibidas por un sujeto humano, lo son por Dios y de esta manera asegura la permanencia del mundo.

En resumen, el carácter ilusorio de la realidad es una de las tesis principales del idealismo dentro la filosofía occidental³⁴ y se contrapone a la tesis “realista”, según la cual existe un mundo exterior a la conciencia que en líneas generales se ajusta a la información obtenida por nuestros órganos de percepción. Sin embargo, podemos afirmar, de acuerdo con el idealismo, que fuera de nuestro alcance perceptual y cognitivo, no hay nada: el mundo es una idea o representación. La anterior es una convicción diseminada en “Las ruinas circulares”, texto en el que Borges sondea varias de sus posibilidades literarias. En el diseño artístico del escenario del texto podemos apreciar el mundo ideado por Berkeley, en el que las cosas no existen si no son percibidas. Por eso el hijo no existirá si el soñador no duerme: “*El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy.*” (p. 454)

Asimismo, también podemos apreciar en el cuento mencionado algunas tesis de Arthur Schopenhauer que hacen referencia a *El mundo como voluntad y representación*: “cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad.” (p. 451) La voluntad es la forma que Schopenhauer utilizó para referirse al *noumeno* kantiano. Como en otro apartado de este trabajo ya fue visto, Schopenhauer estaba influido por la filosofía de Kant. Para

³³ Cf. “Hylas and Philonous: Third dialogue”, en George Berkeley, *Principles of human knowledge. Three dialogues*, New York, Oxford, University Press, 1996, pp. 169-208.

³⁴ Otra de las fuentes que alimentan la idea de Borges acerca del mundo como sueño de alguien, es el pensamiento oriental. En “Formas de una leyenda” señala Borges que todas las religiones del Indostán y en particular el budismo enseñan que el mundo percibido por los sentidos es ilusorio: “*Minuciosa relación del juego*” (de un Buddha), quiere decir *Lalitavistara*, según Winternitz; un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño”, “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol. II, *op cit.* p. 120. Las relaciones de la obra de Borges con el budismo se funden y encuentran expresión en la teoría de la voluntad de Schopenhauer que concretamente plantea la abolición de la voluntad para alcanzar la nada liberadora, lo que equivaldría a una adaptación occidental del nirvana budista.

este último, el mundo existe como un conjunto de objetos para un sujeto. Y en este sentido, el mundo es la representación (espacio-temporal-cognitiva) de un sujeto. Más allá de esta representación se encuentra lo que Kant llama *noumeno* o "la cosa en sí", lo incognoscible para nosotros. Schopenhauer nos dice que la "cosa en sí" es la voluntad: "Cosa en sí significa aquello que existe independientemente de nuestra percepción, es decir, aquello que es, propiamente dicho. Para Demócrito era la materia configurada; igual que para Locke, en realidad para Kant era sencillamente =X. Para mí significa voluntad."³⁵

Lo que está más allá de lo que perciben nuestros sentidos y concibe nuestro entendimiento es, según Kant, "el ancho y turbulento océano de la ilusión", pero para Schopenhauer se trata de la voluntad, concebida como condición que hace posible la pluralidad de las cosas en el espacio y el tiempo:

Ella se revela tanto y tan completamente en *un* roble como en millones: su número, su multiplicación en espacio y tiempo, no tiene absolutamente ningún significado en lo que a ella se refiere, sino sólo en relación a la pluralidad de los individuos que conocen en el espacio y en el tiempo y que se multiplican y dispersan en éstos, pero cuya pluralidad, una vez más, concierne sólo a su fenómeno, no a ella. De ahí que también podría afirmarse que, si, *per impossibile*, fuera completamente aniquilado un único ser, y aunque fuera el más insignificante, el mundo entero debería perecer con él...³⁶

En resumen, podemos decir que la apariencia de lo real en "Las ruinas circulares" es un fenómeno que se encuentra construido literariamente con el idealismo de Platón, Berkeley y Schopenhauer. Así, el *Libro VII de la República*, el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* y *El mundo como voluntad y representación* se entretajan con la madeja literaria de "Las ruinas circulares" de tal forma que resulta difícil su significación literaria al margen de la filosófica. Me parece que este fenómeno rebasa la simple manipulación literaria de las ideas de Platón,

³⁵ Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena*, cf. Federico Copleston, *Historia de la filosofía*, Vol. VII, *op.cit.*, p. 215

³⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, 1989, p. 127.

Berkeley y Schopenhauer: la filosofía de éstos aporta no sólo la materia prima del texto sino que se vuelve parte estructural de su arquitectura, complicando su estatus discursivo.

Si utilizáramos una demostración por reducción al absurdo, podríamos preguntarnos: ¿por qué “Las ruinas circulares” no puede considerarse filosofía?, ¿por ser un relato?, ¿por utilizar la ficción? Sin embargo, hemos visto que aparte del modelo canónico en que se ha expresado la filosofía en el transcurso de su historia, han aparecido formas discursivas con estilos muy propios de expresión entre los que podemos mencionar los relatos. Por otro lado, si bien Borges forja ficciones, los filósofos también lo han hecho; ¿acaso no hizo lo mismo Platón con la alegoría de la caverna o Descartes con su “genio maligno”? Es verdad que lejos de las intenciones del escritor argentino estuvo el construir un sistema filosófico; sin embargo, observamos en su obra “un permanente filosofar”³⁷ que asume modos muy propios: el acertijo, el enigma, la paradoja, la poesía intelectual, el relato fantástico.³⁸ Un ejemplo de este último es “Las ruinas circulares”, que es como advierte Serna Arango, “filosofía sin hacer filosofía.”³⁹

Esta discusión sobre el estatus discursivo de la obra de nuestro escritor se vuelve aún más difícil cuando analizamos sus ensayos, ya que éstos constituyen auténticos espacios en los que tienen lugar sus reflexiones metafísicas. En el ensayo, de acuerdo con algunos filósofos ya revisados en esta investigación, la filosofía asume la única forma legítima en que puede expresarse actualmente. El ensayo es un género literario pero cuenta con un trasfondo gnoseológico que confirma su naturaleza filosófica. En este sentido, son pertinentes algunos planteamientos como el de Francisco José Martín, quien señala que la obra de Borges no trató de explorar "las posibilidades literarias de la

³⁷ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, *op. cit.*, p. 129.

³⁸ Juan Arana, “El concepto y la metáfora. El diálogo de Mariano Álvarez con Jorge Luis Borges” *op. cit.*, en María del Carmen Paredes (ed.), *Metafísica y experiencia. Homenaje a Mariano Álvarez*, p. 297.

³⁹ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, *op. cit.*, p. 129.

filosofía, sino de operar en favor de las posibilidades de una auténtica filosofía literaria."⁴⁰ Sé que la categoría es discutible, pero al menos nos permite considerar la posibilidad de desencasillar los campos de la filosofía y la literatura, entendidos en términos ortodoxos.

3. "Nueva refutación del tiempo".

Como pudimos ver en el capítulo tercero de esta tesis, las preocupaciones de Borges sobre el tiempo las encontramos ya en *Fervor de Buenos Aires*, sin embargo, los escritos de la década de los años treinta representan un mayor desarrollo de aquéllas, concretamente algunos ensayos de *Historia de la eternidad* (1936), así como "El tiempo y J. W. Dunne" y "Nueva refutación del tiempo" de *Otras inquisiciones* (1952). Las teorías planteadas por estos ensayos atraviesan diversas zonas de la obra entera del argentino.

Una de estas notas críticas la encontramos en *Historia de la eternidad*, libro en el que Borges objeta tres ideas: el tiempo cíclico, la eternidad y la existencia del tiempo. En 1946, Borges retomará la última de ellas. Julio Ortega enfatiza el propósito de uno de los ensayos más famosos del escritor argentino: "Así «Nueva refutación del tiempo», no sólo es una especulación sobre la experiencia mística de la intemporalidad —más un análisis de la tradición textual del tema, del repertorio filosófico y literario que lo refiere— sino que es además uno de los textos en que la escritura borgiana lleva a las últimas consecuencias su pasión desconstructora".⁴¹ Además podemos apreciar en este ensayo un doble objetivo filosófico, según Ulises Moulines, pues por un lado refuta la realidad del fluir temporal y simultáneamente refuta esa refutación.⁴²

"Nueva refutación del tiempo" fue originalmente publicado en la revista *Sur* en mayo de 1944, luego fue incluido en la primera edición de *Otras Inquisiciones* (1952) y más tarde en la

⁴⁰ Francisco José Martín, "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer" en Del Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna, eds. *El siglo de Borges, op. cit.*, pp. 144-5.

⁴¹ Julio Ortega "Borges y la Cultura Hispanoamericana" *Revista Iberoamericana*, Números 100-101 p. 261.

⁴² Ulises Moulines, "El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo", *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *op.cit.*, p. 180.

Antología personal (1961) de Borges.

3.1. El paratexto.

Por lo que respecta al título, recordemos que funge como una puerta que se “abre hacia atrás y hacia adelante”.⁴³ En el primer sentido remite a un título anterior: *Inquisiciones* (1925), libro en el que Borges expone ya ciertas inquietudes metafísicas en “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”. En ambos ensayos, el escritor argentino plantea las problemáticas de la naturaleza ontológica del yo, la materia, el espacio y el tiempo, a la luz de algunas ideas filosóficas de George Berkeley. Estas ideas serán sistematizadas por Borges en ensayos posteriores importantes, aunque es “Nueva refutación del tiempo” el trabajo metafísico medular que reúne, condensa, depura y sistematiza las anteriores dilucidaciones filosóficas sobre el tiempo que encontramos en las reflexiones ensayísticas de la década de los años treinta.

“Nueva refutación del tiempo” es un ensayo conformado por dos artículos que sustancialmente contienen el mismo sistema de razonamientos sobre el tiempo. Aunque en los dos escritos Borges procede de forma idéntica, en el segundo amplía la argumentación refutativa, de forma semejante a como lo había hecho en la “La encrucijada de Berkeley” con respecto a “La nadería de la personalidad”, y en “Avatares de la tortuga” en relación con “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”.

En la “Nota preliminar” del ensayo hay una serie de advertencias significativamente irónicas que instalan al lector abruptamente en el problema de la temporalidad: “Publicada al promediar el siglo XVIII, esta refutación (o su nombre) perduraría en las bibliografías de Hume [...] Publicada en 1947 —después de Bergson— es la anacrónica *reductio ad absurdum* de un sistema pretérito”.⁴⁴ No es gratuita la mención a Bergson, sobre todo si recordamos que este filósofo da nuevas luces a las

⁴³ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 137.

⁴⁴ J. L. Borges, ‘Nueva refutación del tiempo’, “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 135.

reflexiones sobre el tiempo, al plantear la diferencia entre el tiempo cronométrico y la duración. El primero es físico y medible; el segundo, vivencial. Borges retoma en su ensayo ambas nociones y podemos adelantar que refuta —con los argumentos de la razón— el primero y queda atrapado en el segundo. Sobre los "monstruos lógicos" que utiliza (la reducción al absurdo y la contradicción en los términos) cabrían unas palabras. La *reductio ad absurdum* es un método indirecto de demostración que consiste en suponer lo contrario de lo que se quiere demostrar, si esa suposición conduce a un absurdo entonces es falsa y lo contrario (de lo que plantea tal suposición) es verdadero. Borges sigue los pasos de la dialéctica parmenídea: quiere demostrar que el tiempo no existe a partir de la *reductio ad absurdum* de suponer su existencia.

La advertencia sobre el título remite a una cuestión estructural que afecta en su totalidad al ensayo: las marcas temporales del lenguaje. La *contradictio in adjectio* del título mismo (Nueva refutación del tiempo) muestra un problema propio del lenguaje: "nueva" o "vieja" son marcas temporales. El problema se agudiza justo al relatar una experiencia atemporal ("Sentirse en muerte") con un lenguaje "sucesivo e inadecuado para razonar lo intemporal".⁴⁵

La cita a pie de página de la nota preliminar contiene *in nuce* el razonamiento que se desarrollará en los dos artículos; se trata del razonamiento del monje Nagasena ante el rey Menandro: "así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ella..."⁴⁶ La misma estructura del razonamiento del monje seguirá Borges: si el tiempo no está en ninguna de sus partes y tampoco en la suma de ellas, entonces no existe.

La refutación expuesta por Borges en este ensayo consta de dos partes. La primera expone

⁴⁵ *Ibidem*, p. 135

⁴⁶ *Ibidem*, p. 136

una argumentación sostenida por algunas ideas del empirismo inglés del siglo XVIII; la segunda narra una experiencia personal vinculada con el principio de los indiscernibles de Leibniz. Su experiencia vivida en los arrabales de Buenos Aires Borges la intituló "Sentirse en muerte", relato aparecido por vez primera en *El idioma de los argentinos* (1928) y después en *Historia de la eternidad* (1936).

3.2 La intertextualidad filosófica: el empirismo inglés.

Los argumentos planteados en "Nueva refutación del tiempo" son los de Berkeley, para quien, como expusimos, todo ser depende de la percepción subjetiva y no se puede afirmar la existencia de ningún ente particular mientras no sea percibido. La novedad que encontramos en la reflexión de Borges es Hume. Éste compartía la opinión de Berkeley acerca de que estamos confinados al mundo de las percepciones y no podemos acceder a los objetos independientemente de aquéllas:

Now since nothing is ever present to the mind but perceptions, and since all ideas are derived from something antecedently present to the mind; it follows, that it is impossible for us so much as to conceive or form an idea of anything specifically different from ideas and impressions: Let us chase our imagination to the heavens, or to the utmost limits of the universe; we never really advance a step beyond ourselves, nor can conceive any kind of existence, but those perceptions, which have appeared in that narrow compass.⁴⁷

No podemos concebir cómo son en realidad los objetos aparte de nuestras percepciones. Hume advierte que los hombres se ven inclinados, por sus impulsos naturales, a creer en aquello que les dictan sus sentidos y, desde el principio, suponen que existe un universo externo e independiente de éstos. El filósofo escocés se pregunta: ¿qué causas nos inducen a adscribir una existencia corpórea y real a esas impresiones? Responde que esa creencia no tiene fundamento ni en los sentidos ni en la razón. La cuestión es, pues, ¿por qué ciertas impresiones producen en nosotros la creencia de la

⁴⁷ Cf. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, The Project Gutenberg EBook www.gutenberg.org. Release Date: February 13, 2010 [EBook #4705]. Ahora, como no se da nada en la mente si no sólo percepciones, y como todas las ideas se derivan de algo que ya existía anteriormente en la mente, se sigue de ello que es imposible para nosotros concebir o formarnos una idea de nada específicamente diferente de las ideas y las impresiones. Dejemos volar nuestra imaginación hasta el cielo o a los confines del universo; nunca daremos un paso fuera de nosotros mismos, ni podremos concebir otro tipo de existencia que las percepciones que se nos dan en esos estrechos límites. (Traducción mía).

existencia continua e independiente de los cuerpos? La sustancia es una idea abstracta que se construye por la costumbre y el hábito que tiende a asociar series de experiencias iguales. Hume distingue tres formas asociativas: la semejanza, la contigüidad y la relación de causa-efecto: “The fact that different ideas are connected is too obvious to be overlooked; yet I haven’t found any philosopher trying to list or classify all the sources of association. This seems to be worth doing. To me there appear to be only three factors connecting ideas with one another, namely, resemblance, contiguity in time or place, and cause or effect”.⁴⁸

Creemos que nuestras abstracciones son reales, pero la causalidad es una sucesión de hechos mentales, no reales. Lo mismo sucede con las nociones de materia, espacio y “yo”. Existen percepciones particulares, pero nunca puedo apresarme a mí mismo sin una percepción:

But self or person is not any one impression, but that to which our several impressions and ideas are supposed to have a reference. If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariably the same, through the whole course of our lives; since self is supposed to exist after that manner. But there is no impression constant and invariable. Pain and pleasure, grief and joy, passions and sensations succeed each other, and never all exist at the same time. It cannot, therefore, be from any of these impressions, or from any other, that the idea of self is derived; and consequently there is no such idea.⁴⁹

En medio del escepticismo más radical, Borges arremete: "negados la materia y el yo, ¿qué derecho tenemos a no negar esa continuidad que es el tiempo?"⁵⁰ La fijación cronológica de un suceso es ajena y exterior a él. No hay razones para circunscribir los hechos en una serie temporal (antes, ahora, después). Con ejemplos ficticios y reales, Borges propone una nueva visión en la que

⁴⁸ Cf. David Hume, *Enquiry Concerning Human Understanding*, p.11. Consultado en <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/hume1748.pdf>. Copyright, 2010-2015.

⁴⁹ Cf. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, The Project Gutenberg EBook www.gutenberg.org. “Sect. VI. Of personal identity”. Pero el yo o persona no es ninguna impresión, sino aquello a lo que se supone que tiene referencia varias impresiones o ideas. Si cualquier impresión da lugar a la idea del yo, esa impresión debe continuar invariablemente siendo la misma, a través de todo el curso de nuestras vidas; ya que se supone que existe de esa manera. Pero no existe ninguna impresión constante e invariable. El dolor y el placer, la pena y la alegría, las pasiones y sensaciones se suceden unas a otras, y nunca existen todas al mismo tiempo. No se puede, por lo tanto, derivar la idea del yo de una de estas impresiones, y por lo tanto no existe tal idea. (Traducción mía).

⁵⁰ J. L. Borges, ‘Nueva refutación del tiempo’ en “Otras inquisiciones” *Obras completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 142.

sólo existe el presente: "cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto."⁵¹ Por eso describe la balsa de Huckleberry Finn Mississippi abajo, y el sueño de Chuang Tzu en términos rotos, aislados, instantáneos, con un lenguaje sensorial, como hiciera Hume con el movimiento de las bolas de billar. Pero el golpe final al tiempo lo da Borges, no con argumentos filosóficos, sino con el relato de una experiencia personal: "Sentirse en muerte".

3.3. "Sentirse en muerte" y Leibniz.

Para Ulises Moulines, "Sentirse en muerte" es el golpe de gracia más demoledor que Borges pudo darle a la idea del tiempo. Se trata de una experiencia personal que el escritor argentino tuvo en su juventud. Borges cuenta cómo paseando una tarde por un barrio desconocido es sorprendido por la noche mientras observa en medio de un vertiginoso silencio, una tapia rosada iluminada por la luna. De pronto, todo le parece irreal pero familiar. En ese momento tiene la impresión "de ambular por el claroscuro de lo metafísico..."⁵² Esta vivencia viene asociada con la convicción de haber vivido ya lo sucedido treinta años atrás. De la certeza de tal experiencia infiere que la identidad de dos momentos anula el paso del tiempo: "Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es sin parecidos ni repeticiones, la misma".⁵³ Si todo lo que podemos asumir como realidad es el conjunto de nuestras impresiones sensoriales del momento, como las provocadas ante una tapia rosada en el anochecer de un callejón de arrabal, entonces basta que una sola vez, en la experiencia de un individuo, se repita ese conglomerado sensorial tal cual para que se venga abajo la asimetría del flujo temporal y por tanto

⁵¹ *Ibidem*, p.140. Aquí podemos constatar otra presencia filosófica en la obra de Borges: el nominalismo, estudiado en capítulos anteriores, que afirma la verdad de los individuos sobre lo convencional de los géneros. Lo genérico no existe (Tiempo) sólo existen instantes en tanto percepciones inconexas.

⁵² Erika Lorenz, "Literatura fantástica y metafísica", *Iberorromania*, Nueva Serie, Ediciones Alcalá, Madrid 1975, núm.3, p. 143.

⁵³ J. L. Borges, 'Nueva refutación del tiempo' en "Otras inquisiciones", *Obras completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 143.

la noción de tiempo. Una repetición en la cadena implica la irrealidad del tiempo.⁵⁴

Leibniz completaría el razonamiento: si no pueden distinguirse entre sí entonces son la misma, las dos noches son indiscernibles-idénticas, por lo tanto, son una. El diseño arquitectónico del cosmos leibniziano prevé la perfecta armonía: no hay mónadas perfectamente iguales y si las hay son sustancialmente lo mismo. Cada mónada es diferente de las demás: "No hay en la Naturaleza dos seres reales y absolutos indiscernibles entre sí; pues si los hubiera Dios y la Naturaleza actuarían sin razón al ordenar uno en vez de otro".⁵⁵ Para Ana María Barrenechea no pasa inadvertido el contexto filosófico leibniziano de los indiscernibles, en el que está inserta la reflexión de Borges. Escribe la autora que

Borges ha expresado en diversas circunstancias y bajo diversos símbolos una negación del tiempo que fundamenta en la identidad de dos momentos de la llamada serie temporal. Lo cotidiano y reiterado es para él garantía de eternidad, porque si ahora vivimos un instante idéntico a otro del pasado, queda anulado el fluir de las horas.⁵⁶

En resumen, el argumento analógico y el argumento existencial desembocan en el mismo punto. Con argumentos semejantes a los de Berkeley y Hume, Borges refuta la realidad sustancial del tiempo: negadas la materia, el yo y el espacio, sólo quedan impresiones sensoriales dispersas, en las que arbitrariamente introducimos un "antes" y un "después". Y con argumentos sostenidos en la metafísica leibniziana demuestra Borges que dos experiencias vivenciales del tiempo que arrojen cierta identidad confirman el no-paso del tiempo, es decir, la eternidad, que es la negación absoluta del tiempo. Sin embargo, al negar el tiempo y su transcurso ambos argumentos convergen en la exaltación de la instantaneidad. Es decir, podríamos deducir que solamente existe el instante presente, una especie de tiempo detenido (en estricto sentido, un no-tiempo). Así pues, negar el

⁵⁴ Ulises Moulines, "El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo", *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, op.cit., pp. 180 y 185.

⁵⁵ Gottfried W. Leibniz, *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, trad. Eduardo Ovejero, Buenos Aires, Aguilar, 1972 p. 65.

⁵⁶ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad e la obra de Jorge Luis Borges*, op.cit., pp. 116-118.

tiempo conduce a afirmar un presentismo (una especie de presente perpetuo) como el advertido en la primera parte del razonamiento de Sexto Empírico, quien “niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún”⁵⁷ para afirmar que no hay sino presente.

Serna Arango analiza los dos contextos en que Borges presenta la misma experiencia. En “Historia de la eternidad”, le sirve para acreditar la eternidad; en “Nueva refutación del tiempo”, para reivindicar el instante:

Según lo expuesto en la “Historia de la eternidad”, los instantes han sido, para decirlo de alguna manera, congelados y coexisten unos al lado de los otros para siempre. De acuerdo con lo referido en la “Nueva refutación del tiempo”, el mismo instante estaría vinculado ora con unos acontecimientos, ora con otros. La doble utilización de la anécdota en cuestión resulta paradójica. Ello no debe extrañarnos, sin embargo. Lo paradójico es el tiempo. [...] Si el tiempo es una construcción del hombre, al construir el tiempo, el hombre se reconstruye a sí mismo y lo hace como ser temporal, por supuesto; por ello alterna en él la plenitud del instante con la fugacidad del presente, la privación del pasado con la persistencia de sus efectos, la inexistencia del futuro y el deseo que lo anticipa. Por ello no debe sorprendernos que sobre la base de la misma anécdota, la de esa noche caminando por Buenos Aires, y en diferentes textos, Borges haya creído atisbar la eternidad y haya sustentado la autonomía del instante. No sería el único caso en el que el tiempo nos conduce a reflexiones antagónicas.⁵⁸

Aunque Serna Arango considera que Borges hace inferencias antagónicas de la misma vivencia debido a la naturaleza ambigua del tiempo, en realidad me parece que la crítica de Borges se dirige al curso del tiempo, es decir, a la dirección en la que se mueve sucesiva y unidireccionalmente. Los ejemplos singulares de “Nueva refutación del tiempo” constituyen cuestionamientos sobre la unidireccionalidad. El resultado de este ataque es el derrumbe de nuestra noción habitual de tiempo, noción sin asideros ontológicos, como ya demostró Hume. Quizá los argumentos de Borges no muestran la vacuidad de la idea de temporalidad, sino de una forma de concebirla en tanto ordenación unidireccional. La no-contradicción y la causalidad ¿son rasgos constitutivos de la realidad o de nuestro entendimiento? La causalidad y el tiempo conforman un

⁵⁷ *Ibidem*, p. 147.

⁵⁸ Julián Serna Arango, *Filosofía, literatura y giro lingüístico. Una nueva síntesis. op. cit.*, p. 153-154.

esquema perceptual-cognitivo (como ya lo demostró Hume)⁵⁹ con el que apresamos la dispersión de instantes temporales para imprimirles un “orden” y un lugar en una corriente lineal en la que se distinguen un antes, un ahora y un después. A este esquema se ajusta nuestra noción de tiempo. Sin embargo, los “tenues intersticios” de nuestra “imagen del universo” nos hacen suponer que esto pudiera ser falso. Borges comparte la inquietud metafísica del San Agustín de Hipona en la que también se funden la esencia y la dirección del tiempo:

[...] No obstante, con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado, y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese no habría tiempo presente. Estos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo “son” puesto que el pretérito ya no es y el futuro no es todavía? Mas el presente, si siempre fuese presente y no pasara a pretérito, ya no fuera tiempo sino eternidad. Si el presente, pues, para ser tiempo tiene que pasar a ser pretérito, ¿cómo podemos afirmar que “es”, si su causa de ser es que será pasado, de tal manera que no podemos decir con verdad que el tiempo “es” sino porque camina al no ser?⁶⁰

Pensar la naturaleza del tiempo es una empresa difícil, el tiempo “tiende a no ser” y se dispersa como las partes del carro del rey Menandro. De acuerdo con el razonamiento de San Agustín, que comparte Borges, el tiempo se mueve del presente hacia el pasado, si no el presente sería eternidad; pero también del presente hacia el porvenir, si no estaríamos en un proceso regresivo. Este razonamiento tiene consecuencias ontológicas, ya que si aceptamos que el tiempo se mueve del hoy hacia el ayer y del hoy hacia el mañana estamos afirmando que el tiempo es un juego dialéctico entre el ser (presente) y el no-ser (el pasado y el porvenir). En ese contexto argumentativo y de acuerdo con Parménides sólo hay ser, esto es, sólo existe el presente.

La argumentación del empirismo inglés y la experiencia personal relatada en “Sentirse en muerte” conducen a la afirmación del presente como única posibilidad del tiempo. Si sólo tenemos impresiones instantáneas que acomodamos arbitrariamente en un esquema cronológico y de acuerdo

⁵⁹ Cf. David Hume, *Enquiry Concerning Human Understanding*, op. cit., véase “Section 3: The association of ideas”. La sustancia es una idea abstracta que se construye por la costumbre y el hábito que tiende a asociar series de experiencias iguales.

⁶⁰ San Agustín, *Confesiones*, trad. Eugenio Zeballos, Madrid, Aguilar, 1971, p. 336.

con el principio de los indiscernibles de Leibniz, experimentar dos momentos iguales afirma la identidad entre éstos (el tiempo no existe fuera de cada instante presente). Las dos hipótesis se refuerzan mutuamente. La del empirismo declara rota la serie (o línea unidireccional del flujo del tiempo); la de los indiscernibles declara idénticos los instantes de esa serie. Nuño advierte las consecuencias de la exaltación de la instantaneidad.⁶¹ Aceptar un presentismo que identifica de manera absoluta la identidad de los instantes equivale a vivir en un presente único en el que sólo existe lo dado en el momento, sin disponer siquiera del consuelo de su fugacidad ya que el presente congelado y detenido nunca pasa. Sin embargo, el breve epílogo con el que Borges concluye sus reflexiones sobre el tiempo nos obliga a hacer una relectura de todo el ensayo. No está de más recordar que ha sido objeto de múltiples interpretaciones por parte de los críticos.

3.4. El cierre de “Nueva refutación del tiempo”.

Este cierre puede ser analizado desde la perspectiva de la influencia que Schopenhauer tuvo en la obra de Borges. En el capítulo LV de *El mundo como voluntad y representación*, el filósofo alemán considera a la inteligencia humana al servicio de la voluntad y critica a aquellos filósofos (Descartes y Spinoza) que consideran la capacidad de pensar como la esencia específica del hombre. Según Schopenhauer, todo hombre es fundamentalmente un ser que *quiere*, es decir, define su naturaleza en función de su voluntad, no de su racionalidad.

Paoli señala la importancia de las ideas del filósofo alemán en la obra de Borges y destaca entre éstas la identidad de oposiciones. Ciertamente en *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer profundiza en la noción de una voluntad universal (*noúmeno*) que rebasa la realidad fenoménica de las oposiciones:

La existencia misma y la forma de la existencia, tanto en el conjunto como en cada parte, proceden exclusivamente de la voluntad. Ella es libre, es omnipotente. En cada cosa se manifiesta la voluntad exactamente tal y como ella se determina en sí misma y fuera del tiempo. El mundo no es más que el

⁶¹ Juan Nuño, *La filosofía de Borges, op. cit.*, p. 132.

espejo de ese querer: y toda finitud, todo sufrimiento, todos los tormentos que contiene pertenecen a la expresión de lo que ella quiere, son así porque ella quiere así [...]. Sin embargo, al conocimiento tal y como ha surgido para el servicio de la voluntad y se da al individuo en cuanto [...] se le muestra, en lugar de la cosa en sí, solamente en fenómeno en el tiempo y el espacio, el *principium individuationis* y en las restantes formas del principio de razón: y en esa forma su limitado conocimiento no ve la esencia de las cosas, que es única, sino los fenómenos de ésta, que aparecen diferenciados, separados, innumerables, muy distintos y hasta opuestos. Ahí el placer se le aparece como una cosa y el tormento como otra totalmente distinta, este hombre como torturador y asesino, este como mártir y víctima [...] lejos de saber que ambos no son más que aspectos diferentes del fenómeno de la voluntad de vivir única, los toma por muy distintos y hasta opuestos; y con frecuencia intenta con la maldad, es decir, causando el sufrimiento ajeno, sustraerse al mal, esto es, al sufrimiento de la propia individualidad, sumido en el *principium individuationis* [...] Así pues, al que ha alcanzado ese conocimiento le resultará claro que, dado que la voluntad es el en sí de todo fenómeno, el tormento infligido a los demás y el sufrido por uno mismo, la maldad y el mal, afectan siempre a uno y el mismo ser, si bien los fenómenos en los que se presenta lo uno y lo otro existen como individuos totalmente distintos e incluso están separados por tiempos y espacios alejados. Ese comprende que la diversidad entre el que inflige el sufrimiento y el que lo ha de soportar es mero fenómeno y no afecta a la cosa en sí, que es la voluntad que vive en ambos y que aquí, engañada por el conocimiento ligado a su servicio, no se conoce a sí misma. Pretendiendo incrementar el placer en uno de sus fenómenos, causa un gran sufrimiento en el otro; y así, en un violento afán, clava los dientes en su propia carne sin saber que no hace nunca más que herirse a sí misma revelando de ese modo, por medio de la individuación, el conflicto consigo misma que lleva en su propio seno. El atormentador y el atormentado son el mismo. Aquel se equivoca al creer que no participa del tormento y este al creer que no participa de la culpa. Si ambos abrieran los ojos, el que inflige el sufrimiento sabría que él vive en todo lo que en el ancho mundo sufre tormento, y si estuviera dotado de razón en vano meditaría por qué fue llamado a la existencia para soportar tan grandes sufrimientos sin saber cuál es su culpa; y el atormentado comprendería que todos los actos malvados que se cometen o se cometieron alguna vez en este mundo nacen de aquella voluntad que constituye también su esencia, que se manifiesta también en él; y vería que a través de ese fenómeno y su afirmación él ha asumido todos los sufrimientos que nacen de tal voluntad y los soporta con razón mientras siga siendo esa voluntad.⁶²

Desde esta perspectiva filosófica podríamos entender, tanto algunos cuentos de Borges en los cuales los opuestos devienen parte de una misma naturaleza (el traidor y el traicionado en “Los teólogos”, el cobarde y el valiente en “La forma de la espada”), como algunas visiones místicas que concilian opuestos (las visiones de Dios y el mundo en “La escritura del Dios” y “El Aleph” respectivamente). Considerando este contexto, Roberto Paoli interpreta el epílogo de “Nueva refutación del tiempo” como un pasaje de la obra borgiana en el que resulta evidente el panteísmo.⁶³

⁶² Arthur Schopenhauer, *El Mundo como voluntad y representación*, trad. Pilar López de Santa María, <http://darienbritto.files.wordpress.com/2012/05/el-mundo-como-voluntad-y-representacion3b3n.pdf>. pp. 200-203.

⁶³ Roberto Paoli, “Borges y Schopenhauer” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Latinoamericana Editores, Año XI núm. 24, Lima, 1986 p. 197. Desde el punto de vista de Paoli el panteísmo es una de las influencias filosóficas

Cabe señalar la ambigüedad en el uso que hace Paoli de este término, pues identifica su significado con la supresión de entidades contrarias. Juan Arana, en su ya citado libro *El centro del laberinto*, nos explica que el panteísmo, al menos desde la perspectiva filosófica, se propone fundir la realidad con Dios; es decir, concebir al ser dentro de los confines de la divinidad y viceversa. En el cierre de nuestro ensayo se funden entidades que; por un lado, no son contrarias (“tiempo” y “río”; “tiempo” y “tigre”; “tiempo” y “fuego”) y por otro, intentan fundirse en el “yo”, no en la divinidad. Es decir, en “Nueva refutación del tiempo” resulta difícil afirmar algún tipo de panteísmo.

Creo que el epílogo debe interpretarse como la parte de un todo, es decir, junto con el epígrafe y el cuerpo del ensayo. En éste se nos exponen los argumentos del empirismo inglés, de San Agustín y de Leibniz con la finalidad de demostrar que “materia”, “causalidad”, “yo” y “tiempo” son nociones que carecen de existencia ontológica; sin embargo, el último párrafo parece contradecir las argumentaciones anteriores. En este sentido, Moulines señala acertadamente que el epílogo constituye un revés antimetafísico con el que se echa por la borda toda la argumentación precedente,⁶⁴ es decir, el cierre del ensayo representa el intento fallido de la demostración de la inexistencia del tiempo. San Agustín había advertido ya este fracaso: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé.”⁶⁵ Así, el tiempo constituye una evidencia que se desvanece cuando intentamos dar cuenta racional de la misma: el tiempo es irracional, inexplicable, desde la perspectiva intelectual no existe, como

determinantes en el escritor argentino. Paoli se apoya en algunos pasajes de la obra de éste para defender su idea; “Nota sobre Walt Whitman”: “el panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Dios es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas. Su prototipo es este: “El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy” (Bhagavadgita, IX,16). Anterior, pero ambiguo, es el fragmento 67 de Heráclito: “Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, hartura y hambre”. Cf. J.L. Borges, “Discusión”, *Obras completas*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 251. Para Paoli también el cierre del ensayo que analizamos es panteísta: “Resulta entonces que también la conocida conclusión de *Nueva refutación del tiempo*, cuando [Borges] dice que <<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>>”.

⁶⁴ Ulises Moulines, “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo”, *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, *op.cit.*, p. 180.

⁶⁵ San Agustín, *Confesiones*, *op.cit.*, p. 336.

tampoco el movimiento, que negó Zenón: Aquiles jamás alcanzará a la tortuga ni la flecha ni el carro llegarán a su destino. Y, sin embargo, como nos dicta la certeza más íntima, el tiempo sí existe. Vivimos en un mundo irracional que no se ajusta a la lógica de Parménides ni a la de Hegel. Quizá esto explique la simpatía de Borges por Schopenhauer, a quien caracterizó su desprecio por las filosofías racionalistas. Anulada la razón como vía de acceso confiable a la realidad, Borges busca otras vías: la religión, la fe, la poesía, la intuición y el sentimiento místico. A pesar de la negación racionalista del intelecto, el tiempo existe y nos atraviesa de parte a parte.

En este contexto se entiende la invocación que hace Borges a dos poetas místicos tanto en el epílogo como en el epígrafe del ensayo. En ambos nos remite a la noción idealista del tiempo: el río, el tigre, el fuego, etc. sólo cobran realidad dentro de un yo.⁶⁶ El tiempo no tiene más existencia que dentro de los confines de mi yo; sólo en ese espacio diminuto tiene realidad el mundo que no es sino una representación:

«El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo. Si alguna verdad a priori puede enunciarse, es esta: pues ella constituye la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable, forma que es más general que cualquier otra, más que el tiempo, el espacio y la causalidad: porque todas estas suponen ya aquélla; y si cada una de estas formas que nosotros hemos conocido como otras tantas configuraciones especiales del principio de razón vale solo para una clase especial de representaciones, la división en sujeto y objeto es, por el contrario, la forma común de todas aquellas clases; es aquella forma solo bajo la cual es en general posible y pensable alguna representación de cualquier clase, abstracta o intuitiva, pura o empírica. Ninguna verdad es, pues, más cierta, más independiente de todas las demás y menos necesitada de demostración que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación. Naturalmente, esto vale, igual que del presente, también de todo pasado y futuro, de lo más lejano como de lo próximo: pues vale del tiempo y el espacio mismos, únicamente en los cuales todo aquello se distingue. Todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe sólo para el sujeto. El mundo es representación.⁶⁷

⁶⁶ "Sólo subsiste [...] justamente la noción idealista del tiempo: el río, el tigre, el fuego identificados con uno mismo, esto es, la cadena de nuestras sucesivas percepciones" Juan Nuño, *La filosofía... op. cit.*, p. 136.

⁶⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 23.

Entonces lo que tenemos del mundo es una representación según estas condiciones puras *a priori* del sujeto cognoscente: “Aquél que todo lo conoce y por nadie es conocido es el *sujeto*. Es, por tanto, el portador del mundo, la condición sin excepción, constantemente presupuesta, de todo fenómeno, de todo objeto; pues todo lo que existe, existe sólo para el sujeto”,⁶⁸ incluso la misma divinidad: “[...] Deste [sic] sentimiento dice el gran místico Ángel Silesius: ‘Sé que sin mí, Dios no puede vivir ni un instante: Si yo soy aniquilado, él debe por fuerza entregar el alma’ ”.⁶⁹

Así que la materia, Dios, y el espacio no tienen más realidad que dentro de la conciencia del sujeto: “Antes de mí no hubo tiempo, después de mí no lo habrá. Conmigo nació, conmigo se extinguirá”⁷⁰ leemos en el epígrafe a Daniel von Czepko con el que abre Borges su ensayo. Y en el cierre: “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.”⁷¹ Río, tigre y fuego son imágenes poéticas para representar un fenómeno sólo posible dentro de un yo.

Ante el escenario filosófico desplegado en los ensayos, nos enfrentamos a un panorama distinto al expuesto en los relatos. ¿Qué pasa en “Nueva refutación del tiempo” con el idealismo con el que Borges había forjado literariamente el espacio, el tiempo, el personaje y el narrador de “Las ruinas circulares”?

Al analizar la estructuración discursiva del ensayo “Nueva refutación del tiempo”, observamos una serie de elementos que lo acercan al discurso filosófico. Estos elementos son los siguientes: el planteamiento de una interrogante provocada por el asombro que despierta un suceso (el tiempo); la propuesta de una hipótesis (el tiempo no existe); el desarrollo de una argumentación

⁶⁸A. Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Madrid, Gredos, 1981, p. 22.

⁶⁹A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁰J. L. Borges, ‘Nueva refutación del tiempo’, “Otras inquisiciones” *Obras completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 135

⁷¹*Ibidem*, pp. 148-9.

que en algunos casos se ajusta a figuras y formas de razonamiento lógico (contradicción en los términos, reducción al absurdo, etc.) y el diálogo con la tradición filosófica que ha debatido el tema (San Agustín, el empirismo inglés, Schopenhauer, etc.)

Sobre el primer punto, tal como lo vimos en el capítulo dos de esta investigación, la filosofía, de acuerdo con Platón y Aristóteles, nace cuando el hombre desarrolla la capacidad de asombro frente al mundo y empieza a plantearse preguntas acerca de éste. Borges reflexiona presentando el problema como un enigma perplejo: ¿el tiempo existe?, ¿cuál es su naturaleza?, ¿en qué dirección fluye? Enseguida ensaya una hipótesis que discute en diálogo con pensadores de la tradición filosófica. Finalmente, el problema queda abierto; no es casual que sea objeto de discusión en Borges desde sus ensayos de la década de los años veinte y lo retome en sus escritos de la década de los años cincuenta. Es decir, nunca se cierra de manera concluyente la discusión sobre el tiempo. Y en este sentido habría que recordar que en el capítulo dos de este trabajo señalábamos que la “discusión indefinida” constituye uno de los elementos estructurales de la filosofía;⁷² de ahí que las cuestiones que se plantea siempre queden abiertas. Por su parte, en Borges tampoco encontramos soluciones enfáticas frente al problema del tiempo; por el contrario, es consciente de la relatividad e incompletud de su respuesta. Considerados estos elementos, ¿podríamos afirmar que “Nueva refutación del tiempo” es un ensayo filosófico? De acuerdo con Theodor Adorno, sí, puesto que su *forma mentis* corresponde a la naturaleza de un texto filosófico, es decir, manifiesta el proceder del espíritu de un sujeto (el ensayista) frente a una realidad discontinua y compleja (el tiempo) de la que se da cuenta de manera fragmentaria. Esa *forma mentis* la encontramos en varios ensayos de Borges. Por otro lado, recordemos que con el fin de la filosofía sistemática (siglo XIX) y dadas las condiciones epistemológicas del pensamiento filosófico actual, el ensayo constituye su modalidad de expresión legítima. Por ello cabe asumir que “Nueva refutación del tiempo” es un texto

⁷² Cf. Krings, Hermann, et. al., *Conceptos fundamentales de filosofía, op. cit.*, p.134.

filosófico; sin embargo, más allá de la interrogación, la hipótesis, el argumento y el diálogo con los filósofos idealistas, hay algo que lo acerca a “Las ruinas circulares”. Junto al desarrollo de una argumentación lógica que arranca de una preocupación filosófica muy auténtica (el tiempo ha sido objeto de discusiones acaloradas por parte de los filósofos), encontramos un interés por la construcción literaria: la dramatización del personaje (Borges como personaje del relato “Sentirse en muerte”), la narración de su vivencia de “eternidad” y el epílogo, cuya exquisitez estética es suficiente para considerarlo un poema. Por otra parte, más allá de su forma literaria, el lugar que ocupa el epílogo como cierre de una larga argumentación filosófica (“*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos”)⁷³ nos remite al análisis, desde una perspectiva lógica, de una proposición adversativa (el tiempo no existe, pero “es la sustancia de que estoy hecho” en un “mundo, desgraciadamente, [...] real”⁷⁴) en la cual la fuerza semántica de la segunda parte (“es la sustancia de que estoy hecho” en un “mundo, desgraciadamente, [...] real”), casi anula la significación de la primera (el tiempo no existe). Parece entonces que la valoración estética predomina sobre la gnoseológica: Borges parece sacrificar el rigor, la sistematización, en aras de la belleza literaria. Sin embargo, en el desarrollo de la escritura literaria que implica esa refutación del tiempo hay una experiencia de pensamiento en cuyo desarrollo tienen lugar hipótesis, argumentos y diálogos con la tradición filosófica. Es decir, esa literatura oscila hacia la filosofía y parece que Borges hace filosofía a pesar de sí mismo. Este punto de vista es compartido por José Miguel de Oviedo, quien analiza el método argumentativo de los ensayos de Borges y descubre en éste varias semejanzas con las del discurso filosófico.⁷⁵

⁷³ J. L. Borges, ‘Nueva refutación del tiempo’ en “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol. II, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 148-9

⁷⁵ José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, *op.cit.*, p.100. “La argumentación borgiana sigue

3. 5. Conclusión.

En este capítulo revisamos la manera en que se presenta el idealismo filosófico en una ficción y pudimos advertir en su construcción literaria las diversas piezas (la configuración de los personajes, la función del narrador, la focalización, el manejo del tiempo y del espacio, etc.) que se enlazan con el idealismo de Platón, Berkeley y Schopenhauer de una manera que vincula la significación literaria con la filosófica. De ahí la necesidad de algunos estudiosos de la obra del escritor argentino de encontrar una categoría conceptual que recoja la naturaleza discursiva de sus relatos: “cuentos filosóficos”, “parodias filosóficas”, “ficciones filosóficas”, etc. Estas nociones híbridas confirman que en “Las ruinas circulares” la filosofía es parte sustancial de la estructuración literaria. De este modo, las relaciones de la literatura con la filosofía en esta ficción conforman una intertextualidad, como la concibe Michel Riffaterre: un juego entre textos que se absorben y borran las costuras entre ellos de tal manera que producen un nuevo significado.⁷⁶

Por otro lado, en el diálogo intertextual con la tradición filosófica que observamos en el ensayo analizado pudimos constatar el desarrollo de un proceso de reflexión impecable, pero que adolece del mismo defecto que le atribuyó Hume a los argumentos de Berkeley: no causa la menor convicción. Que el tiempo no existe (tesis filosófica que se pretende refutar) es algo que el mismo

frecuentemente un método paradójico que comprende varios pasos: el planteo de una teoría o cuestión problemática, de índole literaria, filosófica o cultural; el resumen de las variantes interpretativas que esa cuestión ha tenido a los largo del siglo; la demostración de algún error lógico que las invalida; el examen de las alternativas que el asunto ofrece, incluyendo la suya; y la sospecha de que todas ellas incluyen una nueva falacia.”

⁷⁶ Michel Riffaterre, “El intertexto desconocido” (*Littérature*, No. 41, febrero de 19981, pp. 4-7) citado en D. Navarro, *Intertextualité, op. cit.*, pp. 170-171. En la lectura lineal sólo rige la producción de sentido, en cambio, en la lectura intertextual el lector toma conciencia de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o a conceptos sino a complejos de representaciones integradas al universo del lenguaje: “La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura...” Michel Riffaterre, “La silepsis intertextual” en Desiderio Navarro, *Intertextualité, op. cit.*, p. 163.

Borges no cree: el epílogo de “Nueva refutación del tiempo”, es el reverso irónico de toda la argumentación filosófica precedente.

Michael Rössner advierte en las dos partes de este ensayo el mismo estilo de otros: argumentación muy personal, re-narración de conceptos de otros pensadores y evaluación estética de las ideas: “La hipótesis, el ensayista nos la presenta —de una manera muy estética—, luego, una serie de reflexiones más o menos filosóficas que interpreta, apoya o refuta para llegar al final a una valoración predominantemente estética”.⁷⁷

Efectivamente, el cierre de “Nueva refutación del tiempo”, es un epigrama de tintes poéticos que funciona de la misma forma que algunas afirmaciones en otros ensayos. En “El tiempo de J.W. Dunne” después de establecer un paralelismo entre la tesis de Dunne y algunas argumentaciones filosóficas de Leibniz y Schopenhauer, Borges afirma que John Dunne “asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad” [y] “Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí”.⁷⁸ O bien, en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” Borges contra-argumenta a los filósofos que han refutado la aporía de Zenón y la defiende porque, aunque refutable, no deja de ser “una joya”⁷⁹ desde el punto de vista literario.

El camino que siguen los ensayos es muy semejante: al refutar a los críticos de la “joya” o de la “espléndida tesis”, Borges muestra los límites de los caminos racionales, los ironiza, pone en evidencia sus contradicciones y los explota con recursos poéticos, místicos (Silesius) o personales (“Sentirse en muerte”). Podemos observar pues, que en los ensayos el escritor argentino prioriza la dimensión estética sobre el contenido de la argumentación; sin embargo, ésta no pierde su rigor metodológico, un elemento para concluir que Borges hace filosofía, a pesar de sí mismo.

⁷⁷ Michael Rössner, “Borges y la transgresión. Estrategias del texto basadas en la transgresión y combinación de géneros textuales”, *El siglo de Borges*, Alfonso y Fernando del Toro (ed.) *op. cit.*, p. 295

⁷⁸ J.L. Borges, ‘El tiempo y J.W. Dunne’ en “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol.II, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹ J.L. Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” *Discusión*, Buenos Aires, Gleizer Editor, 1932 p. 151. “Las implicaciones de la palabra joya —valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a la fragilidad, facilidad suma de traslación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años— la hacen de uso legítimo aquí. No sé de mejor calificación para la paradoja de Aquiles...”

Conclusiones

Ya sea que la filosofía funcione como la materia prima del quehacer literario de Borges (lo cual confirmaría la prioridad del interés estético de éste en los planteamientos de aquélla, como muchos de sus críticos lo aseguran y él mismo lo declaró) o bien, de que a pesar de sus propias intenciones, el escritor argentino desarrolle una praxis cuyo estatus discursivo rebase el ámbito de la literatura y devenga en un estilo *sui generis* de filosofía; lo que resulta incuestionable en ambas situaciones es la complejidad de las relaciones entre la obra de nuestro autor y la filosofía.

Como vimos en el primer capítulo de este trabajo, la presencia de la filosofía en la producción de Borges es notada desde sus primeros estudiosos en Argentina, pero hasta los años cincuenta se empieza a valorar su importancia dentro de una obra entendida ya de manera orgánica, sobre todo a partir de críticos como Barrenechea, Ruiz Patrón, Tamayo y Ruiz-Díaz. En los trabajos de éstos podemos verificar la concepción de los escritos de Borges como un todo unitario que establece lazos firmes entre la especulación filosófica y la concepción de la práctica literaria. Es normal que las perspectivas de análisis filosófico se enriquezcan luego de que el escritor argentino ganara el premio "Formentor" en 1964, pues para entonces ya era autor de una vasta obra en la que aparecen las ficciones (*Ficciones*, 1944) y los ensayos (*Otras inquisiciones*, 1952) que le acarrearán la fama mundial. Así, los estudiosos se centran en la búsqueda de influencias filosóficas, autores, corrientes, ideas o planteamientos de problemas clásicos dentro de la historia de la filosofía. Ensayo y ficción se presentan como dos géneros de escritura que evidencian formas distintas de vincularse con la filosofía.

En la construcción de estos vínculos, el proceso de desarrollo intelectual, estilístico y formal de la obra de Borges es fundamental. Como demostramos en el segundo capítulo de este trabajo no

es hasta la década de los años treinta¹ cuando aparece la filosofía, si no desde mucho antes. Ya en la etapa expresionista y ultraísta de Borges notamos la influencia del idealismo en la concepción del arte y el mundo, así como en la crítica del yo. Los manifiestos programáticos ultraístas así como los comentarios y reseñas a los expresionistas alemanes realizados por nuestro autor así lo demuestran. La refutación del yo es uno de los motivos de dos ensayos de Borges en *Inquisiciones*: “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”. Ambos datan de la década de los años veinte junto a otros trabajos (*Fervor de Buenos Aires*, *El tamaño de mi esperanza*, etc.) que es pertinente interpretar globalmente, dado que constituyen parte de la respuesta a la interrogante por la identidad nacional de la Argentina de entonces. A la que contestará nuestro escritor, por cierto, con una obra que sintetiza los asuntos locales con los universales de la cultura. Entre estos últimos, los filosóficos. Así, en “Amanecer”, poema que idealiza a Buenos Aires, se asoman Berkeley y Schopenhauer o ciertas ideas sobre la lengua de Fritz Mauthner (“Palabrería para versos”) al lado de los temas criollos de *El tamaño de mi esperanza*. De esta manera, la filosofía deviene en la dialéctica que supera la supuesta oposición entre lo local (“el truco”) y lo universal (la inquietud metafísica).

Entre las preocupaciones filosóficas de Borges destaca la referente al tiempo. Prueba de lo anterior son los ensayos de “Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos”, “El tiempo circular”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, “Los avatares de la tortuga” y “Nueva refutación del tiempo”. Reflexiones que, por cierto, muestran un tipo más complejo de relaciones con la filosofía.

La estructuración argumentativa, lógica y dialógica de estos ensayos no dista en lo esencial del corpus de algunos escritos filosóficos. Por citar sólo unos cuantos casos, recordemos los

¹ Cf. Amelia Barili, “El criollismo urbano de Jorge Luis Borges” en *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, op.cit., pp. 74-119. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, op.cit., p. 102

Diálogos de Platón, ciertos pasajes de *De civitate Dei* de San Agustín de Hipona, *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon y *Temor y temblor* de Kierkegaard. Igual que los escritos de estos filósofos, en los ensayos de Borges encontramos: un problema planteado a partir del asombro frente a un evento (la certeza de la eternidad originada de una experiencia personal, “*Historia de la eternidad*”); la aproximación a una respuesta (“Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos?”²) y la exposición de argumentaciones lógicas (reducción al absurdo, contradicción en los términos, etc.). El uso de estos recursos acerca el ensayo de Borges al texto filosófico.

En los relatos, sucede un fenómeno distinto. La filosofía se entrelaza intrincadamente con el diseño literario, es decir, Borges forja el espacio, el tiempo, el personaje, etc., de la ficción con la materia prima que le ofrecen las ideas filosóficas. Como quedó demostrado en el capítulo cuarto de esta investigación, el idealismo es transversal a “Las ruinas circulares”; es decir, constituye una estructura epistémica que soporta la arquitectura literaria en varios de sus niveles: la construcción de los personajes, la función del narrador y su focalización, el manejo del tiempo y del espacio, etc. Es decir, la filosofía atraviesa la dimensión literaria del texto de tal manera que viene a conformar una intertextualidad en la que se absorben y borran las diferencias entre la naturaleza de los textos, de tal suerte que este fenómeno es condición de posibilidad de la producción del significado literario-filosófico (si se me permite la expresión) de la ficción. Para algunos críticos, Borges muestra una forma muy propia y personal de hacer filosofía. Recordemos que para Louis Vaux, Borges es filósofo tanto por su estilo de pensamiento como por sus temáticas; para Jean Whal, por la *praxis* crítica y cuestionadora de su quehacer literario; para Serna Arango, el escritor argentino es filósofo por desarrollar un estilo de pensar alterno al tradicional (centrado en el *logos*); para

² J.L. Borges, ‘Historia de la eternidad’ “Historia de la eternidad”, *Obras completas*, Vol.I, *op.cit.*, p. 354.

Juan Arana, lo es por las modalidades propias de sus relatos fantásticos (y de su poesía intelectual). Estos críticos defienden, pues, la presencia de filosofía también en las ficciones. Uno de sus argumentos más sólidos es la demostración de la existencia de ficciones (el genio maligno de Descartes, el ser de Parménides, etc.), elementos estéticos (metáforas, analogías, etc.) y formas de expresión literarias (ensayística, autobiográfica, poética, etc.) en el discurso filosófico. no se presenta del mismo modo que en sus ensayos, en los que sí es.

Desde mi punto de vista, si la filosofía consiste, entre otras características, en el desarrollo de un ejercicio intelectual, aquélla resulta más evidente en los ensayos que en los relatos de Borges. Sin embargo, en estos últimos precisan de ella en la medida que impone la necesidad de adjetivar un concepto genérico. Las de Borges son ficciones, pero ficciones filosóficas:

Borges inventó parodias con célebres argumentos y doctrinas de la tradición filosófica, llevándolas hasta el absurdo, ironizando y burlándose impiadosamente de ellas. Por ejemplo, “Pierre Menard, autor del Quijote”, hipótesis del palimpsesto [...] Del mismo modo se podría argüir que *Funes el memorioso* es la parodia del nominalista y del empirista, que “El idioma analítico de John Wilkins” es la del taxonomista y el lógico, que el *Argumentum ornithologicum* es la de San Anselmo, Descartes y de todos los teólogos...³

De acuerdo con Edgardo Gutiérrez, Borges hace un uso irónico de las doctrinas, argumentos y escuelas filosóficas para hacer “la composición de lo que podríamos denominar, acaso heréticamente, sus 'cuentos filosóficos'”.⁴ Samuel Monder, en este mismo sentido, señala que los escritos de Borges son perturbadores porque “planteando cuestiones abstractas en el espacio de la ficción, perturban categorías centrales de la tradición filosófica”.⁵ Asimismo, este crítico

³ Edgardo Gutiérrez, *Borges y los senderos de la filosofía*, op. cit., p. 14. Al principio de cada capítulo de su libro, Gutiérrez expone un problema filosófico y luego muestra cómo éste encuentra su expresión en un cuento o ensayo de Borges. Llama la atención el siguiente pasaje: “Con el refinamiento británico que le habían dado las lecturas de los escritores eduardianos y con una sutileza tan impecable que uno puede hasta pecar de ingenuo y caer en la trampa de tomarlo en serio”, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 15

⁵ Samuel Monder, *Ficciones filosóficas*, op.cit., p. 9.

caracteriza como “ficciones filosóficas” esa “mezcla de fantasías con ideas abstractas”⁶ que apreciamos en sus más famosas ficciones, como la que hemos analizado en este trabajo. Si no aceptamos, pues, que las ficciones de Borges son filosofía, habrá que aceptar que son ficciones filosóficas, es decir, ficciones cuya construcción literaria está permeada de tesis filosóficas y al margen de las cuáles no serían concebibles. Para Fernando Savater, incluso la fascinación literaria de las ficciones proviene precisamente del contagio que buscan con las preocupaciones de la filosofía, o sea, los contenidos filosóficos son en Borges gran parte de su atractivo y también de su dignidad estética. Por su parte, y a pesar de ciertas reticencias, Juan Nuño afirma que si hay que comparar la condición filosófica de la literatura de Borges con alguna otra obra, sería sólo comparable con la condición literaria de la filosofía platónica. Nuño establece un paralelismo entre Borges y Platón en cuanto al tipo de expresión de ambas obras: literarias, asistemáticas y fragmentarias, de tal manera que los mitos platónicos son el equivalente de los relatos borgianos.

En “Nueva refutación del tiempo”, como quedó demostrado en nuestro análisis el problema es de otra naturaleza. En lo que respecta a su estructuración interna, los vínculos con la filosofía son menos intrincados que en la ficción. Al igual que en otros ensayos del mismo Borges, en éste encontramos una interrogante que detona la reflexión; algunas hipótesis que pretenden responder al problema planteado; el desarrollo cuidadoso de argumentaciones, y el rescate de conceptos y planteamientos de otros pensadores. Hasta aquí, podemos establecer un paralelismo entre los ensayos de Borges y algunos escritos propios del pensamiento filosófico. Este último, de acuerdo con Theodor Adorno, se expresa en la actualidad a través de la *forma mentis* del ensayo; es decir, del proceso gnoseológico de un sujeto (el ensayista) frente a una realidad discontinua y compleja de la que solamente puede dar cuenta en forma fragmentaria. El planteamiento de Adorno se complementa, a su vez, como mostramos en el capítulo segundo de esta investigación, con las

⁶ *Ibidem*, p. 9

críticas de Jürgen Habermas, Richard Rorty y Jacques Derrida a la filosofía, tradicionalmente apoyada en un sujeto trascendental y en la referencialidad externa de su discurso.

Sin embargo, existe otro rasgo que ya no coincide con el discurso filosófico; me refiero a la valoración estética que predomina sobre el valor epistemológico de las tesis defendidas en los ensayos borgianos. ¿Cómo entender los elementos literarios articulados a las ideas filosóficas en los ensayos? Por citar un ejemplo, en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (*Discusión*, 1932) Borges sostiene que la aporía de Zenón, aparte de inmortal es una “joya” y, con el propósito de demostrarlo, blande la espada contra todos sus refutadores. Pero es necesario subrayar que el interés que late en sus contra-argumentos no es un interés por las razones —o sinrazones— de la tesis de Zenón, sino por la belleza literaria de esta “joya”. Más contundente aún, el revés que representa el epílogo poético de “Nueva refutación del tiempo” contra todas las argumentaciones que le preceden. Parece que Borges sacrifica la consistencia epistémica de la idea en aras de su valor estético. Sin embargo, aunque lo contradigan los esquemas lógicos más contundentes, la experiencia de eternidad sentida en un arrabal, el infinito en el que se pierden tortugas y corredores, el tiempo que fluye como tigre y río son seducciones irresistibles para el lector. “Ficciones filosóficas” y “ensayos estético-filosóficos” son categorías que ponen a la luz la hibridez discursiva de la obra de nuestro autor, quien, por cierto, en la revista *El Hogar*, utilizó diversas formas para nombrar sus publicaciones: artículos (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), biografías (“La forma de la espada”), epístolas (“La biblioteca de Babel”), exámenes (“Examen de la obra de Herbert Quian”) o notas (“Pierre Menard, autor del Quijote”).⁷ Ezequiel de Olazo subraya la ambigüedad discursiva de “Pierre Menard, autor del Quijote”: “Lo podemos decir en forma de adivinanza: se sabe que tiene algo de cuento y que también tiene algo de ensayo pero que no es ni cuento ni ensayo. Esta

⁷ Todos ellos, tanto los ensayos, como los textos críticos y relatos fueron después recopilados en *Historia de la eternidad y Ficciones*. Cf. Silvia N. Barei, *Borges y la crítica literaria*, Madrid, Tauro Producciones, 1999.

vaguedad ha incomodado demasiado, acaso porque los críticos se niegan a reconocer que ese prodigio de inteligencia es un monstruo que no saben clasificar.”⁸ Por su parte, Juan Arana ha sostenido que: “Los que se han acercado al mundo de Borges constatan muy pronto que es imposible encerrar lo que escribe en géneros. [...] Hay en él algo de calidoscópico, de manera que poemas, relatos, críticas y pseudo-ensayos parecen pulsar todas las cuerdas de su registro estético e intelectual.”⁹

El ya citado Samuel Monder desarrolla una interesante reflexión al respecto en su libro *Ficciones filosóficas*.¹⁰ Con este término intenta caracterizar las narrativas de autores como Dostoievski, Unamuno, Proust, Kundera y Borges que transforman tesis filosóficas en ficciones. El intento filosófico de crear un lenguaje universal se vuelve en Borges el proyecto de Wilkins. Lo mismo pasa con el Aleph, la Biblioteca, etc. Al interior de esos mecanismos de la ficción encaja la filosofía. La obra de Borges, según Monder, es un “Tipo de escritura para la que no existe elaboración teórica”.¹¹ Obra de naturaleza oscilante, la declara Serge Champeau (*Borges et la métaphysique*, 1990); es una heterotopía para Michel Foucault (*Les mots et les choses*, 1966). Obras como la de Borges representan experiencias límite que nos obligan a interrogarnos sobre los principios, órdenes y esquemas que configuran las categorías con las que ordenamos el mundo.

Decidir si nuestro escritor hizo literatura con la filosofía, como apunta la mayoría de los críticos, o realmente desarrolló filosofía (a pesar de sus declaraciones) es una disyuntiva que no considera la naturaleza oscilante de sus textos. Esta oscilación propia de la obra de Borges entre la literatura y la filosofía ha sido apreciada por algunos estudiosos y para referirse a ella han utilizado

⁸ Ezequiel de Olazo, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Paidós, 1999, p. 57.

⁹ Juan Arana, “El concepto y la metáfora. El diálogo de Mariano Álvarez con Jorge Luis Borges”, en María del Carmen Paredes (ed.), *Metafísica y experiencia. Homenaje a Mariano Álvarez*, op.cit., p. 275.

¹⁰ Cf. Samuel Monder, *Ficciones filosóficas*, op.cit. p. 56

¹¹ *Ibidem*, p. 9

algunas categorías conceptuales híbridas (“ficción-filosófica”, “ensayo filosófico”, etc.) que buscan anclar la obra de Borges tanto en la literatura como en la filosofía. Esta nueva categorización me parece más acertada, ya que la obra de Borges no puede encasillarse en un sólo campo disciplinar. Tal vez al adscribir las obras de nuestro autor a una sola disciplina (Filosofía o Literatura) estemos operando con los criterios taxonómicos de nuestra propia “enciclopedia china” (“El idioma analítico de John Wilkins”); en este sentido vale la pena retomar parte de una reflexión de Michel Foucault a propósito del cuento de Borges. El filósofo francés se pregunta acerca de las diferencias e identidades que establecemos en las cosas:

Quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, même s'ils sont l'un et l'autre apprivoisés ou embaumés, même s'ils courent tous deux comme des fous, et même s'ils viennent de casser la cruche, quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude? Sur quelle “table”, selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuir tant de choses différentes et pareilles?¹²

Planteo una interrogante análoga: ¿por qué decimos que “El milagro secreto” de Borges se parece menos al Libro VI de *La República* de Platón que a “La noche boca arriba” de Cortázar? O más radicalmente: ¿por qué *Otras Inquisiciones* se parece más a *Motivos de Proteo* de Rodó y menos que a *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche?

Al parecer el ordenamiento de éstas obras, su repartición en géneros, el agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias; su distribución en un espacio en el que nos sea posible nombrarlas y pensarlas como “literarias” o “filosóficas” son operaciones cuya arbitrariedad se pone al descubierto en obras como la de Borges.

La reflexión de Foucault acerca de las operaciones intelectuales que están detrás de cada taxonomía tiene lugar en *Les mots et les choses*, un libro que, confiesa el filósofo francés, nació de

¹² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 p. 11. Cuando decimos que el gato y el perro se parecen menos que dos galgos, aunque ellos estén domesticados o embalsamados, aunque corran como locos y acaben de romper el cántaro que está en el suelo, a partir de qué nosotros lo podemos establecer con toda certeza? Sobre cual "tabla", según cual espacio de identidades, de similitudes, de analogías, nos hemos tomado el hábito de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas. (traducción mía)

la risa causada por “El idioma analítico de John Wilkins”. Las palabras de Helft son precisas al respecto: "Foucault habla de *risa*, [...] Borges hace exactamente eso: instalar la risa en el corazón del pensamiento. Pero instalarla como una combustión o un tornado [...] risa que nos rapta y nos transporta a un lugar que está fuera del pensamiento".¹³ El intento de clasificación de Wilkins pone al descubierto la parcialidad de todos los criterios ordenadores. Recordemos la historia, contada por el escritor argentino.

John Wilkins intenta hacer realidad la posibilidad de un idioma universal en el que cada palabra se defina a sí misma. Tal idioma tiene una base cuadregesimal y cuenta con tres niveles categoriales: géneros, diferencias y especies. Son cuarenta las categorías con las que Wilkins intenta clasificar las cosas del mundo. Para citar unos ejemplos: la categoría octava clasifica las piedras; la novena, los metales; la decimosexta define la belleza ("un pez vivíparo oblongo"¹⁴). Hasta aquí el texto de Borges es puramente descriptivo; luego repara en las ambigüedades y deficiencias del catálogo de Wilkins, pero enseguida advierte que coinciden con las que el doctor Franz Kunh atribuye a la enciclopedia china, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. Ésta clasifica los animales en "(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas".¹⁵ En la clasificación de Wilkins, igual que en la enciclopedia china, los géneros y especies son contradictorios y vagos: “La palabra *salmón* no nos dice nada; *zana*, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne

¹³ Nicolás Helft, *et. al.*, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2007 pp. 145-146.

¹⁴ J.L. Borges, ‘El idioma analítico de John Wilkins’, en “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, Vol II, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ “La clasificación de la enciclopedia china es la gran performance de la erudición borgeana”, dice Nicolás Helft en *El factor Borges. op cit.*, p. 86.

rojiza".¹⁶

Esta clasificación tropieza con nuestro sistema lógico conceptual y su carácter absurdo nos revela los límites (condiciones cognitivas, históricas, geográficas, etc.) del pensamiento humano: “Dans l’émerveillement de cette taxonomie, ce qu’on rejoint d’un bond, ce qui, à la faveur de l’apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d’une autre pensée c’est la limite de la nôtre: l’impossibilité nue de penser cela.”¹⁷

La taxonomía china y la de Wilkins son experimentos extremos que ponen en evidencia la fragilidad de los sistemas conceptuales de clasificación: ¿cuál es esa coherencia que sabemos determinada por un encadenamiento *a priori* y no impuesta por contenidos inmediatos sensibles? El ordenamiento de los seres, la repartición en clases, el agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias; la distribución de los seres en un espacio en el que nos sea posible nombrar, hablar, pensar; en una palabra, el cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo todas las operaciones que se ponen en juego en una taxonomía, revela la instauración de un orden en las cosas. Ese orden se da en las cosas como su ley interior y se conforma por códigos que una cultura fija de antemano. Como es bien sabido, el propósito de Foucault en *Les mots et les choses* es hacer una arqueología (del saber, en este caso), desmontando sus condiciones de posibilidad, el espacio que configura su orden, así como su *a priori* histórico. Ante lo incongruente que pueden parecer clasificaciones como la de Wilkins o la china, algo peor nos acecha, según el filósofo francés: “Ce texte de Borges m’a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu’il y a pire désordre

¹⁶ J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas, Vol II, op. cit.*, pp. 84-87.

¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op.cit.*, p. 13. En el asombro de esta taxonomía, lo que reúne de un golpe, lo que por medio del apólogo se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad desnuda de pensar esto. (traducción mía)

que celui de l'incongru".¹⁸

Tal vez el término más preciso para describir el estatus de la obra de Borges sea el de "heterotopía", que concibió Foucault y que se define por contraposición al concepto de "utopía": "Les utopies consolent: c'est que si elles n' ont pas de lieu, elles réelles, elles s' épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimerique".¹⁹ La clasificación china y la de Wilkins son "heterotopías":

Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, -celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côte et en face les uns des autres) les mots et les choses [...] les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire...²⁰

Después de analizar algunas ideas de Descartes y Leibniz a propósito de la posibilidad de un lenguaje universal en "Pierre Menard, autor del Quijote", Ezequiel de Olazo advierte un auténtico interés de Borges por la filosofía:

Enseguida surge la pregunta: ¿no fue Borges un partidario del 'reduccionismo' opuesto, de achicar la filosofía hasta hacerla calzar en las bellas letras? A dos páginas de distancia Borges ha insinuado que el infinito filosófico es independiente de la fantasía ('en ese delicado laberinto no me fue dado penetrar') y también ha dicho: 'La filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de literatura fantástica' (*La Cifra*). Ésa era su opinión más asidua aunque no muy firme. Hasta los títulos de *Historia de la eternidad* y *Nueva refutación del tiempo* son burlas. Sin

¹⁸ *Ibidem*, p. 14. Este texto de Borges me ha hecho reír por largo tiempo, no sin cierto malestar difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nacía la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente. (Traducción mía).

¹⁹ *Ibidem*, p. 15. Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan, en cambio en un espacio maravilloso y liso; ellas abren las ciudades con grandes avenidas, jardines bien plantados, comunidades fáciles, aunque el acceso (a éstas) es quimérico. (Traducción mía).

²⁰ *Ibidem*, pp. 15-16. Las heterotopías inquietan sin duda, porque ellas minan secretamente el lenguaje, porque ellas impiden nombrar esto y aquello, porque ellas rompen o enredan los nombres comunes, porque ellas arruinan de antemano la "syntaxis" y no solamente la que construye las frases — aquella menos manifiesta que hace "mantenerse juntas" (al lado y enfrente las unas de las otras) a las palabras y a las cosas— [...] las heterotopías (como se encuentran tan a menudo en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, y desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática. (Traducción mía).

embargo, yo lo he visto sentarse entre los alumnos de la Facultad de Filosofía y escuchar con interés una clase sobre el tiempo en Aristóteles.²¹

Según esa conjetura, Borges explotó literariamente la filosofía, pero ello no estaba reñido con su interés auténtico por los problemas metafísicos. La conclusión de Olazo se orienta en ese sentido: “Así tenemos que aceptar que, parodiando a Pascal, Borges fue bastante más lejos de sí mismo que en la mayoría de sus declaraciones. Y la respuesta está en Menard.”²² Me parece que la misma problemática de “Pierre Menard, autor del Quijote” es la que observamos en el “El idioma analítico de John Wilkins”.

Lo que deduce Foucault para el “El idioma analítico de John Wilkins”, a saber, el estatuto de heterotopía, vale para las obras de Borges en las que se entrecruzan la filosofía y la literatura, sobre todo en los cuentos y ensayos filosóficos. La heterotopía impide nombrar, ordenar, en una palabra, clasificar. Al establecer las diferencias entre “Las ruinas circulares” de Borges y “El Libro VII de *La República*” de Platón, por citar un ejemplo, quizá estemos poniendo en ejecución los criterios taxonómicos de una suerte de “enciclopedia china”. Lo mismo sucede cuando adscribimos las obras de Borges al campo de la literatura excluyéndolo del de la filosofía. Serge Champeau, en *Borges et la métaphysique* (1990), desarrolla la idea de que toda la obra de Borges se mueve dentro de la cuestión misma de la delimitación entre los dos órdenes del saber, de tal modo que resulta arbitrario encasillarla en uno (ortodoxamente en el de la literatura) más que en otro:

Certes, la philosophie et la littérature ont tout à perdre lorsqu'une pensée confuse, parce qu'elle est impuissante dans l'un comme dans l'autre domaine, cherche à estomper leurs limites respectives. Mais a-t-on le droit de poser a priori et d'imposer à un auteur une délimitation stricte des deux ordres quand, à l'évidence, toute son oeuvre se meut dans la question même de cette délimitation?²³

²¹ Ezequiel de Olazo, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, coeditan FFyL de la UNAM- Editorial Paidós. México, p. 16.

²² *Ibidem*, p. 57.

²³ Serge Champeau, *Borges et la métaphysique, op.cit.*, pp. 10-11. Ciertamente, la filosofía y la literatura tienen todo que perder cuando un pensamiento ambiguo, perteneciente tanto a un campo como otro, busca desdibujar sus límites respectivos. ¿Pero acaso se tiene el derecho de pedir a priori e imponer a un autor una delimitación estricta entre los dos campos cuando, la evidencia de todo su trabajo se mueve en la cuestión misma de esa

Manuel Benavides ha visto en la obra de Borges no solamente una ruptura de los dominios propios de la literatura y de la filosofía, sino también una ruptura con el dominio de la representación. En su ensayo titulado “Borges y la metafísica”, después de analizar de cerca los lugares que dentro de la historia de la filosofía²⁴ visitó con cierta frecuencia el escritor argentino, llega a establecer algunos puntos en la relación de Borges con la metafísica. Primero, Borges no desarrolló un pensamiento metafísico sino que exploró ampliamente las posibilidades literarias que estos temas le ofrecían; no es filósofo ni literato en los sentidos en que buena parte de la crítica lo ha venido considerando, sino fundamentalmente un hombre de letras: “No es un filósofo que se vale de unos muy personales recursos literarios para exponer una doctrina, aunque esa doctrina sea la negación de toda metafísica: el escepticismo. Tampoco es un literato que acuda a la metafísica como a un venero de inspiración. Es un hombre de letras para quien tanto la literatura como la filosofía tienen que ver con la verdad.”²⁵ Segundo, la obra de Borges rebasa los límites tradicionales de la literatura y la filosofía al cuestionar el alcance de la representación, sea a través de la imagen (literatura) o del concepto (filosofía). En este sentido, creo que es muy atinada la noción de *heterotopía*, que propone Michel Foucault, para los textos de Borges porque no caben del todo en la literatura pero tampoco en la filosofía; su espacio es justo el de esos límites y esas

delimitación? (traducción mía).

²⁴ Manuel Benavides en “Borges y la metafísica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 505-507, 1992, págs. 247-268. El crítico empieza por revisar los lugares más visitados por Borges en la historia de la filosofía, desde los presocráticos hasta los modernos. Profundiza en estos y algunos contemporáneos. Deteniéndose en sus problemáticas y autores. Nos descubre, a pesar de las declaraciones del mismo Borges, que éste fue lector de Kant, sobre todo de las antinomias de *La crítica de la razón pura* “Borges remite en alguna ocasión a las paradojas de Zenón –a cuya mítica tortuga dedica dos breves ensayos-, y a las antinomias kantianas como nutrientes de la fantasía. Pues bien Kant denuncia como ilusorias las tres ideas de la metafísica porque suponen un mal uso de la razón” (p. 255) Tales son la idea del alma, del mundo y de Dios. Las antinomias son conflictos de la razón consigo misma. Por ejemplo, de la idea del mundo nacen cuatro antinomias: 1) el mundo tiene un comienzo en el tiempo y un límite en el espacio; 2) no lo tiene y es infinito 3) el mundo es divisible hasta cierto punto, por ello está compuesto por partes simples 4) la divisibilidad puede protraerse hasta el infinito y no hay en el mundo nada simple e indivisible.

²⁵ *Ibidem*, p. 266.

fronteras. Están como en intersección entre los dos campos, aunque, como bien lo advirtió Foucault: “n'est pas encore la fin de la philosophie. Plutôt le but du philosophe comme forme souveraine de la langue philosophique et la première”,²⁶ lo que abre nuevas perspectivas para el descubrimiento de la filosofía en otros ámbitos fuera del tradicionalmente considerado como tal y asimismo nos descubre la posibilidad de encontrar literatura en áreas ajenas a esta disciplina. Propósito de estudios ulteriores de mi parte.

²⁶ Michel Foucault, ‘Preface á la transgression’, “Dits et écrits”, *Critique*, núms. 195-196, Hommage à G. Bataille, ago-sep, 1963, pp. 751-769. No se trata del fin de la filosofía. Si no del fin del filósofo como forma soberana y primera del lenguaje filosófico. (Traducción mía).

BIBLIOGRAFÍA

Principal

- Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Proa, 1923.
 ----- *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
 ----- *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa, 1925.
 ----- *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
 ----- *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Proa, 1928.
 ----- *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928.
 ----- *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1932.
 ----- *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor 1932.
 ----- *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.
 ----- *The Aleph and other stories* (1933-1969), New York, E.P. Dutton, 1970.
 ----- *Textos recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
 ----- *Borges en Sur, 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- Borges, J.L y Carrizo, Antonio, *Borges, el memorioso* México, FCE, 1983.
- Borges, J.L, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Complementaria

- Adorno, Theodor “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.
 ----- *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Editorial Gredos, Madrid, 1968
- Alfred J. Mac Adam, “Lenguaje y Estética en Inquisiciones” en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIII Nos. 100-101 Julio- Diciembre, 1977.
- Anderson Imbert, Enrique *IX Simposio Internacional de Literatura*, Paraguay, Julio de 1991.
- Anderson Imbert, Enrique, “Un cuento de Borges: La casa de Asterión”. *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.
 ----- *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México FCE, 1964
- Arana, Juan, *El caos del conocimiento. Del árbol de las ciencias a la maraña del saber*, EUNSA, Pamplona, 2004.
 ----- *El centro del laberinto*, EUNSA Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1994.
 ----- “El concepto y la metáfora. El diálogo de Mariano Álvarez con Jorge Luis Borges” en María del Carmen Paredes (ed.), *Metafísica y experiencia. Homenaje a Mariano Álvarez*, Salamanca, Sígueme, 2012, pp. 273-297.
- Asensi, Manuel, *Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.

- Barili Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, FCE, México, 1999
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 1a. Edición 1957.
- Bastos María Luisa, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Ed. Hispanoamericana, 1974.
- Benavides, Manuel, "Borges y la metafísica" *Cuadernos hispanoamericanos* N° 505-507, 1992.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.
- Berkeley, George, *A treatise concerning the principles of human knowledge*, New York, The Liberal Arts Press, Inc, 1957 .
- *Principles of human knowledge. Three dialogues*, New York, Oxford, University Press, 1996,
- Borovich, Beatriz, *Los caminos de Borges. La kábala, los mitos y los símbolos*, Buenos Aires, Ed. Lumen. p. 45
- Bossart, W. H. *Borges and Philosophy. Self, time and metaphysics*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2003
- Botero Camacho, Manuel, *El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*. Ed. Universidad Rosario, 2009.
- Bulacio, Cristina, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo, 2003.
- Caballero Wangüemert, María, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Madrid, Ed. Complutense, 1999.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, New York, Bantam Books, 1981
- Castany Prado, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Cuadernos de América sin nombre, núm. 31, Universidad de Alicante, 2012.
- Copleston, Federico, *Historia de la filosofía*, Madrid, Ed. Ariel, 1978.
- Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique*, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.
- Del Toro, Alfonso y Fernando (eds.) *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Madrid, Ed. Vervuet Iberoamericana, 1999.
- Del Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna, eds. *El siglo de Borges, Vol. I y II, Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario*, Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1999.
- Del Toro A. (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Hildesheim, Olms, 2007.
- Descartes, René, *Discurso del método*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Derrida, Jacques *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
-*La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.

- Derrida, Jacques, Philippe Lacoue-Labarthe (et. al.) *Teoría literaria y deconstrucción*, (Manuel Asensi, Estudio introductorio, selección y bibliografía) Madrid, Arco/Libros, 1990.
- Díaz Plaja, Guillermo *La ventana de papel. Ensayos sobre el fenómeno literario*, Barcelona, Ed. Apolo, 1939,
- Echavarría, Arturo, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Eggers Conrado y Victoria E. Julia, *Los filósofos presocráticos. Introducción, traducción y notas*, I, 740, Madrid, Gredos, 1978.
- Expósito, José Luis, *Lecturas alemanas del Borges ultraísta*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Alcalá 93, 2007.
- Fayé, Jean Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Armand Colin, 1997.
- Fernández, Teodosio, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ed. Ariel, 1994.
- Ferrer, Manuel, *Borges y los senderos de la filosofía*, Buenos Aires, Ed. Altamira 2000.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- García Bacca, Juan David (traducción, prólogo y notas) *Los presocráticos*, México, Colegio de México, 1943.
- García Casanova, Juan Francisco, (ed.) *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002.
- Genette Gérard, Palimpsestos, *la literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto Madrid, Taurus, 1989. Gérard ----- *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, editores, México, 2001.
- *Figuras*, México, tr. Agustín Neira, Siglo XXI, 1990.
- Gertel, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, Coedición de The University of Iowa y Las Américas Publishing Company, 1967.
- Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Gordon, Samuel, *Cuadernos hispanoamericanos*, Diciembre 1988.
- García, Dora Elvira, Raúl Alcalá y otros (coordinadores) *Filosofía y literatura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, Madrid, Ínsula, 1959
- Gutiérrez, Edgardo, *Borges y los senderos de la filosofía*, Buenos Aires, Ed. Altamira 2000.
- Habermas, Jürgen, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, R.E.I (Red Editorial Iberoamericana), 1993.
- *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989.
- Heidegger, Martín *¿Qué es la filosofía?* tr. Jesús Adrián Escudero, Herder, Barcelona, 2004,

- Helf, Nicolás, *Jorge Luis Borges, Bibliografía completa*, Buenos Aires, FCE, 1997.
- Helft, Nicolás, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Hume, David, *Investigación sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires, Paidós, 1974
- Kason, Nancy, *Borges y la posmodernidad. Un juego de espejos*, UNAM, México, 1994.
- Kazmierczak Marcin, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, (Universitat Abat Oliba CEU Ratio, Printed in Spain, 2005.
- Krestonosich Celis, Nikola. *Aspectos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges*, Ediplus Producción, C. A. Caracas 2004.
- Krings, Hermann, Hans, Baumgartner y Chrisoph, Michael Wild, *Conceptos fundamentales de filosofía*, T. II Barcelona, Heder, 1978.
- Lakoff. George y Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- Lefere , Robin, *Autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos, 2005.
- Leibniz, G. *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, trad. Eduardo Ovejero, Buenos Aires, Aguilar, 1972.
- Llovet, Jordi, et. al., *Los límites literarios de la filosofía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1978.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Locke, David, *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997
- Louis, Annick, *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, Paris, L' Harmattan, 1997
- Lukács, Georg, *El alma y las formas y la teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975.
- Lynch, Enrique, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006 p. 192
- Márquez Muro, Daniel, *Lógica*, ECLALSA. México, 1971.
- Martin S. Stabb, *Borges Revisited*, Foster Editor, Arizona State University, 1991
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Mateos, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Monder, Samuel, *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Mondolfo, Rodolfo, *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1942.

Monegal, Emir Rodríguez, *Borges, por el mismo*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana Editores, 1983.

Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México, FCE, 1986

Navarro, Desiderio, *Criterios, Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, Dir. Desiderio La Habana, Cuba, Casa de las Américas Julio de 1993.

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

Olea Franco, Rafael *El otro Borges. El primer Borges*, Buenos Aires, FCE, COLMEX, 1993.

----- (editor) *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Col. de México, 1999

----- Rafael *Los dones literarios de Borges*, Madrid, IberoamericanaVervuert, 2006.

Olazo, Ezequiel de, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Paidós, 1999.

Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Paredes, María del Carmen (ed.), *Metafísica y experiencia. Homenaje a Mariano Álvarez*, Salamanca, Sígueme, 2012.

Pérez Bustamante, Ciriaco (Coord.), *Historia de la literatura universal* Madrid, Ed. Atlas 1946.

Perés, Ramón D. *Historia de las literaturas antiguas y modernas* Barcelona, Ed. Ramón Sopena Provenza, 1941.

Pierre Fayé, Jean *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Juan Carlos García-Borrón Ediciones Serbal Barcelona, 1998.

Pimentel Pinto, Julio, "Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad" en *Variaciones Borges* Num. 8, Año 1999.

Platón, *Obras completas*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1996.

Rest, Jaime *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto, 1976.

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

Rodríguez Monegal, Emir, *Borges, por el mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1976

----- *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.

----- *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

- Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995
*El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires, 1967.
 *Uno y el universo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- San Agustín, *Confesiones*, trad. Eugenio Zeballos, Aguilar, Madrid, Barcelona, 1971.
- Savater, F. *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, FCE, 2002.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de Eduardo Ovejero Mauri Barcelona, Ediciones Península, 1989.
 ----- *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Madrid, Gredos, 1981.
- Serna Arango, Julián, *Borges y la filosofía*, Pereira (Risaralda, Colombia) Editorial Gráficas Olímpica, 1990.
 -----*Filosofía, literatura y giro lingüístico. Una nueva síntesis*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Tecnológica de Pereira, 2004.
- Sierra Ana, *El mundo como voluntad y representación. Borges y Schopenhauer*, Maryland, Publisher and Distribuidor Scripta Humanística, 1997.
- Skirius, John *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE 1981
- Stabb, Martin S. *Borges Revisited*, Foster Editor, Arizona State University, 1991
- Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001.
- Sucre, Guillermo, *Borges, poeta*, Caracas Venezuela, Monte Ávila, Editores C.A, 1967.
- Teitelboim, Volodia, *Los dos Borges (Vida, sueños, enigmas)*, México, Editorial Hermes, 1996.
 Tissera Ana, *Borges y los mundos posibles*, Córdoba, Universitas, 2005.
- Van Tieghen, Paul, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Ed. Arimany, 1953.
- Vázquez, María Esther, *Esplendor y derrota*. Tusquets Editores, 1996.
- Videla, Gloria, *El ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963.
- Yates, Donald A (et. al.) *The Cardinal Points of Borges*, University of Oklahoma Press, 1971.
- Zagal, Héctor, *Ocho ensayos sobre Borges*, Edo. De México, Ed. Cruz, 1999.
- Zulma Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Zum Felde, Alberto, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964

Revistas consultadas

L' Herne, Núm. 28, Paris, 1964.

Cahier de L'Herne, Editions de l'Herne, Paris, 1981

Cuadernos Hispanoamericanos, 505-507, Julio-Septiembre 1992 (Homenaje a Jorge Luis Borges).

Cuadernos hispanoamericanos 565-566 Julio-Agosto Madrid, 1997

Iberorromanía No. 3 Nueva Serie, Ediciones Alcalá, S.A. Madrid 1975

Iberromanía, No. 51, 2000.

Revista Iberoamericana, v. 3 núm. 80, julio-septiembre, 1982

Revista Iberoamericana Vol. XLIII Num. 100-101 Julio-Diciembre 1977

Variaciones Borges Núm. 4, Año 1997

Variaciones Borges Núm.7, 1999

Variaciones Borges, Núm. 8, Año 1999

Variaciones Borges, Núm. 19 año 2005.

Variaciones Borges, Núm. 22, Año 2006.

Sociedad y discurso, Aalborg University, Núm. 5, 2004.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana Editores, Año XI No. 24, Perú 2º. Semestre, 1986.

Critique, Núms. 195-196, Hommage à G.Bataille, ago-sep, 1963.

Consultas electrónicas.

<http://istmo.denison.edu/n06/proyectos/historia2.html>.

www.filosofia.mx/index.php?/forolibre/archivos.

<http://lema.rae.es/drae/?val=tropo>.

www.uni-leipzig.de/~ceballos/index-Dateien/Page356.htm Quetzal, Magazin für Kultur und Politik in Lateinamerika.

www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Descartes, Rene, *Meditaciones metafísicas*, tr. José Antonio Mígues.

Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, <http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/file>

[/descartes_meditations.pdf](#)

<http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/hume1748.pdf>. Copyright ©2010-2015. Hume, David, *Enquiry Concerning Human Understanding*.

<http://www.gutenberg.org/files/4705/4705-h/4705-h.htm>. Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, The Project Gutenberg EBook. Release Date: February 13, 2010 [EBook #4705].

Schopenhauer, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación*, trad. Pilar López de Santa María. <http://darienbritto.files.wordpress.com/2012/05/el-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3544/3719>