

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española I



**REFUTACIÓN LITERARIA DEL IDEALISMO
FILOSÓFICO: BORGES Y EL DESENMASCARAMIENTO
DE LOS FILÓSOFOS DE LAS IDEAS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel José Botero Camacho

Bajo la dirección del doctor:
Dámaso López García

Madrid, 2005

- **ISBN: 84-669-2754-9**

A Elvira Zabaleta, mi tía,
protectora y patrocinadora; por
haber tenido clara la visión y
habérmela manifestado desde el
principio.

Estoy en el umbral de la puerta, a punto de entrar en mi cuarto, lo cual es una empresa complicada. En primer lugar tengo que luchar contra la atmósfera que pesa con una fuerza de un kilogramo sobre cada centímetro de mi cuerpo. Además debo procurar aterrizar en una tabla que gira alrededor del sol con una velocidad de 30 kilómetros por segundo; sólo un retraso de una fracción de segundo y la tabla se habrá alejado millas. Y semejante obra de arte debe ser llevada a cabo mientras estoy colgado, en un planeta en forma de bola, con la cabeza hacia fuera, hacia el espacio, a la par que por todos los poros de mi cuerpo sopla un viento etéreo a Dios sabe cuánta velocidad. Tampoco la tabla tiene una sustancia firme. Pisar sobre ella es como pisar sobre un enjambre de moscas. ¿No acabaré por caerme? No, porque si me atrevo y piso, una de las moscas me alcanzará y me dará un empujón hacia arriba; caigo otra vez y otra vez me empuja hacia arriba y así sucesivamente. Puedo por tanto esperar que el resultado total sea mi permanencia siempre aproximadamente a la misma altura. Pero si por desgracia y a pesar de todo cayese al suelo o fuese empujado con tanta fuerza que volase hasta el techo, semejante accidente no sería lesión alguna de las leyes naturales, sino una coincidencia extraordinariamente improbable de cualidades... Ciertamente es que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un físico traspase el umbral de una puerta. Si se tratase de la boca de un granero o de la torre de una iglesia, tal vez fuera más prudente acomodarse a ser nada más que un hombre corriente, entrando simplemente por ellas, en lugar de esperar a que se hayan resuelto todas las dificultades que van unidas a una entrada por entero libre de objeciones.

Eddington, citado por Walter Benjamin. *Imaginación y sociedad* (pp. 204-205).

ÍNDICE

	Pág.
Agradecimientos.	7
Presentación.	10
Introducción.	12
I. La Aniquilación.	45
a) Aproximación a Platón.	49
b) Breve comentario de los diálogos.	56
c) Revisión de la inmortalidad del alma.	62
d) Círculos concéntricos.	70
e) Entre felinos.	94
f) Palacios de arena y la nada.	107
g) <i>Back to square one.</i>	117
II. El Falso Bacon.	123
a) Procedimientos dudosos.	125
b) La pista falsa.	128
c) Memorias en forma de espiral.	139
III. Sueño Luego Existo.	148
a) El sueño de los justos.	150
b) El poema.	154
c) Descartes se defiende.	161
Digresión I.	
El Último Sueño.	164
a) Sueño en primero grado.	164
b) Sueño en segundo grado.	170

	Pág.
IV. Soy Dios.	175
a) La ética.	176
b) La metafísica.	182
c) La buena nueva.	183
d) La geometría.	186
e) El hombre rojo.	188
V. Un Mundo Feliz.	201
a) La teoría.	202
b) La parodia.	205
c) La sorpresa.	211
VI. Un Golpe de Gracia.	213
a) Breve aproximación al nominalismo.	216
b) El sueño de Locke.	217
c) El universo de la percepción.	221
d) El lenguaje total.	223
e) El lenguaje mudo.	225
Digresión II.	
El Infierno Queda al Sur.	228
a) Dante en Buenos Aires.	229
VII. <i>Bessop's Castle.</i>	236
a) Objeciones a la materia.	238
b) La existencia de Dios.	243
c) Mientras Adán duerme.	246
VIII. <i>Is There Anybody... Out There?</i>	254
a) Teoría del conocimiento.	257

	Pág.
b) Breve paseo por el mundo externo.	266
c) El descubrimiento.	270
d) Siguiendo el rastro.	276
e) Posdata de 1947.	298
IX. Represento el Mundo.	303
a) El mundo como voluntad...	304
b) ...y representación.	306
c) Primer poema. (<i>Afterglow</i>).	307
d) Segundo poema. (<i>Amanecer</i>).	312
e) Tercer poema. (<i>Caminata</i>).	320
Conclusiones Generales.	326
Bibliografía General.	352
Índice Onomástico	359

Agradecimientos

No voy a empezar esta página diciendo “en primer lugar quisiera agradecer a...” porque no existe gradación en el agradecimiento que siento por las personas aquí relacionadas, más bien, quiero comentar el por qué de su aparición en esta tímida página. La conjunción de todas ellas ha permitido este resultado.

Quiero agradecerle a mi madre, Carmen Camacho de Botero, por haber renunciado a su sueño para que yo realizara el mío; espero que vea en éstas páginas el principio de la justificación, que sé que espera, a la elección de vida que he perseguido. Le doy las gracias porque aunque sé que hubiera preferido tenerme cerca estos últimos cinco años, ha respetado este proceso de formación.

A mi padre, Juan Manuel Botero Medina, quiero agradecerle porque desde siempre se ha tomado la molestia de sentarse a escuchar todas las conexiones que mi mente ociosa ha establecido. Es curioso que esta tesis sea el resultado de algunas de esas conexiones puesto que fue él quien se encargó, desde muy temprano, de encauzarlas en algún tipo de rigor que permitiera un resultado académico y productivo, pues de otra manera, se hubieran quedado en simples especulaciones y pérdida de tiempo. Quiero agradecerle por haberme heredado su inquietud filosófica y su amor a las letras, por darme mi primer cuento de Borges y por haberme financiado en lo que alguna vez fue su sueño; espero, con todo lo que representa esta tesis, que algo de ese sueño se hubiera hecho realidad.

A mi abuelo, Delio Botero Goldsworthy, quiero darle las gracias por haberme exigido siempre el máximo rigor mental hasta en la más trivial de las conversaciones. Por haberme cedido la colección Aguilar de filosofía, colección que demostró ser esencial para esta tesis. También porque sé lo mucho que espera de mí y la cierta ansiedad con que aguarda la lectura de estas páginas.

A la Dra. Betty Osorio, profesora de la Universidad de los Andes, quiero agradecerle porque, no sé si lo recuerde, fue ella quien me presionó para permanecer en la facultad, en ese entonces de Filosofía y Letras, cuando estuve a punto de abandonarla por no crearme apto para los estudios literarios (¿qué otra cosa hubiera hecho?) Le agradezco por haber encontrado el potencial en los primeros ensayos que le presenté, uno de los cuales fue la semilla de uno de los capítulos de esta tesis. También, por verme como su relevo.

A Don Jorge Iván Salazar quiero darle las gracias por compartir conmigo sus inquietudes acerca de la obra de Borges; fueron sus seminarios sobre Borges y los problemas de la filosofía, los que me sugirieron el cuerpo de la tesis. Alguna vez él me dijo que las palabras no son de quien las dice sino de quien las necesita: muchas de las tuyas necesité, así que le agradezco. También por su paciencia, por sacar un rato, siempre, para encaminarme cuando andaba perdido entre los textos y los filósofos, porque casi nunca me dio las respuestas, pero siempre dejó a la vista el cabo del hilo que desenredaría la madeja; por haber reconocido desde el principio que compartíamos el procedimiento, pero habiendo él leído mucho más y durante muchos más años, me evitó callejones sin salida encaminándome siempre hacia los textos que podrían servir a

una tesis como esta. En otra ocasión dijo que yo debía estar escribiendo el libro que él nunca iba a escribir, espero que se acerque.

A mi director de tesis y ahora mi amigo, el Dr. Dámaso López García, debo agradecerle la pulcritud de la tesis y por obligarme a hablar y a escribir mejor, por la aplicación, dedicación y rigor con que abordó mi trabajo, por haberme dicho que no permitiría la presentación de una tesis que lo avergonzara y por preocuparse por mi insomnio.

Agradezco a mi esposa, Gina Rastman Botero, por haberme padecido durante la elaboración de la tesis. Por entender los desórdenes horarios y temperamentales que desencadenó y por haberme acompañado durante este viaje.

Quiero darle las gracias a Dios por haberme puesto en el camino de éstas personas, porque Lo he sentido más cerca que nunca en estos cinco años, porque nunca me ha abandonado y ha permitido en Su infinita misericordia que presente hoy, ante ustedes, esta tesis que culmina una etapa larga e importante de mi vida.

Presentación.

Dos cosas quiero decir antes de que el lector se introduzca en las páginas de esta tesis. La elaboración del texto que aparece a continuación supuso, inicialmente, una contradicción de principios para mí. Con excepción de la novela, nunca había considerado que algo debiera tomarse cientos de páginas en comunicarse. Adicionalmente se suma, al problema de la producción de folios, las características del autor que he escogido como sustrato: un autor que dedicó su vida a escribir poemas, ensayos, artículos y cuentos; ninguno de sus textos tiene más de cuarenta páginas, ¿por qué voy a explicar en tantas lo que él ha escrito en tan pocas? No sé escribir trescientas páginas pero sé escribir treinta, por lo tanto, decidí, como el título indica, recoger una serie de ensayos con un tema común. Sin embargo, no quería que el resultado fuera una suma de artículos disociados apenas unidos por un hilo fácil y tenue. Fue entonces cuando encontré un sentido verdadero que justifica el desarrollo de estas páginas. Si bien no es hasta las conclusiones que se comprende, está presente a lo largo de toda la tesis. Resultó ser una idea simple, como corresponde a las auténticas revelaciones, pero fueron necesarios todos los artículos para delinearla, entenderla y, sobre todo, probarla. Los capítulos no fueron escritos en el orden en que aparecen, la inspiración, las ganas y la información adquirida al momento de escribirlos, determinaron el orden de producción. Creo que he cambiado de opinión, el trabajo (estudio y escritura) ha rendido su fruto, que presento aquí con la esperanza de que tenga sentido y coherencia aquello que quiero comunicar.

En segundo lugar, me confieso como un creyente: creo en Dios y en Su hijo Jesucristo. Aunque no parezca el tiempo ni el lugar para tal afirmación, es importante dejar clara mi filiación puesto que una tesis que habla del idealismo y de los procedimientos de creación, necesariamente, manipula la idea de Dios. Las tendencias religiosas de Borges no son claras, mucho menos pueden suponerse de sus relatos. En cuanto a los idealistas, incluso los más piadosos, son incapaces de dar cuenta de Dios a través de la razón. La idea de Dios que se maneja en este proyecto no pretende ningún irrespeto, en realidad creo que ni siquiera se trata de Dios, es, más bien, un dios menor, un dios filosófico, elaborado por la razón; en algunos casos es el Arquitecto, en otros la Naturaleza. Se menciona el dios de Berkeley o el dios de Spinoza, el dios que echó a rodar el mundo para desentenderse de él o el dios de la cábala: un deísmo que en nada se corresponde con mi sentimiento personal. Quiero hacer constar que en ninguno de los casos que se exponen a continuación está plasmada mi conciencia de Dios y que el tratamiento que recibe es de orden puramente intelectual.

Introducción

Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado un tipo de método obsesivo. La sospecha, en sí misma no es patológica: tanto el detective como el científico sospechan en principio que algunos elementos, evidentes pero en apariencia insignificantes, pueden ser indicio de otra cosa que no es evidente y, sobre esta base, elaboran una nueva hipótesis que hay que comprobar.

Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación* (p. 52).

A lo largo de esta investigación quisiera explorar un fenómeno reiterativo, cierto tipo de reescritura, en algunos textos del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). El trabajo está compuesto por nueve capítulos, que corresponden al análisis de la reescritura de nueve diferentes propuestas filosóficas. Las propuestas están cobijadas bajo una doctrina común: el idealismo. El propósito de este escrito encuentra su justificación en el hecho de que la literatura es una gran conversación entre autores, críticos, disciplinas y, en este caso, filósofos. Esta tesis se escribe para hacer buena la propuesta de un método de lectura que cuenta a la vez con una dosis de ingenio y con planteamientos muy rigurosos, permitiendo así un tipo de análisis que, siendo sistemático, es también lúdico, conservando de este modo una de las funciones fundamentales de la literatura.

No pocas conjeturas ha habido acerca de las intenciones de Borges o de sus creencias. Me parece más apropiado para descifrar sus escritos, si se van a utilizar elementos

externos a los mismos textos, contar mejor con lo que puede suponerse razonablemente que sabía (los temas que le eran familiares). Para nadie es secreto su amplio conocimiento de la metafísica y la intervención de ésta en sus relatos. Aunque esta tesis no se centra en lo que Borges creía, pues no tengo forma de saberlo a ciencia cierta, quisiera comentar uno de los errores más comunes que comete la crítica en relación con este asunto.

Para muchos el hecho de que se mencionen ciertos filósofos, ciertas doctrinas, ciertas religiones o ciertas maneras de interpretar el mundo en los cuentos de Borges, es sinónimo de su creencia en dichas posturas. De significar algo, creo yo, sería todo lo contrario. El hecho de que mencione a Berkeley, por ejemplo, y escriba un cuento acerca de una realidad imposible siguiendo su filosofía, de mostrar algo acerca de sus creencias, sería precisamente su escepticismo con respecto de tal doctrina. 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 la realidad. Pero esto, repito, además de no ser comprobable, es el 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 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*. Permítaseme una cita extensa para enunciar el error:

En los innumerables sistemas teológicos y proposiciones metafísicas, Borges ve un infatigable esfuerzo del espíritu humano por comprender e interpretar el universo. La sola pluralidad de estos sistemas, a través de siglos y milenios de historia, es indicativa de su fracaso; una empresa de tal envergadura rebasa los alcances de la inteligencia humana: “la realidad es impenetrable y no sabemos qué cosa es el universo”, es la explicación de Borges, y, por ello, no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural (O. I. 142-143). A través de una cita de Hume, Borges continúa: “El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (O. I. 143). La realidad, entonces, fruto del arbitrio de un dios, escapa a todo orden, o por lo menos a todo orden humano: “quizá esté ordenada, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir” (F. 33-34). El universo, pues –tal como lo había dicho Spencer (D. 140)- es inconocible. (La prosa..., p. 14).

No creo que sea válido atribuirle a la creencia de Borges las opiniones de los narradores de sus cuentos. Un autor 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? Por otra parte, por ejemplo, la cita de *Otras Inquisiciones* que corresponde al texto “Nueva refutación del tiempo”, está fuera de contexto puesto que lo que hace el narrador es mostrar los errores lógicos que contienen ciertas teorías del conocimiento, encontraremos también la frase “*el dios de Berkeley*”, haciendo referencia al dios que se supone al seguir las teorías del filósofo.

Por mi parte, prefiero hacer caso de la advertencia que hace Juan Arana:

Una de las preguntas más estériles que se puede hacer el lector de la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) es si realmente hay que tomarlo en serio o no; si al tomar la pluma estaba animado por genuinas inquietudes filosóficas o quería urdir divertimentos literarios y nada más. (La eternidad de lo efímero).

La propuesta de lectura que aquí se propone se centra en lo que el texto por sí mismo cuenta, dejando, en cierta forma, de lado las condiciones o los entornos del autor. Esto es, no se está considerando si el autor era homosexual, alcohólico o drogadicto, de izquierda o de derecha. Ni siquiera parecen ser importantes, para el propósito de este escrito, las intenciones del autor. Lo que es pertinente es lo que dicen los cuentos, las insinuaciones, las pistas y guiños que presentan, aquello que permite explorar la intertextualidad y la reconstrucción de otras realidades a través de la literatura.

Para descifrar cualquier clase de reescritura, es necesario recurrir al método obsesivo que es mencionado por Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*. Un método que obliga a leer con atención de detective; sin dejar pasar por alto aquellos apartes que aparecen como accidentales. Consiste en descubrir en un texto no sólo referencias a otros textos u otras realidades, sino descubrir cómo en algunos casos la literatura está contando con distintas palabras, una realidad preexistente.

En el caso que aquí se presenta se han escogido nueve temas que encuentran su interpretación, lectura y reescritura en algunos textos de la literatura borgiana. Los temas son, más que temas, nombres: Platón, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume y Schopenhauer. Se pretende estructurar un análisis de la literatura que consiste en mostrar cómo los nombres mencionados, no sólo son incluidos en la

mayoría de las narraciones aquí tratadas, sino que son el hilo conductor de los relatos y, por otra parte, que los relatos son una forma diferente de mirar una misma realidad.

En los cuentos de Borges encontramos ecos de estas doctrinas [hipótesis metafísicas y sistemas teológicos]; a veces las hace funcionar como un cañamazo sobre el cual se dibuja su ficción. Terminada la lectura de cualquiera de sus narraciones, presentimos que bajo el diseño reverbera la presencia de una metafísica, de cierta teología, que, de alguna manera, explica el relato y, a la vez, le confiere ese sabor trascendental que tienen sus cuentos. (Alzraki. La prosa..., p. 16).

Aquello que conecta a las nueve personalidades citadas es la filosofía. Ellos propusieron un sistema para explicar la forma como el hombre conoce y aquello que conoce. Borges los menciona a todos ellos en las obras escogidas¹. Es la intención de estas páginas señalar que esa mención tal vez no es por azar, que es posible que el hecho de su aparición sea significativo para una comprensión profunda de los relatos. De ninguna manera estoy proponiendo que sea esencial, creo que en eso estriba una de las grandezas de Borges, el hecho de que sus textos consienten diferentes lecturas; sin conocer las implicaciones filosóficas de muchos de sus cuentos y poemas, en todo caso se están leyendo grandes relatos. En muchos casos, lo que para unos es una pieza seria, para otros, algunos escogidos, como los llama René Costa en su libro *El humor en Borges*, puede ser muy gracioso. En el caso que nos ocupa, los significados cambian radicalmente a la luz de las filosofías sugeridas en los relatos. “Siempre hay más de una dimensión en un texto de Borges” (*El humor...*, p. 145).

¹En cada relato se cita a un filósofo diferente; hay cuentos y poemas, sin embargo, en los que no se cita a ninguno, pero a lo largo del trabajo se buscará y hallará la manera de justificar su elección.

El tipo de reescritura en la que se centra este estudio, consiste en aquélla que permite leer algunos textos de Borges como objeciones a algunas premisas filosóficas predeterminadas, o insinuadas, dentro de esos mismos textos que se erigen como objeciones. Son, en la mayoría de los casos, reducciones al absurdo de las filosofías en cuestión. En definitiva, se busca resaltar el valor de ciertas marcas dentro de los relatos que permiten abrir una alternativa interpretativa, cambiando el sentido general de una interpretación inicial de los textos.

A manera de justificación: Borges y la filosofía.

Se entiende que relacionar a Borges con la filosofía es un trabajo relativamente fácil, es accesible y casi necesario. Como cabe suponer, existen múltiples formas para hacerlo: están los autores que parten de sus propias teorías y las desarrollan a partir de textos de Borges; es lo que han hecho algunos estructuralistas, es lo que han hecho Lelia Madrid y Sylvia Molloy, por citar dos casos. La otra posibilidad es aproximarse lo más posible a las lecturas hechas por Borges y ver adónde conducen. Es la opción que más me llama la atención y que he tratado de hacer en otras ocasiones, no siempre bien, porque muchas veces he perdido el norte y me he encontrado ante la sobreinterpretación. En cualquier caso, lo mejor fue releer a Borges. Me parece interesante buscar problemas y luego rastrearlos en cuentos, ensayos y poesías. Otra forma sería mirar con cuidado los ensayos (y los cuentos, por supuesto) y perseguir a los autores citados. Ése sería un trabajo digno de varias tesis doctorales puesto que son muchos. Se hallará a Platón, Heráclito, Parménides, un poco de Aristóteles, San Agustín, algo menos de Santo Tomás, San Anselmo, Pedro Damián, Averroes, Isidoro de Sevilla, Descartes, Leibniz (especialmente la parte de matemáticas), los empiristas ingleses, (Berkeley, Hume y

Locke), Russell y Whitehead. Algo del primer Wittgenstein, Nietzsche y Schopenhauer y la mística.

Una buena opción sería empezar con el idealismo en todas sus vertientes. De Platón a Schopenhauer. Escoger un tema: el dualismo, el sujeto, el tiempo, el conocimiento (apenas ejemplos) y seguirlo, primero en los ensayos y reseñas de Borges, después en los autores respectivos y, por último, en los cuentos y poemas. La intuición me dice que Borges leía como se le antojaba, esto es, su lectura no era exactamente "académica". Era una lectura muy libre, hedonista, la llama él, lo que implica trastocar frecuentemente las tesis originales. Juan Nuño creyó encontrar errores en Borges², errores en la manera de interpretar los clásicos de la filosofía. No hay tal: es sólo que Borges leía a los filósofos como si fueran (¿y no lo son?) escritores de ficciones.

Hay que tener en cuenta que la principal seducción de Borges es el idealismo, esto es, la vieja doctrina parmenidiano-platónica que advierte que lo "real" puede ser una apariencia. Lo que hace Borges es sacar todo el partido narrativo posible de esa curiosa conjetura. Schopenhauer vale en tanto idealista, al menos así lo representa Borges, porque el mundo es una representación de cierta voluntad vital. Y decir representación es decir máscara. Berkeley procede por el mismo camino. La fuerza de los argumentos no es tan importante, de hecho, la defensa del idealismo debería plantearse en otros terrenos. La matemática, por ejemplo. Lo que vale es vislumbrar las posibilidades que desde el punto de vista de la ficción tiene la tesis idealista. Lo central es familiarizarse con las diversas variantes para poder rastrear en los cuentos el empleo que se hace. No hay que perder nunca de vista que Borges es un fabulador, un "ficcionalista" como

².cf. *La filosofía de Borges* pp. 38-39.

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. No sabemos realmente qué pensaba Borges de la realidad, “el mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (“Nueva refutación del tiempo” p. 149), pero sabemos lo que piensan sus personajes de la realidad como ficción.

Borges, caprichosamente, hace suya una distinción entre platónicos y aristotélicos, esto es, idealismo y realismo. Salta a la vista que la distinción así realizada es otro de sus juegos. Los primeros aceptarían la tesis de que las mentes (o la Mente) y las ideas tienen existencia más cierta que la propia “realidad”. En ese grupo entrarían Parménides, Platón, Descartes, Berkeley, Locke, Bradley, Hegel. Por otra parte, estarían quienes aceptan la evidencia de los sentidos y declaran la existencia de un mundo exterior a nuestra mente: Aristóteles, Tomás de Aquino (con dudas), tal vez Russell, el positivismo lógico. No sé hasta dónde pueda conducir esa distinción en la obra de Borges; creo, eso sí, que saca más provecho literario de los platonistas.

Platón es efectivamente idealista, en la medida en que dentro de la historia oficial de la filosofía se llama idealista a quien acepta la realidad de las ideas abstractas (los llamados universales *ante re*). Aristóteles no tiene una concepción tan clasificable, pero él y los seguidores de su doctrina pertenecen a la tendencia que admite que los universales existen a partir de las cosas (universales *post re*, los llamaban los escolásticos).

En la Edad Media todo se complica. La tendencia realista en el lenguaje dominó el

panorama hasta la llegada del nominalismo, vía Roscelino, quien declaró que los universales son *flatus vocis* (voces vacías), Abelardo y Occam. Hay pues, dos concepciones del lenguaje que generan dos ontologías diferentes.

La modernidad añade la distinción entre racionalismo y empirismo. Esta distinción, parece ser que parte de la epistemología, es decir, de la teoría del conocimiento: los primeros afirman que el conocimiento parte de la razón, toda vez que ella dispone de un arsenal de ideas innatas; entre los defensores de esta tesis figuran Descartes, Spinoza, Leibniz, Malebranche. Los empiristas, por el contrario, fundamentan su conocimiento en la experiencia, por cuanto consideran que la mente carece de ideas innatas; es *tabula rasa*. Entre ellos están Berkeley, Locke, Hume, incluso Bacon. Así, se puede ver que Borges hace con todas estas clasificaciones un solo y gran paquete.

Después de haber recorrido, a grandes rasgos, un poco la historia de la filosofía y sus clasificaciones, y después de haber mencionado algunos de los filósofos rastreables en Borges, parece que sería una labor titánica tratar de abarcarlos en su totalidad. A lo largo de este trabajo, mucho más humilde, sólo me centraré en los nueve filósofos mencionados anteriormente: Platón, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume y Schopenhauer. Los textos narrativos sometidos a esta investigación están conformados por diez cuentos centrales, otros cuatro periféricos, siete poemas y una nota, que es más bien un relato. Los cuentos centrales son: “La noche de los dones”, “El inmortal”, “La muerte y la brújula”, “Evangelio según Marcos”, “Tema del traidor y del héroe”, “Funes el memorioso”, “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Parábola del palacio” y “La rosa de Paracelso”. Los periféricos son: “La busca de Averroes”, “*Deutsches Requiem*”, “El Zahir” y “El Palacio”. Los poemas son:

“El Golem”, “*Dreamtigers*”, “El otro tigre”, “*Afterglow*”, “Atardecer”, “Caminata” y “Descartes”. La nota se titula “Acercamiento a Almotásim”. Por supuesto los ensayos de Borges como lo son “El tiempo circular”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “Avatares de la tortuga”, “Una vindicación de la Cábala”, entre otros, serán de gran ayuda para esta tesis que es, en todo caso, una contribución a ese gran ensayo que está por escribirse, o al menos una aproximación.

Estructura formal: presentación de capítulos y temas.

El primer capítulo, titulado “La Aniquilación”, está dedicado a Platón. Es el más extenso de los nueve títulos del cuerpo de la tesis y sienta las bases del idealismo que será fundamental para los demás filósofos que aquí se estudian. Las secciones en que está dividido tratan la objeción a la doctrina de los arquetipos desde dos perspectivas diferentes, para luego sintetizarlas en una escenificación del llamado *argumento del tercer hombre*. Los textos que servirán de arietes para la demolición del mundo de las ideas son: “El Golem”, “El acercamiento a Almotásim”, “El otro tigre”, “*Dreamtigers*”, “Parábola del palacio” y “La rosa de Paracelso”. Como apoyo a las pruebas aportadas por estos textos se citarán “El palacio”, “A un gato” y “La pantera”.

Este capítulo utiliza una única referencia a Platón (428-348 a.C.), dictada en el primer verso de “El Golem”, texto con el cual empiezan tanto el sistema de ataque contra el filósofo, como el proceso de minado contra el idealismo que persigue esta tesis; pero una vez expuesta la teoría de los arquetipos y la forma como la objeción se representa, será fácil reconocerla en el resto de los textos estudiados. Las posibilidades que el mundo de los arquetipos supone están elegantemente puestas en escena en el relato que articula la última sección del capítulo.

Platón no desaparece al final del primer capítulo, sigue estando presente a lo largo del resto de la tesis, ya sea porque vuelve a aparecer citado en textos utilizados más adelante o porque muchas de las teorías aquí manejadas remiten de alguna manera al idealismo platónico. Con sus diferentes exponentes, el idealismo toma senderos diferentes, pero siempre mantienen aquello que se está tratando de objetar, desde la literatura, a lo largo de la tesis: un mundo dictado únicamente por procesos mentales. En algunos casos será parodiado, en otros atacado, en otros desmentido y en otros representado, pero todos heredan de Platón la imposibilidad de ser efectivos, incluso, para la razón misma.

El segundo capítulo titulado “El Falso Bacon” está dedicado al filósofo Francis Bacon (1561-1626). Es probablemente el capítulo más extraño, quizá, incluso, el menos gratificante. La razón de esto es la misma que da nombre al capítulo, es que la búsqueda de los elementos filosóficos que hacen de Bacon un elemento de crítica en los relatos que lo invocan ha resultado infructuosa. El Bacon que aparece sobre la escena en los dos relatos que se investigan en este capítulo es un personaje que tal vez no se corresponde con el filósofo verdadero.

Los dos textos que se estudian en esta segunda parte son “El inmortal” y “La noche de los dones”. Una falsa cita introduce al lector en el primero y el segundo relato empieza con la confirmación de la doctrina que sugiere la cita falsa. Una tercera referencia, muy tangencial, aparece en el ensayo “El tiempo circular”, pero no emite ninguna luz que ayude a salvar el escollo. El capítulo, entonces, persigue al falso Bacon y no al verdadero, lo que resulta más productivo, literariamente, pero más bien frustrante desde

el punto de vista filosófico. En todo caso, el falso Bacon remite directamente a una continuación de la doctrina platónica, por lo tanto, las objeciones planteadas en el primer capítulo se hacen extensivas al segundo.

En el tercer capítulo, “Sueño Luego Existo”, se propone una lectura de un poema, a la luz de la estructura lógica de la meditación primera, de las *Meditaciones metafísicas*, del filósofo francés René Descartes (1596-1650). La idea consiste, en encontrar en el texto de ficción, una reescritura de las proposiciones cartesianas. Es una objeción al Descartes que postula la duda metódica, en donde el argumento del sueño pone en duda nuestra capacidad de discernimiento acerca de la verdad de nuestros conocimientos. La clave está dada en el título del poema que se desglosa en el capítulo: “Descartes”.

Esta tercera parte es un viaje a través de las conclusiones a las que se llegaría si Descartes hubiese estado en lo cierto en esas primeras conjeturas de su tratado. Es claro que algunas de las propuestas postuladas en sus primeras meditaciones serán rebatidas por él mismo más adelante en su obra, pero al narrador parecen no importarle más que las proposiciones iniciales, y es a partir de ellas que se estructura el poema.

En el cuarto capítulo, titulado “Soy Dios”, se propone la lectura de dos cuentos, “Evangelio según Marcos” y “La muerte y la brújula”, a la luz de la filosofía de Baruj Spinoza (1634-1677). El planteamiento en este capítulo varía puesto que no trata sobre el conocimiento sino sobre el sujeto. Sin embargo, conserva la estructura del capítulo tercero, se busca enfrentar a los personajes con la teoría, en este caso, no obstante, será la doctrina panteísta del filósofo la que será llevada hasta sus últimas consecuencias.

En el cuento “Evangelio según Marcos” el planteamiento es más simple que el de “La muerte y la brújula”, puesto que el protagonista se llama Spinoza, y encarna la posibilidad spinoziana de ser uno con la naturaleza y por lo tanto con Dios. En el segundo cuento, la labor investigativa se vuelve ardua, no sólo por ser un cuento policiaco, sino porque la pista está dada por una carta que aparece firmada por Baruj Spinoza y es necesario desentrañar la conexión existente en la trama. Por otra parte el carácter matemático del cuento parece ser heredado de la estructura matemática de la *Ética* de Spinoza que a su vez implica un conocimiento de la geometría euclidiana.

El quinto capítulo es el que más claramente parodia una doctrina filosófica. Está dedicado a Leibniz (1646-1716), y es una alternativa al mundo propuesto por el pensador. El cuento que será la evidencia de la incongruencia del sistema de Leibniz se titula “Tema del traidor y del héroe”.

El capítulo se titula “Un Mundo Feliz” y se propone una conclusión similar a la que se hace evidente en la segunda parte del capítulo anterior. Una propuesta que no aniquila el planteamiento filosófico, pero que lo avergüenza sugiriendo un mundo idéntico al que propone el filósofo partiendo de supuestos completamente opuestos. Un mundo que, como demuestra el cuento, podría no ser más que una invención literaria, un cuento de ficción.

En el sexto capítulo, “Un Golpe de Gracia”, se propone la lectura de un cuento, “Funes el memorioso”, a la luz de una premisa filosófica. La idea consiste en encontrar en el texto de ficción, una reescritura de la premisa propuesta. Se intenta mostrar que esta reescritura constituye una “reducción al absurdo” del enunciado filosófico; esto es, que

aceptando la premisa como verdadera, y sin introducir elementos externos al orden lógico de razonamiento, se puede llevar la premisa a confrontarse con ella misma, concluyendo que es absurda.

Tomando una premisa filosófica del empirismo inglés, particularmente de la filosofía de John Locke (1632-1704), y el cuento “Funes, el memorioso”, se llevará la propuesta de Locke: “Que la única objeción a un sistema de lenguaje de particulares, es la falta de memoria y de percepción”, hasta sus últimas consecuencias.

En este sexto capítulo, se hará mención al nominalismo, pues es necesario para entender en dónde nace la especulación de Locke. La Biblia, otro texto que se yergue como fuente de conocimiento, apoyará las conjeturas acerca del relato. Por último, Berkeley será de gran ayuda, puesto que también es un empirista y ayudará a sustentar la objeción que el cuento presenta a la propuesta de Locke.

El trabajo interpretativo en este cuento, es de carácter detectivesco y esta circunstancia encuentra su razón en el hecho de que la mención a Locke es escueta y casi, podría decirse, pasa por un mero dato erudito dentro de la narración. En este cuento, como en los otros que se comentarán a lo largo de la tesis, la objeción adquiere la forma de relato de ficción. Como se ha comentado, al llevar las premisas filosóficas a la práctica, los personajes se desarrollan en un mundo de acuerdo con esas premisas y se enfrentan con el abismo lógico.

En el séptimo capítulo, titulado “Bessop’s Castle”, se propone la lectura de un cuento, “Las ruinas circulares”, a la luz de la filosofía de George Berkeley (1685-1753). Se

intenta mostrar, de manera muy general, las variaciones que, de ser ciertas las opiniones del obispo, se impondrían a la realidad.

Este séptimo tema es tratado de manera tal vez simple por el hecho de contener referencias más fáciles de ver y de relacionar. En el caso del cuento central del capítulo, “Las ruinas circulares”, no se menciona el nombre del filósofo, sin embargo, de acuerdo con su prueba de la existencia de Dios, el relato se revela como una puesta en abismo de la prueba de necesidad que expone Berkeley. Será en este capítulo en donde se comenten los denominados “cuentos periféricos”, en donde el narrador es bastante generoso y claro en las pistas ofrecidas y dado que se le regalan al lector de manera explícita las premisas filosóficas que se objetan, no es necesario hacer largas exposiciones de los temas y de sus significados. La reescritura en este caso es muy evidente y por lo tanto exige menos rigor detectivesco.

En el octavo capítulo, titulado “Is There Anybody... Out There?”, se propone una lectura del cuento, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” a la luz de la estructura lógica de los textos *Tratado de la naturaleza humana* e *Investigación sobre el conocimiento humano*, del filósofo David Hume (1711-1776). La idea consiste, una vez más, en encontrar en el texto de ficción, una reescritura de las proposiciones del filósofo. Es una objeción al Hume que postula la imposibilidad de relacionar el mundo exterior con nuestra mente y nuestras capacidades de conocerlo, la imposibilidad de garantizar el vínculo causal y la imposibilidad de dar un paso fuera de nuestra mente.

Esta octava parte es un viaje a través de las conclusiones a las que se llegaría si Hume hubiese estado en lo cierto en las conjeturas de sus escritos. Es una puesta en escena del mundo de Hume cuyo resultado es un mundo de ficciones lingüísticas.

En el noveno capítulo, titulado “Represento el Mundo”, se propone una lectura de tres poemas, “*Afterglow*”, “Atardecer” y “Caminata”, a la luz de la filosofía de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Se intenta mostrar que los poemas conforman una unidad temática que objeta las premisas filosóficas de Schopenhauer acerca del sujeto, aquello que conoce y la forma como lo conoce.

“*Afterglow*” empieza con un atardecer y las implicaciones que este fenómeno cotidiano trae consigo. Implicaciones que cobran sentido al ser entendidas a la luz de la filosofía de Schopenhauer. “Amanecer”, como su título indica, se centra en el fenómeno contrario, pero continúa con la pesadilla racional que comenzó con “*Afterglow*”. En este poema no sólo se menciona a Schopenhauer, sino que explica de manera clara que es bajo los influjos de su conjetura como se produce el horror lógico. Finalmente en “Caminata” encontraremos la única verdadera conclusión que se puede obtener siguiendo en rigor las proposiciones del filósofo.

Este noveno tema también es generoso en pistas y los temas se vuelven asequibles. También se expone de manera explícita la premisa filosófica que es reducida al absurdo y el camino queda allanado para una fácil interpretación.

Umberto Eco, en *Interpretación y sobreinterpretación*, en un intento de delimitar las posibilidades de interpretación de un texto, menciona la posibilidad de que una interpretación sea mala. Radicalmente equivocada, aun teniendo en cuenta que la interpretación pueda ser individual, personal, secreta. Descartada la posibilidad del error en la lectura, resultan al menos dos posibilidades: la que se encamina a defender los derechos de la intención del autor y la que se encamina a defender los derechos del punto de vista del lector. Eco sugiere, y sobre esa sugerencia se sostiene este trabajo, que existe una tercera posibilidad: la que se encamina a defender la intención del texto.

En algunos de mis escritos recientes he indicado que, entre la intención del autor (muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del interprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito», existe una tercera posibilidad. Existe una intención del texto. (Interpretación..., p.27).

Como ya se ha mencionado, es precisamente la intención del texto lo que se pretende desenmascarar, si bien no hay una interpretación única, absoluta, sí existe una interpretación validada por un método de lectura escogido arbitrariamente. Confiado en las palabras de Eco, busco en las palabras el significado de las obras, no en sus autores, no en mi experiencia, por supuesto. *“Las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas que el lector no puede pasar por alto” (Interpretación..., p. 26).*

Se ha insistido en la intención del texto, en las pistas que proporcionan, ya sean voluntarias o involuntarias. Sin embargo, es casi imposible no pensar en cierta intencionalidad o premeditación en los textos de Borges, pero como he mencionado, no

se debe asumir que corresponden a sus convicciones acerca del universo, sus cuentos muestran, más que una interpretación de la realidad, una interpretación de las teorías que acerca de la realidad se han formulado.

Mis Obras Completas, ahora, reúnen la labor de medio siglo. No sé qué mérito tendrán, pero me place comprobar la variedad de temas que abarcan. La patria, los azares de los mayores, las literaturas que honran las lenguas de los hombres, las filosofías que he tratado de penetrar, los atardeceres, los ocios, las desgarradas orillas de mi ciudad, mi ciudad, mi extraña vida cuya posible justificación está en estas páginas, los sueños olvidados y recuperados, el tiempo. (Borges, Obras Completas).

Escudado tras estas líneas quisiera en primer lugar disculpar si en algún momento apareciera, a lo largo de estas páginas, alguna mención a la intencionalidad de Borges en los textos estudiados. En segundo lugar, quisiera justificar dichas atribuciones, dado que en todo caso parece no ser accidental el hecho de que el autor deje los nombres de los filósofos a manera de pistas para desentrañar ese otro nivel de lectura que permiten sus escritos.

En todo caso, reitero mi pretensión de tratar de desentrañar sólo aquello que el texto me permita descubrir, sabiendo de antemano que muchas veces el texto va más allá de las intenciones de su autor y que permite interpretaciones que estaban fuera del alcance de dichas intenciones. Y advirtiéndolo, además, que es muy posible que pase lo que le pasó a Eco con alguna interpretación acerca de su novela *El péndulo de Foucault*.

Mi última novela se titula El péndulo de Foucault porque el péndulo de que estoy hablando lo inventó León Foucault. De haberlo inventado Franklin el título habría sido El péndulo de Franklin. Esta vez era consciente desde el principio de que alguien podría sospechar una alusión a Michel Foucault: mis

personajes están obsesionados con las analogías y Foucault escribió sobre el paradigma de la semejanza. Como autor empírico no estaba demasiado contento con esa conexión [...] Pero el péndulo inventado por León era el protagonista de mi historia y no podía cambiar el título: por eso esperé que mi lector modelo no intentara establecer una conexión superficial con Michel. Quedé defraudado; muchos lectores inteligentes la establecieron [...] El asunto está ahora fuera de mi control. (Interpretación..., p. 89).

Cuando Eco dice “*esta vez era consciente*”, se refiere a otros ejemplos que ha puesto, en donde interpretaciones acerca de sus obras habían sido de su complacencia por haber oído que alguien había descubierto cosas que él mismo había ocultado dentro de las páginas. En otros casos cuenta de aquéllas que cree sinceramente erróneas. En otras, también, se sorprende por encontrar interpretaciones que, aunque autorizadas por el texto, no tenían nada que ver con sus propias intenciones. Es posible que con Borges ocurra lo mismo. Son estas últimas las que más interesan a este ensayo.

Ahora, la tesis queda enfrentada a una dualidad que trataré de asumir de la siguiente manera. Por una parte tenemos una serie de capítulos ordenados de manera ejemplar, dentro de los cuales se sigue una lectura exhaustiva de los componentes internos de los relatos estudiados; en este caso, nueve. Pero podrían ser doce, cincuenta, cien o tantos como relatos y ensayos escribió Borges y nunca llegar a nada más que estudiar las estructuras intrínsecas a cada cuento. Por otra parte tenemos lo que se puede predicar del autor que ha sido y será, a lo largo de la tesis, sistemáticamente atacado por no ser de carácter comprobable. Entonces, para evitar el desasosiego al que conduce una tesis de meros ejemplos, procuraré algún propósito.

En los capítulos se seguirán únicamente las pistas que proporcionen los cuentos por sí mismos. No obstante, para evitar la sola enumeración de casos en los que el tipo de

análisis propuesto anteriormente demuestre ser efectivo para una lectura diferente de los textos, trataré de encontrar algún sentido en la repetición de los procedimientos metodológicos. Intentaré aproximarme, de esta manera, a algún tipo de intención, ya no del texto, ni de Jorge Luis Borges, sino de la voz poética; a partir de los capítulos estudiados individualmente, entender cómo ese espíritu poético crea los relatos y su andamiaje, y qué propone acerca de la creación literaria, puesto que, mucho sospecho, la creación en Borges, entendido como el amanuense de dicho espíritu, predica acerca de la forma como esa voz poética crea. Los relatos, además de ser relatos, serían también teoría literaria.

Los textos que se estudian a continuación hablan de las teorías del conocimiento que propuso el idealismo filosófico, son reducciones al absurdo de una manera de concebir el mundo, convirtiéndose en creaciones literarias; hablan de la creación de la realidad convertida en ficción. Hay una preocupación por la realidad, no tanto de las teorías, como del mundo. De la misma manera como los filósofos hablan de la concepción del mundo, la voz poética en Borges habla de la concepción de la literatura.

Las conclusiones acerca de este procedimiento podrían ocupar muchas páginas o ser expresadas en una línea. Puede que sean “*la adivinación de una realidad atroz o banal*” (“*Tlön...*”, p. 431), pero para llegar a ellas es necesario haber estudiado los relatos que expresan una advertencia acerca de la realidad y acerca de la escritura. Por este motivo el *corpus* de esta tesis está conformado por los capítulos que corresponden a una investigación interior de los cuentos, esperando que al final, el entendimiento de sus estructuras y contenidos expongan no sólo una justificación, sino una comprensión de la escritura del genio poético en Borges.

Es necesario desprenderse un poco de la teoría literaria preexistente para encontrar la intención de los textos, y no porque sea inútil o porque no aporten al entendimiento de la obra, hay que hacerlo para tener una aproximación más pura a las palabras de las que habla Eco, a los símbolos y pistas.

Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir. (Italo Calvino, Por qué leer los clásicos, p. 16).

Sé que en todo caso la lectura propuesta aquí contribuye de alguna forma a contaminar esa cortina de humo, pero más que pretender decir de los textos más de lo que ellos mismos dicen, aspiro a exacerbar lo que están diciendo, esto es, poner una lupa interpretativa para resaltar detalles que al lector desprevenido puedan parecerle como irrelevantes, con el objeto de mostrar una lectura que supere la intertextualidad, la mera referencia a otras realidades, para convertirse en una reescritura de dichas realidades.

Hacia una hermenéutica laica.

En todo caso es necesario partir de algún supuesto, Einstein dijo alguna vez que no sabía lo que estaba buscando pues de lo contrario no sería un investigador. Tal vez yo no sepa lo que aguarda al final de estas páginas pero tengo que contar con un procedimiento que me permita, al menos, dirigir la búsqueda. He mencionado el método que sugiere Eco y del que me creo seguidor; esa actitud de constante sospecha

la aporito yo. Pero es indispensable suponer algún tipo de constantes en los textos de Borges para que tenga sentido el hecho de aplicar el procedimiento que se escoge.

Consideramos como un problema, que en un buen número de trabajos, el análisis de lo que allí se denomina la “intertextualidad”, muchas veces corresponde, más bien, a una tradicional descripción de las supuestas “fuentes”, que a un análisis semiótico de su significante. La mera constatación de que algunas fuentes son citadas o insinuadas por Borges, sin tratar de explicar su función en el texto en las cuales están inscritas (si es que tienen alguna), es infructífera, y la descripción de los intertextos se reduce a una lista de sintagmas texto externos, que a veces resultan arbitrariamente del conocimiento literario del recipiente. (Alfonso de Toro. El productor..., p. 134).

Tengo que confesar que los autores que no conocía, en este caso los filósofos que no me eran familiares, tuve que estudiarlos para sacar adelante la tesis. Pero eso no quita validez al estudio que aquí se propone, porque sí es cierto que se descubre, a lo largo de estas páginas, que lo más importante es la búsqueda por la búsqueda misma. En un relato de Borges, el personaje principal le dice a su discípulo que la meta es el camino. En principio es una actitud que justifica, en vez de desacreditar, este trabajo, pero en el camino se encuentran cosas y son esas cosas las que espero que se desvelen aquí. El autor del ensayo ayuda a validar esa actitud.

El discurso borgesiano deconstruye significados en significantes. Ya no se trata de buscar un sentido, un mensaje profundo, sino la búsqueda como tal. Frente al lector se desarrolla un verdadero ‘viaje de aventuras’ a través de diversos sistemas sígnicos, que por causa de su repetición durante los siglos han perdido su capacidad denotativa, y con esto, sólo dejan la posibilidad primero de la búsqueda de otros trasmisores de sentido y luego, en una radicalización de esta búsqueda, se trata solamente de la búsqueda de significantes, que se emplean muchas veces acoplados a significados con una

función de 'anzuelo' y que luego son descubiertos como sin sentido. (El productor..., p. 136).

Ahora se plantea el sistema de lectura como un viaje, una inserción del lector en la obra que le permite ser personaje; se le ofrece una misión que puede aceptar o declinar. Sólo eso, bastaría para justificar un trabajo que se expresaría como un itinerario, como un diario de viajero, en este caso, yo, que acomete cada tema o cada nombre como una parada del trayecto, cada velo levantado, siguiendo el procedimiento de Eco, como una estación.

Resulta evidente que en la constitución, en la persecución y percepción de estos sintagmas radica al menos una de las posibilidades más fuertes de interpretar la obra de Borges: en el descubrimiento de su codificación interna y decodificación externa, lo cual es articulado por el autor tanto en el nivel del 'objeto-discurso' como del 'meta-discurso'. (El productor..., p. 136).

Parece haber una contradicción en el planteamiento. Sí se emprende un viaje, pero ya no es tan sólo el viaje sin objetivo que sugiere de Toro en un principio. Existe una construcción que se va develando en la búsqueda y al descubrir esa construcción minuciosa se abren una serie de posibilidades interpretativas que no pueden ser obviadas. Es entonces cuando toca acudir a la resurrección del autor. He mencionado repetidas veces que la intención del autor es una mala guía para dirigir un trabajo de interpretación literaria, pero ahora me enfrento con el problema que sugiere buscar una directriz en los textos que permita comenzar su análisis; es necesario adjudicarle algún tipo de responsabilidad al autor. Los textos de Borges ofrecen de manera sistemática una clave o llave que se convierte en la invitación al viaje, con lo que se tiene que sí hay una intención. Pero, ¿qué pasa entonces con la intención del texto? Creo que la salida aparece al declarar que los textos siguen sosteniéndose por sí mismos en sus

contenidos, pero no necesariamente en su construcción. Existe un procedimiento de escritura en Borges que es necesario reconocer para poder empezar la búsqueda, es el principio; ya, lo que resulte de la búsqueda, está fuera del alcance del autor, el texto vuelve a su independencia, esa que se ha defendido a lo largo de esta introducción. Resucitado el autor, en tanto artífice del procedimiento, es más fácil buscar ese mecanismo que autoriza el viaje.

Edna Aizenberg, en su libro *El tejedor del Aleph*, hace un estudio de las influencias del pensamiento judío en la obra de Borges. Una de las cuales, por supuesto, es la cábala. El capítulo dedicado a esta disciplina empieza con una cita de Borges, es el primer párrafo de “Una vindicación de la Cábala”, en donde habla de los procedimientos hermenéuticos de la doctrina cabalística. Aizenberg empieza su capítulo de la siguiente manera:

Este párrafo –que se ha convertido en un locus classicus para aquellos interesados en el conocido filokabalismo de Borges- da las claves de su interés por el misticismo judío. El no cree en la Kábala como doctrina espiritual, dice, pero encuentra que algunas de sus técnicas y actitudes interesan a su literatura. Al armonizar la especulación con los símbolos, al deificar el Libro y al presentar su búsqueda religiosa en forma de textos apócrifos y glosas revisionistas a textos sagrados, el misticismo judío tenía mucho que ofrecer al Borges escritor. No es de extrañar, por tanto, que lo encontrase atractivo y que en sus libros resuenen sus temas, ideas y métodos. (El tejedor..., p. 95).

Es indudable que la cábala como tema, aparece en muchos de los textos de Borges, se puede identificar en poemas (“El Golem”), en cuentos (“La muerte y la brújula”) y en notas ensayísticas como la mencionada “Vindicación de la Cábala”. Pero no es el tema,

ni la influencia que, como tema, aporta a la obra de Borges, lo que estoy buscando, eso ya lo expone ampliamente Aizenberg; lo que encuentro interesante es la preocupación del escritor por el procedimiento que el conocimiento de la cábala le ha aportado, procedimiento que justificaría ampliamente la necesidad de emprender una búsqueda.

En sus estudios, Gershom Scholem, el eminente investigador del misticismo judío, y una de las personas que más información sobre la Kábala han proporcionado a Borges, destaca la «peculiar afinidad del pensamiento kabalístico con el mundo del mito». Scholem explica que esta afinidad es el resultado de la rebelión de los míticos medievales contra la filosofía racionalista judía, cuyas frías abstracciones no les resultaban satisfactorias para desvelar el misterio de la existencia. Los cabalistas, por tanto, se propusieron afrontar este problema mediante un retorno a la mitopoética. Crearon un corpus symbolicum, una serie de imágenes irracionales que, a su modo de ver, permitía comprender las obras de Dios, la Humanidad y el Cosmos con más éxito que las formulaciones conceptuales de los filósofos. (El tejedor..., pp. 95-96).

Aizenberg aporta dos datos importantes en esta cita, uno, la referencia a Scholem, dos, el hecho de que la mayoría de la información que Borges tenía sobre la cábala procedía de esa fuente. El libro parece confundir las dos corrientes de la influencia en Borges y, en mi opinión, se aparta de la importancia del mecanismo como tal y se dedica a buscar las diferentes formas como la vida “judía” del autor ha determinado los temas de su escritura. Sin embargo, dos impresiones deja antes de perseguir la identidad de Borges a través de sus personajes.

De estos ejemplos se puede deducir fácilmente que la Kábala significó un retorno a la vieja tradición bíblica-hebraica de sugerir los problemas mediante metáforas. Mucha de la admiración de Borges por el Libro de Job se había basado en esta cualidad de razonar con poesía; de sus escritos y

testimonios es evidente que su alabanza y emulación de la Kábala se basa en parte en la misma característica:

Lo que me atrae es la impresión de que los cabalistas no escribieron para facilitar la verdad, para darla servida, sino para insinuarla y estimular su búsqueda. De ahí la abundancia de mitos y símbolos [...]. Y eso no se da sólo en los cabalistas medievales, sino en la Biblia, en el Libro de Job.

(Sosnowski, Borges y la Kábala. 16.)

En estas líneas, Borges reitera el hecho de que tanto las Escrituras como la Kábala toman el sendero mitológico de la especulación mediante los símbolos. Hace notar también que en el misticismo judío abundan estos símbolos –una referencia al corpus symbolicum-, y sugiere que su propósito es insinuar la verdad, es decir, señalar los enigmas, dar un indicio de los procesos ocultos, aludir a los miedos y a las dudas. (El tejedor..., pp.96-97).

El propósito del escritor por insinuar una verdad y dejar una serie de pistas y metáforas que conduzcan al desvelamiento de algo oculto, empieza a dejar claro cual es el camino que debe seguirse. Un camino de enigmas que han de descifrarse para la comprensión de aquello que no es aparente. En una conversación que Borges y Bioy Casares sostienen en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se propone una novela en la que el lector, tras seguir una serie de pistas, asista a una revelación. Esta revelación puede ser atroz o banal, dice el narrador, lo que importa es la búsqueda y sobre todo, el procedimiento que utiliza el autor para componer el enigma.

Como Borges cree que la literatura es en gran medida la exploración metafórica de los temas filosóficos, adopta la forma del enigma expresado mediante símbolos que los kabalistas emplearon en sus escritos, y, como ellos, crea un corpus symbolicum para expresar las ideas esenciales, las perplejidades de sus obras. (El tejedor..., p. 97).

Aizenberg se aparta definitivamente del interés por el procedimiento cabalístico y continúa con el objetivo de identificar las influencias de la tradición judía tanto en la obra como en la vida de Borges. Pero ha vinculado dos temas de suma importancia para este trabajo. La cábala y la filosofía. Es decir, ha propuesto la exploración de los temas filosóficos a través de un procedimiento cabalístico. Eso es precisamente lo que persigue, en principio, esta tesis. ¿En qué consiste el procedimiento cabalístico?

Todo el material aquí reunido gira en torno al tema de la ambigüedad del lenguaje: lenguaje creador de mundos –concretos e imaginarios-, moldeador de conciencias y artífice del hombre y las cosas, lenguaje bondadoso y sagrado al abrigo del vasto amparo de la naturaleza, pero también, lenguaje caído en la arbitrariedad del signo, víctima, pero a su vez cómplice del nombre y verdugo de la naturaleza, profano y permanentemente profanado por la sobrenominación indefinida, lenguaje malvado y pecador que, al venir a menos en boca del hombre, se rebaja a mero instrumento de comunicación y pierde con ello su aura originaria, el resplandor del nombre pleno antes de su trágica caída.

En esta ambigüedad se inscribe la concepción mística de la Cábala. (Cohen, Esther. Cábala y..., p. 7).

Con estas palabras empieza el capítulo que introduce el libro *Cábala y deconstrucción*. La cábala admite un problema en el lenguaje de los hombres, un lenguaje apartado de la Verdadera Palabra, pero que, es necesario para tratar de intuir el lenguaje sagrado. Es un mecanismo imperfecto y engañoso que utiliza una herramienta defectuosa, la arbitrariedad del signo, pero que es el único del que dispone el hombre para acercarse a la luz.

Si bien la palabra hebrea ot significa «letra», también en su acepción más precisa se refiere al signo, a la marca; es decir a una huella que ha dejado el Origen único de tantos sentidos ocultos. (Cábala y..., p. 7).

Borges desmitifica la cábala y la arrodilla a sus propósitos narrativos; no pretende el ocultamiento de una realidad única, perfecta, ni siquiera verdadera, sólo le interesa la mecánica, el artificio. Sus textos dejan la huella de un sentido, pero no del Origen, con mayúscula, al que se refiere Cohen, sino de un origen menor, un origen que justifique la búsqueda pero no necesariamente un final o una verdad.

El texto bíblico, cuya exégesis ocupa la vida toda del místico cabalista no es, aunque lo parezca, un monumento frío y estático que exija alabanza y ciego reconocimiento, sino un territorio que al ser explorado ciertamente se profana, que incluso solicita de su lector un mínimo de irreverencia para romper con su lenguaje como mero instrumento de comunicación. La Escritura, en principio, no quiere, no debe comunicar nada. (Cábala y..., p. 7).

En esta medida, los textos de Borges se atribuyen las mismas características del texto sagrado, pero sin sacralidad. Adopta el procedimiento porque entiende la ambigüedad de la cábala, sabe que por medio del mecanismo humano y por medio de herramientas imperfectas no se puede llegar al objeto de la búsqueda sagrada, entonces, lo mismo da que la revelación no sea una Verdad absoluta. Si la cábala no cumple su fin sagrado y se queda en meras especulaciones lingüísticas, en un procedimiento humano, lo mismo da a qué fin sirva, y el escritor, entonces, adopta el artificio para cifrar las objeciones a la filosofía, por ejemplo, para reescribir otros textos o para manipular otras metáforas; convierte la cábala en un juego del lenguaje.

La experiencia entonces frente a ese lenguaje huidizo y tramposo, «caído», diría Benjamin, define la postura, la inclinación hacia la escritura. Una escritura que comparte la ambivalencia del lenguaje es una irresistible celada que atrae justamente por su propio carácter inasible, atrapa en su fuga y se

ausente dejando al lector anclado en la densidad de su propio espacio. La letra resulta así la contradictoria morada de quien estando ausente es Presencia, o en otros términos, el lugar preciso donde el Otro guarda silencio. Porque Dios habla, pero también calla en la letra. Fuente de vida y gesto de luminosa apertura, la letra es a su vez la oscura guarida de un sentido corrompido por el tiempo y el signo, el dominio cerrado de un engaño. De ahí su atracción. «Las letras del Tetragrama (o nombre de Dios, Yahveh) son justo las letras del ocultamiento», escribe Scholem, y se convierten precisamente en el foco de atención de la exegética cabalista medieval. La lógica es infalible: el universo está contenido en el Libro, el Libro se reduce a un nombre, el nombre es sin embargo el lugar donde habita el silencio. La búsqueda es entonces el incansable rodeo, la permanente aproximación siempre diferida que conduce de nombre en nombre a un callejón sin salida, aunque el Otro no deje, en su ausencia, de susurrar al oído, de hacerse, a la distancia, presente.

En esta tensión irreductible se juega la «verdad» en la hermenéutica de la Cábala, donde toda palabra adquiere significación y realidad en la medida en que participa de este gran nombre: nombre de Dios. (Cábala y..., p. 8).

La búsqueda es un incansable rodeo, y Borges le otorga un fin más humano al esquema interpretativo de la cábala. Consciente de que es un juego de hombres, escribe para hombres, sobre realidades propuestas por los hombres. Scholem explica claramente en qué consiste el proceso lingüístico que sigue la cábala en el ensayo titulado “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, artículo que también aparece en el libro *Cábala y deconstrucción*”.

La teoría lingüística de la Cábala, tal como está expuesta o al menos implicada en los escritos cabalistas del siglo XIII, descansa sobre la combinación de las interpretaciones del libro Yetzirah y de la doctrina del nombre de Dios, fundamento de este lenguaje. [...] Los diez números originales ya se han convertido en las diez emanaciones de la plenitud divina del ser; donde éstas están implicadas, sólo puede hablarse de Creación en un sentido metafórico. En las Sefirot de los cabalistas, Dios se manifiesta a través de diez esferas o

aspectos de su actividad. Las veintidós letras son ellas mismas parte y parcela de esta área; son configuraciones de las energías que están fundamentadas en el mundo de las Sefirot, y cuya manifestación en el mundo, sea más allá, fuera o bajo este dominio de las emanaciones divinas, es simplemente un proceso de «desrefinamiento» y una cristalización intensificada de estos signos íntimos de todas las cosas, ya que ellas corresponden a los medios de la Creación, progresivamente evolutivos y cada vez más condensados. Toda Creación, desde el mundo del ángel más alto hasta el campo más bajo de la naturaleza física se refiere simbólicamente a la ley que opera dentro de ella –ley que gobierna en el mundo de las Sefirot. Podría decirse que en todas las cosas se refleja algo de lo que hay en su centro; todo es transparente y en este estado de transparencia todo adquiere un carácter simbólico. (Cábala y..., pp. 17-18).

El lenguaje es puramente simbólico, la Creación es una metáfora del proceso que la genera. Esta concepción del universo es impresionante pues deja reducido el mundo sensible a procesos de lenguaje. Lo que busca la cábala, entonces, no es tanto el origen de las cosas o el Nombre absoluto, sino el movimiento de ese nombre, la forma como crea el nombre. Si todo lo que el hombre conoce es una expresión del proceso de creación, entonces el universo y el lenguaje mismo son enigmas del Nombre.

Esto quiere decir que cada cosa, más allá de su propio significado, tiene algo más, algo que es parte de lo que brilla dentro de ella o, en una forma indirecta, de lo que dejó su marca en ella para siempre. El libro Yetzirah todavía está muy lejos de esta interpretación y sin embargo, para los cabalistas, las Sefirot y las letras por las que se explica la palabra de Dios, eran simplemente dos métodos diferentes en los que la misma realidad podía estar representada en una forma simbólica. En otras palabras, se trata de considerar si lo que está representado es el proceso de la manifestación de Dios, el mostrarse bajo el símbolo de la luz y su difusión de conocimiento y reflexión, o si debe entenderse como la actividad del lenguaje divino, del modo autodiferenciador de la Creación o hasta el autoexplicativo nombre de Dios. En el último análisis, para los cabalistas esto no es más que una

cuestión de elección entre estructuras simbólicas que están en sí mismas igualmente organizadas: el simbolismo de la luz y el simbolismo del lenguaje. Por lo tanto, el movimiento en que la Creación se realiza puede interpretarse y explicarse como un movimiento lingüístico. Todas las observaciones y aseveraciones de los cabalistas alrededor de este tema se basan en esta tesis. Por supuesto que en la mayoría de los escritos cabalísticos, la doctrina de la emanación y el simbolismo de la luz estrechamente vinculado a ella, se entrelazan con el misticismo del lenguaje y la interpretación simbólica de las letras como los signos ocultos y secretos de lo divino en todas las esferas y etapas por las que atraviesa el proceso de la Creación. (Cábala y..., p. 18).

En el caso de Borges, los relatos son enigmas, ya no del Nombre, sino de cualquier otra cosa; en los casos que se exponen a continuación, son teorías de algunos idealistas cifradas de tal manera que el descubrimiento revele la falacia de sus argumentos. Los argumentos son, a su vez, construcciones del lenguaje que no permiten llegar a la comprensión del universo. Borges utiliza el proceso cabalístico para cifrar las obras de los filósofos. El lector encuentra una serie de pistas que ha de seguir para desentrañar un secreto oculto tras las palabras. Pero el lector que así procede no llega, al final, a la doctrina del filósofo en cuestión, pasa de largo cuando descubre que el relato de ficción es una “prueba” de que la teoría no es convincente. Borges, al desnudar la cábala de sus propósitos sagrados, también aplica el mismo método para la lectura de los textos filosóficos; los convierte en juegos del lenguaje que a su vez convierte en un juego propio al enmascararlos tras la ficción. El escritor crea un mundo en cada uno de los relatos, por medio del lenguaje, dando a entender que hay un proceso de creación que ha de ser descifrado. Una vez descifrado el procedimiento, permitirá al lector descubrir un secreto escondido por el lenguaje, que es, a su vez, la expresión velada de ese secreto. Crea, entonces, una hermenéutica laica que sitúa al lector en una posición similar a la del cabalista.

Los temas de la tesis, serán tratados individualmente en capítulos cerrados. Justificados por el viaje, entendido éste como una actitud valiosa en sí misma, y por el juego que sugiere la cábala laica. Sin embargo, se pretende encontrar, por medio de la inducción por simple enumeración, algún tipo de conclusión que, más allá del viaje, más allá del juego de desciframiento “gnóstico”, permita vincular los capítulos; buscar algo en común, aparte de una actitud que claramente objeta al idealismo, en la suma de temas que represente el final de viaje o, al menos, que lo intuya.

Armado con un procedimiento, un tema general y la justificación de un viaje sin la garantía de una meta, me dispongo a descifrar todo aquello que sea posible, desde el punto de vista filosófico, en los textos que he propuesto. Espero encontrar un principio unificador en los capítulos que los explique más allá de sus limitaciones temáticas; ya, y antes de empezar el viaje, resulta un avance delatar un procedimiento de escritura que intencionalmente ha escondido algo que debe buscarse.

En el caso de no encontrar en las conclusiones una teoría literaria excepcional o una gran justificación para la investigación propuesta, es posible que un trabajo como éste se considere procurador de conocimiento inútil. Que la sabiduría de Borges, reducida a meros juegos interpretativos de la literatura y de las doctrinas acerca de la realidad, sea considerada como estéril. Pero sirva de justificación última de esta investigación el placer que produce la sorpresa; la emoción que produce descubrir urdimbres secretas, seguir señales hasta encontrar distintas formas de enfocar una realidad. Los cuentos son, sin interpretación, grandes relatos que deben recomendarse a cualquier lector por méritos propios, puesto que constituyen piezas valiosísimas de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Pero al encontrar entramados escondidos, deliberada o

accidentalmente, se produce una sensación equiparable al descubrir la habilidad de un mago tras haber sido, inicialmente, sorprendido por el efecto mágico. Es mejor, creo yo, dejarse asombrar por el truco y después descubrir el engaño. Es por eso por lo que, de manera respetuosa, recomiendo a aquellos que quieran ver en estas páginas algo más que una serie de requisitos formales, leer los cuentos estudiados antes de revelar su entramado. De esa manera podrán, acaso, comprender la emoción que representa escribir estas páginas.

I. La Aniquilación.

De repente quiero preguntar quien es «Yo»; y es entonces cuando recuerdo que ya no poseo órgano alguno con el que formular preguntas, y temo que esa tonta voz vuelva a despertar y comience desde el principio el eterno interrogatorio sobre la piedra y la grasa. Y así me alejo.

Gustav Meyrink. *El Golem*. (pp. 10-11).

Notas preliminares.

El primer capítulo de esta tesis está dedicado a las objeciones que la literatura de Borges le propone a Platón. Es prudente advertir que ni toda la filosofía de Platón está objetada ni todos los textos que proponen objeciones están documentados en este capítulo. En realidad, se podría decir que sólo uno de los argumentos platónicos es atacado por los dos poemas, los tres relatos y el párrafo, escogidos en esta sección. Sin embargo, el argumento inunda casi la totalidad de la obra de Platón o, al menos, está presente constantemente: la teoría de las ideas.

Dos variantes de esta teoría serán objetadas por los textos de Borges: la que se deriva directamente del supuesto mundo de las ideas, que es la que nos enfrenta con los denominados arquetipos platónicos y la que se deriva de suponer que las palabras son arquetipos de las cosas, lo cual nos enfrenta con un lenguaje ideal en el sentido platónico de la palabra.

Los diálogos de Platón en que se plantean de manera más clara los problemas de la reminiscencia y del mundo de las ideas, son el *Fedón o del alma* y el *Menón o de la virtud* (este último será tratado en el capítulo II, dedicado a Francis Bacon). Además del *Fedón*, en esta primera parte, estarán presentes el *Cratilo o de la exactitud de las palabras*, el *Parménides o de las ideas*, el *Timeo o de la naturaleza* y alguna referencia escueta al capítulo VI de *La República o de la justicia*.

La elección es fácilmente justificable, en el *Fedón* encontraremos una introducción al mundo de las ideas por medio del viaje que emprende el alma cuando está separada del cuerpo. El alma tiene un contacto directo con los arquetipos y son precisamente éstos los que se intentan descartar aquí. El *Cratilo* ha sido escogido, como se verá, por la indicación directa de Borges, es la llave que nos entrega en “El Golem” para el desciframiento del poema y, por consiguiente, de la reducción al absurdo de la teoría en cuatro de los textos aquí presentados. El *Parménides* ha sido elegido porque contiene la objeción directa a la teoría de los arquetipos. Por último el *Timeo* ha sido escogido porque se extiende en el problema del mundo externo y su existencia.

Una de las objeciones más fuerte en contra de los arquetipos platónicos se conoce comúnmente como el *argumento del tercer hombre*. La estructura de este argumento será expuesta en su momento oportuno, baste decir, por ahora, que es de acuerdo a éste como se elaboran las objeciones a la primera variante, ya mencionada, de la teoría de las ideas.

Borges no era ajeno al conocimiento de este argumento, como puede comprobarse en “Avatares de la tortuga”, en donde lo esboza muy claramente atribuyendo su elaboración a Aristóteles. Hablando de unos planteamientos de Zenón dice:

Debemos a la pluma de Aristóteles la comunicación y la primera refutación de esos argumentos. Los refuta con una brevedad quizá desdeñosa, pero su recuerdo le inspira el famoso argumento del tercer hombre contra la doctrina platónica. (“Avatares...” p. 255).

Si bien es cierto que Aristóteles es quien expone ese argumento, quien le da nombre y, al parecer, gracias a quien se conoce, no lo es el hecho de que sea su inspiración, como aparece en “Avatares de la tortuga”. El planteamiento está descrito por Platón en uno de los diálogos de su vejez, el *Parménides*. Sea por agraciada ignorancia, por fallo de la memoria o por simple juego de distracción, tres formas de enriquecer la creación en las que abunda la literatura de Borges, la confirmación de la originalidad del argumento en nada compromete las intenciones de este capítulo, puesto que la objeción sigue siendo válida y su estructura es la llave que permite desentrañar los dos textos restantes del capítulo³.

Escogidas y justificadas las dos líneas argumentales procederé a comentar la organización del capítulo. La estructura es pareada, los seis textos componen tres parejas de la siguiente manera:

“El Golem”

“El otro tigre”

“*Dreamtigers*”

“Parábola del palacio”

³ En todo caso es cierto que Borges reconoce en el *Parménides* un procedimiento similar para la prueba de la multiplicidad del ser. (cf. “Avatares de la tortuga”, p. 255). Sin embargo, en “Notas sobre Walt Whitman”, texto que lo precede inmediatamente en el volumen *Discusión*, reconoce que en el *Parménides* Platón anticipa el *argumento del tercer hombre*. También comenta que en los *Diálogos* de Berkeley se presuponen las objeciones que Hume hará de su filosofía.

“La rosa de Paracelso”
“El acercamiento a Almotásim”

Acerca de “El Golem” se ha escrito mucho, casi todo con respecto a su tema principal, la cábala. Existen argumentos que sostienen la creencia de Borges en esta disciplina, su conocimiento de ella, su gusto por ella, su vindicación e incluso su refutación. La objeción que aquí se presenta no es contra la cábala en tanto que cábala, sino en tanto que platónica. No obstante, empezar el poema con la mención al *Cratilo*, la objeción será dirigida de acuerdo al *argumento del tercer hombre*, al igual que en la de “El acercamiento a Almotásim”, con lo que conforman una unidad temática. La inclusión del *Cratilo* y su teoría del lenguaje resultará útil para permitir la objeción del platonismo en “El otro tigre”, “*Dreamtigers*”, “Parábola del palacio” y “La rosa de Paracelso”.

El objetivo de esta disposición es demostrar, desde la literatura, cómo resulta absurda la propuesta de la existencia de arquetipos. Empezando con “El Golem” por ser el único que contiene una referencia directa a Platón, se pretende reducir al absurdo la teoría, no sólo desde el *Cratilo*, ya se ha dicho, pues pienso que la referencia busca más alertar al lector acerca de algo que hay que buscar en Platón y no necesariamente en la doctrina que se menciona. Sin embargo, la doctrina queda mencionada y, por lo tanto, servirá para el análisis de los otros textos; análisis que conduce hacia la evidente inconsistencia de un lenguaje arquetípico, dado que la palabra, según indica el *Cratilo*, es arquetipo a su vez. En ese punto se mencionará un texto corto, también de Borges, titulado “El palacio”, una metáfora del universo, que, aunque en apariencia no aporta a la objeción contra los arquetipos, constituye una pieza vinculante encaminada a afirmar la unidad de los contenidos tratados. Por último, “El acercamiento a Almotásim”, será propuesto

como la puesta en escena del *argumento del tercer hombre*, uniendo así las dos variantes de la teoría de las ideas que se abren a partir de “El Golem”.

a) Aproximación a Platón.

Para aclarar la necesidad, o la función, de los arquetipos en la filosofía platónica es necesario mencionar brevemente de dónde provienen los planteamientos que justifican el mundo de las ideas.

Para Jenófanes el conocimiento que le es dado obtener al hombre no es más que un saber conjetural. Esto quiere decir que todas las afirmaciones que se pueden enunciar no son más que conjeturas acerca de la verdad. Nadie podrá saber nunca si lo que dice con respecto de algo es la verdad de ese algo. Por más, dice Jenófanes, que uno acertara a decir la verdad más completa y acabada, jamás podrá saber con seguridad que lo que dice es cierto. Decir la verdad no es lo mismo que saber la verdad. Esto no quiere decir que no exista un número ilimitado de verdades ya que toda proposición o es verdadera o, si es falsa, su negación es verdadera. La verdad no es más que la correspondencia entre la proposición enunciada y los hechos. Pero nunca podremos estar seguros de una verdad única y absoluta con respecto de algo. Sin embargo, el hombre tiende hacia lo mejor, por lo tanto, un conocimiento mejor es una mejor aproximación a la verdad. Para Sócrates el único hombre sabio es aquel que sabe que no lo es, aquel que reconoce que está buscando algo (la verdad, el conocimiento) pero que debido a su falibilidad y su ignorancia no puede encontrarlo con certeza; una actitud que propone reconocer el error y la propia limitación para conjurarlo.

Platón no se limita tan sólo a las connotaciones lingüísticas de la verdad, puesto que lo real, preocupación esencial en Platón, es lo verdadero. La verdad es lo real, lo real es inteligible, por lo tanto, es predicable. La preocupación de Platón no estriba en la comprobación de la verdad de los enunciados, sino en la realidad de aquello de lo que se predica.

*La filosofía de Platón se basa en la diferencia entre la realidad y la apariencia, expuesta por primera vez por Parménides; en la discusión que ahora tratamos aparecen constantemente frases y argumentos de Parménides. Hay, sin embargo, un tono religioso acerca de la realidad, que es más pitagórico que parmenideano y sobre las matemáticas y la música hay mucho que deriva directamente de los discípulos de Pitágoras. Esta combinación de la lógica de Parménides con el ultramundo de Pitágoras y de los órficos, formó una doctrina que era satisfactoria tanto para el intelecto como para el sentimiento religioso; el resultado fue una síntesis poderosa... (Russell, *Historia...*, p. 156).*

El pitagorismo sostenía la teoría de que el alma es inmortal y que cumplía un ciclo cada tres mil años. (Dice Heródoto [citado por Kirk⁴] que los egipcios fueron los primeros en admitir la inmortalidad del alma y que durante ese período de tres mil años el alma encarnaba todas las criaturas vivas hasta regresar al cuerpo de algún hombre por medio del nacimiento). El tiempo que trascurría entre dejar un cuerpo y pasar al siguiente, es decir, el tiempo en que el alma no ocupaba ningún cuerpo, era cuando el alma conocía las cosas; esto es, todo lo que conoce el alma en su estado de encarnación es mera apariencia, lo que conoce cuando está desprendida de una materia corporal es lo verdadero. Por lo tanto el hecho de conocer no era otra cosa que recordar aquello que el alma ya había conocido.

⁴ Los filósofos presocráticos, p. 316.

Es solamente posible que Pitágoras creyera que, en un mundo que él consideraba dualista, “vida”, constituía, de alguna manera, una unidad, una masa singular, parte de la cual estaba dispersa en forma impura a través del mundo, mientras que la otra parte, en la que habría de reabsorberse el alma individual después de su última encarnación, mantenía su pureza. Semejante doctrina, sin embargo, aun en el caso de que la sostuviera, parece haber tenido escaso influjo sobre el aspecto cosmológico del pitagorismo en el que no está de modo alguno claro el puesto del alma inmortal. (Kirk. Los filósofos..., pp. 316-317).

Platón dará capital importancia al concepto de la inmortalidad el alma, puesto que el alma es el agente que nos permite acercarnos a la verdad y dado que mientras está en un cuerpo no conoce *verdaderamente*, es gracias a su inmortalidad como se permite al hombre vislumbrar algo de lo que es la verdad. Si el alma naciera y muriera con nosotros, nunca nos acercaríamos a la verdad (la verdad está en un mundo que el cuerpo no puede percibir); es durante el viaje que el alma emprende cuando abandona el cuerpo que se acerca al conocimiento verdadero. Aunque Platón procura no entender la vida como una unidad, sino como una dualidad *cuerpo-alma*, el concepto pitagórico se impondrá causando una inconsistencia, como se expondrá más adelante, en su prueba de la inmortalidad el alma.

También sostenían los pitagóricos que había algo que subyacía en las cosas, su ser en sí, este atributo era de carácter inteligible y sensible. Este último aspecto lo retoma Platón para su doctrina, y le permite ayudarse en su neologismo *idea*. Ese algo inteligible que es la esencia de las cosas. Los pitagóricos pensaban que era de carácter matemático. Platón desecha ese carácter matemático pero conserva el concepto, esa esencia que tienen las cosas y que no es conocida por medio de los sentidos. Una contradicción se eleva en este orden de ideas: Para el pitagorismo, lo que subyace a las cosas tiene un

carácter sensible, real; dado que para Platón *real* es inteligible, las ideas (como esencias de los objetos) son inteligibles. Platón conserva la inteligibilidad de las ideas pero descarta su sensibilidad.

Parménides, en su poema, afirma haber tenido un viaje en el que le fue revelada la verdad por una diosa. En este camino él viaja de la oscuridad hacia la luz; la oscuridad representa la ignorancia y la luz el conocimiento verdadero. Dice Parménides que los sentidos son engañosos y que proporcionan un conocimiento falso. Las cosas que vemos cambian, se crean y se destruyen, mutan su aspecto, nacen, envejecen y mueren; alteran su condición y cambian tanto de estado como de posición. Estas cosas, estos objetos, considera Parménides, no comparten los atributos del ser, es decir, no son.

Después de su introducción alegórica el poema se divide en dos partes: la Vía de la Verdad y la Vía de la Opinión. La primera parte [...] ofrece una ejercitación sin precedentes de la deducción lógica: partiendo de la premisa εστι, “existe” –de un modo similar a como Descartes partió de la premisa “cogito”–, llega Parménides, mediante el uso sólo de la razón y sin la ayuda de los sentidos, a deducir todo lo que podemos conocer sobre el Ser, acabando por negarle a los sentidos validez alguna de veracidad o ninguna realidad a lo que ellos parecen percibir. (Los filósofos..., p. 373).

Para ser, de acuerdo con Parménides, es indispensable ser único, ingénito, inmortal, invariable, perfecto, inmutable, etc. Platón adopta estas características de lo real parmenideano y lo aplica al concepto de *idea*. También toma la idea de que hay un sitio donde existe eso real y ese conocimiento verdadero; dice Platón que en el mundo sensible sólo hay representaciones imperfectas de esas ideas perfectas. Una contradicción resulta de este planteamiento parmenideano del ser. Según las características del ser es necesario decir que el alma no es; y el cuerpo, mucho menos.

El cuerpo nace, crece y muere, tiene todas las características de las cosas que no son; el alma viaja y aprehende la verdad, no sólo cambia de posición sino de estado. Pero tanto el cuerpo, receptáculo de alma, como el alma, receptáculo de la verdad aprendida, deben ser verdaderos, puesto que de ser falsos, serían en todo caso, y las cosas que son, deben ser verdaderas; las otras simplemente no son. (Platón planteará este problema en el *Parménides* e intentará la salida del escollo en el *Timeo*).

Platón se verá obligado a suponer un arquetipo, incluso para el alma, arquetipo que las almas particulares verán en su viaje a través del mundo de las ideas, con lo que tenemos que el alma también es copia imperfecta de algo más puro. En este planteamiento se empieza a vislumbrar el camino por el que procederá la objeción que desde Aristóteles hasta Borges se le presentarán a la doctrina platónica: una cadena infinita de copias con más o menos realidad que volverán los arquetipos incomprensibles.

Para tratar de aclarar este dilema entre lo que es, lo que no es, y lo que parece a un tiempo ser y no ser, será necesario adentrarse un poco en las definiciones que ofrece Platón acerca del conocimiento verdadero y la opinión.

Supongamos una persona que ama lo bello, que le interesa estar presente al estrenar una tragedia, ver cuadros nuevos, oír música nueva. Este hombre no es filósofo, porque sólo ama lo bello, mientras que el filósofo ama la belleza en sí. El que sólo gusta de las cosas bellas está soñando, mientras que el hombre que conoce la belleza absoluta está muy despierto. El primero solamente tiene opinión, el otro conocimiento. (Historia..., p. 157).

La opinión, según el libro VI de *La República*, es la forma como los hombres que no están dados a la filosofía conocen el mundo. Esto es, que la opinión es simplemente

como el hombre común ve el mundo. Con esto, quiere decir Platón, que es la percepción de las particularidades de las cosas; de las variaciones y movimientos de los objetos; incluye, por su puesto, la percepción de la generación, corrupción y muerte de las cosas. La opinión se emite frente a particularidades y no indaga más allá de las cosas que buenamente se presentan a los sentidos. El conocimiento, en cambio, apunta hacia lo esencial de los objetos, atendiendo a sus características invariables e inmutables, aquellas que permanecen. Pero, teniendo en cuenta que la permanencia propia es inferior a la de muchos objetos externos, incluidos otros cuerpos, sólo puede acercarse a la verdad quien posea un conocimiento exterior (anterior o posterior) a sí mismo. Es ahí donde la doctrina de la reminiscencia cobra capital importancia. Sólo aquel que pueda indagar en aquello que su alma ha conocido previamente puede llegar al conocimiento verdadero. Si el mundo sensible sólo ofrece ilusiones y sueños, el mundo real, el de las ideas, está fuera del alcance de los hombres y sólo el alma ha percibido ese mundo ideal, entonces sólo por medio de la reminiscencia se puede llegar a alguna noción acerca de la verdad.

El conocimiento lo proporciona el alma estudiosa, mejor dicho, sólo el alma que se preocupa por el conocimiento verdadero es la que trasciende los límites de la mera opinión; por ejemplo, no le basta reconocer los casos particulares de justicia, virtud o belleza, sino que apunta directamente hacia la justicia, virtud o belleza como ideas completas y generales, de tal forma que haya el menor número posible de accidentes que puedan atribuirle los casos particulares a las ideas de justicia, virtud o belleza. Es necesario desnudar de particularidades los conceptos y objetos para que, en algún momento, al llegar a la verdad, dejen de parecer objetos o conceptos particulares y se entienda lo que son en verdad, ideas. Este procedimiento, por supuesto, aniquila la

realidad del mundo pues lo único que quedará al final, si encontramos la verdad, serán ideas y no cosas. No puede haber conocimiento verdadero de las cosas, sólo opinión. En todo caso, la opinión es el primer escalón en la ascendencia hacia el conocimiento, pero el alma estudiosa va más allá buscando las ideas libres de accidentes, buscando aquello que ya ha conocido: las ideas.

¿Cuál es la diferencia entre conocimiento y opinión? El que posee conocimiento lo tiene acerca de algo, es decir, de algo que existe, porque lo inexistente no es nada. (Reminiscencia de Parménides.) Así, el conocimiento es infalible, puesto que es lógicamente imposible que se equivoque. Pero la opinión puede ser errónea. ¿Cómo es eso posible? No se puede opinar sobre algo inexistente: es imposible; ni tampoco de lo existente, porque entonces sería conocimiento. Por lo tanto, la opinión tiene que formarse de lo que es y no es a la par. Pero ¿cómo es posible esto? Porque las cosas particulares están hechas de caracteres opuestos; lo bello también es, en cierto aspecto, feo; lo justo, en ciertos aspectos, injusto, etc. Todos los objetos particulares sensibles, arguye Platón, poseen este carácter contradictorio; son, pues, el intermedio entre el ser y el no ser, y aptas para objetos de opinión, aunque no de conocimiento. «Pero los que ven lo absoluto, lo eterno e inmutable puede decirse que conocen, y no solamente son poseedores de opiniones.» Y así llegamos a la conclusión de que la opinión se forma del mundo presentado a los sentidos, mientras que el conocimiento es de un mundo eterno suprasensible; por ejemplo, la opinión trata de cosas bellas determinadas, pero la sabiduría se encarga de la belleza en sí. El único argumento propuesto es que es contradictorio suponer que algo puede ser a la vez hermoso y no hermoso, justo e injusto, y que, sin embargo, determinadas cosas parecen reunir caracteres tan contradictorios. Por lo tanto éstos no son reales. (Historia..., p. 157).

Los geómetras buscaban llegar a un concepto que les permitiera sintetizar en una figura perfecta una serie de figuras con características comunes. Sócrates intenta hacer lo mismo con las conductas o comportamientos humanos. Esto es, encontrar el concepto

puro de esas conductas tales como la virtud, buscando esa esencia que permite al hombre llamar virtud a una serie de comportamientos virtuosos. No lo buscaba como fruto de las características comunes de una serie de actos virtuosos, Sócrates quería evitar los accidentes casuales, buscaba la esencia de la virtud sin circunstancialidades. Platón retoma ese propósito de encontrar el *logos*, como se denomina esa esencia, y busca extenderlo a todas las cosas. Platón, entonces, bautiza al *logos* como *idea*. Propone un mundo en donde están esas ideas, la esencia de las cosas, las cuales no son más que imitaciones imperfectas de esas ideas. Las ideas, además, son únicas, inmutables, inmortales, ingénitas. Platón les confiere existencia real a esas ideas, lo que constituye el aporte platónico al concepto socrático. Esas ideas son la síntesis de todas sus imitaciones, es decir, lo que hace que todas las sillas, reales, pasadas, futuras, incluso imaginarias, por diferentes que sean, sean sillas. Esas ideas son lo que conocemos como arquetipos platónicos.

b) Breve comentario de los diálogos.

Aunque las ideas de los diálogos que servirán de modelo para las objeciones y las reducciones al absurdo en los textos de Borges han quedado a grandes rasgos esbozadas en la sección anterior, quisiera situar los temas generales en sus respectivos diálogos para aclarar la procedencia de los contenidos filosóficos de éste capítulo.

Menón o de la virtud es un diálogo que está dedicado al tema de la virtud y las posibilidades de que este atributo pueda ser enseñado. Durante la investigación de esta duda surgen dos temas importantes al pensamiento platónico, la exploración de la opinión verdadera y la teoría de la reminiscencia. La conclusión a la que se llega es que la virtud no puede ser enseñada, puesto que no se puede llegar a conocer absolutamente

lo que es la virtud en sí. Por lo tanto, lo único que posee el hombre de ella es la noción de lo virtuoso o de los actos virtuosos: una opinión verdadera. La opinión verdadera es la reminiscencia, Sócrates muestra, poniendo como ejemplo a un esclavo, cómo éste último ha ido descubriendo cosas que antes no sabía; ha recordado cosas que su alma había visto antes de encarnarse en él, cosas que no sabía hasta que estudió dentro de sí mismo. Esta reminiscencia se sostiene gracias a la idea pitagórica de que las almas (eternas) transitan por el mundo eterno y verdadero durante el tiempo que media entre una encarnación y otra.

Cratilo o de la exactitud de las palabras desarrolla una discusión acerca de la exactitud de las palabras, esto es, si las palabras predicen la verdad del objeto que nombran. La conclusión a la que se llega es que las palabras no enseñan nada de las cosas. Dos razones avalan tal sentencia; por una parte, incluso si acertaran las palabras, en algunos casos, a predicar la verdad acerca de su objeto, no puede el hombre llegar a saberlo, pues en otros casos están equivocadas. Por otra parte, las palabras son copia de los objetos e, incluso si acertaran, al no ser más que copias no puede el hombre fiarse de ellas porque las apariencias son engañosas. Además, el hombre, legislador, que ha puesto el nombre puede haber sido mal instruido, por lo tanto, su trabajo puede ser inexacto y acaso conduzca al error. Por lo tanto, el lenguaje no siempre muestra la naturaleza de las cosas. Sócrates pone como ejemplo las palabras que hablan de movimiento, éstas, dice, pueden conducir al error; ésta es una objeción al pensamiento heraclítico, del cual Cratilo era seguidor. Cratilo busca en las palabras acercarse a la naturaleza del continuo cambio, defendiendo la exactitud de las palabras. (Es posible que él sea el griego al que se refiere Borges en el verso inicial de “El Golem”).

Fedón o del alma es un diálogo de gran importancia dentro de la filosofía platónica, no sólo por sus características puramente filosóficas sino por sus características literarias. El tema principal, es la prueba de la inmortalidad del alma, al que se le da un tratamiento extenso, pero el diálogo también se preocupa por delinear el mundo de las ideas (los dos temas importantes para el desarrollo de éste capítulo), una teoría del conocimiento y una propuesta de modelo de vida. La parte literaria está caracterizada por inscribir todos los temas en el relato de los momentos anteriores a la muerte de Sócrates y, por supuesto, por la narración inicial.

El diálogo se abre con la explicación del retraso en el cumplimiento de la sentencia de Sócrates. La ciudad debería permanecer libre de mancha durante una celebración anual que consistía en enviar una peregrinación a Delos en honor de Apolo por haber salvado a la ciudad de una maldición que azotaba a Atenas. El rey de Delos había conseguido que los dioses castigaran a Atenas con peste y con hambre, para evitar tal catástrofe, era requerido que los atenienses enviaran cada año siete mancebos y siete doncellas para satisfacer el hambre del minotauro. Teseo puso fin a esta tradición macabra dándole muerte al minotauro. Cada año, desde entonces, los atenienses adornaban la nave que lo transportó y en ella se desplazaba la comitiva, hasta que la embarcación no regresara, en Atenas no se debía dar muerte a nadie.

En apariencia esta anécdota no tiene nada que ver con los temas que se tratan en el desarrollo de diálogo, no obstante, a medida que se aclaran los contenidos del diálogo, la historia se convierte en la metáfora de uno de los puntos clave de aquél. Para que Atenas sobreviviera era necesario mandar a la muerte a siete donceles y siete doncellas. Para que haya vida, debe haber muerte. Sócrates pide a sus discípulos y amigos que no

se entristezcan por su muerte, que él mismo está contento, pues después de su muerte, su alma viajará al mundo de las ideas, donde yace el verdadero conocimiento que es, en última instancia, el lugar a donde todo verdadero filósofo quiere ir. ¿De qué otra cosa podía tratar el diálogo sino de la muerte y la inmortalidad del alma?

La pregunta que se plantea apunta a la seguridad que puede tener el hombre acerca de la permanencia del alma; cuatro pruebas se esgrimen para sustentar lo que al principio del diálogo es sólo un acto de fe. a) El origen de los contrarios: esta prueba está explicada ampliamente en la siguiente sección. b) La reminiscencia: el conocimiento no es otra cosa que recordar algo previamente conocido, para esto es necesario que el alma haya existido en alguna parte antes de haberse encarnado. El hombre, al tener la noción de las cosas en sí, sabe que no la ha adquirido en este mundo en donde las cosas en sí no existen, por lo tanto es indispensable que el alma las haya conocido con anterioridad. c) La conjunción de las dos pruebas: si se acepta la preexistencia del alma y que el alma da vida a lo muerto, es necesario que sobreviva al cuerpo pues debe animar otro cuerpo a continuación. Esta prueba no es tan convincente como las otras dos y Sócrates lo percibe, así que continúa con la cuarta. d) La indisolubilidad de lo simple: esta prueba es una prueba de estadística; si el alma es invisible a los hombres, es porque se asemeja a las cosas simples, aquellas que no mutan, que son verdaderas. El cuerpo, no puede acceder al mundo de las ideas, el alma sí, por lo tanto alguna afinidad tendrá con ellas que el cuerpo no tiene. Es necesario, entonces, que el alma comparta los atributos de las ideas. Las almas de quienes no han sido rectos no consiguen desligarse del todo de sus atributos corpóreos, éstos son los fantasmas. Las almas de los rectos corren (vuelan) a encontrarse con los dioses, esperando volver a encarnarse en algún cuerpo. El alma es indisoluble o, al menos, se acerca a ello. Es lo simple, por lo tanto, es inmortal.

Dos objeciones le imponen sus seguidores, y a las dos responde con nuevas pruebas, pero finalmente sólo se impone la prueba mitológica. La intuición que tiene el hombre de que las cosas no acaban con la muerte, la esperanza de que hay un más allá en donde se premia a los buenos y se castiga a los malos; si no, dice Sócrates, los actos malos morirían con sus perpetradores y ninguna justicia habría en el mundo.

Parménides o de las ideas es un diálogo que se centra en la existencia de las cosas. Los protagonistas son, Zenón y Sócrates en la primera parte, Sócrates y Parménides en la segunda y Parménides y Aristóteles en la tercera. Las discusiones giran en torno de temas que se pueden deducir de los nombres de sus protagonistas: la existencia de lo Uno, de la pluralidad, del movimiento, de las apariencias y, por supuesto, de la existencia del mundo sensible. No son éstos los temas que interesan particularmente a este capítulo, sino la formulación de lo que posteriormente se llamará el *argumento del tercer hombre*, argumento que, convierte los argumentos de Platón acerca de las ideas en inconsistentes o sitúa al lector en una regresión *ad infinitum*. Para explicarlo he decidido citar la exposición del argumento que hace la Dra. Cynthia Freeland, profesora de la Universidad de Houston, como parte del curso Philosophy 201, en la página web www.uh.edu/~cfreelan/courses/Thirdman.html.

Outline of The “Third Man” Argument in the *Parmenides*

Premises:

Uniqueness: (U)

There is exactly one form corresponding to every predicate that has a form.

Self-Predication: (SP)

Any form can be predicated of itself. (largeness is large).

Non-Identity (NI)

If a thing has a certain character, it cannot be identical with the form in virtue of which we apprehend that character.

One-Over-Many (OM)

If there is a set of things with one predicate, then there is one form for that predicate, and the members of the set have that predicate in virtue of that form.

1. Let there be a Set #1 of several A's. (There are several large things.)
2. (From OM). The A's participate in one and the same form, F(A). Call it Form1(A).
3. (From U) There is one and only one F(A). Form1(A) is the only F(A).
4. (From SP) Form1(A) is itself A. (Largeness #1 is itself large.)
5. (From NI) Form1(A) is not itself a member of Set #1.
6. Since Form1(A) is large, it and set #1 together form a new Set #2 of A's (There is a new set of large things including the Form of Large).
7. (From OM) The new Set #2 of A things all participate in one and the same form. Call it Form2(A). (A "new" form of largeness.)
8. (From SP) Form2(A) is itself A. (Largeness #2 is itself large.)
9. (From NI) (repeating step 5) Form2(A) is not itself a member of set #2.
10. (Repeating step 6.) There is a new set #3 of A's.
11. (Repeating step 7.) The new set #3 of A's participates in a new Form3(A).
12. There is an infinite regress of forms of (A). (Or of largeness).
13. Therefore, it is not the case that U. (forms are not unique).

Comment: The argument is a *reductio* leading to a contradiction.

El giro que le da Aristóteles al argumento es, quizás, más interesante a esta tesis; el alejamiento de las cosas de su arquetipo hasta el punto de hacerlo innecesario o irreconocible.

Timeo o de la naturaleza trata del mundo, la naturaleza, e introduce un concepto nuevo el Alma del mundo. El Alma es una sustancia extraña donde las ideas son proyectadas, no tiene extensión, y tampoco puede decirse que tenga Ser. Las ideas se proyectan en el mundo, pero necesitan algo en que ser proyectadas. Una especie de telón. Esta “jora” como la llama Platón, no es una idea, ni tiene una idea propia, no es copia de nada, no tiene forma. La introducción de dicho concepto es una contradicción muy fuerte a la doctrina platónica, ¿cómo puede lo informe existir? La “jora” es no-ser, pero es necesario que las ideas se reflejen en algo para que tengan consistencia e inteligibilidad, sin embargo, la “jora” misma es ininteligible. Platón trata de sustentar el no-ser por medio de la necesidad; es necesario que el no-ser participe de la percepción de las ideas, pero lo hace de manera incomprensible. Si sólo lo inteligible es real, el no-ser no existe y lo sensible tampoco, entonces es inevitable concluir que si es necesario que lo que no aporte realidad a lo sensible, entonces el mundo es ininteligible.

c) Revisión de la inmortalidad del alma.

Después de haber explicado la diferencia entre opinión y conocimiento, dos cosas parecen haber quedado claras. En primer lugar que del mundo sensible sólo se puede predicar una opinión. En segundo lugar que el mundo de las ideas sólo es conocido por el alma y que sólo por medio de la reminiscencia le es dado al hombre aproximarse a la

verdad. Ahora, lo que no existe no es, por lo tanto lo que no existe no puede conocer. El alma, para poder conocer debe existir, debe ser. (Se ha mencionado ya la posición comprometida en que ha quedado la realidad del alma. Pero los argumentos que se exponen a continuación se dirigen hacia la primera prueba de la inmortalidad del alma que se enuncia en el *Fedón* que es anterior tanto al *Parménides* como al *Timeo*).

Para que el alma comparta las características del ser, una de sus cualidades debe ser la inmortalidad. (Los hombres son sólo representaciones del arquetipo de hombre que está en el mundo ideal. Si el hombre tiene un arquetipo es porque es copia de él). Se afirma que el alma viaja al mundo de las ideas y que contempla los arquetipos, que son lo real, y que tras su viaje se encarna en un cuerpo. El objetivo de este capítulo, insisto, es encontrar en los textos de Borges las objeciones y reducciones al absurdo de la doctrina general de los arquetipos. Esta sección está encaminada a presentar objeciones a la inmortalidad del alma. Este procedimiento encuentra su justificación en el planteamiento siguiente.

El alma inmortal es lo único que realmente conoce; y se ha definido, como único conocimiento verdadero, el conocimiento del mundo eterno suprasensible. Si se objeta la prueba de la inmortalidad del alma, queda invalidada la prueba de la existencia del alma. Esto no prueba que no exista, sino que no podemos probar su existencia. Si el alma no existe, no puede conocer, y si no puede conocer, el hombre no puede tener noticia del mundo suprasensible. O si no puede probarse que el alma existe, no es posible garantizar que el mundo de las ideas exista. Esto tampoco quiere decir que ese mundo no exista, sino que no se puede saber con certeza que lo haga. Por lo tanto, nada aporta al conocimiento humano. Si se objeta la prueba de la inmortalidad del alma, no

puede garantizarse la existencia del mundo de los arquetipos y sin esa garantía lo mismo da que exista a que no exista, que es, en últimas, la misma conclusión a la que llega Aristóteles con su desarrollo del *argumento del tercer hombre*; apunta a la falta de necesidad de los arquetipos que o no existen o existen de manera tan alejada e incomprensible que en no afectan ni al hombre y ni al conocimiento.

Estas objeciones muestran diferentes puntos en los cuales falla el razonamiento platónico en demostrar la inmortalidad del alma. Copio la estructura del argumento para proceder, a continuación, con las objeciones en contra de la prueba.

Esquema

- Todas las cosas tienen su contrario.
- En sus contrarios está el origen de las cosas.
 - a) Lo grande procede de lo pequeño.
 - b) Si algo se hace grande, antes era pequeño.
 - c) Si algo se está haciendo grande, algo se está haciendo pequeño.
- Entre cada par de contrarios hay dos generaciones.
(Van de cada una de ellos a sus contrarios)

Entonces

- De lo vivo se produce lo muerto.
- De lo muerto se produce lo vivo.
- El tránsito entre la vida y la muerte = morir.
- El tránsito de lo muerto a lo vivo = revivir.
- El alma de los muertos *existe* en algún lado mientras reviven.

- Pero, debe ser un proceso circular.
- Se pasa del estar despierto al estar dormido.
- Si no se pasara de dormir a estar despierto, todo acabaría por estar dormido.
- Si sólo se pasara de la vida a la muerte, todo acabaría por morir: esto no puede ser.
- Al morir, por consiguiente, le corresponde revivir.
- El alma es inmortal.

De las cuatro objeciones que se plantean, la primera apunta a la *petitio principii* que se comete en la prueba, la segunda a la aplicación de categorías incorrectamente, la tercera apunta al error que supone la aceptación de la necesidad de los contrarios, la última, es de carácter puramente lingüístico. Todas, por supuesto, encuentran puntos en común, pero se aprecian algunas diferencias.

La petición de principio de la primera prueba se puede explicar de la siguiente manera. El tema principal de la prueba no puede ser que algo venga de su contrario como de su causa ya que esto está en abierta contradicción con lo que dice Platón en la cuarta prueba (la insolubilidad de lo simple). El tema más bien es que la adquisición de un nuevo atributo implica que antes se tenía un atributo contrario. Ahora bien, adquirir atributos contrarios obliga a hablar de aquello que adquiere los atributos, la base permanente sobre la cual se producen los cambios. Esta base permanente no puede ser el cuerpo (éste se corrompe), no puede ser la unión cuerpo-alma (esa unión se disuelve en el momento de la muerte); debe, por lo tanto, ser el alma misma. De ser esto cierto, se estaría admitiendo, en última instancia, que el alma recibe los atributos de vida y muerte. Con la afirmación del primer atributo no habría problema (para ser inmortal el

alma debe estar viva). La afirmación del segundo sí supone un problema: sería lo mismo que afirmar que el alma muere (o tiene la muerte). Para que la prueba funcione hay entonces que admitir que el alma no muere que es precisamente lo se pide demostrar.

Esta objeción es similar a la que propone a la prueba Antonio Gómez Robledo, pero tal vez podría entenderse alguna diferencia, la de Gómez Robledo dice así:

Por más que no lo hayamos encontrado así en la exegética platónica, lo que a nosotros nos parece es que la falla radical del argumento de los contrarios consiste en querer aplicar las categorías de la generación y corrupción a lo que por hipótesis está del todo fuera de este proceso, es decir al alma humana, que el mismo Platón declara ser ingenerable e incorruptible. No pertenece, por ende, al orden de la generación y corrupción sino al de la creación y el aniquilamiento. No puede pasar, como la materia corporal, por los contrarios de la vida y la muerte. Mientras exista, no puede haber en ella sino vida, y en esta consideración se funda precisamente la cuarta prueba platónica. Pero lo que hay que demostrar, y desde luego por otras vías, es que una sustancia existe. (Platón, p. 357).

La diferencia entre las dos objeciones es que la de Gómez Robledo, aparte de pedir la prueba de que la sustancia etérea existe, también objeta el planteamiento de Platón que busca aplicar las categorías de generación y corrupción a algo que por definición es incorruptible e ingenerable, por lo tanto, siempre, si se acepta ese procedimiento, el resultado será una alma inmortal. La otra objeción, por el contrario, se cuestiona la base sobre la cual se dan los contrarios, base que desde un comienzo se propone como inmortal, que es lo que se intenta demostrar. Una objeción apunta a la realidad del sustrato, la otra a los atributos del sustrato.

La tercera objeción es la que propone Crombie al respecto de la primera prueba, es, sin duda, mucho más elaborada que las anteriores y está dividida en dos partes.

Parece al principio como si esta argumentación se basara en el axioma de que una cosa no puede hacerse P si ya lo es. Esto lo expresa así: “Una cosa más grande debe nacer a partir de otra más pequeña”. A medida que se desarrolla la argumentación, se ve claro que el principio que se está afirmando va más allá de éste axioma. Pues el axioma desde luego no excluye la posibilidad de que una cosa pueda empezar a ser una cosa P, de la misma manera que no tiene sentido preguntar qué propiedades tenía antes de que fuera P. Así, un ruido no puede ser fuerte a menos de que antes fuera suave, pero de esto no se deduce que existan ruidos fuertes a menos que evolucionen de ruidos débiles. Está claro que Sócrates hace uso de su principio como si excluyera todas las formas de convertirse en una cosa P de otra forma que no sea desarrollándose a partir de una cosa ya existente pero que sea no-P. Parece pues que está convirtiendo ilegítimamente un axioma lógico en un principio cosmológico, restringiendo las condiciones para que pueda haber objetos P. Si además de esto, se le permite decir que el estar muerto es la propiedad opuesta al estar vivo, puede probar la preexistencia eterna del alma. (Análisis..., p. 318).

Crombie dice, que hay cierto artificio del que se vale Platón. La debilidad del argumento consiste en decir que nada puede existir por sí mismo, que tiene que venir de lo que no es. Esto quiere decir que nada es lo que es porque es, sino que es lo que es por lo que no es (aquello que era); todo debe haber sido su negación. Pero después, admitida esta irregularidad, dice que si lo contrario de lo vivo es lo muerto, entonces el alma es inmortal. No se tiene en cuenta de que los procesos de transformación se dan en contrarios relativos (se insiste desde Parménides), pero el hecho de vivir y de morir, como el ser y el no ser, no son contrarios relativos, son contrarios absolutos. El argumento de Crombie continúa.

Lo que interesa de este razonamiento no es tanto lo que expone como lo que da por supuesto [...] ‘muerto’ es un predicado no de los cuerpos sino de las almas. Así, por ejemplo, en 71d-e los muertos son comparados con los que están en el Hades. Revivir, el proceso que se da después de la muerte, no es lo que hace el Fénix cuando sus restos mortales vuelven a tener vida; es que el alma vuelve a tener una obligación con los seres vivos. Es extraño que la palabra ‘revivir’ se use para referirse a esto, que sugiere la imagen homérica del Hades como una tierra de sombras, y no la concepción mística de la muerte como una vida más completa, concepción en la cual se basa la argumentación. Pero a pesar de lo extraño que parezca esta idea, parece evidente que ‘muerto’ en esta argumentación significa ‘que no anima un cuerpo’ y que revivir se refiere a volver a reasumir esta obligación y que por lo tanto ‘muerto’ y ‘vivo’ son predicados de las almas, pero en este caso la argumentación está dando por supuesto demasiadas cosas cuando admite que existe la muerte. Si ‘muerto’ es un predicado de los cuerpos, es obvio que la muerte ocurre. Pero si ‘muerto’ es un predicado de las almas, admitir que es lógicamente posible que las cosas vivas empiecen a existir de las muertas, es admitir la existencia independiente de las almas. (Análisis..., p. 318).

En principio, este pasaje no parece una objeción a la prueba sino, al contrario, una explicación que muestra por qué, a pesar de la petición de principio, es válida la prueba ya que quedaría demostrada la existencia independiente de las almas. Pero lo que muestra en realidad, es que, para llegar a la conclusión de que las almas tienen existencia independiente, se debe asumir una serie de premisas que no han quedado válidamente sustentadas. A raíz de esta objeción, puede plantearse aún otra, de carácter lingüístico.

Platón define la palabra ‘muerte’ como la separación del cuerpo y del alma. Por lo tanto, como ya denominó ese proceso con la palabra ‘muerte’ el alma no puede morir porque después de abandonar el cuerpo no puede existir, de nuevo, una separación de cuerpo y alma. Esto, de ninguna manera, quiere decir que el alma no se corrompa o se desintegre

como el cuerpo, que según esta definición de muerte, tampoco puede morir. Esto es, si alguien decide llamar muerte a al hecho de viajar a Marte, puede afirmar sin mayor escándalo 'soy inmortal' lo cual no quiere decir que un día no vaya a dejar de respirar y su cuerpo se deshaga. Entonces, el problema radica en la definición que se le da a la palabra 'muerte'; pero si, además, se propone que la desintegración del 'soplo' o alma puede suceder después de haberse separado el cuerpo y el alma (o muerte), nada de lo dicho en la prueba demuestra que esto no sucede.

No sólo adolece la explicación platónica de argumentos lógicos que conduzcan a la garantía de la inmortalidad del alma, sino que, más grave aún, carece de argumentos convincentes acerca de su existencia. En realidad, no importa si el alma es inmortal o no, lo que importa es que exista, pues es ella la única que conoce ese mundo ideal del que nos habla Platón en donde descansa la verdad. Si no es posible probar su inmortalidad, ni siquiera su existencia, no puede tampoco probarse que ella ha estado allí, por lo tanto no puede probarse que dicho lugar exista. La exposición de estas objeciones, está encaminada a demostrar que Platón falla en su intento de probar que el mundo de las ideas existe; no porque no exista, sino porque no se puede probar, de manera lógica, que exista. En todo caso, las pruebas de la inmortalidad del alma están dirigidas a los momentos anteriores de la encarnación del alma en un cuerpo; decir que el alma existía en alguna parte antes de animar un cuerpo no supone que no muera tras abandonarlo. Tampoco el hecho de que existiera con anterioridad o el hecho de que encarne varios cuerpos, supone que sea ingénita o inmortal, sólo supone que vive más tiempo que un cuerpo determinado.

d) Círculos concéntricos.

It's so hard to remember my life
The times before the show
Can I ever cut of the strings?
"take a bow, now dance and sing...
Would you turn me to a child again?
"No, never I am your Guide." You can
see a small grin on the face of the
master, when the puppet's in his place.
Sonata Arctica. *The Boy Who Wanted to
Be a Real Puppet.*

EL GOLEM

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

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

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigiliias de la judería.

No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprimado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explica el universo
Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la soga
y logró, al cabo de años, que el perverso

barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro
y hartos menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y hosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. *¿Cómo (se dijo)
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?*

*¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.

¿Quién nos dirá las cosas que sentía

Dios, al mirar a su rabino en Praga?

(En *Obras Completas II*, pp. 263-265).

La objeción que se propone consiste en la reducción al absurdo de la teoría de los arquetipos, pero no es por ese punto por el que empezará el análisis del poema. La cábala, ya se ha mencionado, es un tema principal en el texto y es uno de los temas que trata Jaime Alazraki en su ensayo sobre El Golem, junto con el trato que se le da al concepto del “otro”, en la obra de Borges; es por ahí por donde quisiera empezar esta sección.

Alazraki empieza mencionando la larga tradición que la figura del golem ha suscitado, para quienes no estén familiarizados con la leyenda, transcribo a continuación, al igual que Alazraki, la versión que cita Gershom Scholem en el capítulo titulado “La idea del Gólem en sus relaciones telúricas y mágicas” de su libro *La cábala y su simbolismo*.

«Los judíos polacos modelan, después de recitar ciertas oraciones y de guardar unos días de ayuno, la figura de un hombre de arcilla y cola, y una vez pronunciado el sem hameforás [‘el nombre divino’] maravilloso sobre él, éste ha de cobrar vida. Ciertamente no puede hablar, pero entiende bastante lo que se habla o se le ordena. Le dan el nombre de Gólem, y lo emplean como una especie de doméstico para ejecutar toda clase de trabajos caseros. Sin embargo, no debe salir nunca de casa. En su frente se encuentra escrito emet [‘verdad’], va engordando de día en día y se hace enseguida más grande y fuerte que todos los demás habitantes de la casa, a pesar de lo pequeño que era al principio. De ahí que, por miedo de él, éstos borren la primera letra, de forma que queda sólo met [‘está muerto’], y entonces el muñeco se deshace y se convierte en arcilla. Pero hubo una vez uno que, por descuido, dejó crecer tanto a su Gólem que ya no podía llegarle a la frente. Movidamente por un gran miedo, ordenó a su criado que le quitase las botas, pensando que, al doblarse,

le podría llegar a la frente. Ocurrió tal como pensaba el dueño, y éste pudo felizmente borrar la primera letra, pero toda la carga de arcilla cayó sobre el judío y lo aplastó. » (Jakob Grimm. p. 174).

El golem tiene versiones anteriores y posteriores, Alazraki menciona algunas, la de un pasaje talmúdico que le atribuye al primer Adán ese nombre que quiere decir “amorfo”, y su desarrollo. Este Adán, es un hombre de arcilla que recibe de Dios todo el conocimiento, la visión entera del universo en todos sus tiempos. En la versión judía oral, este Adán de la creación también crece de manera desproporcionada y carece de entendimiento. El Gólem de Borges también bebe de esa fuente, pues el poema *“apunta a un costado de la leyenda más afín con la tradición de la Kábala, donde el proyecto humano de crear un hombre es paralelo a la creación de Adán por Dios.”* (Alazraki. “El Golem”, pp. 220-221). Se mencionan las versiones que suponen *Frankenstein* de Mary Shelley y el proceso alquímico de Paracelso, que reducen el proceso cabalístico a formulas y laboratorios. Menciona la influencia de la leyenda en la obra de Goethe *El aprendiz de brujo* y una obra titulada *God and Golem Inc.* en donde se discute la posibilidad de que las máquinas, al poder crear otras máquinas, al fin, puedan controlar el mundo. También, por supuesto, se menciona la versión de Gustav Meyrink que, dice Alazraki, es la que Borges utiliza para su poema y remite al lector a la explicación que hace Borges del personaje; siguiendo la indicación transcribo una de las citas.

El origen de la historia remonta al siglo XVII. Según perdidas fórmulas de la Cábala, un rabino (Judah Loew ben Bezabel) construyó un hombre artificial – el llamado Golem- para que éste tañera las campanas en la sinagoga e hiciera los trabajos pesados. No era, sin embargo, un hombre como los otros y apenas lo animaba una vida sorda y vegetativa. Ésta duraba hasta la noche y debía su virtud al influjo de una inscripción mágica, que le ponían detrás de los dientes y que atraía las libres fuerzas siderales del universo. Una tarde, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de sacar el sello de la boca del Golem

y éste cayó en un frenesí, corrió por las callejas oscuras y destrozó a quienes se le pusieron delante. El rabino, al fin, lo atajó y rompió el sello que lo animaba. La criatura se desplomó. Sólo quedó la raquítica figura de barro, que aún hoy se muestra en la sinagoga de Praga. (citado en “El Golem” en Manual de zoología fantástica, p. 81).

El Gólem del poema de Borges, en efecto, parece acercarse más a esta versión, pero, a Borges no le era desconocida la narración de Grimm, pues en la misma entrada “El Golem” del manual, aparece una cita de la versión talmúdica (p. 80) y un comentario sobre las palabras *emet* y *met*, citadas por Scholem.

Alazraki explica la concepción de la cábala que consiste en encontrar en las letras del alfabeto hebreo la cifra del universo. Los cabalistas sostenían que Dios había utilizado esas letras en alguna combinación secreta, (pero no imposible, pues el número de letras es limitado, por lo que el número de sus combinaciones es, a su vez, limitado), para la creación del universo. La creencia proviene de un breve pasaje del *Sefer Yetsirah*, donde se propone esa combinación de elementos lingüísticos por Dios para dar como resultado la creación.

Para nuestros fines es suficiente puntualizar que en la tradición judía de la Kábala el intento humano de crear un hombre da expresión concreta al esfuerzo del kabalista por penetrar y descubrir los secretos de la creación divina. El hombre busca repetir en el Golem el acto divino de la transformación de un Adán golem de barro en el primer hombre de la creación. (Alazraki. “El Golem”, p. 223).

En este punto Alazraki se separa del todo de los derroteros a los que se dirige esta sección, no obstante, menciona algunos puntos, casi por accidente, que son rescatables al resto del análisis aquí propuesto. Abandona, por el momento, su interés por la cábala

y las versiones del Gólem, para adentrarse en un tema más general en la obra de Borges: el “otro”. Empieza por hacer una recolección de textos de Borges en donde aparece la idea del sueño, del espejo, de la alteridad: “Las ruinas circulares” en donde un hombre sueña a su hijo para darse cuenta que él también ha sido soñado, “Ajedrez II” en donde un jugador de ajedrez es movido por un jugador y éste a su vez es movido por otro. “Amanecer” en donde el sueño es presentado desde la posición idealista de Schopenhauer y de Berkeley y “Nueva refutación del tiempo”, entre otros.

No es ésta la línea general que interesa a esta tesis. La vertiente idealista es la que conduce estas páginas y así como Alazraki persigue las nociones del otro, más anecdóticamente, que de otra forma y así como Manuel Ferrer, como se verá en la siguiente sección, pretende rastrear los atributos del tigre en la obra de Borges e, incluso, en la vida del autor, se pretende en esta tesis seguir el trato que se le da al idealismo en los textos de Borges.

Arriba, Alazraki, a la descomposición del poema y lo divide en tres partes. La primera la componen los cuatro primeros cuartetos, en donde se busca el nombre sagrado y se “*relaciona con fino ingenio el empeño kabalístico con la teoría platónica de las ideas*” (“El Golem”, p. 228). Pero Alazraki no indaga mucho más por el desarrollo del platonismo en el poema; aunque lo menciona otras tres veces no parece darle mucha importancia. Relaciona el *Shem Hameforash* con las proposiciones de *La República*, en donde las letras contienen el secreto mágico, pero no menciona el *Cratilo*. La siguiente referencia al platonismo es importante para la confirmación de que la objeción que se le propone a la cábala en el poema es una objeción a lo platónico en la cábala y aunque Alazraki no se detiene en ella es importante destacarla.

Conviene recordar que la doctrina de los arquetipos influyó en el kabalismo español y alemán y que absorbida a través del Neoplatonismo adquirió el nombre de demuth en su versión hebrea. El nexo establecido por Borges está, consiguientemente, dentro del espíritu y desarrollo de la Kábala. (“El Golem”, p. 228).

La segunda parte del poema, el cuerpo, habla de la leyenda del Gólem y Alazraki sigue explicando detalles acerca de ella; para él es más importante que el platonismo sea un nexo con la cábala que lo contrario, que la cábala sea un nexo con el platonismo. Hay una última mención a la doctrina platónica que también es útil, pero a la que Alazraki no le hace seguimiento.

Borges evita los detalles pero no la anécdota; esquiva lo que es irrelevante a sus propósitos pero presenta al lector una versión de la leyenda que a la par que conserva lo esencial de la historia va imponiéndonos el Golem como una caricatura del hombre, como su sombra, pero no diferente de las sombras-apariencias que los hombres aceptan como su realidad en la cueva de Platón. Su versión de la leyenda no es una transcripción. (“El Golem”, p. 230).

Claramente se discierne el propósito de Alazraki, está interesado en proponer la recreación de la leyenda. Quiere manifestar el aporte de Borges a la tradición del gólem al convertirlo en una metáfora del género humano. No son objetables, ni la propuesta ni el procedimiento, pero no percibe el alcance que sus relaciones con Platón pueden llegar a tener. En este punto abandona por completo el platonismo para proceder con la explicación de la última parte del poema tras detenerse en la explicación un verso: “*la Clave, la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio*”, y de un cuarteto:

Gradualmente se vio (como nosotros)

aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tu, Aquellos, Otros.

Para Alazraki los sustantivos del verso son sólo una enumeración de sinónimos del Nombre absoluto. Da explicaciones que provienen de la tradición cabalística para explicar la presencia de las palabras en el poema. Así, Clave es la llave y la cifra del Nombre absoluto, Puerta es una referencia al Texto Sagrado y Palacio es el sitio donde reposa el trono de la Divinidad. Tiene razones poderosas para sustentar los símbolos que representan esos sustantivos, sin embargo, no comenta nada sobre el Eco y el Huésped.

Uno de los atributos que se le han adjudicado a la literatura de Borges es la multiplicidad de lecturas que consienten sus textos y la variedad de significados que adquieren sus palabras. Si bien es cierto que Alazraki sustenta su interpretación rastreando la influencia de la cábala que se evidencia en el poema y, en gran parte de la obra de Borges, desde otra perspectiva, la del platonismo, por ejemplo, otras posibilidades se pueden explorar al interpretar esas palabras. Con esto no quiero decir que esté equivocada la lectura que presenta el artículo, sino que se pueden encontrar más significados, teniendo en cuenta que una lectura, esta sí, cabalística, pretende encontrar indicios cifrados de otras posibilidades interpretativas.

Parece quedar claro, y hacía allí se dirige la conclusión del artículo, que el Golem es una metáfora del hombre, sumando esta información con la doctrina platónica, se puede empezar a entrever la objeción acerca de la teoría de los arquetipos. Así Clave, se convierte en la palabra arquetípica, Puerta podría ser el paso entre los dos mundos, el

sensible y el verdadero; el eco es una voz disminuida por efecto de la repetición, entonces la palabra Eco, es una analogía del Golem, una imitación opaca del original, Huésped es tanto el Golem, en casa del rabino, como el hombre en el mundo y Palacio es el sitio en dónde se hospeda el hombre: una metáfora del universo. Éstas son sólo posibilidades, pero demuestran las consecuencias de leer el poema bajo otra influencia. Podrían no ser sólo sinónimos de Nombre, podrían ser atributos.

La estrofa citada es la culminación del proceso de identificación entre el Golem y el hombre. Desde una perspectiva puramente cabalística podemos entender la cadena de imperfecciones de la siguiente manera: El Golem no aprende a hablar, el hombre habla y vive en un mundo creado por el lenguaje (reminiscencia de Platón) pero, no posee el lenguaje divino, carece del Nombre. Dios tiene ese lenguaje perfecto por medio del cual ha creado el mundo. El mutismo del Golem es significativo tanto para la lectura cabalística como para la lectura platónica.

El sentido de esta serie [...] no es otro que el de hacer ingresar al Golem en esa misma red del tiempo y de la cultura en el cual el hombre vive como en su habitat. Pero mientras para el hombre esa “red sonora” es una casa por él construida en ese laberinto creado por los dioses (el mundo), para el Golem es un caos en cuya red se siente no menos prisionero que el hombre en la “inagotable realidad” de los dioses. Ya aquí queda revelada la intención del poema que Borges formulará explícitamente en la última parte.

A través del Gólem, Borges recrea la condición del hombre frente a una fuerza divina que lo ha hecho no menos imperfecto y vano que ese Golem. (“El Golem”, p. 233).

Con el desarrollo de este argumento, Alazraki da por concluida su explicación, puramente rabínica, del poema; dejando, en mi opinión, muchas puertas abiertas, varias

de ellas propuestas por él mismo, como se ha intentado dejar en claro, pero mencionadas, podría decirse, casi que por accidente.

Ahora prosigo con la lectura que propone el poema como una objeción a la doctrina de los arquetipos platónicos. No me demoraré en las pruebas que apuntan a la defensa de la influencia de la cábala en el texto, creo que Alazraki ya ha acometido dicha empresa con éxito. Sin embargo, no me desligaré del todo de los comentarios acerca de la cábala, pues la propuesta consiste en encontrarla objetada, por ser platónica, y por lo tanto al desmembrar el poema es indispensable ir apuntando las relaciones entre la cábala y el platonismo.

Comparto, en gran medida, las observaciones de Alazraki, aunque creo que más que proponerse una simple metáfora del hombre, es una comparación entre la relación hombre-Golem con la relación Dios-hombre. Y si, advirtiendo la referencia inicial a Platón, se eliminan las relaciones personales, puede interpretarse al Golem como copia imperfecta del hombre y al hombre como copia imperfecta de Dios. Si se plantea el poema como una objeción o una reducción al absurdo de ese proceso de copia, más allá de enunciar una simple comparación, se puede apreciar que tras la alambicada historia del Golem yace otro problema, más antiguo, autorizada su consideración por la primera estrofa. Los espejos y los sueños, también mencionados por Alazraki, que inundan las narraciones de Borges, pueden hacer parte de la misma inquietud: el problema de la existencia del mundo sensible que se deriva de la doctrina platónica que considera el mundo como una copia, no sólo imperfecta sino irreal.

¿Qué tiene que ver la filosofía de Platón con la magia del judaísmo? Llegar a una conclusión acerca de esta mezcla no parecía tan difícil como encontrar el vínculo real entre las dos. Así como se puede rastrear la platonización y aristotelización del catolicismo, pensé que habría que enterrarse en los textos de la filosofía judía para encontrar el San Agustín o el Santo Tomás de la tradición judaica. Tras haber abandonado el proyecto por encontrarlo inútil, decidí atribuirle el hecho a la arbitrariedad de Borges, que en todo caso es posible, hasta que encontré, en el artículo de Alazraki la relación, ya citada, de los cabalistas españoles y alemanes con el Neoplatonismo.

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

En el diálogo el *Cratilo*, se habla de las palabras, los nombres de las cosas. Cratilo dice que la palabra contiene la cosa. Bien, como Borges lo dice muy claro en los primeros versos; *Si [...] el nombre es el arquetipo de la cosa*, la palabra sería la idea de la cosa, todo lo que es común a la cosa pero que una cosa particular no contiene. La idea sería la misma que Platón nos muestra en su teoría sobre los arquetipos; para cada cosa existente hay un arquetipo. Todos los objetos están hechos de un mismo molde, todo es una copia de una idea original. Lo que hay de común a las cosas, pero que no está en ninguna de ellas, es precisamente esa idea original; si se perciben dos sillas, aunque no sean exactamente idénticas se sabe que son sillas porque tienen algunos rasgos en común, puede verse que están hechas del mismo molde ideal, que son reflejos de una misma idea. El Golem es un reflejo de la idea del hombre.

Aquí se presenta el primer escollo. Si la palabra es arquetipo de la cosa, ¿tiene arquetipo la palabra? O ¿es el hombre poseedor de los arquetipos? En el diálogo Sócrates ha descartado tal idea, la conclusión es que las palabras no son arquetipos. Entonces, a primera vista, parecería que el poema es una objeción a la propuesta de Cratilo y una vindicación de la doctrina platónica. Nada más alejado de la verdad. Si Cratilo estuviera en lo cierto y las palabras fueran, efectivamente, arquetipo de la cosa, el Golem sería igual que el hombre y no habría forma de diferenciarlos, de la misma manera el hombre sería idéntico a su arquetipo y sería perfecto e inmortal. No habría leyenda ni poema acerca del Golem. En el caso de que, en efecto, existieran los arquetipos, a Sócrates le asiste la razón al despachar la tesis de Cratilo: el resultado es el Golem. Un mundo de golems sin sentido que inundan el universo como copias imperfectas de su arquetipo; cobra entonces una nota oscura aquella frase del gnóstico de Uqbar que recuerda Bioy Casares en la quinta de la calle Gaona: *“Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan”*. (“Tlön...”, p. 432). Cratilo está equivocado, claro está, pero la conclusión a la que lleva el planteamiento de Sócrates es escandalosa.

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

La segunda estrofa establece la conexión entre la idea del poder de las palabras según la cábala del judaísmo y los arquetipos platónicos. Como se ha explicado antes, en la cábala se cree en el poder de la palabra del nombre de Dios como fuente de toda creación. Al fin y al cabo, es la misma idea que se indica al citar a Platón en la primera estrofa; en el nombre de Dios está la esencia de lo creado, Su Nombre es la clave de la

creación del ser humano, es la clave para acceder a la idea, al molde, y así crear un reflejo de la idea: otro ser humano.

Dos elementos perturbadores se elevan al emparejar las dos estrofas. El primero y, más evidente, es el que conduce a plantearse las opciones del proceso de la copia. O existe un arquetipo para Adán y su hijo será copia de Adán y su hijo copia de la copia y así hasta nuestros días o hay una sola idea para Hombre y todos los hombres se refieren directamente a ese arquetipo. De ser cierta la primera, se remite directamente a la sentencia del heresiarca de Uqbar, en donde cada hijo es reflejo imperfecto de su padre; seguir esa línea conduciría a la exterminación del género humano por definición, puesto que nada puede degenerarse eternamente. De ser cierta la segunda, queda invalidada inmediatamente por el *argumento del tercer hombre*, porque un hombre particular debe tener una referencia arquetípica con el siguiente y estos dos con un tercero y estos tres con un cuarto hasta el infinito. Las dos opciones terminan en el mismo abismo: un alejamiento tal del arquetipo que éste resulta inoficioso o irreconocible. La primera porque en la cadena de degeneración milenaria nada puede relacionar a un hombre actual (corrompido hasta ser irreconocible) con ese Adán primigenio (o con su arquetipo). La segunda porque el sujeto particular Juan y su arquetipo forman una unidad que debe tener un arquetipo, estas tres unidades deben, así mismo, tener un arquetipo, etc. O, explicado de otra manera, la relación entre un objeto particular y su idea se da por semejanza, entonces debe haber un punto medio de semejanza (A) entre Juan y su arquetipo, y debe haber un punto de semejanza (B) entre ese punto (A) y Juan, y de nuevo debe haber un punto de semejanza (C)... Pero esta cadena sólo se considera para el sujeto Juan. Otra cadena infinita habría para el sujeto particular Pedro y otra para Luis... Pero habría que contar también con las cadenas infinitas que relacionan a Juan y

a Pedro, por ejemplo, pues los dos tienen relación de semejanza con el arquetipo Hombre. Las líneas de separación entre los objetos y sus arquetipos ni siquiera han traspasado el punto medio. Esto es una clara reminiscencia de Zenón, quien plantea la imposibilidad del movimiento. En una de sus paradojas más conocidas se propone una idea semejante: para llegar del punto A al punto B, es necesario cruzar la mitad del camino entre A y B. Pero para llegar a la mitad del camino, es necesario cruzar la mitad del camino entre A y el punto medio, y así sucesivamente. Pero como el espacio se puede dividir infinitamente, en virtud de la lógica matemática que demuestra que siempre existe un número entre otros dos por pequeña que sea la diferencia, entonces nunca se puede dar, ni siquiera, el primer paso. El arquetipo, entonces, se vuelve inaccesible, por lo tanto, de existir, es completamente inútil.

La segunda idea que resulta de conectar las dos estrofas pone en evidencia una falta grave de la cábala neoplatónica. Una de las definiciones del Ser Supremo, rechazada por Santo Tomás, es la premisa del argumento ontológico descrito por San Anselmo en el *Proslogion*: Dios es algo mayor de lo cual nada puede llegar a pensarse. Si Cratilo está en lo cierto, por lo menos a nivel del mundo de las ideas, y existe una palabra arquetípica que da cuenta de las ideas, entonces la palabra se convierte en arquetipo del arquetipo y, de nuevo, se tiene el principio de una de las cadenas infinitas de regresión que esto supone y sus consecuencias ya expuestas. Pero la cábala busca un nombre, El Nombre, en el cual está cifrado Dios y las palabras que contiene Su Omnipotencia. Si Dios está cifrado, entonces está condicionado; si la omnipotencia puede ser guardada o contenida, entonces hay algo más potente; según esto ni Dios es mayor que la cifra que lo contiene ni la Omnipotencia es omnipotente. Si el Nombre es arquetipo de Dios, entonces Dios mismo está sometido a la objeción que se propone con el *argumento del*

tercer hombre, desligándolo tanto de Su idea que sería una copia imperfecta de ésta y, por lo tanto, no sería Dios; o sería un dios menor, un golem del arquetipo. Si es ese dios imperfecto quien ha creado el mundo, entonces la paternidad sí es abominable porque continúa el proceso de degeneración del hombre. El mundo de las ideas, entonces, deja de ser perfecto, pues las formas son copias de sus arquetipos (las palabras) y teniendo en cuenta que el alma visita el mundo de las ideas y es ese recuerdo el que establece el enlace entre el hombre y la verdad, entonces el hombre no puede tener la más remota idea de aquello que es verdadero pues el alma no ha visitado más que una sala de espejos, de engaños y de copias.

No puede existir un Nombre que cifre a Dios o que contenga la Omnipotencia, pues sería este Nombre Dios mismo y el hombre sería incapaz de poseerlo pues se convertiría en alguien más poderoso que Dios, lo cual es una contradicción de términos. La tradición platónica llevaría hasta un infinito regreso de arquetipos esta proposición, la tradición cristiana debería incluir en el misterio de la trinidad este cuarto atributo del ser de Dios, con lo cual no serían tres las caras de la divinidad sino cuatro y la tradición judía se enfrentaría al fracaso experimentado por Judá León, pues ningún hombre puede ser mayor que Dios.

Explicadas las connotaciones que tienen las dos primeras estrofas, el resto del poema se desenvuelve en medio de la conjunción de las dos doctrinas resultando en la reducción al absurdo de la platónica a través de la cabalística.

Tal vez, el poema, sea una reproducción de la versión talmúdica del primer Adán, aquel que conoció todo el universo y sus secretos, tal vez conoció ese Nombre, y que al

intentar comprenderlo fue expulsado del Edén. Tal vez el hombre, naturaleza caída, es un golem del dios-golem y estamos destinados a la extinción. Pero entonces ese Adán no es el Gólem del poema, sino el rabino de Praga.

*Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.*

“La palabra golem aparece una vez en la Biblia; a Adán se le llama golem, con el sentido de cuerpo sin alma”. (Scholem. *Grandes temas...*, p. 172). Este pasaje se refiere a las doce primeras horas de la vida de Adán, antes de comer del árbol de la sabiduría. El Golem es una criatura sin intelecto, sin la capacidad de hablar. El pecado que cometió Adán en el Edén es el mismo que vuelve a cometer Judá León cuando intenta usurpar el puesto de Dios. No puede jugar a ser Dios porque sólo es una copia del original, del Creador y Él es el único que tiene las claves correctas. Hasta este punto, podría suponerse que el Golem es aquel que busca el conocimiento absoluto y que, careciendo de las facultades para asimilarlo, se enfrenta con el fracaso. Se establece una relación de identificación entre el hombre desbordado por el conocimiento y el Golem que, aunque no ha sido mencionado quien es y la criatura no ha sido creada todavía, se sostendrá a lo largo del resto del poema.

En los versos 13-24, el narrador muestra cómo la historia primigenia se repite por la ingenuidad del hombre, aparece Judá León y vuelve a cometer el error que cometió Adán, queriendo hacerse con los atributos de Dios. Supone una contradicción el hecho de que un rabino, que supuestamente se ha comprometido a dedicar su vida a Dios, a profetizar el mensaje de Dios, intente sobreponerse a su maestro. Pero eso sólo muestra

la debilidad del ser humano, no es perfecto por que la copia no es idéntica al original; de ser así, el hombre sería Dios. Esto sería posible si ese dios arquetípico que suponen tanto la cábala como Platón fuera, en efecto, perfecto, pues su obra, por definición, sería perfecta. La obra de ese ser hombre perfecto sería, a su vez, perfecta y nada prueba mejor que no es cierto como el resultado: el Golem. Judá León, se convierte en un dios menor, menor que el dios que lo creó, que es, según las conclusiones alcanzadas anteriormente, también un dios sujeto a algún poder mayor.

Empieza entonces el camino descendente en la línea de las copias. Hay una gran diferencia entre Adán y el Golem, los dos son copias, pero Adán es una copia más cercana a la idea original por que está hecho por un dios con mayor jerarquía. Si Adán, que era una copia cercana a su original, falló en comprender el conocimiento de su creador, ¿qué le hace pensar al rabino, que es una copia lejanísima de ese Adán, que podrá comprender y manejar el Nombre?

*la puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.*

El Golem, que es una copia hecha por una copia, resulta más imperfecto. Adán fue consciente del error que cometió cuando comió del árbol de la sabiduría, el Golem no entiende su alrededor y su única referencia es el rabino y es a él a quien imita. El Golem está en un escalón aún más bajo en la escala de copias.

Una vez que el rabino ha encontrado la clave empieza a construir lo que va a ser el Golem, escribiendo el Nombre en un papel que introduce en la boca de la criatura le da vida.

*El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.*

*Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.*

Se insiste en la imperfección del Golem y se incluye una comparación directa entre la criatura y los hombres. El Golem no tiene la capacidad de entender lo que pasa a su alrededor. El rabino ha descendido un escalón al crear al Golem y por eso le faltan las facultades que tendría una copia de la idea original. El narrador describe las actitudes del Golem, pero nunca dice nada acerca de lo que el Golem pueda sentir o pensar, para el narrador, como para el rabino, el Golem es un recipiente vacío. ¿No habrá visto ese dios menor así a su Adán? ¿No verá ese dios menor así al rabino y al resto de sus criaturas?

*El rabí le explicaba el universo
Esto es mi pie; esto es el tuyo; esto la soga
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.*

El rabino ha conseguido construir un muñeco que tiene como sirviente en su casa. Cierta comicidad se advierte en este pasaje, sin embargo, lo que parece estar diciendo es que como todos los hombres son copias de copias, generación tras generación, se alejaría del molde original y al final no serviría, el hombre, para más que barrer bien o mal la sinagoga (el mundo).

*Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.*

En este punto ya la identificación entre el rabino, representando a los hombres, y el Golem es definitiva y se sugiere la imperfección del dios menor. El experimento no ha funcionado como debe. La razón del fracaso está en la referencia de la primera estrofa: lo único que ha hecho el rabino es crear una copia de una copia. Judá León no aprendió a hablar como ese dios que tiene un Nombre secreto. Judá León es un golem creado por ese dios, que no pudo legarle el poder de expresar tan alto Nombre. De la misma manera el Golem no aprende a hablar como el rabino.

*Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.*

Para el Golem su dios es el rabino, es su creador y por eso le adora; debe entenderlo, si algo entiende, como alguien superior. Con sus gestos y reverencias, copia la forma como el rabino adoraba a su dios. La comparación entre el rabino y el Golem no pasa inadvertida, Judá León tiene esa relación de incompreensión con su dios. Con estos

versos se anuncia la pregunta con la que termina el poema. El rabino, se da cuenta del fracaso y confiesa la locura que supuso el experimento.

*El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?*

*¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?.*

El rabí mira al Golem y entiende que no ha resultado como él lo había esperado, él no ha logrado hacer lo que hizo su creador (¿o sí?) y siente algo de miedo. Se encuentra en estado de incertidumbre, ¿qué fue lo que salió mal? Compara su creación con un hijo y el lector puede comprender una analogía entre el hecho de procrear y el hecho de pronunciar una fórmula mágica que dé, como resultado, una criatura; los hijos serían más imperfectos que sus padres. En estos versos se propone otra conexión con el platonismo exponiéndose claramente la idea de la copia. El rabino confiesa haber agregado un símbolo más a la infinita línea de copias. Con estas palabras se delata, con o sin su conocimiento, como un símbolo de esa cadena, un escalón más en la escalera descendente.

*En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?*

Aunque no se da la respuesta de lo que pudiera pensar el dios que creó al rabino, puede suponerse que algo parecido pudo haber pensado al observar a su hijo, su criatura imperfecta intentando imitarlo sin éxito.

El poema no termina como la leyenda, el rabino no destruye, al menos todavía, su creación. Se ha visto la relación que tiene el rabino con el Golem, que en muchas maneras es cuestionable, como probablemente es cuestionable la relación de ese dios con el rabino. El rabino no extrae el papel con el Nombre sagrado de la boca del Golem, tal vez como ese dios no quita la vida sus hijos.

El primer verso del poema muestra el engaño por el que se han dejado llevar los cabalistas. El personaje de Cratilo en el diálogo de Platón sostiene que el nombre de la cosa es la esencia de esa misma cosa, hay una exactitud en los nombres. *“Es decir, existe un nombre en sí (forma) que puede encarnarse en diferentes sílabas y letras”*. (Cratilo..., p. 343). La teoría de Cratilo se basa en que el lenguaje es el único medio de conocer la realidad, conocer el mundo de ideas, los arquetipos. De manera similar se conduce la cábala neoplatónica, los cabalistas creen que hay un poder en las letras del nombre de Dios. Pero si esto fuera cierto, el experimento con el Golem hubiera funcionado. Si es como afirma Cratilo, se podría, con sólo un nombre, crear un ser humano. Platón lleva su planteamiento más lejos, su diálogo aparenta ser una discusión puramente lingüística, pero realmente lo que pretende es desarticular la opinión de Cratilo, *“la posición platónica es clara: el lenguaje es el camino inseguro y engañoso para acceder al conocimiento de la realidad”*. (Cratilo..., p. 346). La propuesta del diálogo explicar que existe el mundo de ideas, pero los nombres no son los que pueden conducir hasta allí puesto que también son una imitación de la esencia. Pero, además, es

un retrato, es decir, algo distinto de la cosa (no una adherencia o un duplicado de ella, como sostiene el naturalismo de Cratilo), “y lo mismo que un retrato se puede aplicar a quien no le corresponde, así el nombre puede aplicarse al objeto que no le corresponde” (*Cratilo...*, p. 346).

La cábala de Judá León no funcionó por que la teoría de los nombres, como arquetipos, no es cierta. Ésta es la respuesta fácil, esto ya lo dice Platón mismo en su diálogo, el resultado del poema es que la teoría de Platón del mundo de ideas no se sostiene. El experimento del Golem no funcionó por que la copia de la copia de la copia nunca va a quedar tan perfecta como el original, es por eso por lo que el Golem resulta ser un monstruo y no un ser humano como los demás (quienes también deben aparecer como monstruos ante la divinidad). El narrador está diciendo que si la teoría de Platón fuera cierta, cada hombre es más imperfecto que sus antecesores y sus hijos serán más imperfectos que él, hasta la aniquilación del género humano.

El rabino de Praga está tan alejado de su dios, como ese dios está alejado del Dios verdadero; en virtud del *argumento del tercer hombre*. Si hay una idea de hombre y un hombre particular en el mundo llamado Judá León (que participa de la idea) para que los dos tengan un nombre común y una naturaleza común, debe haber un universal al que pertenezcan los dos: el llamado tercer hombre. Pero el tercer hombre debe pertenecer a un universal al que pertenezcan la idea y Judá León, un cuarto hombre... Con el dios menor del rabino se procede de la misma manera, hay tantos dioses intermedios entre ese dios y su idea como hombres intermedios entre el rabino y su idea, esto es, número infinito. El dios del poema no se reconoce con el Dios arquetípico, pues es un dios que ha fallado al crear su criatura, no es perfecto. Si se pudiera suponer

una cadena de reproducción en el ámbito de la divinidad y sus diferentes estados de deformación, se podría imaginar lo siguiente: el dios del rabino es hijo de un dios mayor y éste es hijo de un dios mayor hasta que en algún punto cercano al infinito se pudiera suponer una especie de dios arquetipo⁵. Pero ese dios menor, el del rabino, no tiene un hijo, sino que por medio de una fórmula mágica, un Nombre sagrado, por medio de la palabra, crea una figura de barro y la anima. La consecuencia es el género humano que después de muchas reproducciones arriba al rabino de Praga quien, en vez de seguir con el mecánico gesto de población del mundo, crea, por medio de una palabra mágica, una fórmula cabalística, un simulacro de arcilla con algún tipo de vida. Entonces la diferencia entre el rabino y su Golem es mayor que la que hubiera existido entre él y un hijo suyo, naturalmente concebido. De la misma manera en que se aprecia la diferencia entre ese dios menor y los hombres que, creados con palabras que no son arquetipos de la idea, no son sino sombras.

Esto es una interpretación puramente basada en la información que se halla en los escritos de Platón y Scholem siguiendo las indicaciones que ofrece el poema. Está claro que el poema se podría interpretar de otras maneras, podría conducirse desde otra perspectiva como la que sugiere Alazraki, que incluye las relaciones de la cábala y los aspectos relacionados con el soñador soñado; podría perseguirse la idea del círculo, la del tiempo que se repite, ideas que tantas veces pueden encontrarse en las obras de Borges. Puede desarrollarse la idea que el mismo Borges indica en el prólogo del volumen que contiene el poema: “*la relación de la divinidad con el hombre y acaso la del poeta con la obra*”. (*El otro...*, p. 235). Si se atiende a la angustia que le produce al

⁵ Una línea similar a la que expone Hofstadter en su libro titulado *Göedel, Escher, Bach*, cuando Aquiles y la tortuga encuentran una lámpara maravillosa que frotan. Al salir el genio, Aquiles formula un deseo imposible de cumplir (desea que su deseo no se cumpla). El genio produce otra lámpara y al frotarla sale un genio mayor, llamado meta-genio, y ante la misma pregunta invoca al meta-meta-genio, y así sucesivamente hasta llegar a un genio cercano a la idea de Dios.

rabino el fallo de su creación, puede identificarse al rabino con el poeta y al Golem con su obra. El Golem es una creación de Judá León, igual que Judá León puede ser una creación de Scholem; Scholem, un invento de Borges, etc. Es posible que con esto se justifiquen versos como “*estas verdades las refiere Scholem / en un docto lugar de su volumen*”, o “*(Este gato no está Scholem / pero, a través del tiempo lo adivino)*”. Así se obtiene, de nuevo, una cadena de autores y personajes que recuerda la iniciada en el *Parménides*, en donde cada autor no es más que un amanuense o escribano de algún espíritu mayor.

e) Entre felinos.

EL OTRO TIGRE

And the craft that createth a semblance

MORRIS: *Sigurd the Volsung* (1876)

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
la vasta biblioteca laboriosa
y parece alejar los anaqueles;
fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
él irá por su selva y su mañana
y marcará su rastro en la limosa
margen de un río cuyo nombre ignora.
(En su mundo no hay nombres ni pasado
ni porvenir, sólo un instante cierto.)
Y salvará las bárbaras distancias
y husmeará en el trezado laberinto
de los olores el olor del alba
y el olor deleitable del venado;
entre las rayas del bambú descifro
sus rayas y presiento la osatura
bajo la piel espléndida que vibra.

En vano se interponen los convexos
mares y los desiertos del planeta;
desde esta casa de un remoto puerto
de América del Sur, te sigo y sueño,
oh tigre de las márgenes del Ganges.

Cunde la tarde de mi tarde y reflexiono
que el tigre vocativo de mi verso
es un tigre de símbolos y sombras,
una serie de tropos literarios
y de memorias de la enciclopedia
y no el tigre fatal, la aciaga joya
que, bajo el sol o la diversa luna,
va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
su rutina de amor, de ocio y de muerte.

Al tigre de los símbolos he opuesto
el verdadero, el de caliente sangre,
el que diezma la tribu de los búfalos
y hoy, 3 de agosto del 59,
alarga en la pradera una pausada
sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
y de conjeturar su circunstancia
lo hace ficción del arte y no criatura
viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Éste
será como los otros una forma
de mi sueño, un sistema de palabras
humanas y no el tigre vertebrado
que, más allá de las mitologías,
pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
me impone esta aventura indefinida,
insensata y antigua, y persevero
en buscar por el tiempo de la tarde

el otro tigre, el que no está en el verso.

(En *Obras Completas II*, pp. 202-203).

La segunda pieza que compone este apartado es un párrafo que también aparece en *El Hacedor* y que conforma, con el poema anterior, una unidad temática.

DREAMTIGERS

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo y así: Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble. O con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.

(En *Obras Completas II*, p. 161).

El artículo de Manuel Ferrer titulado “De tigres” ofrece una lectura de la figura de los tigres en la obra de Borges. Empieza por explicar qué significa, para él, el cuarto tigre que el poema le sugiere. Hay una frustración, eso parece evidente, sin embargo, Ferrer rescata la imagen que produce en el lector. Al menos tres tigres aparecen en el poema, el cuarto sería el que no está en el verso; esta es una lectura discutible, aunque la comparto, porque ese supuesto cuarto animal podría ser el que se refiere en la última

estrofa, pero, si el tigre no está en el verso, no podría ser éste. No queda clara la diferencia entre ese último felino y el supuesto cuarto, excepto la declaración explícita de que no está en el poema. Confiado en el narrador, Ferrer se embarca en una dinámica de frustración que sugieren algunos de los relatos y poemas de Borges; menciona, por ejemplo, la frustración de Judá León, entre otras, y decide tomar ese camino interpretativo. Así como Alazraki dirigió su ensayo hacia los soñadores soñados y la figura del “otro” y yo he decidido seguir el camino de las objeciones filosóficas, Ferrer sigue el camino de la frustración. Relaciona el poema y el párrafo por su símbolo común y por su fracaso.

“El otro tigre” es simplemente una elaboración más amplia y trascendental de “Dreamtigers”, y la raíz común de que han surgido ambos es esa recurrente obsesión que asedia a Borges tanto por el símbolo –el tigre– cuanto por esos específicos y ya señalados sentimientos de frustración, fracaso e impotencia del creador literario ante el intento de captar la vida en su plenitud. (“De tigres”, p. 279).

Aunque creo que Borges pone en evidencia la incapacidad del escritor para captar la realidad, no sólo en estos textos sino en muchos otros, creo que se refiere a un escritor filosófico (idealizado); es muy posible que no se trate de él mismo. Son escritores ficticios, narradores, encarnados por él, que son a la vez personajes que luchan contra mundos filosóficamente reglamentados. No creo que esa frustración en la que tanto se insiste corresponda a un sentimiento personal. Con esto no quiero decir que no tuviera frustraciones, dato que no interesa en absoluto a este trabajo, sino que no es del caso deducirla de sus obras puesto que, como he mencionado, pienso que se trata de un tema de ficción, como el infinito, la nada, el laberinto, que en última instancia, también son expresiones de fracaso: un fracaso psicológico.

Borges ha conseguido proporcionarnos el tigre que se le había frustrado antes. De acuerdo con todo esto, esa diferencia, no obstante, es puramente formal, ese resultado distinto es más aparente que real; porque, en efecto, en “Dreamtigers” Borges se propuso la ensoñación de un tigre –un tigre, recalco- y ese tigre no surgió, y si bien en el poema los tigres –repito, los tigres- surgen en toda su integridad plástica frente a la imaginación del lector, la frustración es la misma, ya que lo que se propone en el poema no es crear un tigre, como en la prosa, sino el “otro” tigre, y es ese –“el otro”- el que dolorosa y patéticamente “no está en el verso”. En ese sentido, los más perfectos tigres de “El otro tigre” se asimilan plenamente al imperfecto de la prosa en cuanto que en ninguno de los casos el autor logra coronar con éxito su íntimo propósito. (“De tigres”, p. 280).

Si se le dijera al lector que debe pensar en un color, pero que no piense en el color rojo, que no piense en el color de un vestido rojo o en el color de la sangre, es posible que el lector piense inmediatamente en el color rojo. La palabra se convierte en un estímulo que hiere el espíritu, diría San Agustín, y la representación es precisamente lo que conecta el lenguaje con el mundo, ya sea el real o el de las ideas. Acaso la frustración del narrador no se corresponda con el sentimiento del escritor, porque el escritor sí logra transmitir el tigre deseado, un tigre arquetípico que recoge lo general del tigre que tiene cada lector en su cabeza. La única manera en la que el narrador podría alcanzar su tigre, sería nombrarlo a la manera de Funes, de Locke, de Swift o, incluso, de Cratilo; apropiándose de un lenguaje de particulares o de palabras arquetípicas que dieran cuenta de una realidad y no de una representación de dicha realidad. Es por eso por lo que creo que el artículo se desentiende de lo principal para dedicarse a la mera conjetura; la frustración se convierte en un tropo literario y el artículo intenta hacerla extensiva a la vida personal de Borges. (Como he mencionado, es posible que Borges fuera un hombre profundamente frustrado, pero literariamente ese dato no aporta nada). Así como el

fracaso del rabino de Praga, la frustración del narrador de “El otro tigre”, se suma a una serie de representaciones de personajes inmersos en un mundo de arquetipos imposibles y lejanos.

Ferrer coquetea con la idea del idealismo a lo largo de todo el artículo pero nunca parece darse cuenta de que lo hace, señala lo más importante tanto de los textos como de los temas, vincula los otros felinos en la obra de Borges, la pantera o el gato; pero no establece un hilo conductor entre sus apreciaciones, ofuscado, como está, por la necesidad de probar la frustración de Borges. Salvo por el hecho de tener que lamentar la aparente ceguera de Ferrer, el artículo hace que el hecho de entender estos textos como reducciones del platonismo sea relativamente fácil.

Y que esos tigres del poema acabarán siendo puras copias o reflejos del “endeble” o “impuro” de la prosa, puede comprobarse con la sola consideración de cómo el autor nos lo va presentando en un proceso de disminución paulatina del vehículo verbal, vehículo verbal que –hay que recordarlo- es el único por el cual y mediante el cual adquieren esos tigres corporeidad, entidad poética. (“De tigres”, p. 380).

Los tigres se convierten en una copia de esa copia que llama impura, ¿no es acaso el mismo procedimiento que se describe en “El Golem”? Sin embargo, creo que Ferrer lo entiende en la dirección contraria, en vez de degenerar desde el tigre arquetípico hasta el de la realidad, a través de la prosa y la poesía, degenera hacia el tigre ideal. En todo caso el planteamiento, y la forma de expresión del planteamiento, se asemejan considerablemente a los esquemas de degeneración que se han expuesto hasta ahora en este capítulo.

Sigue el artículo con la preocupación del tigre que no está y explica claramente como el verso final aniquila la intención del narrador (que identifica con el escritor). El espacio vacío que deja el tigre narrado, se va llenando con el tigre inaprensible, se convierte en una contradicción pues *“al final del poema la única presencia que avasalla domina y se impone a todo el resto anterior será la de ese “otro”, la del que no puede tener entidad poética”*. (“De tigres”, p. 281). Surge la pregunta de la identidad del tigre que no está y Ferrer, de nuevo, roza el idealismo con una explicación que recuerda tanto a Platón como a Parménides pero que tampoco es explorada en sus posibilidades filosóficas.

Pero esa presencia que se impone y domina lo hace, repito, por ausencia; si ese “otro” llegara, por un momento, a instalarse en el poema pasaría a ser “tigre”, pero dejaría inmediatamente e ipso facto de ser “otro”, “el otro”, y con ello perdería su radical esencia, su entidad última y fundamentante que es –a estas alturas ya es claro- su “otredad” frente a la “tigridad” del resto. Situado dentro del férreo contorno del poema, este “otro” es el que es por que no es, su ser es no-ser, fuera del poema existe, en él existe no existiendo; dentro del aislado contexto poético se caracteriza por llevar en sí su propia destrucción, ya que para llegar a ser en ese poema es condición sine qua non que no sea, pues solamente puede existir en él como “otro”. Se deduce de todo esto que lo sustantivo de “otro” no es ser tigre –como puede parecer a simple vista- sino ser “otro”; (“De tigres”, p. 282).

La contradicción queda expuesta: el tigre es porque no es. De acuerdo con Parménides y, en mi opinión, con el narrador del poema, los tigres que no participan de la existencia son los que están en el poema; al contrario de lo que demuestra el artículo, el único tigre que es, es el que falla el narrador en producir. Pero fracasa en el papel, pues ha delineado perfectamente el contorno del tigre en el espíritu del lector con sólo la palabra “tigre”. Desde el título “El otro tigre”, ya hay una idea de tigre y cree el lector que el poema va a hablarle de “otro”, no del que ya ha imaginado, el arquetípico. El artículo

sigue “*en realidad, en el título del poema la función gramatical [...] ha de invertirse; [...] “otro” es el sustantivo, y “tigre” el adjetivo*” (“De tigres”, p. 282). Ferrer insiste en que en ese nuevo sustantivo se catalizan el fracaso y la impotencia del autor, pero, no sólo no se trata del fracaso del autor, sino que incluso el fracaso del narrador es aparente porque ya ha logrado, sin más palabras que “tigre”, dirigirse al verdadero tigre; los otros, los del poema, son los aparentes, son los “otros” tigres, acerca de los que ha leído, los que ha visto, los que recuerda, los que escribe.

Sentadas las bases para la defensa incondicional del fracaso de Borges, Ferrer comenta una cita de un poema a Leopoldo Lugones y encuentra en ella una solución a la contradicción propuesta por la existencia-por-omisión del tigre.

Es clara la clave solutoria: “la realidad no es verbal” y es “incomunicable”; la antinomia, así, se resuelve en la eterna oposición entre Naturaleza y Arte, en la dicotomía de lo vital y lo artístico, de la creación de y por la Naturaleza frente a la creación de y por el hombre, o, dicho de manera ajustada al material del poema, los “tigres” son lo verbal, lo artístico, el “otro” es lo real, lo vital e incomunicable; esos “tigres” son producto del poeta, claro está; el “otro”, de la Naturaleza cuyas funciones y actividad nunca serán reemplazables por el Hombre. (“De Tigres”, pp. 283-284).

La cita de Borges en la que se refiera a la realidad como no verbal y, por lo tanto, incomunicable, expone un planteamiento como el que se encuentra en el cuento “Funes, el memorioso”, en donde se describe lo impracticable de un lenguaje de particulares, pues es cierto que el lenguaje es incapaz de abarcar toda la realidad y conservar sus funciones comunicativas. Pero, de nuevo, Ferrer está invirtiendo los contenidos porque en todo caso, el arte es tan real como la naturaleza no en la dimensión en la cual una copia a la otra, sino en cuanto los dos hacen parte del mundo sensible. De ser cierta la

diferencia que propone el artículo, en todo caso, no es claro por qué el “otro” no es tigre y la creación poética sí. De haber alguna diferencia serían, precisamente, los tigres del poema los que no son tigres sino copias del tigre verdadero. Sin embargo, no creo que el “otro tigre” sea el que Ferrer supone que es. No es el natural inaprensible, no es el que se pasea por Sumatra o en los zoológicos. El “otro” es el que no está en el mundo sensible. Si bien las palabras son pálida sombra de los tigres de carne y hueso que conoce el hombre, de los cuales son sombras los que ha visto en láminas o enciclopedias, esos tigres están en los dos textos de Borges. Las sombras de “*Dreamtigers*” y de “El otro tigre” muestran ese tigre real que inapropiadamente identifica Ferrer con el “*tigre arquetípico*” (“De tigres”, p. 286). El “otro” tigre que intuye el narrador, el mismo que puede llegar a intuir el lector, es el verdadero tigre arquetípico, el del mundo de las ideas, no el que está en la naturaleza que es, también, una sombra de la idea de tigre. Por eso no veo la gran frustración que se recalca en el artículo, porque la frustración no es de tipo artístico sino de tipo filosófico y es el narrador quien la padece. El autor ha logrado su cometido, plantear un narrador frustrado por la incapacidad de acceder al tigre ideal, pero aunque el narrador no lo vea, el lector sí ve el tigre; los dos comparten una única imposibilidad, la de ver el arquetipo del tigre.

Ferrer produce otra relación: la de las espadas, dagas y cuchillos con los gatos, tigres, leopardos y panteras, basándose en una frase de Borges que aparece en “El puñal”: “*sueña el puñal su sencillo sueño de tigre*” (p. 327). Yo entiendo la relación entre los felinos por que hacen parte de un género que puede entenderse como arquetipo, pero no comparto la relación que se establece entre el arquetipo de felino y el arquetipo de arma-blanca-de-corto-alcance. Otras interpretaciones para esa frase se me ocurren pero

que no vienen al caso que expongo. El artículo incluye estos símbolos como soporte para su teoría del fracaso de Borges. También esboza una teoría que relaciona el cuarto tigre con las cuatro letras del *Tetragrámaton* que conducen la historia en “La muerte y la brújula”, menciona la parte final del cuento en donde se propone un laberinto de una sola línea como aquellos formulados por Zenón. No acabo de entender la relación entre los tigres y el cuento, pero lo que más increíble encuentro es que Ferrer resalta todos los puntos que son cruciales a una investigación de contenidos filosóficos sin resolverlos, sin relacionarlos siquiera. La línea recta de Zenón que menciona sin propósito en el artículo sirve como enlace entre una pantera y Platón, como indicaré más adelante, en otro poema de Borges. Destacados y explicados los aportes filosóficos del artículo, abandono la teoría general que defiende para continuar con el aparente fracaso del narrador como personaje.

La frase final de “*Dreamtigers*” dice: “*Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.*” (p. 161). Si puede asumirse que los *dreamtigers* son los mismos que aparecen en el poema, “*Será como los otros una forma / de mi sueño*” (“El otro tigre”, p. 203), entonces la frase, un tanto humorística, puede ayudar a entender en qué consiste la frustración del narrador. Recuérdese el, tantas veces mencionado, *argumento del tercer hombre*, en donde el arquetipo está tan alejado del objeto que se vuelve irreconocible o innecesario. El narrador procura asir el tigre arquetípico, no el que se pasea por el mundo sensible, ése puede suponerse de los textos, pero fracasa en su intento. Fracasa, no por ineptitud literaria, sino porque está condenado a ese fracaso porque el tigre arquetípico no es cognoscible por el hombre. Decir que se parece a un perro o a un pájaro es decir que se parece a cualquier cosa, que, como no puede conocer

los arquetipos, lo mismo le da qué se parezca al tigre o al sapo porque no existe una posibilidad de comprobación o de identificación de la idea con su objeto. En todo caso, tampoco conoce la idea de perro o de pájaro.

El empirismo, en un nivel mental, resuelve este problema descartando la necesidad de comprobación del mundo externo. Berkeley simplifica la objeción aristotélica a Platón diciendo que si la mente humana no puede establecer el correlato de sus ideas con el mundo sensible, entonces es mejor despreocuparse de cómo es en realidad ese mundo sensible y atender, más bien, a cómo le llega a la mente, a las imágenes que percibimos y no a aquellas que no podemos conocer. El narrador resuelve el problema de manera similar, el tigre de los textos, el del sueño, da cuenta del que el hombre conoce, le basta con que se parezca al de Bengala o al de la enciclopedia, así corresponda, en el mundo de las ideas, a la idea de perro o de pájaro.

Si no fuera convincente del todo, permítaseme referirme a otros dos poemas de Borges, “La pantera” y “A un gato”. La relación inicial es evidente y fue sugerida por el artículo de Ferrer: agrupar a los felinos en un símbolo común. La pantera del poema es la pantera prisionera, tanto de los barrotes en el zoológico, como del destino. El camino de la pantera, de un lado al otro de su celda, repite el camino de Aquiles en la paradoja de Zenón. No hay más movimiento que el aparente, Aquiles es un ser que en un sueño (la paradoja) no puede avanzar. Ya se ha explicado cómo el *argumento del tercer hombre* repite el esquema lógico de Zenón. El poema es la exposición del *argumento de la tercera pantera*.

El poema se desprende de la pantera física para invocar a la pantera ideal. “*Son miles las que pasan y son miles / las que vuelven, pero es una y eterna / la pantera fatal que en su caverna...*” (p. 488). Pero el arquetipo de esta pantera atrapada, es también una pantera prisionera, del destino, del sueño de Zenón y de Platón. Una vez más se establece una cadena de degradación, puesto que el arquetipo de la pantera prisionera (tercera pantera) no se corresponde con el arquetipo de la pantera libre, aquella que está más cerca de la idea original. En el mito de la caverna propuesto por Platón, los hombres encadenados, desde su nacimiento, ven una serie de sombras que pasan ante sus ojos sin comprender que tras ellos hay una hoguera que las proyecta. Tampoco comprenden que son sombras de objetos existentes y entienden esas sombras como lo real. De la misma manera la pantera ve el mundo desde su caverna sin llegar a comprender que “*hay praderas y montañas / de ciervos cuyas trémulas entrañas / deleitarían su apetito ciego.*” (p. 488). La tercera pantera, arquetipo de las panteras cautivas, vive como los hombres de la caverna de Platón. Esa pantera (arquetipo intermedio) ya no se reconoce en la pantera libre y si la pantera libre no se reconoce en la pantera arquetípica, mucho menos lo hará la pantera cautiva. Si es “*una y eterna*” (p. 488), entonces la objeción se extiende al mundo de las ideas, los arquetipos también tienen arquetipos y así sucesivamente como los dioses de Judá León, hasta que no hay reconocimiento entre unos y otros. Si el movimiento es un engaño, y no existe concordancia efectiva entre los objetos y sus arquetipos; si el universo es un telón en el que se proyectan sombras de sombras de sombras, entonces: “*En vano es vario el orbe. La jornada / que cumple cada cual ya fue fijada.*” (p. 488).

El orden en que aparecen los poemas en el volumen *El oro de los tigres* lleva al lector de la pantera al gato. El arquetipo al que pertenece el gato remite al lector a la pantera

con quien comparte idea. Se establece una relación que, de nuevo, es de orden infinito; ya no sólo hay un número infinito de arquetipos intermedios entre la pantera ideal y la pantera enjaulada, sino que el gato y la pantera también forman un conjunto necesitado de arquetipo al que también hay que sumarle el tigre (el título del libro lo sugiere) y todos sus tigres intermedios.

El gato, bajo la luna, es en el poema una pantera que “*nos es dado divisar de lejos*” (p. 511), que “*buscamos vanamente*” (p. 511). Con una referencia al Ganges se establece una conexión entre el gato y los tigres lejanos para dejarlo sentado a los pies del narrador que al acariciarlo lo reconoce como ajeno, ausente, dueño de otro ámbito, un ámbito cerrado como un sueño. El gato, el verdadero gato, no está. ¿Qué gato se sienta al lado del narrador? ¿Cuál es, entonces, el gato del poema? Es necesario decir que es el “otro gato”.

El narrador ve de lejos a la pantera y vanamente la busca al igual que otro narrador busca sus tigres. Este narrador, sin embargo, se resigna a la imposibilidad de percibir el remoto arquetipo que se equipara con la resignación del propio gato al dejarse acariciar: “*Has admitido, / desde esa eternidad que ya es olvido,*” (p.511). Esta frase sintetiza por completo la objeción de Aristóteles: la eternidad del gato (la del arquetipo) ya es olvido, es insustancial e innecesaria; ni siquiera es el recuerdo, que salvaría la teoría de la reminiscencia, no es nada. Esta vez el poema es al gato que está sentado a los pies del narrador, indiferente a los tigres, al Ganges, al arquetipo.

Los tigres, las panteras y los gatos no son más que imitaciones imperfectas según la doctrina platónica. Lo absurdo de ella está parodiado en “*Dreamtigers*”, las

consecuencias están expuestas por el narrador de “El otro tigre” y lo insensato y dramático en “La pantera”. La frustración inicial es asumida con resignación por el narrador de “A un gato”, ahora no se trata de “el” otro tigre o “la” pantera sino que se trata de “un” gato. A pesar de ser el gato que se sienta a los pies del narrador y se ha resignado a su caricia, acostumbrado a su mano, carece de nombre, es sólo un gato. Es por eso por lo que creo que Ferrer se equivoca al suponer la frustración del escritor, el escritor transmite lo que parece ser su objetivo, escribe sobre los tigres, gatos y panteras que están aquí, de los otros no puede escribir, no por ineptitud literaria, como se sugiere en el artículo, sino porque no es relevante escribir sobre ellos, ya sea porque no aportan nada al conocimiento de estos tigres, panteras y gatos o porque, como no los conoce nadie, igual podrían ser perros o pájaros.

f) Palacios de arena y la nada.

And so castles made of sand, melt
into the sea... eventually.

Jimi Hendrix. *Castles made of sand.*

La sección anterior se refiere a los narradores como personajes incapaces de aprehender la verdad y plasmarla con certeza en el mundo sensible. En esta sección se proponen dos personajes que sí tienen esa facultad. Se pretende mostrar qué pasaría si Cratilo hubiera estado en lo cierto con respecto del lenguaje. Los textos en que aparecen son “La rosa de Paracelso” y “Parábola del palacio”. Se busca mostrar la reducción al absurdo que un mundo íntimamente relacionado con sus arquetipos acarrearía.

Para empezar con los reinos ideales quisiera citar otro texto que aparece en *El oro de los tigres*, y al contrario que los poemas “La pantera” y “A un gato”, en relación con “El

otro tigre” y “*Dreamtigers*”, no parece conformar una unidad temática con la “Parábola del palacio” y “La rosa de Paracelso”. Sin embargo, lo traigo a colación para generalizar la conclusión a la que se llega en “Parábola del palacio”, pues, de seguir la doctrina platónica, las consecuencias no sólo afectan al palacio del relato, sino a este otro palacio.

EL PALACIO

El Palacio no es infinito.

Los muros, los terraplenes, los jardines, los laberintos, las gradas, las terrazas, los antepechos, las puertas, las galerías, los patios circulares o rectangulares, los claustros, las encrucijadas, los aljibes, las antecámaras, las cámaras, las alcobas, las bibliotecas, los desvanes, las cárceles, las celdas sin salida y los hipogeos, no son menos cuantiosos que los granos de arena del Ganges, pero su cifra tiene un fin. Desde las azoteas, hacia el poniente, no falta quien divise las herrerías, las carpinterías, las caballerizas, los astilleros y las chozas de los esclavos.

A nadie le está dado recorrer más que una parte infinitesimal del palacio. Alguno no conoce sino los sótanos. Podemos percibir unas caras, unas voces, unas palabras, pero lo que percibimos es ínfimo. Ínfimo y precioso a la vez. La fecha que el acero graba en la lápida y que los libros parroquiales registran es posterior a nuestra muerte; ya estamos muertos cuando nada nos toca, ni una palabra, ni un anhelo, ni una memoria. Yo sé que no estoy muerto.

(En *Obras Completas II*, p. 506)

En apariencia no tiene conexión con los textos extraídos de *El Hacedor* y de *La memoria de Shakespeare*, al menos no de la manera como éstos se han relacionado en el capítulo, sin embargo, desde “El Golem” hasta la parábola, la imagen tiene un significado metafórico poderoso. No puedo decir cuál justifica a cuál, pero el rabino de Praga pronuncia el Nombre que, entre otras cosas, es el Palacio y los descendientes del poeta de la parábola buscan la palabra del universo, palabra que según la leyenda ha

destruido el palacio. El relato citado es una metáfora del universo y se convierte en hilo conductor en este capítulo; además tiene similitud con el palacio de la parábola, en sus dimensiones o en su constitución laberíntica. En el poema, dice que finalmente el rabino pronuncia el Nombre; pero es un nombre imperfecto, no es el Nombre, porque en la criatura se evidencia el fallo. El Nombre absoluto que quiso pronunciar Judá León es el Nombre que ha creado el universo, (ese nombre es el universo, es, lo dice el poema, el Palacio; lo contiene, lo produce y, como se verá, también puede remplazarlo). Ese personaje, como los narradores que buscan los felinos, se enfrentan con la frustración cuando manejan el Nombre, el arquetipo. Los personajes de los dos siguientes relatos muestran el poder del Nombre, en la creación y en la destrucción. A uno le trae la fama, al otro, la inmortalidad y la muerte.

“La rosa de Paracelso” es un relato que cuenta la entrevista entre el maestro Paracelso y un tal Johannes Grisenbach, llamado el discípulo. El maestro le pide a Dios, a cualquier Dios, que le envíe un discípulo y esa misma noche cuando ya dormía aparece el aprendiz ante su puerta. Se sientan uno frente al otro y después de un largo silencio Paracelso pregunta por la identidad y el propósito del desconocido. El recién llegado, tras restarle importancia al hecho de su identidad y subrayando que lo importante es que tardó tres días y tres noches en llegar hasta su puerta, ofrece a Paracelso, con la mano derecha, varias monedas de oro diciendo que quiere ser su discípulo; en la izquierda sostiene una rosa. Paracelso dice: *“Me crees capaz de elaborar la piedra que trueca todos los elementos en oro y me ofreces oro. No es oro lo que busco, y si el oro te importa, no serás nunca mi discípulo”* (p. 387).

El desconocido aparta la idea y dice que él quiere conocer el Arte, recorrer el camino hacia la Piedra a su lado. Paracelso le explica que la meta es el camino, que el camino es la Piedra. El aprendiz se dice dispuesto a recorrerlo con su maestro sin importar el tiempo que dure, incluso, si nunca llega hasta el final, con sólo divisarlo, le bastaría.

Continúa la conversación y una condición le impone el discípulo, al fin y al cabo, va a entregarle su vida al maestro. Ha oído que Paracelso puede reconstruir, de las cenizas, una rosa que haya sido quemada: quiere verlo. Discuten un largo rato acerca de la realidad de la rosa, de los objetos del Paraíso, de la Caída del hombre. Discuten sobre la apariencia de la rosa quemada y de la ilusión que representan las cenizas. Paracelso insiste en que nada puede ser destruido, que le bastaría una palabra para recrearla. No quiere la credulidad de un discípulo, quiere su fe. El aprendiz insiste, dice que con contemplar el prodigio le bastará, pero duda de aquella palabra mágica que ha mencionado el maestro; repara en la inactividad de los instrumentos alquímicos del taller. Paracelso confiesa que no tiene a punto sus instrumentos pero dice que no son necesarios, que posee otro más poderoso: la Palabra que enseña la ciencia de la cábala, la que utilizó la divinidad para crear el universo. El discípulo sólo quiere ver el prodigio, ya no le importa qué medios utilice el alquimista. En un último intento de encontrar la fe en el visitante, Paracelso le dice que si viera el proceso podría estar pensando que es una hechicería; el hombre, cegado, no concede y arroja la rosa al fuego.

Paracelso, aparece derrotado a los ojos del discípulo, cuando dice, sin inmutarse, que muchos lo han llamado impostor. Parece contradecir su propio argumento al declarar la rosa como inexistente, la rosa que ya no es. El aprendiz se turba y se reprocha haber

sido él quien pusiera en evidencia a tan venerado maestro. Recoge las monedas de oro y se marcha para no volver.

Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió. (“La rosa...”, p. 390).

En el cuento se entrelazan varios elementos como pueden ser la tradición judeo-cristiana y la cábala. La mención que hace el discípulo del camino por el desierto hasta contemplar la tierra prometida aunque no pueda alcanzarla recuerda a Moisés. Los tres días y las tres noches, aunado con la aniquilación y resurrección de la rosa, evocan a Jesucristo. La insistencia del discípulo en ver la prueba y la petición de Paracelso por la fe de su interlocutor remiten a la entrevista que Cristo, tras su resurrección, tiene con Santo Tomás. La mención del Paraíso, de cómo la divinidad no puede crear un sitio que no sea ese Paraíso y cómo la Caída consiste en no saber que estamos en él o la mención a la palabra secreta que enseña la cábala, son directrices que conducen el cuento por un evidente camino interpretativo. Pero, tras la investigación que se ha llevado a cabo, es imposible no relacionarla con la teoría de los arquetipos una vez que la cábala, en las obras de Borges, está relacionada íntimamente con ella.

Las claves para la relación con los arquetipos están dadas por los mismos elementos que refieren a las tradiciones mencionadas. De la misma manera como la cábala en “El Golem” es presentada como una platonización de la disciplina, las referencias del cuento están contaminadas por la doctrina de las ideas.

El relato se abre refiriéndose al dios de Paracelso como un indeterminado dios, como cualquier dios. Esta idea de dios es la misma que, propone el cuento, inunda la concepción de la divinidad desde los orígenes del pensamiento filosófico hasta nuestros días. Paracelso se refiere al mundo como un Paraíso inadvertido. ¿Por qué? Por que la divinidad no puede crear algo imperfecto. El relato invierte las condiciones bajo las cuales operó el cabalista de Praga y bajo las que escriben los narradores de los poemas felinos. Si Cratilo hubiera estado en lo cierto, el experimento cabalístico hubiera surtido efecto y los narradores mencionados hubieran obtenido sus tigres. Hay una diferencia importante entre el dios de Paracelso y el dios de Judá León y su Nombre sagrado; el dios del rabino es un dios menor que es, a su vez, copia de otros dioses y subalterno del Nombre. El dios de Paracelso es un dios perfecto que es arquetipo efectivo de su obra. Con el cambio, Borges absuelve al Platón castigado por el *argumento del tercer hombre*, pero no para justificarlo en su teoría de las ideas, sino para objetarla desde otro punto de vista. Incluso si los arquetipos no padecieran de la objeción lógica, diría el nuevo argumento, la teoría de las ideas traería consigo consecuencias imposibles.

Otro indicio, a parte del final, claro, está dictado por la intervención de Paracelso cuando afirma que la rosa no puede destruirse, que es única y eterna, que si fuera quemada, sería sólo una ilusión, que solo su apariencia puede cambiar y que bastaría una sola palabra para reconstruirla. Ésta, en otras palabras, es una clara exposición de la teoría de Platón acerca de las ideas eternas. Tras el aparente fracaso y cuando parece que todo no ha sido más que la teoría de un embaucador, Paracelso pronuncia una palabra y la rosa resurge.

Para conducir el nuevo argumento es necesario impedir que el *argumento del tercer hombre* pueda ser puesto en marcha. La única posibilidad de eliminar la existencia de una cadena infinita de eslabones intermedios entre el arquetipo y la cosa consiste en eliminar la separación entre el arquetipo y su representación. No dejar un espacio, como el existente entre dos números, para iniciar una secuencia de divisiones que conducen al abismo. Se ha mostrado que tan sólo un grado de separación es suficiente para apartarlos indefinidamente, entonces la solución es identificar plenamente el arquetipo con su objeto. Los objetos que percibimos son el arquetipo, vive el hombre en el mundo de las ideas. Esto enlaza con el planteamiento de Paracelso que afirma que estamos en el Paraíso, la Caída consiste en ignorarlo.

Esta propuesta elimina la teoría de las ideas eternas porque las convierte, al igual que la objeción de Aristóteles, en innecesarias. Si los objetos no tienen arquetipo, porque son ellos mismos el arquetipo, tampoco son arquetipo de nada, son lo que son y es la percepción empecatada del hombre la que se deja confundir con apariencias. Las cosas no son aparentes, son perfectas, lo que las hace variables es la imperfecta forma como el hombre las percibe.

La afirmación de Cratilo al decir que las palabras contienen la esencia de las cosas, puede extenderse también a la teoría general de Platón acerca de las ideas. Aunque la propuesta de Cratilo es descartada en el diálogo, apunta en la misma dirección. Los objetos sensibles contienen la esencia del arquetipo al igual que en lo dicho acerca de las palabras. El mundo sería exactamente como dice Cratilo y el golem hubiera sido como soñó Judá León. Si la palabra contiene la cosa “*en las letras de rosa está la rosa /*

y *todo el Nilo en la palabra Nilo*” (“El Golem”, p. 263). Ése parece más el mundo en el que están el Paracelso y el poeta del Emperador Amarillo.

Pero la suposición de Cratilo ha sido desdeñada y se enfrenta el lector con la palabra que pronunció Paracelso. La palabra no se dice en el cuento y a primera vista podría ser fácil deducirla: la palabra “rosa”. Con esto se le daría la razón a Cratilo y se establecería la palabra como arquetipo de la cosa, pero se ha visto que suponer esa gradación incluye una serie infinita de separaciones que termina en el alejamiento definitivo de la idea y el objeto. La objeción, de nuevo, va dirigida a Platón y no a Cratilo, mero instrumento de Borges. La reducción al absurdo está contenida en la palabra que dice Paracelso: la palabra es la rosa, no la palabra “rosa”. La palabra es el objeto, lo sustituye. Las cenizas aparentes se convierten en la rosa verdadera porque la palabra es la rosa verdadera, no un arquetipo que la invoca o la define. Paracelso, a lo largo de la conversación con el discípulo, pronuncia muchas veces la palabra “rosa” y el taller no se llena de ellas, la palabra que pronuncia al final es otra y la rosa está ahí para demostrarlo. En el cuento se menciona el Verbo; Jesús es el Verbo de Dios y es Dios. Al igual que el Nombre es el Palacio, el Nombre de la cosa, no la palabra con que se refiere a ella, es la cosa misma. Con una palabra Paracelso ha aniquilado la teoría de los arquetipos. A continuación se expone la misma reducción al absurdo desde la perspectiva contraria.

“Parábola del palacio” narra el último día de la vida de un poeta al servicio del Emperador Amarillo. Es, no obstante, un día curioso pues la medida del tiempo no parece concordar con la duración de un solo día, dada la magnitud del palacio y el recorrido que hacen el emperador y el poeta. El relato empieza “*Aquel día, el*

Emperador Amarillo mostró el palacio al poeta.” (p. 179). Más adelante dirá *“Hacia la medianoche, la observación de los planetas...”* (p.179). Pero un poco más adelante dice *“una mañana divisaron...”* (p. 179). Inmediatamente después *“pero un día arribaron...”* (p.179). Es un palacio que prefigura el laberinto, que tiene una curvatura imperceptible que lo convierte en un camino circular, eterno. El día que se narra en el cuento recuerda los días en el acertijo de Edipo, días que representan edades.

Después de mucho caminar y antes de llegar a la última, de una serie innumerable de torres, el poeta pronuncia una composición. Algunos dicen que fue un verso, otros que era una sola palabra. Todo el mundo calla pero el Emperador dice: *“¡Me has arrebatado el palacio!”* (p. 180). En ese momento el verdugo mata al poeta.

Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del Emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo. (p. 180).

El palacio de esta narración se parece considerablemente al palacio con que empieza esta sección y es confirmado como metáfora del universo en la última frase del cuento; ¿por qué buscan los descendientes la palabra del universo de no ser porque era ésta la que pronunció el poeta? Porque el palacio es el universo. Pero el universo persiste a pesar del poema, con lo que se presenta una aparente contradicción: si el poeta aniquila el universo, ¿cómo puede seguir existiendo? Es posible seguir la indicación de que la leyenda no es más que una ficción literaria, como si el resto del relato no lo fuera, y desentenderse del problema, pero el hecho de que los descendientes sigan buscando la

palabra desacredita la opinión de que se trate de una ficción (dentro del cuento, por supuesto).

¿Cuál podrá ser la palabra que pronuncia el poeta? Como en el cuento anterior, podría parecer evidente que la palabra es “palacio”. Pero el poema, al igual que la palabra que pronuncia Paracelso, no es la palabra “palacio” sino que es el palacio mismo. Si fuera la palabra “palacio” sería diferente del verdadero y podrían coexistir. La virtud del poeta estriba en su capacidad para pronunciar el palacio exacto que visitaba, con todos sus corredores, sus torres, sus jardines. (Lo intentó Carlos Argentino Daneri, lo intenta Pierre Menard, y lo intenta la enciclopedia de Tlön). El poeta, como Paracelso, posee la capacidad de pronunciar el Nombre; ya se ha mencionado varias veces que el Nombre es el Palacio.

Tal vez lo que no acierta a entender el Emperador, y lo que justifica la existencia del universo una vez pronunciada la palabra, es que el poeta no destruyó el palacio. Lo sustituyó. Las cosas no se destruyen, ha dicho Paracelso, al pronunciar el palacio en toda su magnitud, el poeta lo sustituye. El palacio que percibe el Emperador es aparente, el que pronuncia el poeta es el real, por eso se desvanece y en su lugar queda el universo. El don de Paracelso es el mismo que el del poeta, pueden pronunciar el Nombre, han descubierto que no hay arquetipos. De forma contraria al relato de la rosa, el poeta ha desarticulado, con su poema, la teoría de Platón.

Es realmente significativo el hecho de que en el cuento no se digan las palabras que tanto Paracelso como el poeta pronunciaron. En el cuento “El espejo y la máscara”, un poeta tiene, por encargo de un rey, que ejecutar una composición. Tras fracasar en los

dos primeros intentos, compone una sola línea que tampoco se dice en cuento. El poeta la dice al oído del rey. Es un poema, dice el rey, más maravilloso que todas las maravillas que ha visto y que las contiene. Después del encuentro, el poeta se da muerte y el rey abandona su reino y se convierte en mendigo. De igual forma la descripción del Aleph es la parte inefable del relato. Los personajes que encuentran esa totalidad, ese Nombre, son diferentes de los personajes que la buscan y procuran escribirla. Borges no escribe las palabras de aquellos que poseen el don, sólo las de aquellos que fracasan. Como Dante, es respetuoso de la prohibición que se le impone a San Pablo de contar lo que ha visto en el tercer cielo.

Es por eso por lo que sostengo que los narradores de los poemas en la sección “entre felinos” son personajes, que, al igual que Judá León, fracasan en su intento por asir el Nombre. Pero si se pudiera derivar de esos textos la frustración de Borges como escritor, entonces de los personajes de esta sección, se podría concluir lo contrario. Borges escribió mucho sobre el oficio de escritor, pero, sospecho, también esos escritores, incluidos los que son referidos en primera persona, son personajes.

g) *Back to square one.*

Las dos líneas argumentales que se propusieron al principio del capítulo se han mezclado indistintamente a lo largo de su desarrollo. El lenguaje arquetípico ha sido incluido, por necesidad, dentro del mismo conjunto de los arquetipos, revelando su inutilidad o su inconsistencia. Para terminar este capítulo se mostrará una puesta en escena del *argumento del tercer hombre* o, lo que es lo mismo, la puesta en escena de la objeción que a Platón se le ha hecho aquí.

“Acercamiento a Almotásim” está en el libro *Historia de la eternidad* y aparece como una de las “Dos notas” con que termina el volumen, pero más que una nota parece ser un cuento o al menos, como otros relatos de Borges, el cuento de una novela.

La trama de la novela es aparentemente sencilla. Un estudiante de derecho en Bombay se ve envuelto en un disturbio que enfrenta musulmanes contra hindúes. En la revuelta mata o cree que mata a un hombre. Atemorizado por las consecuencias huye y se esconde en una torre situada en un jardín. Allí conoce a un hombre que confiesa ser ladrón y, después de hablar un rato, se queda dormido. Cuando despierta el ladrón ha desaparecido y él, temeroso de las consecuencias de la noche anterior, decide buscar a una mujer que ha mencionado el ladrón. Aquí termina el segundo capítulo, nos dice el comentario, no se relatan los otros diecinueve capítulos pero explica que es un gran viaje no sólo geográfico sino descriptivo de todos los movimientos del espíritu humano. El viaje concluye de nuevo en Bombay, a pocos pasos del jardín de la torre inicial. No se cuentan todos los personajes que conoce el estudiante en su viaje ni los lugares que visita, pero sí se expone el argumento. El prófugo se ha mezclado con gente de baja calaña, y en algún momento de su travesía reconoce en un hombre vil una mitigación de la infamia. No puede creer que ese gesto pertenezca a tan aborrecible hombre y, deduce, que debe pertenecer a otro, un amigo o un amigo de un amigo. Decide buscar al hombre que posee tal claridad; sospecha que hay un hombre que es esa claridad. El viaje que emprende lo acerca, de gesto en gesto, a Almotásim, que es este hombre poseedor de la claridad. “*A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos*”. (p. 416). Muchos años después el estudiante llega por fin a una galería en

cuyo fondo hay una puerta y un resplandor. El viajero es invitado a seguir por una voz de hombre, el estudiante entra y en ese punto termina la novela.

En principio, contada la historia de esta manera no hay nada que sugiera definitivamente la relación con los temas aquí tratados, salvo, tal vez, por la progresión aritmética que resulta de seguir los indicios desde un resplandor lejano hasta el original o la mención a los espejos. Pero en el contorno del cuento y en el análisis que se hace de la novela está expuesto con claridad el proceso de la degeneración del arquetipo.

Hay dos ediciones de la novela, una titulada *The Approach to Al-Mu'tasim*, publicada en 1932 y otra titulada *The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasim* con un subtítulo que reza: *A Game with Shifting Mirrors*, publicada en 1934. antes de centrarme en los detalles editoriales de la obra, comentaré la opinión que el narrador emite acerca de la novela. Dice que son necesarias dos condiciones para que el argumento de la novela sea exitoso: la primera es “una variada invención de rasgos proféticos” (p. 416), la segunda “que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o un fantasma” (p. 416). Dice que la primera queda satisfecha, pero tiene sus dudas con respecto de la segunda, que Almotásim no da la impresión de ser un carácter real sino una suma de superlativos insustanciales. En la versión de 1932, aunque hay notas sobrenaturales, Almotásim tiene rasgos idiosincrásicos definidos, son rasgos personales. En la versión de 1934, en cambio, la figura de Almotásim se convierte en alegoría; se convierte en un emblema de Dios y el viaje del estudiante se convierte en el viaje místico del alma hacia la perfección. El narrador menciona que diferentes personas se refieren a Almotásim como la figura de un dios unitario (si el interrogado es, por ejemplo, negro, Almotásim tiene piel oscura). En la versión de 1932

la dificultad de encontrar a Almotásim consiste en que él es también un peregrino, en la de 1934 se supone una teología extravagante: “*la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior.*” (p. 417).

Queda pues, con esta frase, expuesta de manera explícita el *argumento del tercer hombre* y, por consiguiente, la conclusión a la que se ha llegado con respecto de la palabra como arquetipo y acerca del dios de Judá León. El relato es una escenificación de la objeción, cada hombre que el estudiante encuentra en su camino tiene algo de ese ser supremo en mayor o menor medida, y su persecución lo conduce hasta Almotásim; en el sentido contrario, los hombres que han participado de la vista directa con Almotásim tienen algo de él, y los que conocen a estos hombres, un poco menos, y así hasta llegar al hombre vil del principio de la historia, pero es imposible reconocer que el hombre aborrecible comparte la esencia de Almotásim. La claridad, como la llama el relato, del hombre santo se va oscureciendo a medida que va siendo repartida; los hombres son cada vez menos virtuosos hasta que se expresa algo del poder en los hombres más viles. No hay una concordancia real entre el arquetipo y los hombres con los que el estudiante convive. El gesto que se percibe en el hombre aborrecible es similar a la cualidad de “hombredad” de cualquier hombre, un rasgo común que remite, lejanamente, a un arquetipo infinitamente distante.

La objeción tiene, a su vez, la misma estructura que el *argumento del tercer hombre*. Está expuesta en la novela, en el argumento de la novela y en el comentario de la novela. Está en distintos niveles que van separando la narración de la idea del comentario. Pero hay un nivel más, el de la parte física del libro que se cuenta en el relato. El narrador compara las dos versiones de la novela y dice que la segunda es

menos buena que la primera. Aquí se percibe otro nivel de gradación, la copia es inferior a la novela original. Sigue la degradación cuando el lector advierte que el narrador no conoce la primera edición; el indicio de esta noticia está dado cuando dice que tiene a la vista la edición de 1934, porque no ha podido conseguir la de 1932, la cual sospecha muy superior. Al decir que la sospecha está declarando que no la conoce. El comentario que hace acerca de la versión de 1932 está dirigido por un apéndice que resume la diferencia entre una y otra. Así que alguien ha leído la otra versión y el narrador debe confiar en su criterio. Más cosas separan al narrador de la historia, pues la edición que tiene a la vista es una reproducción que ha hecho en Londres Victor Collanz. Esto es un grado más de separación pues no es idéntica a la publicada en Bombay ya que, por lo menos, le faltan las ilustraciones que la edición de 1934 tenía además de incluir un prólogo que esa edición no tenía. La nota empieza con una referencia a Phillip Guedalla y comentario suyo acerca de la novela en el que dice que el libro tiene una cualidad que interesa a su traductor. Esto hace pensar al lector que la obra ha sido traducida, lo que agrega un grado más de separación entre la historia y la nota. Si no de otra lengua al inglés, pues escribir “*a rather uncomfortable combination*” (p. 414), lo sugiere, entonces del inglés al español pues es lo que el narrador está haciendo al nombrar la nota “Acercamiento a Almotásim”. Además Gudella está repitiendo “*sin novedad, pero en un dialecto colérico*” (p. 414) lo que otro comentarista ha dicho.

El narrador está comentando una novela que conoce casi que de oídas, restando totalmente la credibilidad a cualquier comentario que haga sobre ella; más cuando la obra en cuestión narra el viaje de un hombre en su camino ascendente a la perfección y el argumento supone un dios que busca a un dios superior. El narrador comenta una

obra que no se parece a su segunda edición que tiene traducida y reproducida o que conoce por un apéndice. ¿Qué relación puede existir entre lo que cuenta y la novela original? El lector le suma un grado más a esa cadena pues conoce la historia por lo que el narrador le cuenta. Tal vez el hecho de aparecer el relato como una nota sea una advertencia al lector. Tal vez esté sugiriendo que lo que va a leer no es lo que va a leer o lo que cree que va a leer no se parece a lo que va a leer. El lector nunca sabrá si lo que leyó se parece, al menos remotamente, a *The Approach to Al-Mu'tasim*.

Decir que con esta sección se termina con la objeción a Platón es, en rigor, cierto. Pero en realidad las objeciones que se proponen al resto de los filósofos, víctimas de esta tesis, siguen siendo objeciones al idealismo que se deriva, directa o indirectamente, del platonismo.

II. El Falso Bacon

Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos por principio que la liebre es un gato.

Juan José Arreola. *Doxografías*.

Notas preliminares.

Este capítulo representa un obstáculo en el desarrollo de la tesis. El hecho de que aparezca en segundo lugar está dictado únicamente por la organización cronológica en que se han dispuesto los filósofos cuando en realidad fue el último en escribirse. Las estructuras de todos los demás capítulos, incluso las de las digresiones, son muy similares entre sí; estructuras cerradas, certeras y con una directriz clara. Francis Bacon se escapa de la red metodológica con que se ha conseguido atrapar a los demás filósofos. Sin embargo, el conjunto general de la tesis permite, casi obliga, a detenerse en Bacon; la sugerencia de que hay algo que debe encontrarse en los textos estudiados que explique la presencia del filósofo. Hubiera preferido que el capítulo se situara al final, como correspondería al momento de su producción, pero el rigor cronológico debe prevalecer puesto que la objeción general apunta al idealismo como doctrina y, por lo tanto, es necesario atender a su evolución.

Tres referencias a Bacon dan crédito a estas páginas, una es el epígrafe con que se abre el cuento “El inmortal”, la segunda está en la discusión que da comienzo al cuento “La noche de los dones”, que dispara el desarrollo del relato y la tercera es una mención escueta que aparece en “El tiempo circular”.

La cita con que se introduce “El inmortal” es una cita truncada: está mal; por otra parte, la referencia que se hace de Bacon en “La noche de los dones”, escrito veintiséis años más tarde, es una paráfrasis de la misma cita. Por eso a lo largo de todo el proceso de producción de la tesis estuve a la espera de que algo surgiera, reconocer que había pasado algo por alto, descubrir un nuevo dato o recibir algún tipo de iluminación que diera sentido a esa circunstancia. En un principio pensé que el hecho de que la cita equivocada pareciera no tener nada que ver con el cuento, no era otra más que una llamada de atención que sugería algo que el lector debía buscar en la obra de Bacon. Es decir, que la cita era una complicada pista que conduciría a otra teoría o doctrina que sería manipulada a lo largo del cuento. Tres elementos me disuadieron de seguir por esa ruta. El primero, la convicción (probablemente injustificada pues no puedo probarla) de que Borges no leyó la obra de Francis Bacon. El segundo, que no fue por medio de Russell como la conocí (creo firmemente que muchas de las teorías filosóficas que Borges maneja en su obra son fruto, y tampoco puedo probarlo, de la lectura de la *Historia de la filosofía occidental*). Aunque Russell le dedica un capítulo a Bacon, deja la sensación de que tampoco él leyó la obra del filósofo (de nuevo una declaración sin pruebas). El tercer elemento es que existe una historia de la filosofía en la cual Borges pudo haber encontrado descrita la filosofía de Bacon. El volumen está escrito en alemán y no hay una traducción al español, cuando ya me resignaba a la obligación de perseguir el libro y contar con la ayuda de un traductor, se hizo la luz. El primer indicio de la solución estaba a la vista, en la cita misma y de acuerdo con el desarrollo de “La noche de los dones”. El cuento es una puesta en escena de la conjunción de la cita y de la mención escueta de “El tiempo circular”. Entonces quedó claro que no era necesario buscar, en cuanto al cuento se refiere, nada adicional, que lo que dijo el

verdadero Bacon era irrelevante, pues el cuento se desarrolla como una reducción al absurdo de lo que el falso Bacon ha contado. También el hecho de que la cita esté equivocada se convierte en parte de la escenificación del cuento, el autor utiliza un elemento extratextual para confirmar su relato. En cuanto a “El inmortal”, sí es necesario buscar la cita original, pero no lo es buscar más en la filosofía de Bacon, porque la propuesta del relato se deduce de la conjunción de las dos citas, la verdadera y la falsa. En todo caso la verdadera se refiere a Platón, como se verá a continuación, y la objeción se dirige al argumento de la reminiscencia. Este capítulo, por lo tanto, se convierte, de alguna manera, en una prolongación del anterior, la objeción a un Bacon platónico, basada en una cita truncada, una objeción al Bacon de la cita y, tal vez, no al verdadero Bacon.

a) Procedimientos dudosos.

Las cinco páginas que Bertrand Russell le dedica a Francis Bacon en la *Historia de la filosofía occidental*, parecen más una reseña biográfica que una descripción de su filosofía. Afirma que el pensamiento de Bacon es, en muchos aspectos, insatisfactorio pero que es importante como iniciador de un método inductivo moderno. Hace referencia a la que considera la obra más importante de Bacon, *Progreso del saber*, y a la frase “saber es poder” que adquiere nueva entonación en los labios del filósofo por considerar que la ciencia debe darle al hombre el dominio de la naturaleza. Ninguno de los aspectos de la filosofía de Bacon que se describen en la sección aporta al desarrollo de este capítulo. Sin embargo, una de las propuestas lo afecta directamente y otra afecta a la tesis en general. Empezaré por referir la última.

Uno de los aportes que Bacon legó a la ciencia fue la descalificación de la llamada “inducción por enumeración simple” que está explicada con la siguiente parábola:

Había una vez un empleado del censo que tenía que registrar los nombres de todos los cabezas de familia de cierta aldea de Gales. El primero a quien preguntó se llamaba William Williams; lo mismo el segundo, el tercero, el cuarto... Por último, se dijo para sí: «Esto es una pesadez; evidentemente, todos se llaman William Williams. Así los apuntaré a todos y me tomaré un día de vacaciones.» Pero estaba equivocado; había uno cuyo nombre era John Jones. (Historia..., p. 160).

Russell subraya que el ejemplo demuestra cómo la excesiva confianza en el método puede conducir a error. De acuerdo con esto, las conclusiones que puedan resultar de una tesis como ésta están condenadas a la falsedad o, por lo menos, a la duda. Es cierto que aquí se procede de acuerdo con un método de enumeración simple, pero también es cierto que no se pretende ni abarcar la totalidad de la obra del escritor ni agotar los temas interpretativos. Es necesario repetir que ni todos los filósofos que aparecen en las obras de Borges, ni todos los relatos que mencionan a los filósofos escogidos están relacionados en la investigación. Las conclusiones apuntan sólo a aquello que pueda deducirse de la repetición de un método de escritura y de la manipulación que se hace, con ese procedimiento, de la doctrina idealista. El método de escritura ha sido confirmado; el de lectura e investigación, justificado. Creo que es posible esperar conclusiones generales acertadas tras la contemplación del conjunto que conforman las conclusiones parciales de los capítulos.

Bacon trata de superar esta dificultad científica y el método que propone no es tan distinto, aparte, tal vez, de desprenderlo de su ingenuidad, del que sugiere la parábola ni, tampoco, del que aquí se propone. Para explicar, por ejemplo, la naturaleza del calor,

cuenta Russell, hizo listas de cuerpos calientes y listas de cuerpos fríos. Luego buscó características que estuvieran presentes en las primeras que estuvieran ausentes en las segundas. Con esto buscaba leyes generales, luego trataba de reducir esas generalidades buscando diferentes grados de características generales en diferentes grados de calor. Posteriormente las leyes debían ser comprobadas bajo otras condiciones, si se conservaban entonces las leyes quedaban confirmadas hasta ese grado. En todo caso, sigue siendo un procedimiento de observación y aunque es posible que elimine cierto margen de error, es imposible que lo elimine del todo porque, en todo caso, las leyes propuestas están sujetas al límite alcanzado por el grado de confirmación; es, todavía, un proceso sometido a los elementos particulares observados.

El problema de la inducción por simple enumeración sigue sin resolver hasta ahora. Bacon estaba totalmente en lo cierto al rechazar la simple enumeración en lo referente a los detalles de la investigación científica, pues al tratarse de detalles, podemos suponer leyes generales sobre cuya base –en la medida en que son considerados válidos- pueden elaborarse métodos más o menos convincentes. John Stuart Mill ideó cuatro normas del método inductivo, que pueden emplearse últimamente siempre que se dé por sentada la ley de causalidad; pero esta misma ley, según él tuvo que confesar, ha de aceptarse únicamente sobre la base de la inducción por simple enumeración. Lo que se ha logrado con la organización teórica de la ciencia es la reunión de todas las inducciones subordinadas en unas cuantas que son muy amplias –quizá en sólo una-. Tales amplias, o comprensivas, inducciones son confirmadas por tantos ejemplos como se considera legítimo aceptar, en lo que a ellas respecta, una inducción por simple enumeración. Esta situación es profundamente insatisfactoria, pero ni Bacon ni ninguno de sus sucesores ha encontrado modo de salir de ella. (Historia..., p. 163).

El segundo aporte del resumen de Russell, el que afecta al capítulo permitiéndole un respiro, consiste en que Bacon no daba suficiente importancia a la hipótesis de una

investigación. Suponía que el correcto ordenamiento de los hechos haría evidente la hipótesis, pero esto, dice Russell, sucedía en muy pocas ocasiones. Es claro que es un defecto del método inductivo de Bacon porque la hipótesis, en general, dirige la investigación, aparte de ser, casi siempre, su parte más difícil y concede la importancia a la recolección de particularidades que, de otro modo, quedarían convertidos en una simple multiplicidad confusa de hechos.

No defiendo el método del filósofo, pero en este capítulo debo acogerme a su sombra puesto que el sujeto de la hipótesis ha sido sustraído. El descubrimiento de un falso Bacon ha desequilibrado la hipótesis original que consistía en conducir una objeción a la filosofía de Bacon a través de dos relatos Borges. Por lo tanto este capítulo ya no parte de esa hipótesis sino de una más dudosa, la objeción a la conjunción de los dos personajes, el verdadero y el falso, a través de los dos textos. Como ha quedado comprometido el fundamento de la antigua hipótesis espero que la recolección de hechos sea tal, que haga evidente la nueva.

b) La pista falsa.

El cuento “El inmortal” es un relato difícil, enredado y confuso; muy similar, en estos aspectos a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Estos relatos barrocos, por llamarlos de alguna forma, consienten varias lecturas; en el caso de “Tlön...” la lectura, a la luz de la filosofía, es sumamente rica y provechosa, acaso en “El inmortal” sea la menos sugerente.

El texto está compuesto por siete partes: una sucinta introducción, cinco capítulos y una posdata. Procederé a relatar y comentar los hechos.

La cita con la que empieza el cuento es la primera piedra de tropiezo, como corresponde el eslabón de enlace entre los dos relatos que en el capítulo se comentan, demoraré su explicación hasta el final de esta sección. Baste, por ahora, su transcripción.

Salomón saith: "There is no new thing upon the earth". So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.

Francis Bacon: Essays LVIII
(“El inmortal”, p. 533).

La introducción es simple. En junio de 1929 la princesa de Lucinge adquiere, de un anticuario llamado Joseph Cartaphilus los seis volúmenes (1715-1720) de la *Iliada* de Pope. Dentro de sus páginas encuentra un manuscrito. El documento constituye el cuerpo del cuento, habiendo un cambio de narrador, al igual que en “El acercamiento a Almotásim” o en “La noche de los dones”, es un cuento en donde se cuenta un cuento; Los cinco capítulos corresponden a las secciones en que está dividido por el supuesto autor del manuscrito, ahora convertido en narrador.

La primera parte no ofrece mayores posibilidades especulativas, narra cómo llega a su conocimiento, estando en Tebas y siendo soldado de Diocleciano, la noticia de que existe un río que concede la vida eterna y tras su margen la Ciudad de los Inmortales; a orillas del río Egipto muere el jinete que profiere tal aseveración. El narrador, tras confirmar la historia, asesorarse por filósofos en Roma, recibir del procónsul de Getulia doscientos soldados y reclutar algunos mercenarios, parte en busca de la Ciudad de los Inmortales. Muchas regiones y desiertos atraviesa la caravana, los mercenarios desertan y aparecen motines. El militar reprime la insurgencia con severidad. Se entera de que

están maquinando su muerte y huye del campamento con los pocos soldados que le eran fieles pero los pierde en otro desierto. Solo continúa su búsqueda. Herido y sin agua deja el camino a la voluntad de su montura, delira, sueña con un cántaro de agua que en el centro de un laberinto nunca llegará a asir.

La segunda parte empieza cuando el hombre recobra algo de lucidez. Esta atado y confinado en un nicho en la ladera de una montaña, puede ver un pequeño riachuelo y en la margen opuesta divisa, por primera vez, la eterna Ciudad de los Inmortales. Ve que de otros muchos agujeros, similares al suyo, salen hombres grises, desnudos, que asocia con la raza, que ya ha conocido, de los trogloditas. Abrasado por la sed pierde el miedo y se tira cuesta abajo para caer a la orilla del pequeño río, bebe con avidez y antes de desmayarse de nuevo, pronuncia unas palabras en griego. Despierta sin saber cuánto tiempo ha transcurrido y ve que su presencia es absolutamente indiferente a los habitantes de la zona. Finalmente corta sus ligaduras y roba su primera ración de comida: carne de serpiente. Revela su nombre: Marco Flaminio Rufo. Abandona la aldea impulsado por la necesidad de llegar a la morada inmortal seguido por tres trogloditas. Atraviesa el riachuelo y mucho tiempo después de lo esperado, pues su tamaño la hacía parecer más cercana, llega, escoltado por sólo uno de los acompañantes iniciales, a los muros de la ciudad. La construcción estaba aposentada sobre una meseta cuyos muros, al igual que los de un acantilado, eran impracticables. En vano recorre la base de la meseta hasta que la fin, para guarecerse del sol calcinante, entra en una caverna en cuyo fondo hay un pozo con escaleras descendentes. Bajó por ellas y en ese punto de la narración, al traspasar los límites de la ciudad, empiezan las notas discordantes del relato.

Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular igual que la primera. Ignoro el número total de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. (“El inmortal”, p. 536).

Bajo las condiciones de percepción que tiene el narrador, es imposible atribuirles carácter alguno de verdad a las palabras acerca de las cámaras. Si las cámaras son idénticas ¿cómo puede saber que hay una segunda o una tercera? Si, además, cree saber que algunos de los laberintos conducen a la misma cámara, ¿cómo puede saber que se trata de la misma? La entrada en la Ciudad de los Inmortales cambia la entonación de la crónica; lo que antes parecía la relación de un viaje de aventuras se convierte en un relato incierto en donde abunda la falsedad y se incurre constantemente en contradicciones y confusión. Es como si el relato mismo se quedara perdido en el laberinto de las cámaras; como si cambiara el narrador.

Marco Flaminio encuentra, al fin, un camino hacia la superficie y da comienzo a lo que llama su imperfecto reconocimiento de la Ciudad. Descubre en la insólita arquitectura evidencia de que la ciudad ha sido construida por obreros inmortales. Rectifica al decir que los dioses que la construyeron están muertos. Sigue su exploración y describe la continua irregularidad de las formas, los corredores sin salida, las escaleras que no conducen a ninguna parte, las ventanas inalcanzables. Rectifica y dice que los dioses que la construyeron estaban locos. Recuerda que el laberinto que recorrió para llegar era confuso y simétrico, que el objetivo de los laberintos es confundir, pero que la Ciudad

no tenía objetivo. Siente que la existencia de la Ciudad ofende a la humanidad, que nadie podrá ser feliz mientras ella exista. En este punto aparece otra irregularidad.

Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches.
(“El inmortal”, p. 538).

Se niega a describir la Ciudad, pero de alguna forma ya lo ha hecho y dice no recordar los detalles de su salida de ella. Menciona que el olvido quizá fue voluntario, pero que ha olvidado también el momento en que habría tomado esa decisión. La memoria y el olvido son dos elementos fundamentales en el cuento, desde la cita truncada, que ya empieza a revelar su propósito, hasta la duda en la que queda sumido el lector para tratar de discernir qué partes del relato del tribuno son fiables y qué partes no lo son.

En la tercera parte el narrador encuentra al troglodita esperándolo en el suelo de la caverna que conducía a los laberintos subterráneos y ve que el bruto traza en la arena algunos símbolos pero éstos carecen de todo sentido. De regreso a la aldea concibe el propósito de enseñarle a su seguidor a reconocer las palabras. Bautiza al troglodita con el nombre de Argos porque su sumisión le recuerda al perro de Ulises, pero fracasa, incluso, a que el sujeto responda al nombre. Es entonces cuando empieza a adquirir forma la objeción al idealismo que se ha ido insinuando con los problemas de la memoria (su clara conexión con la cita inicial y, por lo tanto, con Platón). La primera impresión filosófica que tiene el narrador está determinada por la doctrina platónica que está resumida en la respuesta que Platón da a Salomón en la cita introductoria⁶.

⁶ Las dos primeras frases de la cita están copiadas correctamente. La falsedad está en la segunda frase de Salomón.

Conocer es recordar, dice el filósofo en el *Fedón*; conocer es reconocer. Si Argos no reconoce las palabras es porque no las ha conocido antes. Ni siquiera el esfuerzo del tribuno con la repetición metódica logra que el troglodita reconozca las palabras. Vive en un presente continuo, en una abolición de la memoria (todo lo contrario que ocurre con Funes). El narrador llega a pensar que viven en dos mundos diferentes, que aunque la percepción fuera la misma, Argos no construía los mismos objetos, llega a afirmar que para el troglodita no hay objetos. Contrario al mundo de “Tlön” en donde solo hay sustantivos sin conexión, éste es un lenguaje sin sustantivos, de “*verbos impersonales o de indeclinables epítetos*” (“El inmortal, p. 539). La equiparación del mundo con el lenguaje no es casual, pues una de las conclusiones lógicas a la que conduce el idealismo (Hume lo demostró con el empirismo), es que el mundo es sólo un proceso de lenguaje. Argos vive en un universo sin memoria y sin tiempo, un universo de impresiones inmediatas.

Muchos años pasan en esta relación desigual cuando una mañana empieza a llover. La lluvia evoca el Diluvio, los trogloditas salen de sus cuevas a recibirla y el narrador percibe emoción en Argos, quien habla por primera vez. Dice que Argos es el perro de Ulises, sin sorpresa el narrador continúa: “*Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.*” (“El inmortal, p. 539). Queda expuesta la conclusión última a la que lleva el idealismo, si el mundo es una construcción del lenguaje, entonces nada puede ser real. Interrogado por el narrador acerca de sus conocimientos sobre la *Odisea*, Argos dice que no mucho, que hace más de mil cien años que la escribió.

La cuarta parte del relato comienza con la revelación de que los Inmortales son los trogloditas, que el riachuelo es el río que concede la inmortalidad y que la Ciudad había sido asolada nueve siglos atrás por los Inmortales.

Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí; suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico. (“El inmortal”, p. 540).

Esta cita ofrece dos objeciones claras al idealismo y están, mucho me temo, más dirigidas hacia Platón que hacia Bacon. La primera es la exposición de la conclusión a la que conduce el *argumento del tercer hombre*: la imposibilidad de reconocerse con el arquetipo. La segunda es la conclusión a la que Hume llevó el empirismo que, en mi opinión, se hace extensiva a toda forma de idealismo: sólo se puede vivir en el pensamiento. Platón propone el mito de la caverna para demostrar el engaño en que vive el hombre común. Un universo de ilusiones donde las cosas no son lo que parecen; los Inmortales demuestran que de seguir el idealismo hasta sus últimas consecuencias es necesario volver a la caverna puesto que el mundo idealista es puramente psicológico.

Homero habla con el narrador, le cuenta su viaje y su llegada a la Ciudad de los Inmortales. Relata cómo cuando la derribaron aconseja la fundación de otra, la caótica, como, dice el narrador, “*un dios que creara el cosmos y luego el caos.*” (“El inmortal”, p. 540).

Ahora se procede a la explicación de la inmortalidad. El narrador menciona algunas religiones que, incluso, al contemplar la inmortalidad lo hacen de manera incompleta, pues ser inmortal, dice, es baladí. La inmortalidad se reduce a la percepción, a la conciencia de serlo y esta conciencia es lo que determina el estado ominoso de los trogloditas. Descubren, al cabo de los siglos, que hay un universo de compensaciones, que en un período infinito de tiempo le suceden todas las cosas a todos los hombres; esto hace que toda empresa sea vana y conduce a los trogloditas a la inacción. Inmersos en el pensamiento, se abstraían completamente del mundo físico, al que eran restituidos muy ocasionalmente por estímulos externos, como la lluvia que “despierta” a Homero de su introversión.

Agotadas las posibilidades teóricas, el narrador llega a la conclusión de que si todo tiene su contrario en un lapso infinito de tiempo, entonces debe existir un río que conceda la mortalidad. Se propone descubrirlo. La mortalidad hace que las empresas de los hombres tengan algún sentido pues son únicas e irrecuperables. Para los Inmortales todo es un eco de otros pensamientos y otras empresas, todo es repetido, todo es irrelevante. En este punto cobra relevancia la cita inicial.

La primera parte dice: *“There is no new thing upon the earth”*⁷ (p. 533). Uniendo la frase de Platón que dice que conocer es recordar, la última sentencia de Salomón, que no está entre comillas, tiene sentido: Toda novedad es olvido. Los Inmortales han podido comprobar la sentencia de Salomón porque han vivido todo y han descubierto que no hay nada nuevo, por lo tanto encontrar algo nuevo no es otra cosa que haberla olvidado. Pero, la frase de Salomón en la cita verdadera es: *“ni de lo que sucederá*

⁷ También aquí hay una pequeña variación, pues la frase de Salomón es *“No hay nada nuevo bajo el sol”* tanto en la cita de Bacon como en Eclesiastés 1, 9. Sin embargo, la alteración no es significativa en su contenido.

habrá memoria” (*Ensayos*, p. 220). Es posible que alguien piense que se debe a un error de traducción, pero no es así, la frase es una cita fragmentada del “Eclesiastés” y en inglés dice así: “There is *no remembrance of former things; neither shall there be any remembrance of things that are to come with those that shall come after.*” (Ecclesiastes, 1, 11).

Es sabido que Borges citaba de memoria, es posible que se trate de un error al recordarla, pero también es sabido que los textos han sufrido más de una revisión y corrección. Parece improbable que nadie hubiera reparado en el error, además me parece que es más que casualidad que precisamente en dos relatos que se refieren a la memoria, escritos con casi treinta años de diferencia, se cometa un mismo error atribuible a un fallo del recuerdo. Es posible, también, que lo que en un principio fuera, efectivamente, un error de la memoria, haya sido conservado como parte del juego al descubrir la falsificación. Sin embargo, creo que el error es intencionado.

Para referirse al relato, en principio, es más adecuada la variación que Borges hace de la cita. Los Inmortales conceden que toda novedad sea superflua, pues ya todo ha existido o existirá, todo es un conjunto de espejos que repiten hasta el infinito todas las cosas finitas. Pero la frase de Salomón, la original, advierte una radicalización del pensamiento de los inmortales. No habrá memoria de lo que sucederá puesto que nada puede suceder. La inactividad de los trogloditas elimina la posibilidad de sucesos. Para un inmortal sería imposible recordar todo, ya lo dice Argos cuando se refiere a la *Odisea*, pero no sólo sería imposible, sino inútil. Si el universo es un conjunto de impresiones inmediatas no es necesario recordar nada, ya todo pasará ante los ojos de un inmortal, como las sombras en la caverna de Platón, sin que tenga ninguna

trascendencia. Si el mundo sensible no es más que una ilusión, es vano recordar nada porque nada aporta al conocimiento. Las sugerencias que, de cara al relato, ofrecen las dos versiones de la cita, hacen pensar que no es accidental el hecho de haberla falseado. Las palabras de Salomón, tal vez, objetan la función de la platónica alma inmortal, aquella que ha conocido todo en el mundo de las ideas y las recuerda. El alma encarnada recuerda al hombre algo que no termina por coincidir con la realidad. Algo, al fin y al cabo, inútil. Si el mundo suprasensible es inmutable, inmutabilidad a la que aspiran los Inmortales, entonces el mundo sensible es del todo inútil, de nada sirve conocerlo, no aporta más que confusión. La memoria del alma también resulta penosa, como la de los Inmortales, porque es irrelevante, se refiere a un mundo que el hombre no puede conocer y ni siquiera es sólida. En general los seres humanos, dice Platón, son como los hombres de la caverna, no son concientes de que el mundo es un engaño, el alma falla incluso en hacerlos notar ese inconveniente. El alma se parece mucho a los Inmortales, no sólo en su inmortalidad, sino en el hecho de que, al conocer todo, queda adormecida hasta que un estímulo externo la excita. La existencia del alma platónica es tan vana como la vida de los Inmortales, porque no ofrece al hombre la capacidad de relacionarse, verdaderamente, con el mundo que lo rodea; el hecho de conocer todo no le ayuda al hombre a interactuar con su realidad puesto que la otra, la Real, no le es accesible. El hecho de que el alma conozca el mundo Real es del todo indiferente al hombre, es un alma inútil.

La quinta parte del cuento devuelve al narrador al mundo de los mortales. La sección abunda en datos cronológicos y geográficos. En 1714 se suscribe a la *Iliada* de Pope, puede haber aquí una discordancia, pues en la introducción se dice que el libro referido es de 1715. Finalmente encuentra el río que devuelve la mortalidad, el mismo donde

años antes había estado con sus soldados. La inmortalidad lo había conducido por un camino circular, como corresponde a toda eternidad.

Entonces, cuenta algo desconcertante, dice que al revisar las páginas del manuscrito ha percibido que en los primeros capítulos y en algunos apartes de los otros algo falso. La primera parte es la que más verdadera parecía, la que relataba las vicisitudes de un hombre de guerra. Dice que en el relato hay datos circunstanciales y que éstos, aunque abundan en los hechos mismos, no lo hacen en la memoria. Pero la explicación que ofrece es otra, es que en el relato se mezclan las memorias de dos hombres. Explica cómo puede haber superpuesto sus propias experiencias a las de Homero, de hecho se identifica, al final del relato, con él. Dice que él ha escrito los viajes de Simabad, que no es sino otro Ulises, y que ya no quedan imágenes del recuerdo sino sólo palabras. Es posible que esté delineada la percepción que Borges tenía del autor como amanuense de un solo espíritu que escribe el mundo y que la inmortalidad a la que se ha referido todo el tiempo sea la inmortalidad de ese espíritu literario. En todo caso, el relato queda envenenado con la duda, y no es posible discernir qué partes del cuento son verdaderas y cuáles no lo son. La memoria traicionera de quien fue inmortal, como la del alma, deja un relato incierto y dudoso. Tal vez haya un poco de lo mismo en la circunstancia de poner una cita mal citada. Una objeción a la memoria de los hombres que puede hacerse extensiva a los hombres inmortales y, por lo tanto, al alma de Platón.

La posdata con que concluye el cuento expone diferentes reacciones motivadas por el relato. Se enumeran las distintas fuentes que pudieron ser plagiadas para la construcción del relato y se identifica el narrador con el anticuario que ofreció la *Iliada* a la princesa. El narrador dice que esas conclusiones son inadmisibles, que no es un relato apócrifo,

pero persiste en la idea de que el narrador es Cartaphilus. Todo el relato es una ficción del anticuario, pero el narrador no reconoce el plagio, sino que la narración son sólo las palabras que los siglos le han legado. El escritor es, de nuevo, sólo un copista que, sin saberlo, ha catalizado en su relato diferentes fuentes literarias. Es posible, también, que de todos los hombres que fue el inmortal, haya sido, también, Joseph Cartaphilus.

c) Memorias en forma de espiral.

El segundo cuento que se relacionará en este capítulo es “La noche de los dones”, pero antes quisiera referirme al cuento “Tema del traidor y del héroe”. Este cuento será expuesto como una parodia de la filosofía de Leibniz en el capítulo quinto. En realidad no comentaré el cuento, sólo quiero recordar, dado que es un cuento anterior, la cita inicial. El cuento empieza con una cita de Yeats, una cita que menciona el año platónico.

El año platónico, en astronomía, es el período de revolución del punto vernal a lo largo de la eclíptica: dura 27.765 años de tiempo solar medio. De acuerdo con la filosofía, es el tiempo, muchos siglos, en que las cosas regresaran a su estado anterior. En el *Timeo* se menciona esta doctrina y algunos filósofos, Nietzsche y, como no, Bacon, entre otros, le atribuyen el origen de sus teorías acerca del eterno retorno. Este año platónico también evoca el ciclo que proclamaba la inmortalidad del alma para el pitagorismo; el alma recorre todos los cuerpos que le son asignados antes de volver a empezar su periplo. Un período de tres mil años tras el cual todo volverá a empezar y el alma animará, de nuevo, todos los cuerpos a su cargo. El alma recuerda al hombre aquello que ha visto en el mundo de las ideas, es la memoria de los arquetipos. Borges no era ajeno a esta doctrina, la comenta en un artículo publicado en *La Nación* el 15 de octubre

de 1944, y la cita procurada por “El tiempo circular” hace una referencia directa a las variaciones del eterno retorno. Por lo tanto, creo que es pertinente atenerse a la implicación filosófica de la referencia al año platónico y dejar, por ahora, de lado la relación astronómica. Una vez más, el debate conduce a Platón o, al menos, a un Bacon alcanzado por la doctrina platónica. Esta afirmación no sólo se infiere de la cita que, siendo un elemento exógeno, menciona directamente el año platónico (teoría que, como ya se ha dicho, influye en una propia de Bacon), sino que queda expuesta en el segundo párrafo del cuento. En el relato del capítulo quinto es otra parte de la cita la que interesa al planteamiento, pero habiendo estudiado los dos cuentos, era imposible pasar por alto la conexión.

“La noche de los dones”, al igual que “El acercamiento a Almotásim”, que “El inmortal” y que tantos otros de la obra de Borges, comienza con un relato dentro del relato. Todos estos cuentos tienden a ofrecer alguna pista interpretativa desde muy temprano en la narración; “La noche de los dones” no es una excepción. Antes de otorgarle la palabra al segundo narrador, hay una breve discusión de carácter filosófico:

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. (“La noche...”, p. 41).

El problema de la memoria se hace evidente, no sólo en la discusión, cuyo tema es ése, sino en la forma en que el narrador cuenta la historia, es un recuerdo suyo lo que cuenta; mejor dicho, el cuento es un recuerdo. También se advierte una duda, no está seguro que la intervención acerca de Bacon la hubiera hecho su padre. La referencia, a su vez, es inexacta pues es una paráfrasis de la cita que aparece encabezando “El inmortal”.

Acerca de este nuevo error surge una serie de conjeturas. Creo que es razonable asumir que el error de la cita en “El inmortal” es deliberado. ¿Lo será éste también? Son indiferentes las conclusiones a las que se llegue acerca del primero, es posible que Borges haya olvidado, después de tantos años, que la cita estaba equivocada. Es posible que nunca lo hubiera sabido y continuara en su error. Es posible que en principio haya sido un error y después haya consentido en conservarlo como juego intertextual. Mi opinión personal es distinta. El error de la cita cumple un papel importante en el desarrollo del cuento. La paráfrasis no es exacta; la sentencia de Salomón dice que la novedad es el olvido, la frase del padre del narrador es “*ignorar es de hecho haber olvidado*”. (“La noche...”, p. 41). En todo caso la cita no existe, pero estas dos circunstancias (la de la inexistencia de la cita y la de la paráfrasis inexacta) conducen a una explicación que se sale del texto. El autor olvidadizo cuenta un cuento donde un narrador olvidadizo cuenta un recuerdo donde un hombre cuenta un recuerdo en el que hay una mujer que cuenta un recuerdo. Una vez más se pone en evidencia un juego de escaleras descendentes que conducen a una incertidumbre absoluta. De nuevo, la realidad del relato queda en entredicho por la imposibilidad de reconocer en el producto final algo de la esencia original.

El hombre, que ya es mayor, empieza su narración diciendo que no entiende muy bien la teoría de los arquetipos platónicos porque hay una diferencia en la forma como la memoria actúa. En algunos casos es imposible recordar la primera vez que se conoce algo, como un color o un sabor; acaso, dice, porque se es muy chico y se ignora que en el preciso momento que se conoce ese algo, está inaugurando una cadena muy larga de repeticiones (Una vez más, el reproche a Platón, pues el recuerdo original es

indistinguible en el origen de la serie). Hay otras primeras veces que nadie olvida, dice el anciano, como aquella noche, cuando era niño, en que conoció el amor y la muerte: la del 30 de abril del 74.

La narración empieza directamente con un dato que ignora, no sabe por qué permanecieron, hasta tan tarde en el calendario, en la finca de unos primos; (es posible que esa circunstancia carezca de importancia, pero en un relato tan corto acerca de la memoria no puede pasarse por alto). El narrador recuerda que su primo Rufino, un muchacho mayor que él y muy diestro, lo invita a salir esa noche. Van al pueblo, Lobos, se llama. No importa, le dice a sus interlocutores, que no lo hayan conocido, pues conocer un pueblo de la provincia es conocerlos todos; son iguales hasta en eso de creerse distintos. Ésta es, otra vez, una referencia a la multiplicidad de las copias indistinguibles, sin embargo, ahora parece darle la razón a Platón pues no hay diferencia entre unos y otros, por lo tanto comparten el mismo arquetipo “pueblo de provincia”. Esta concesión se convierte en una nueva reducción al absurdo pues anula el principio de identidad: Si hubiera una relación directa, sin *tercer hombre*, entre las cosas y sus arquetipos, las cosas serían indistinguibles porque deberían ser idénticas entre sí y, a su vez, al arquetipo, para evitar la necesidad de atribuirles un nombre (Idea) común a los estados intermedios de diferenciación.

Los dos jóvenes entran en una casa que resulta ser un burdel. De los detalles de la habitación común, el narrador tiene un recuerdo muy detallado. Recuerda los colores de los vestidos de las mujeres, el perro que le sale al encuentro, las velas, las puertas, una imagen de la Virgen de la Merced y de una mujer particular, de cara aindiada a la que se

referían como la Cautiva. Su primo, cuando advierte que el narrador la mira, la insta a contar “lo del malón” para “*refrescar la memoria.*” (“La noche...”, p. 42).

Empieza, ahora, otro relato dentro del relato dentro del relato. Un malón es el nombre que se le da a una estampida de indios que atacan una hacienda arrasando todo a su paso, robando, matando y secuestrando a las mujeres. La Cautiva parece abstraída de su entorno y habla como si estuviera sola. El narrador percibe que esa historia es la única historia de la mujer, que es lo único que le ha pasado, que es lo único en lo que piensa, que está, de algún modo, atrapada en ese recuerdo. El recuerdo de la Cautiva es, también, un recuerdo de infancia cuando fue traída de Catamarca. De los malones no se hablaba, como de una realidad conjurada, como de un mito. Su hermano le había asegurado que eran invenciones, que los malones no existían. Pero, dice ella, “*cuando una cosa es verdad basta que alguien la diga una vez para que uno sepa que es cierto.*” (“La noche...”, p. 42). En este momento, como en la narración del anciano, hay un dato que ignora, no sabe cuándo ocurrió; dice que no sabe llevar la cuenta del tiempo, por lo tanto, el relato queda envuelto por un aura de incertidumbre, como si el malón de la Cautiva fuera parte de esos malones míticos, sin tiempo: una narración sin tiempo es una narración nebulosa, abstracta y el hecho de que sea un relato de costumbres indígenas, contado por una indígena, la hace más primordial, de alguna forma, más arquetípica.

Tal vez como confirmación de que se trata de un relato primigenio, incluye elementos de premonición: la noche anterior al malón, la Cautiva ve una flor de cardo en una zanja y sueña con indios. El malón se acerca y los habitantes de la hacienda salen a mirar hacia el horizonte. En ese momento es interrumpida con una pregunta hecha por un

asistente no identificado y ella, repitiendo la última frase, continúa con su relato. La mujer no puede responder a la pregunta y para continuar con la historia debe retomarla en la última frase. Ya no recuerda lo que en realidad sucedió, sólo recuerda el flujo de las palabras; si concediera en desviarse del hilo narrativo, se vería perdida: no recuerda los hechos, sino el recuerdo del recuerdo, menos aún, sólo recuerda las palabras con que lo ha recordado. La Cautiva no puede continuar con su relato, en ese momento se funden las dos historias, la del anciano y la de la mujer.

Hablaba la cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empellón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño. Eran orilleros borrachos. Ahora, en la memoria, los veo muy altos. El que venía en la punta le asestó un codazo a Rufino, que estaba cerca de la puerta. ("La noche...", p. 43).

Las historias se convierten en una, el malón de la Cautiva es, ahora, el malón del narrador, y el recuerdo es dudoso una vez más. El narrador no sabe si el hombre que recuerda como Juan Moreira, es el que entró en la habitación o el que vio en otras ocasiones posteriores en el picadero. Se mezclan dos imágenes, una con melena y barba negra, la otra es una cara picada de viruela. Moreira mata al perro y el narrador se escabulle hasta una de las habitaciones de la que no recuerda mayores detalles. Al poco tiempo y mientras la refriega continúa en el salón, entra la Cautiva y se le ofrece. El narrador se tiende a su lado y juega con su pelo, luego con ella; no volvió a verla, nunca supo su nombre. Entonces se oye un balazo y la Cautiva le indica otra forma de salir. El narrador sale de la casa y se encuentra con un policía que le hace una broma, no recuerda, tampoco, qué contestó. En ese momento un hombre se descuelga por una tapia y el policía le clava la bayoneta, el hombre, Juan Moreira, muere desangrado en la calle.

El narrador va de grupo en grupo contando lo que ha visto, empezando así la larga lista de narraciones que haría hasta su vejez.

El anciano ha dicho que hay primeras veces que nadie olvida, que en cambio hay otras que se olvidan por el hecho comenzar una larga cadena de repeticiones. El hecho de que recuerde la fecha no quiere decir nada pues pasa exactamente igual que la primera vez que vio un color o cogió gusto por una fruta. Si la diferencia que ha establecido fuera cierta, resulta increíble que no recuerde la cara del Moreira y que la confunda con la de otro que vio en otras ocasiones. Su historia termina cuando, cansado, decide regresar a la hacienda aturrido por la corriente de acontecimientos.

El padre del primer narrador le dice: *“Por el gran río de esa noche.”* (“La noche...”, p. 44). Tal vez es una alusión al río de Heráclito cuya filosofía se opone a la de Platón, pues la de este último es estática, a la manera de Parménides, y el movimiento y el cambio son considerados como una ilusión. El anciano asiente y dice que a todos los hombres les es revelado todo aquello que les es dado conocer, que esa noche conoció el amor y vio a la muerte. Termina el cuento con una especie de confesión que contradice las declaraciones iniciales.

Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira. (“La noche...”, p. 44).

Toda la narración parece remitir directamente a Platón. Ahora los arquetipos son eventos y sus copias los recuerdos contados por los protagonistas. Los recuerdos son desfigurados lentamente hasta que sólo quedan palabras, pero el recuerdo de las

palabras puede, así mismo, sufrir la desfiguración por la repetición. Pero entonces ¿en dónde queda Bacon? Ya se ha dicho que este capítulo es casi una prolongación del anterior, que el Bacon aquí manipulado es un Bacon platónico. De ser un relato que sólo se dirigiera a Platón, no era necesaria la mención a la cita truncada de Bacon, una mención que, a parte de remitir al lector a otra fuente y otro relato, sugiere un juego del escritor con la falibilidad de la memoria y conduce la atención del lector hacia Bacon. Tal vez la siguiente cita explique la referencia al filósofo.

Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos. Imposible formar un catálogo infinito de autoridades: pienso en los días y las noches de Brahma; en los períodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un año la roza; en los Hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro; en el mundo de Heráclito, que es ensangrentado por el fuego; en el mundo de Séneca y de Crisipo, en su aniquilación por el fuego, en su renovación por el agua; en la cuarta bucólica de Virgilio y en el espléndido eco de Shelley; en el Eclesiastés; en los teósofos; en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspenski; (“El tiempo circular”, p. 394).

El cuento no es más que una puesta en escena de la teoría de ciclos similares no idénticos. Cita a Bacon, a Heráclito y el Eclesiastés, recuérdese que la cita original de Bacon cita, a su vez, el Eclesiastés. La referencia que hace Borges al texto bíblico es la misma que aparece en la cita de Bacon, pues más adelante en el ensayo dirá que una de las dos ideas que presupone el ejemplo de Marco Aurelio, a quién también ha citado, es la negación de la novedad. Esto, tal vez, confirme que la cita no fue escrita equivocadamente por error y que la mención a Bacon en el relato es del todo útil para descubrir otra lectura. El narrador cuenta un recuerdo en el que un hombre narra un

recuerdo en el que otra persona cuenta un recuerdo. De la misma manera cada vez que el recuerdo se cuenta varía ligeramente de la versión anterior. La degeneración del suceso original hace que se pierda en el pasado y que ya no le pertenezca a ninguno de los narradores, en la cita de Marco Aurelio se lee:

Nadie pierde el pasado ni 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.
(“El tiempo...”, p. 395).

El pasado no existe, sólo el presente, dirá Schopenhauer; no le pertenece al narrador, quizá es por eso por lo que el anciano termina el cuento diciendo: *“Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira.”* (“La noche...”, p. 44).

III. Sueño Luego Existo.

Descartes escribe, no como un maestro, sino como un descubridor y explorador, afanoso por comunicar lo que ha encontrado. Su estilo es fácil y sin pedantería, dirigido a los hombres inteligentes del mundo más que a discípulos. Es una gran suerte para la filosofía moderna que su precursor tuviera tan admirable sentido literario.

Bertrand Russell. *Historia de la Filosofía Occidental*. (p. 176).

Notas preliminares.

A lo largo de este capítulo se tratará un poema que tiene una estrecha relación con la filosofía cartesiana. El poema de Jorge Luis Borges se titula “Descartes”. Es una memoria del Descartes de las primeras meditaciones, en donde el argumento del sueño pone en duda nuestra capacidad de discernir entre estar despiertos o estar dormidos, y por lo tanto nuestra capacidad de estar seguros de lo que conocemos. Ya que, para estar seguros de lo que conocemos, es necesario saber que lo estamos haciendo mientras estamos despiertos⁸. Sería deseable ver qué pasaría si se llevara este argumento hasta sus últimos extremos. Es mostrar, como ya se ha mencionado, que el poema de Borges se levanta como una objeción a la primera meditación cartesiana, y que sólo a la luz de esta primera meditación adquiere sentido, dado que son pequeños enunciados de los que se vale el artífice para crear su ficción.

⁸ Para Descartes es indispensable diferenciar los estados de sueño y vigilia. Sólo en el de vigilia es dado al hombre conocer con certeza, dado que los sueños son engañosos.

Deseo, también, señalar que no es una buena salida al argumento del sueño el hecho de poder identificar ciertas marcas, puesto que esas marcas sólo puedo establecerlas desde adentro del estado en el cual me encuentro y, en definitiva, nada me garantiza, que el sistema de señas que elegí lo elegí estando despierto. Pero, antes de comenzar con el poema, quiero hacer referencia al problema de lenguaje con el que nos enfrentamos en el argumento del sueño.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos. (Borges, "La Casa de Asterión". p. 68).

La mayor dificultad con la cual se enfrenta la filosofía al estructurar sus argumentos, está contenida dentro del párrafo anteriormente citado. El problema del lenguaje. ¿Cómo es posible que nosotros podamos leer el texto del minotauro si no sabe ni leer ni escribir? Esto es, si no sabe distinguir entre una letra y otra, no sabe leer y no sabe escribir, puesto que todo carácter escrito sería igual para él, ¿cómo podemos saber si lo que entendimos era lo que quería transmitir o si, por azar, las letras se coordinaron de forma tal que nosotros entendemos algo en nuestro lenguaje? Si bien es un texto de ficción, nos permite ver que nada nos garantiza que lo que nosotros leamos tenga correspondencia con lo que el autor del escrito haya querido decir. Entonces deberíamos entrar a estudiar lo que cada palabra representa para cada persona. Esto es, que la referencia de cada palabra, que tiene cada persona con quien hablo, sea la misma que tengo yo en mi cabeza. Pero para evitar el trabajo que sugiere entrar a definir lo que cada cosa significa, (lo cual implica definirlo desde el lenguaje mismo) cada vez que se

va a entablar una conversación, el hombre ha decidido nombrar las cosas. Un idioma específico logra adjudicar las mismas referencias a las mismas cosas. Si bien el hecho de nombrar las cosas se hace también desde el lenguaje, en un grupo lingüístico determinado se asume que no existe esa falta de conexión entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y quien las escucha. Esa carencia que supone el filósofo, no afecta a la gente común, porque han construido el mundo a partir de esas referencias del lenguaje, y ese mundo funciona.

a) El sueño de los justos.

En los siglos tercero y cuarto antes de Cristo, el filósofo chino Chuang Tsé, maestro del taoísmo, termina el segundo libro de los libros interiores Nei Pian, libro acerca de la unidad de los seres, de la siguiente manera:

Una noche Zhuang Zhou soñó que era una mariposa: una mariposa que revoloteaba, que iba de un lugar a otro contenta consigo misma, ignorante por completo de ser Zhou. Despertóse a deshora y vio, asombrado, que era Zhou. Más, ¿Zhou había soñado ser una mariposa? ¿O era una mariposa la que estaba ahora soñando que era Zhou? Entre Zhou y la mariposa había sin duda una diferencia. A esto llaman “mutación de las cosas”. (Zhuang Zi, p. 53).

Borges no era ajeno a éste pasaje, lo menciona al menos dos veces; una en “Nueva refutación del tiempo” del volumen *Otras Inquisiciones*, donde propone un tercer hombre que sueña puntualmente el sueño del chino como argumento para su refutación. La segunda que refiero, increíblemente, aparece en una antología del relato fantástico elaborada por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y él mismo, es simplemente, tras una brevísima acotación acerca del autor, la cita:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.(Antología..., p. 158).

Si para Borges la cita de Tzu hace parte de la literatura fantástica, no es de sorprenderse que haya decidido dedicarle un poema a Descartes, poema que constituye una clara objeción, a manera de parodia, al pensamiento cartesiano de las primeras meditaciones.

Cuando Descartes dice:

Cuando doy más vueltas a la cuestión veo sin duda alguna que estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido, y me asombro de manera que el mismo estupor me confirma en la idea de que duermo. (Meditaciones... p. 49).

Pone de manifiesto que al menos existen dos estados en los que se puede encontrar: el del sueño, o el de la vigilia. Él sabe que existen esos dos estados, pero que sólo en el caso de que esté despierto puede llegar a conocer. ¿Cómo puede estar seguro de conocer que existen dos estados?

Para que Descartes conozca, se ha dicho que es indispensable que él esté despierto. Es más, que él sepa que está despierto, puesto que si no lo sabe, podría estar dormido y por lo tanto cualquier proposición que él enuncie con respecto a lo que percibe puede ser falsa. Entonces, repito la pregunta. ¿Cómo puede saber que existen dos estados?

Primero: tendría que haber estado despierto y saberlo, para saber que estaba despierto, con lo cual incurre en *petitio principii*, es decir, se afirma como premisa lo mismo que

se dice en la propia conclusión: Hay que saber que se está despierto para saber que se está despierto.

Segundo: tendría, también, que haber estado despierto y saberlo, mientras dormía, para saber que dormía, lo cual sugiere una contradicción: si estoy dormido, no puedo estar despierto.

Tercero: supóngase que no sea necesario estar dentro del sueño para saber que está dormido o que ha dormido. Entonces, al despertar, después de haber soñado que estaba despierto, (que es lo que no le permite diferenciar el sueño de la vigilia), tendría que haber despertado y saberlo, para conocer que antes dormía. Pero así como ha soñado que estaba despierto, nada le garantiza que ahora no lo haga; y que creyendo, como en el sueño, que está despierto, no vaya a despertar en un rato. Por lo tanto, no puede conocer que antes dormía porque puede estar soñando. Esto es, nadie le asegura que no haya pasado de un nivel de sueño a otro y que, por lo tanto, él sueñe que ha despertado.

El resultado que se obtiene es que Descartes, siguiendo su razonamiento hasta el final, ni siquiera puede establecer que existan realmente dos estados diferentes y, menos aún, que uno sea más propicio para conocer que el otro.

Concédasele a Descartes la razón con respecto al hecho de que realmente haya dos estados diferentes, siendo éstos plenamente identificables. Aun suponiendo que sean dos niveles de sueño diferentes, o que nunca se pueda estar seguro dentro de cuál pueda llegarse al conocimiento, el asunto puede reducirse a un problema de definiciones. Con esto quiero decir que, para el vulgo en general, aquellos que no hacen filosofía, para el

campesino o para el hombre de oficina, funciona el mundo. Esto es, que no importa que sean dos estados de sueño o que Descartes no sepa si está despierto o dormido. Así sean, en efecto, dos niveles de sueño diferentes, a un estado se le ha llamado vigilia, y las cosas se desenvuelven con cierta linealidad y continuidad. Al otro se le ha llamado sueño, y la gente sabe cuándo está despierta y el mundo no se les ha caído encima. Entonces, cuando nos hallamos en el estado que se ha denominado “vigilia”, se dice que estamos despiertos, y cuando no, se dice que hemos dormido, al recordarlo.

Descartes no propone el argumento del sueño a la ligera para decir “todo es falso”. No es producto de la locura o de una alucinación. Elabora el argumento después de seguir un orden riguroso en el camino de la duda, puesto que sería muy fácil decir que se duda de todo. En verdad, Descartes dice que sólo dudará de lo que tenga razón suficiente para hacerlo y que bastará con que dude de los cimientos, para que todo lo que se apoye sobre ellos se venga abajo.

El primer paso en el orden de la duda, es dudar de la información que me procuran los sentidos con respecto a los objetos distantes del mundo sensible. Estos objetos distantes, son objetos que están a cierta distancia de mi cuerpo. Dudo de éstos, porque alguna vez he descubierto que me han engañado, por lo tanto nada me asegura que no lo vuelvan a hacer. Pero el hecho de que yo no pueda garantizar la existencia de los cuerpos externos distantes, no sugiere el hecho de que yo dude de mis percepciones acerca de mis estados internos; esto es, que lo que yo siento, por ejemplo, el dolor de estómago, no es falso. Según el argumento anterior, yo dudo porque antes me he engañado, pero ese argumento no invalida mis percepciones acerca de mis estados

internos, porque al parecer nunca me he engañado con respecto a mis percepciones internas.

Es ahí donde surge el argumento del sueño, porque así como Descartes ha soñado que percibe el papel que sostiene con su mano, o incluso su mano, cuando en realidad yace desnudo con los ojos cerrados, cuando dice estar despierto, pudiera ser que soñara. Este escalón, en el orden de la duda, es muy importante, porque pone en entredicho la verdad de esas percepciones internas.

Primero voy a copiar el poema completo, luego, para efectos del análisis, voy a desmembrarlo, copiando los versos en letra cursiva, dando a entender que son extraídos del poema.

b) El poema.

Descartes

Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni
hombre.

Acaso un dios me engaña.

Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.

Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna.

He soñado la tarde y la mañana del primer día.

He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.

He soñado a Virgilio.

He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.

He soñado la geometría.

He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.

He soñado el amarillo, el azul y el rojo.

He soñado mi enfermiza niñez.

He soñado los mapas y los reinos y aquel duelo en el alba.
He soñado el inconcebible dolor.
He soñado mi espada.
He soñado a Elizabeth de Bohemia.
He soñado la duda y la certidumbre.
He soñado el día de ayer.
Quizá no tuve ayer, quizá no he nacido.
Acaso sueño haber soñado.
Siento un poco de frío, un poco de miedo.
Sobre el Danubio esta la noche.
Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres.

(En *La Cifra*, pp. 17-18).

En el poema, el narrador esta extremando la teoría cartesiana de la duda que nos invade al aceptar el argumento del sueño. Entonces, empecemos, como diría Cortázar, “*por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo*” (“Las babas...”, p. 78).

*Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni
hombre.
...y sueño mis ojos que perciben la luna.*

La única certeza, a la cual yo puedo llegar, siguiendo en rigor la duda metódica, es al conocimiento de mi propia existencia, haciendo caso del entimema cartesiano “Pienso, luego existo”. Nunca podré tener certeza de que otros existan, entonces no queda otra alternativa que creerme el único hombre. Tampoco puedo afirmar que exista un afuera (tierra), ni un cuerpo que contenga mi pensamiento. Lo único de lo que puedo tener

certeza es de que pienso, y que por lo tanto existo, pero ese existo no supone la existencia de mi cuerpo, sino de “algo” que contiene mi pensamiento: la *res pensante*.

Una sustancia, significando ésta un soporte de atributos, en este caso sosteniendo el atributo de pensar. Además, si mis sentidos me engañan mostrándome la luna, entonces sí he percibido la luna ha tenido que ser una ficción, un engaño o un sueño. No el hecho de percibirla, en la percepción no hay error, sino el correlato de la percepción con el mundo exterior. Por ese motivo, la percepción misma de luna no es falsa, sin embargo, mis ojos, teniendo en cuenta que hacen parte de mi cuerpo, sí pueden ser un engaño.

Acaso un dios me engaña.

Es una referencia clara al dios engañador del que habla Descartes, que tiene el doble atributo de mostrar cosas que son, y cosas que no son. Entonces, si no puedo diferenciar lo que es de lo que no es, no puedo encontrar la verdad, impidiéndome llegar al conocimiento.

Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.

He soñado la tarde y la mañana del primer día.

He soñado mi enfermiza niñez.

He soñado el día de ayer.

Quizá no tuve ayer, quizá no he nacido.

El devenir es algo que no puedo garantizar, el tiempo es inexistente, dado que la forma como se mide es en virtud de la generación y continua corrupción de las cosas. Pero no puede afirmarse que esas cosas existan. El tiempo es el cambio en el espacio o la sucesión de eventos. La permanencia es eterna, por eso tal vez el dios engañador no

tiene tiempo, no tiene movimiento, no cambia. Y sólo como consecuencia de esa permanencia puedo decir que *Acaso un dios me engaña*, porque de estar seguro de que lo hace, entonces le estaría confiriendo una acción: aquella que consiste en engañarme.

Esa acción significa cambio o movimiento, variación de un estado anterior hacia uno posterior, y eso implica la idea de tiempo. Por lo tanto no puedo suponer la existencia del dios aislada de la idea de tiempo, a menos que ese dios simplemente este allí, impasible. De ser así, lo que resulta es un dios que no me engaña; ni siquiera con la ilusión del tiempo, ya que, al hacerlo, estaría haciéndolo en un tiempo determinado y por lo tanto dejaría de ser un engaño. El cambio se da en el tiempo, y como no puedo asegurar que existan cosas que cambien porque no puedo afirmar que haya cosas, entonces no puedo suponer que el tiempo exista. Si el tiempo no existe, entonces “*el día de ayer*” no existe, y “*mi enfermiza niñez*” tampoco, porque lo único de lo que puedo lanzar juicio con certidumbre es de que pienso. Yo pienso. Ese pienso está en presente, no tiene evolución, cambio u origen, tan sólo *es*, ahora. Por lo tanto, no existe ni siquiera mi pasado, ni mi nacimiento. De pronto anoche soñé todo lo que afirmo es mi pasado. Quizá aparecí ahora con la idea de que he vivido veinte años, o que el mundo existe hace millones.

He soñado a Cartago ya las legiones que devastaron a Cartago.

He soñado a Virgilio.

He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.

He soñado los mapas y los reinos...

Si no existe el tiempo, entonces debo haber soñado la historia, si ni siquiera estando allí, en los acontecimientos que los textos de historia me enseñan, no puedo verificar mi conocimiento de ésta, ¿cómo puedo confiar en lo que “otros” de cuya existencia

tampoco puedo dar fe, me dicen, o escriben? y ¿Cómo puedo confiar en lo que leo? De pronto esos caracteres que creo ver también los sueño, y sueño sus significados. Por tanto tuve que haber soñado la literatura⁹. Tampoco puedo creer en la religión, ni en las verdades reveladas por ésta, ya porque están escritas, ya porque el dios engañador me las revele. Si el mundo no existe o si existe de una manera que yo no puedo conocer; si existe pero mis sentidos me engañan, o si mis sentidos no existen, no puedo entonces representarlo, no puedo pintarlo, delinearlo. Si no puedo confiar en los mapas que me muestran tierras en las que tampoco he de fiarme, ¿cómo puede haber reinos? ¿Reyes? ¿Acaso no soy yo *el único hombre* de cuya existencia puedo dar fe?

He soñado mi espada.

Sueño la luna...

He soñado la geometría.

He soñado el punto, la línea, el plano y el volumen.

He soñado el amarillo, el azul y el rojo.

El mundo externo, si lo hay, no es cognoscible, no puedo saber si la luna existe, o si la espada que cuelga de mi cinto es real. Si no puedo conocer las cosas de las que los sentidos me informan, tampoco puedo afirmar que las que no se presentan a ellos sí tengan existencia. Tal vez he soñado la geometría, puesto que sus principios básicos, como dice Hume en el *Tratado de la Naturaleza Humana*, “se remiten al mundo sensible”, y por lo tanto no puedo elaborar una teoría certera, con conocimientos improbables en su base. Los colores amarillo, azul y rojo son los colores primarios y, combinándolos, obtendremos todos los restantes. Si sueño con los colores, sueño con ellos como cualidades de las cosas. Esto es, un color que no esté “coloreando” una

⁹ En otras ediciones, en vez de “*He soñado a Virgilio*” se lee “*He soñado a Lucano*”, cambio que no altera la interpretación que al verso se le da en este capítulo. (cf. “Descartes” en *Obras Completas*).

extensión es inconcebible. Por lo tanto si no puedo afirmar que las cosas existan, no puedo afirmar que tengan color.

He soñado a Elizabeth de Bohemia.

En 1644, Descartes dedica su libro *Principia Philosophiae* a la princesa Elizabeth Stuart de Bohemia, que vivía en Holanda, y con quien tenía una estrechísima amistad. Si sólo se puede llegar al conocimiento certero del yo, ¿cómo puedo tener amigos? Si es probable que me engañe al suponer la existencia incluso de mi más íntimo amigo. Es probable, que Descartes haya soñado a su amiga.

Siento un poco de frío, un poco de miedo.

El “siento”, es un estado mental indudable, es evidente. La proposición “Siento un poco de frío, un poco de miedo”, es indudable para quien la dice. Asumiendo que no se auto-engañe.

Yo soy una cosa que piensa, esto es, una cosa que duda, afirma, niega, que sabe poco e ignora mucho, que desea, y aun que imagina y siente. Porque, en efecto, he comprobado que por más que lo que siento y lo que imagino no tenga quizás existencia fuera de mí, estoy seguro, sin embargo, de estos modos de pensar que llamo sentimientos e imaginaciones, existen en mí en cuanto son solamente modos de pensar. (Descartes, Meditaciones..., p. 67).

Esa proposición es indudable incluso si las condiciones externas no son verdaderas, esto es, incluso si no hiciera frío, o no hubiera de qué tener miedo. El “siento”, es una posición privilegiada de conocimiento, por lo tanto es lo único que el narrador deja

quieto, es lo único que el narrador no le atribuye al efecto engañoso del sueño, o del dios. Lo que está proponiendo es que de seguir hasta el final el camino de la duda, sólo podría llegarse al conocimiento (aquello claro y evidente, cierto e indudable) de que “Soy el único hombre”, que “Yo pienso” y de que “Yo siento”.

He soñado la duda y la certidumbre.

Para la interpretación de esta frase, al parecer se abren dos caminos, a saber: o que sea tomada desde la teoría cartesiana, o que sea tomado de labios del narrador. Si es la segunda, el narrador pudo haber soñado lo que Descartes dijo y pudo haber soñado el mundo o simplemente está dormido y nos sueña a todos.

El que duerme es todos los hombres...

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.

El que lee mis palabras esta inventándolas. (Borges, La Dicha, p. 44).

De ser la primera, entonces tenemos que aunque Descartes afirme que lo único de lo que se puede tener certidumbre es de que dudo, no puede escribirlo, no puede decirlo, no puede comunicarlo, ¿a quién? Descartes, incluso, tiene que dudar de todo lo que ha escrito, porque no puede garantizar que lo haya escrito él; si ayer cuando lo hacía, existía, o si anoche soñó que lo hacía. El conocimiento de mi pensamiento es inmediato, no tiene pasado. Además, si el dios engañoso le ha cambiado los caracteres que componen su teoría, o si sueña que la ha elaborado. De pronto sueña que duda y como no puede garantizar que no duerme, no puede afirmar que conoce que duda, puesto que al conocimiento sólo se llega despierto. Aquí la teoría cartesiana de las primeras meditaciones, se muerde la cola, Descartes después tratará de reconstruir el mundo que

hasta ahora ha destruido, pero le queda mucho camino por recorrer para salir del hiperpirronismo¹⁰ en el que se ha sumido.

Sobre el Danubio esta la noche.

Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres.

Para terminar con este poema, el narrador envuelve al lector en su juego, afirma lo que en el verso de la duda y la certidumbre, ya había insinuado. Es él quien ha soñado el mundo. O ¿acaso será Descartes quien sueña a Descartes? La voz poética sueña al lector, ha soñado el mundo. El narrador, que es el único hombre, ha soñado el resto. Si se me concede el favor de asumir que ese narrador soñó de noche y que ha contado su sueño en la mañana, entonces podrá decir que mientras amanece en Buenos Aires, *Sobre el Danubio está la noche*, donde alguien esta durmiendo, y soñando al mundo. Tal vez otro. Pero mientras tanto yo, que soy el único hombre, *Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres*.

c) Descartes se defiende.

En el poema “Descartes”, anteriormente desmenuzado, pareciera como si el poeta se escudara en las palabras de Descartes para poner en entredicho la realidad. Esto es, pareciera como si quisiera mostrar que de hacerle caso a Descartes, se desintegraría la realidad. Y, en realidad, aunque desde la ficción, sí llegan a poner en duda el mundo que se percibe en estado de vigilia, a la luz de un razonamiento filosófico, es decir que al parecer en ninguno de los argumentos hay falsedad siguiendo rigurosamente la teoría cartesiana. Pero Descartes tiene todavía algo más que decir:

¹⁰ Exageración de las doctrinas escépticas del filósofo Pirrón. Cf. Diccionario de Filosofía: *Escepticismo*.

En la meditación primera, Descartes firmemente plantea la imposibilidad de distinguir entre el sueño y la vigilia: “...sin duda alguna que el estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido...” (*Meditaciones...*, p. 49). Según esta frase, es posible que todo sea un sueño, o que siempre soñemos. A este planteamiento, hace mucho tiempo Aristóteles ya había dado una respuesta, por que él también se preguntó: ¿Y qué pasaría si estoy soñando? La conclusión a la cual llegó, estaba resuelta en la misma pregunta: ¿Y qué pasaría si estoy soñando? Esto quiere decir, ¿qué importa? Si estoy soñando ahora, no importa, porque aquí se desenvuelven las cosas con un orden establecido que funciona. En los sueños, también debe haber un orden que funcione, con sus señas y todo, pero a nosotros no nos parece así, ¿por qué? Porque los sueños los evaluamos desde afuera de ellos, desde la vigilia, por lo tanto parecen siempre incoherentes. Descartes afirma:

*Ya que, sabiendo que todos los sentidos indican con mayor frecuencia lo verdadero que lo falso respecto a lo que se refiere al bien del cuerpo...
...además de la memoria que enlaza el presente con el pasado... no debo temer por más tiempo que sea falso lo que me muestran los sentidos, sino que se han de rechazar todas las hiperbólicas meditaciones de los días anteriores como irrisorias, en especial la gran incertitud sobre el sueño, que no distinguía del estar despierto; ahora me doy cuenta de que hay una enorme diferencia entre ambos, en el hecho de que nunca enlace la memoria los sueños con las demás actividades de la vida, como sucede respecto a lo que me ocurre mientras estoy despierto; ...Pero como me pasan unas cosas que advierto con claridad de dónde, adónde y cuándo se me aparecen, y enlazo su percepción sin interrupción alguna con la vida restante, estoy seguro de que las percibo cuando estoy despierto, y no en sueños... (*Meditaciones...*, pp. 124-125).*

Descartes dice que sería ridículo decir que no se puede diferenciar el sueño de la vigilia, y que es claro que estos estados se pueden distinguir, porque existe cierta continuidad que la memoria me procura, mediante la cual yo puedo unir los eventos

que suceden mientras estoy despierto, pero que no pasa mientras duermo. (No obstante proponer ésa como solución, también es origen de un cuento, esta vez es Julio Cortázar quien extrema esa posibilidad. El relato, desde la ficción, claro, dice que ésa no es prueba suficiente, porque nada me prueba que en mis sueños no sea posible encontrar cierta linealidad que me impida distinguir los dos estados. Lo que pasaría si esa fuera la única forma de saber que estoy despierto, tendríamos una realidad como la del cuento “la noche boca arriba”, y en rigor, no hay nada incongruente, y las señas y la continuidad funcionan en los tres estadios propuestos por Cortázar (el de la realidad, y cada uno de los dos sueños).

Descartes espera hasta la meditación sexta para resolver la confusión en que se había sumido y, claramente, las *Meditaciones metafísicas* son un conjunto de pensamientos que responde eventualmente a las preguntas enunciadas a lo largo de sus páginas. Sin embargo, el diseccionarlo, tomando lo que tiene valor estético o da cara a una ficción, es lo que permite que los relatos adquieran tal grado de irrealidad. Lo más interesante, no obstante, es que los argumentos en sí mismos no son seccionados, son tomados completos y eso es lo que nos hace a dudar acerca de su seriedad, y de lo que puede afirmarse acerca de la realidad.

Digresión I

El Último Sueño

Black is the night full of fright. You'll be missing the day. What will be here very soon changing your way, a knock on your door. Is it real or is it a dream. On trembling legs you open the door. And you scream...
Halloween. *Halloween.*

Notas preliminares.

Este aparte corresponde a una de las dos digresiones que he juzgado oportuno incluir en el cuerpo de la tesis. El paradójico objetivo es, además de separar la mirada de Borges para verlo mejor, darle continuidad a las objeciones que se le propusieron a Descartes en el capítulo anterior. El poema de Borges se limita a objetar la primera meditación, con la interpretación del cuento que se propone en esta digresión, se busca objetar también las conclusiones acerca del sueño a las que llega Descartes en su sexta meditación. El cuento se titula “La noche boca arriba” del escritor argentino Julio Cortázar (1932-1984). En este relato no se menciona el filósofo, pero en una primera lectura se puede interpretar una objeción a la primera meditación de Descartes, en una segunda, más detenida, se encuentra la objeción a la sexta, con lo cual se obtiene una unidad temática que autoriza la interpretación.

a) Sueño en primer grado.

En el cuento se pretende analizar un poco las alternativas que se proponen para distinguir el sueño de la vigilia. Aquella de las señas o marcas distinguibles, que

eventualmente permitirían al sujeto establecer dentro de cuál estado se halla y, aquella de la linealidad que me ofrece la vigilia. Primero, voy a exponer la forma de análisis que en principio sugiere el texto y, después, voy a profundizar un poco, valiéndome de pequeños detalles que acaso no son accidentales, para llegar a una conclusión bastante atrevida.

Después de enfrentarse con este asombroso cuento, el lector no puede menos que especular con respecto de ese final que lo deja inquieto. La interpretación general que se le da a este cuento y, he de confesar, que yo mismo la defendía hasta hace muy poco tiempo, es más o menos así:

Un hombre sale en su motocicleta, y aquí pasa algo muy curioso, algo que en una primera lectura carece de sentido o se pasa por alto como algo sin importancia. En el mismo párrafo, el primero, el narrador escribe:

Vio que eran las nueve menos diez... y él -porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre. (“La noche...” p.386).

En el párrafo siguiente, escribe:

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios brillantes vitrinas de la calle Central. (p. 386).

¿Por qué son tan importantes los detalles cuando ni siquiera nos cuenta el nombre del personaje, ni adónde se dirigía? Creo, que el narrador está señalando un grupo de características que para alguien como su personaje, son significativas, algo así como un conjunto de marcas que le son conocidas, y que le permiten afirmar que está despierto.

Ya desde el principio del cuento, se está insinuando de qué se va a tratar. Lo importante no va a ser el destino del personaje anónimo, porque el narrador ya le tiene preparado otro. Después del listado de signos viene el accidente. En este punto hay una ruptura en el relato que se ilustra de la siguiente manera:

Fue como dormirse de golpe [...] Volvió bruscamente del desmayo. (p. 386). [...] Trataba de fijar el momento del desmayo y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas (p. 390).

Si bien el personaje, al final del relato, concluye que había soñado creyendo que estaba despierto, y que su final es ineludible, parece ser, a la luz de la cita anterior, que el sueño corresponde sólo a las escenas del hospital. Quiero decir, que lo que pasa en los dos primeros párrafos, pasa en estado de vigilia del personaje, y que la escena del sacrificio también. ¿Cómo así? En el momento del accidente, el protagonista cambia de realidad, sin enterarse, puesto que lo único que tiene para aferrarse a la vigilia son los signos que ha escogido, y una linealidad. No se entera, porque las señas que ha elegido, las ha escogido desde adentro de los estados en que se encontraba. Entonces, en el momento en que cree que sueña ser un moteca, está despierto, y tiene su propio sistema de convenciones para desenvolverse en ese mundo, que ahora alternado con los momentos en la sala del hospital, tiene una linealidad que es aterradora para un sueño.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba con olores [...] empezaban las marismas, los tembladerales [...] huyendo de los azteca

[...] sólo ellos, los motecas, conocían [...] el puñal de piedra [...] ceñidor de lana tejida [...] la guerra florida. (pp. 387-388).

En este punto del relato, el central y más extenso, conviven los dos estados, el del sueño y el de la vigilia, pero no de la manera como el enfermo cree que se están alternando, sino al revés. Está despierto cuando cree que está dormido y está dormido cuando cree que está despierto. Entonces viene el final, donde empieza ya a intuir lo que le está pasando, y en el momento del sacrificio, llega con horror a la conclusión aterradora de que está despierto, y que ha soñado que estaba despierto. Esto es completamente natural, ya que cuando sueña, generalmente, sueña que está despierto. Lo que es extraño, es el hecho de haber soñado que soñaba.

Aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños. (p. 392).

Es como una de las “metamorfosis” dibujada por el artista M. C. Escher, en la que unos peces se convierten en pájaros. Si se interpretan, por un momento, los peces como si fueran la realidad primera, esto es, el momento en que el personaje sale en su motocicleta. Las manchas que están entre los peces, corresponderán a los sueños. Cuando las manchas empiezan a cobrar forma, y por un momento son tan precisos los peces como los pájaros, coincide con la parte central del relato, en la que no se sabe cuál es la vigilia y cuál el sueño. Por último, los peces se van diluyendo, y son convertidos en manchas, las cuales representan en el cuadro a los sueños, y quedan los pájaros, que son la realidad. Así, en el cuento, se ha “metamorfoseado” la vigilia, y ahora es sueño. Esta interpretación del cuento, es una prueba de lo que pasaría si Descartes tuviera razón acerca de la imposibilidad de diferenciar el sueño de la vigilia. Descartes dice:

Perfectamente, como si yo no fuera un hombre que suele dormir por la noche e imaginar las mismas cosas y a veces, incluso, menos verosímiles que esos desgraciados cuando están despiertos. ¡Cuán frecuentemente me hace creer el reposo nocturno lo más trivial, como, por ejemplo, que estoy aquí, que llevo puesto un traje, que estoy sentado junto al fuego, cuando en realidad estoy echado en mi cama después de desnudarme! Pero ahora veo ese papel con los ojos abiertos, y no está adormilada esta cabeza que muevo, y consciente y sensiblemente extendiendo mi mano, puesto que un hombre dormido no lo experimentaría con tanta claridad; como si no me acordase de que he sido ya otras veces engañado en sueños por los mismos pensamientos. (Meditaciones, pp. 48-49).

Si no fuera posible diferenciar el sueño de la vigilia, entonces nos veríamos enfrentados con estos problemas que más bien pasan en relatos de ficción. En cuanto a la linealidad, no me refiero a un orden dentro del sueño, ya que he tenido sueños en donde las cosas suceden en un orden coherente, sino a una continuidad entre un sueño y otro, ya que nunca he tenido un sueño que continúe en la noche siguiente, o que se alterne con la realidad de manera indistinguible. Descartes parece aferrarse a este argumento como solución al problema. Pero como ha mostrado Cortázar, la linealidad no es una salida, porque así como ninguna causa que conozca determina la forma azarosa como los sueños vienen a mí cada noche, no es en absoluto imposible que, por azar, sueñe esta noche la continuación de lo que soñé ayer. Es posible soñar con continuidad, y no hay forma de probar lo contrario. Esto conduciría, a la luz de Descartes, y según el cuento, a una verdadera imposibilidad de diferenciar los dos estados. El filósofo dice que la falta de continuidad entre los sueños es lo que le permite saber que ha dormido, pero el narrador muestra que no es una salida porque también se puede soñar linealmente, por lo tanto nunca puede saber el sujeto si está dormido o despierto, porque así como

alguna vez ha soñado que está despierto, y luego ha despertado, puede estar soñando ahora que está despierto, y más tarde despertarse.

Con respecto a la otra alternativa, la de las marcas o señas, es una solución muy débil. Puesto que el sujeto escoge las marcas que van a determinar el estado que se va a llamar vigilia, desde la vigilia. Esto es, que la joyería de la esquina, o la forma como se comporta el tiempo, o la ruta a la universidad, las ha elegido ya estando en esa “vigilia”. Esa sería una solución válida, únicamente si pudiera salirse de los dos estados, como abstraerse, y desde allí identificar las señas que van a corresponder a la vigilia, y las señas que van a corresponder a los sueños. Pero de otro modo, es imposible dado que los signos van a funcionar siempre que se escojan desde adentro. En el cuento esto está claramente expuesto. Al hombre, cuando está en el hospital, le funcionan las marcas que tiene, porque las ha elegido desde el hospital. Cuando ve la camilla, las enfermeras, los pacientes, la botella de agua, esta tranquilo porque él las ha nombrado así, por lo tanto no tienen nada de raro. Cuando despierta, de las pesadillas, a la calma del hospital, se extraña de la forma como ha estado soñando, porque en esos sueños también identifica ciertas señales que le son inequívocas dentro de la pesadilla. El sólo se refiere a los olores, pero en los relatos de la pesadilla, se ve claramente que existen señales, como lo son el olor, la situación en la cual se reconoce, lo que debe hacer, en fin, marcas que ha elegido dentro de ese otro sistema que lentamente cobrará en su conciencia carácter de realidad. Por lo tanto tampoco esa es una salida al argumento del sueño.

b) Sueño en segundo grado.

La segunda interpretación que voy a proponer, es bastante más angustiante, si se puede, que la anterior con respecto al problema que me ocupa. Así como en el análisis de la primera explicación se muestra la imposibilidad de distinguir los estados de sueño y vigilia, incluso con las marcas o la linealidad de la vigilia, en este voy a mostrar cómo no solamente es imposible hacer esa distinción, sino cómo es posible pasar de un nivel de sueño a otro, y sin embargo creer que se ha despertado. (Así como cuando he soñado que estoy despierto y luego he despertado, también puedo soñar, ya no sólo que estoy despierto, sino soñar que me despierto, y creer que he despertado, no obstante encontrarme dormido). Basado en el mismo cuento, voy a tratar de probar que el personaje tiene dos sueños diferentes, que después de su ingreso en el hospital no vuelve a despertar nunca, y que nunca sabe que está dormido cuando cree despertar. Pero no lo sabe, porque a despecho de Descartes, no habría forma de que supiera, porque aquí ni las marcas, ni la continuidad, como en el análisis anterior, son solución. Pero tampoco lo es el hecho de despertar, que en última instancia sería lo único que le permitiría saber que ha soñado, porque en esta parte, se sueña, incluso, el despertar. Esta interpretación nos lleva a otra de las “metamorfosis” de Escher, en la que los peces se convierten en pájaros negros que se convierten en pájaros blancos. Los peces seguirán siendo la realidad y los pájaros ahora representan los sueños. Entonces, de la realidad se pasa al sueño, que no se convierte en realidad como en la otra metamorfosis, sino que pasa a otro sueño. Los pájaros blancos serán lo que pasa en el hospital, y los negros serán lo que pasa en la selva, por lo tanto el cambio que se narra en el texto, es sólo el cuento de un individuo que tras haberse accidentado, se debate entre dos sueños antes de morir, sin saber, nunca, qué era lo que pasaba con su cuerpo mientras soñaba, ni la causa de su muerte.

La primera parte del cuento, queda intacta, esto es, la forma como se subrayan las marcas. Llega el momento del accidente, pero ahora la ruptura no se da ahí, sino que todo pasa como dice que pasa. Al hombre lo recogen, y es llevado al hospital. Una vez dentro del hospital, aparece el punto donde la vigilia del personaje termina definitivamente, y la pista que se le ofrece, al lector atento, de esa separación es de carácter tipográfico. Nótese, en la página 387 de la edición citada, el espacio que hay entre el párrafo donde presumiblemente lo anestesian y el siguiente que empieza con las palabras “*Como sueño era...*” Este es el único espacio que hay en todo el cuento, y es un espacio que aparece en todas las ediciones que he revisado del cuento. La conjetura es la siguiente: al sujeto lo van a operar, y todo lo que se narra entre esa inyección y el final, son los sueños que tiene el hombre mientras lo operan. La operación no tiene éxito, y el hombre muere, todavía anestesiado. Las claves para esta interpretación están dadas en los sueños que corresponden a las escenas en la selva. Entre otras cosas, de ser ésta la forma de apreciarlo, vuelve más creíble el cuento porque la otra visión sugería viajes en el tiempo o intercambio entre la vigilia y el sueño y convertía el sueño en realidad. Esta explicación, narra un accidente, que conduce a un hombre a la sala de cirugías, donde muere y, el cuento, es una relación de sus últimos sueños.

Con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía [...] se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. (p. 387).

La placa es el presagio. Después lo pasan a la sala de operaciones, y presumiblemente lo anestesian. ¿Será ese el procedimiento para tratar un brazo roto? Cuando despierta, por la tarde, en la tarde del hospital, dice que con unos días de reposo bastará, entonces

¿Por qué lo pasaron a la sala de operaciones? Desde ese momento, uniendo los pasajes que se refieren al sueño en la selva, se vería como adquiere claridad lo que propongo. Luego de huir de los aztecas, por algún tiempo, es atrapado y, tras luchar infructuosamente contra sus captores, es conducido boca arriba hacia una prisión, a la espera de su “sacrificio”. Para efectos de la prueba, es preciso trasladarse mentalmente a la sala de operaciones de un hospital e imaginar el ruido y el ajetreo que una sala de urgencias y sus corredores sugieren.

Los Preliminares:

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse (camilla) [...] pero en cambio el olor a humedad a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta (anestesia) [...] Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos (en un intento de rechazo a la anestesia, los médicos y enfermeras lo retienen) [...] Con el mentón buscó torpemente el contacto con su amuleto, y supo que se lo habían arrancado (lo han desnudado por completo) [...] Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final (sabe que va a morir) [...] Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los atabales de la fiesta (el ruido que se produce en una sala de urgencias) [...] estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno (están esperando la sala donde lo van a intervenir). (p. 390).

Todo se Complica:

Oyó un grito ronco que rebotaba en las paredes (el grito del médico abriéndose paso) [...] Otro grito, acabando en un quejido (ahora trata de gritar él) [...] gritaba porque estaba vivo (quiere avisar que bajo la anestesia, todavía hay vida) [...] Gritó de nuevo sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable (de nuevo alude a la anestesia) [...] Convulso, retorciéndose, luchó por safarse de las cuerdas...y tuvo que ceder. Vio abrirse la doble puerta (es evidente la alusión al hospital) [...] Apenas ceñidos

con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes (los ayudantes se acercan con sus tapabocas puestos) [...] Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba (lo cambian a una camilla para llevarlo a la operación) [...] tironeado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo. Los portadores de antorchas iban delante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas (Ya lo llevan, cuatro enfermeros, y adelante irán otro abriendo el camino, tal vez con la bolsa de suero en lo alto. Las paredes de baldosa de las clínicas tienen esa particularidad de parecer mojadas) [...] a un metro del techo...que por momentos se iluminaba con un reflejo de antorcha (las luces de neón pasan de esa forma cuando a uno lo llevan en una camilla). (pp. 390-391).

Mientras todo esto pasa, él sueña que está tranquilo en una habitación apacible, reposando por un brazo roto (¿?), en el último párrafo, no hay cambio tipográfico entre la noche del hospital y la de la selva. Existe, además, otro tipo de seña, que se asemeja a la hipálage pero a la inversa, en vez de otorgarle las características del medio al objeto, como sería el caso de “árido camello”, le concede al medio las características de lo que allí sucede. Uno sueña en la noche, Cortázar dice la noche para referirse al sueño. “Al lado de la noche de donde volvía” (p. 389). (La noche de la que vuelve es el sueño de la selva). “Salió de un brinco a la noche del hospital” (p.391). (la noche del hospital, es el sueño en que cree que está en una sala de recuperación). Esto tal vez explique el título, que querría decir “El Sueño Boca Arriba”. En donde un sueño es espejo de otro más complejo pero que, en última instancia, sigue siendo un sueño. Todo se resuelve cuando el hombre es sacrificado, sin saber que estuvo soñando dos sueños, puesto que su última conclusión es que estuvo despierto todo el tiempo en la selva, y que soñó que estuvo en un lugar extraño. Dado el sistema de señas que eligió en la realidad, y en cada uno de los dos sueños, le fue imposible distinguir cual era cual. Existe una anomalía en la conclusión del hombre, y es que cuando está por morir piensa: “En la mentira infinita de ese también lo habían alzado del suelo, también

alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano” (p. 392). La incongruencia está en que de ser cierto que soñó lo que pasaba en el hospital, nunca soñó con alguien que se le hubiera acercado con un cuchillo, puesto que sólo tenía un brazo roto. El único cuchillo que existió fue el bisturí del doctor, cuya realidad nunca percibió él.

El Final:

El pasadizo seguía interminable, roca tras roca (baldosa tras baldosa), con súbitas fulguraciones rojizas (luces de neón), y él boca arriba (en la camilla), y de la altura una luna menguante le cayó en la cara (la lámpara de los quirófanos), lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo (lo están pasando de la camilla a la mesa de operaciones), vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano (el cirujano que viene con el bisturí en la mano). (p.391).

IV. Soy Dios.

El punto de vista de Spinoza se propone liberar a los hombres de la tiranía del temor. «Un hombre libre en lo menos que piensa es en la muerte; y su sabiduría es una meditación no de la muerte, sino de la vida.» Spinoza vivió por completo de conformidad con este precepto [...] a diferencia de otros filósofos, no sólo creía en sus doctrinas, sino que las practicaba. Bertrand Russell. *Historia de la Filosofía Occidental*. (p. 192).

Notas preliminares.

A lo largo de este cuarto capítulo la objeción a Spinoza se centra en una estricta consecuencia argumental a los predicados del filósofo. Es más un juego que una refutación; es, una vez más, una reducción al absurdo. Como se ha visto en capítulos anteriores, al situar personajes en escenarios filosóficos, al contrario de lo que la razón indica, no parecen desenvolverse en un mundo coherente, más bien parecen deslizarse por senderos imaginarios a los reinos de la ficción. Lo que llama la atención es que los enunciados lógicos proceden de los más serios investigadores del conocimiento humano. En el caso de los dos cuentos que se expondrán a continuación, “Evangelio según Marcos” y “La muerte y la brújula” los desenlaces serán aún más absurdos que en otros capítulos.

Las objeciones a Schopenhauer, Descartes y Locke¹¹, parecen ser más abiertas; es decir, más argumentativas: de acuerdo con los poemas que involucran a Schopenhauer, se verá que son conjeturas del narrador acerca de la posibilidad de que el filósofo estuviera en lo cierto. En el caso del poema a Descartes, se ve que el narrador, casi a manera de parodia, despliega un mundo de irrealidades sugeridas por las proposiciones cartesianas. En el cuento del sexto capítulo, según será interpretado, el narrador imagina a un hombre que vive en un mundo con las posibilidades lingüísticas que Locke soñó. En los cuentos que en este capítulo se discuten, la objeción no se da a manera de conjetura sino que enfrenta a sus personajes de manera directa con las consecuencias que un mundo estrictamente spinoziano engendraría.

La *Ética* está conformada por cinco libros y trata de tres materias fundamentales, la metafísica, recogida en los dos primeros libros, la psicología de las pasiones, de la cual habla en el tercer libro y termina enunciando una ética basada en las dos anteriores, constituida en los dos últimos libros. Aquí sólo se tratarán la ética y la metafísica, dado que, como se sabe, Borges usa arbitrariamente lo que le puede ser útil para la construcción de sus relatos.

a) La ética.

Lo más difícil de exponer, la última parte de un tratado que sigue su curso de manera matemática, es que deben aceptarse todas las proposiciones que contengan un supuesto, dado que el supuesto está previamente probado. Dos enunciados específicamente pido

¹¹. Todavía no se incluye como objetado el planteamiento de Berkeley; en “Funes, el memorioso”, la percepción será utilizada para corroborar la objeción a Locke. No es el propósito redimir a Berkeley, como se verá está mencionada su conjetura en “Amanecer”, y por si fuera poco, existe también aquel comentario de Borges acerca del monje, en el que decía a su interlocutor que la obra de Berkeley era un relato de ficción: pues, de acuerdo con Hume, aunque no cometían ningún error lógico, era imposible atribuirle carácter alguno de verdad a sus páginas. También a Berkeley le espera su objeción en el capítulo séptimo.

que sean aceptados, pues han sido probados anteriormente en la *Ética*: 1) Al hombre lo afectan dos tipos de causas, externas (malas) e internas (buenas). 2) No hay nada fuera del Universo.

La Ética está redactada en el estilo de Euclides, con definiciones, axiomas y teoremas; todo lo que aparece detrás de lo axiomas se supone que está rigurosamente demostrado por razonamiento deductivo. Esto hace difícil su lectura [...] Pero sería falta de comprensión censurar a Spinoza por su método geométrico. Estaba en la esencia de su sistema, tanto ética como metafísicamente, mantener que todo podía ser demostrado y, por consiguiente, era esencial presentar demostraciones. (Russell, Historia de la..., p. 190).

El hombre es libre en la medida en que se determine a sí mismo, se convierte en esclavo cuando deja que lo que le ocurre esté determinado por causas exteriores. Toda acción ilícita, proviene de un error intelectual, no hay forma de que un hombre actúe mal una vez haya entendido sus propias circunstancias. El hombre que de tal manera comprenda sus determinaciones será feliz incluso en circunstancias que a aquél que no lo haga, puedan parecerle desafortunadas. La conducta humana está gobernada por un instinto de autoconservación; en realidad, Spinoza considera como una primerísima virtud del hombre el intento de conservar el propio ser. Sin embargo, no es un egoísmo encarnado lo que sugiere con esto, el hombre prudente (aquél que ha comprendido sus circunstancias) busca, ante todo, el conocimiento de Dios, ésa es la máxima virtud alcanzable, pues si el máximo bien que puede alcanzar la mente es el conocimiento de Dios, entonces la máxima virtud será querer conseguirlo.

Spinoza hace una distinción al interior de las emociones que vale la pena rescatar, las emociones, que son llamadas pasiones, son aquéllas que provienen de ideas

inadecuadas. Estas ideas inadecuadas son individuales, por lo tanto, las pasiones de diferentes hombres suelen enfrentarse. Por otra parte, las ideas adecuadas, provienen de una correcta interpretación de la naturaleza, y forzosamente aquéllos que obedezcan a la razón se hallarán de acuerdo.

PROPOSICIÓN II

Padecemos en la medida en que somos una parte de la naturaleza que no puede concebirse por sí sola, sin las demás partes. (Spinoza, Ética, p. 291).

El hombre debe buscar el placer, aquello que sea placentero para sí de acuerdo con la naturaleza.

PROPOSICIÓN VIII

El conocimiento del bien y del mal no es otra cosa que el afecto de la alegría o de la tristeza, en cuanto somos conscientes de él. (Ética, p. 296).

Por otra parte, tenemos que el temor, la esperanza, la humildad y el arrepentimiento son malos. La esperanza y el arrepentimiento, están sujetos a la racionalización del tiempo, y para Spinoza, el tiempo es completamente irrelevante como efecto sobre la razón, y por lo tanto es irreal. Al ser irreal, toda emoción que tenga fundamento en un acontecimiento pasado (arrepentimiento) o futuro (esperanza) es contraria a la razón, por lo tanto, es mala. El efecto que una idea produce sobre la razón es el mismo, así la idea provenga de cosa del pasado, del presente o del futuro. El fundamento de esto, se encuentra en que para Dios no existen fechas, Él ve todo de manera atemporal y, en la totalidad, no importa si un fragmento *aparentemente* es malo porque al final no lo es. Aquél que pretenda cambiar el futuro es un necio dado que todo está predeterminado, entonces de nada vale lamentarse por el pasado, todo hace parte de un plan Divino, que es bueno en su conjunto. El hombre sabio debe, guardadas las proporciones, ver el

Universo como lo ve Dios. Por eso el temor también es una necesidad. El temor nace de la incertidumbre, así como la esperanza, y dado que todo está dispuesto, pues, no hay nada incierto. Al lograr, en lo posible, admirar el Universo a la manera de Dios, se ve que todo hace parte de un gran conjunto y como parte de una gran bondad. Entonces es necesario aprender que no hay tal cosa como el conocimiento del mal, porque si no hay ningún mal en la totalidad, no hay un mal que haya que ser conocido. Lo que conocemos como el mal es sólo una visión limitada; teniendo en cuenta la proposición II, anteriormente citada, el mal proviene de considerar el Universo en sus partes y no en su integridad.

Todo se resume si se suman los dos enunciados iniciales. Si lo malo es lo que proviene de las causas exteriores y lo bueno de las interiores y el Universo no tiene limitaciones externas, entonces es evidente que nada malo puede pasarle al Universo si es considerado como un todo.

El mayor bien de la mente, como se ha dicho, está en el conocimiento de Dios. Conocer a Dios es amarlo. La sabiduría consiste en el amor intelectual a Dios. Es necesario combinarla con el goce de amar a Dios, al no estar fragmentada esta concepción de Dios, es buena y la verdadera. Es una unión de pensamiento y emoción.

Todo incremento en la comprensión de lo que nos ocurre consiste en referir los acontecimientos a la idea de Dios, puesto que, en verdad, todo es parte de Dios. Esta comprensión de todas las cosas como parte de Dios es amor de Dios, cuando todos los objetos sean referidos a Dios, la idea de Dios ocupará completamente el entendimiento. (Russell, Historia de la..., p. 193-194).

El hombre que ama a Dios, dice Spinoza, no puede esperar que Dios lo ame a él. Dios no siente pasiones, porque las pasiones provocan dolor, y Dios no tiene atributos negativos. Si un hombre esperara que Dios lo amara, estaría deseando que ese Dios a Quien ama, no fuera Dios, lo que incurre en una contradicción lógica.

El hombre que logra conocer a Dios, y amarlo, no necesita ser amado de vuelta porque entiende, de manera clara y distinta, la eternidad e intuye la totalidad, al convertir su pensamiento a Dios, está convirtiendo su pensamiento *en* Dios, y de esa manera puede vivir de manera placentera sufriendo lo menos posible.

Como ayuda para conectar a Spinoza con los cuentos, me remitiré a un poema de Borges que aparece en la colección de poemas *La moneda de Hierro*, el título, cómo no, “Baruch Spinoza”.

Baruch Spinoza

Bruma de oro, el occidente alumbra
la ventana. El asiduo manuscrito
aguarda, ya cargado de infinito.
Alguien construye a Dios en la penumbra.
Un hombre engendra a Dios. Es un judío
de tristes ojos y de piel cetrina;
lo lleva el tiempo como lleva el río
una hoja en el agua que declina.
No importa. El hechicero insiste y labra
a Dios con geometría delicada;
desde su enfermedad, desde su nada,
sigue erigiendo a Dios con la palabra.

El más pródigo amor le fue otorgado,
el amor que no espera ser amado.

(En *Obras Completas III*, p. 151)

Aunque no es el propósito de este capítulo analizar, desmembrar o interpretar el poema, hay cosas que parecen de capital importancia para entender un poco la filosofía de Spinoza y su relación con la literatura de Borges (algunas de ellas ofrecen datos valiosos para desentrañar los cuentos).

El poema es un soneto, dos cuartetos y dos tercetos. Las cuatro estrofas nos indican cuatro elementos: 1) un hombre que está creando a Dios, 2) el hecho de que ese hombre sea judío, 3) que esté labrando a Dios con geometría delicada y 4) que ha recibido el más pródigo amor.

La primera no requiere mayor detenimiento puesto que Spinoza está probando la existencia de Dios de manera geométrica, lo que explica la tercera de las afirmaciones. Tomando el modelo geométrico de Euclides, Spinoza crea a Dios. La cuarta estrofa, resume la parte ética del tratado del filósofo. En cuanto a la segunda, podría ser simplemente una enunciación acerca de la etnia del hechicero. Sin embargo, en esa mención se revela un tema que ha mostrado ser de capital importancia para Borges¹².

¹² Si bien se ha insistido, desde la introducción misma de este trabajo, que las circunstancias, intereses e incluso intenciones del autor no conciernen al estudio aquí realizado, es importante detenerse en el tema de lo judío para desentrañar los cuentos que se han escogido.

No me centraré, en todo caso, en lo que lo judío representa en la vida del autor¹³, sólo interesa hacer una distinción referente a la Biblia, según algunos de sus escritos lo demuestran. La Biblia, para él, es un texto judío, y parece interesarse en ella de igual manera como se interesa por la filosofía. No es la totalidad de Las Escrituras lo que se considera judío aquí, pero no es tampoco únicamente el Antiguo Testamento. Este orden arbitrario, incluye los evangelios. El libro judío incluye la muerte de Jesús.

Aunque parezca banal, esta distinción es de gran utilidad para entender por qué un cuento que se titula “Evangelio según Marcos” tiene estrecha relación con un filósofo judío.

b) La metafísica.

En el sistema metafísico de Spinoza, que es claramente del mismo tipo del sistema metafísico de Parménides, sólo existe una sustancia no plural: «Dios o Naturaleza». Esa sustancia es infinita, esa sustancia es el todo, pues nada finito es capaz de subsistir por sí mismo.

PROPOCISIÓN IX

Cuanto más realidad o ser tiene una cosa, tantos más atributos le competen.

Demostración: Es evidente que por la Definición 4¹⁴. (Ética, p. 55).

Al ser infinita dicha sustancia, tiene infinito número de atributos y por lo tanto es lo “más real”. Ese mayor grado de realidad, será, al final, lo único real. Al contrario de lo que creía Descartes, Spinoza no reconoce ni la extensión ni el pensamiento como

¹³ Para quien esté interesado en el tema de lo judío en Borges, es recomendable el libro de Edna Aizenberg titulado *El tejedor del Aleph*, en donde se hace un estudio detallado de la influencia y el sentimiento judío en la vida y obra del autor.

¹⁴ Por atributo entiendo aquello que el entendimiento percibe de una sustancia como constitutivo de la esencia misma. *Ibid.*

sustancias, para él, no son más que atributos de Dios. Si todo es Dios, o hace parte de Él, toda fragmentación, toda parte y toda cosa, será necesariamente parte de Dios. Por otra parte, si el Universo no tiene limitaciones exteriores, todo lo existente está contenido dentro de él. Entonces el Universo no puede ser parte de Dios, pues sería una “parte”, habría algo más, sería limitado externamente por ese algo que haría falta para completar el todo. No obstante, el Universo existe; es forzoso, entonces, que el Universo sea Dios. El hombre está dentro del Universo. Dado que Dios es infinito, y posee infinitos atributos (cf. Proposición IX), las almas individuales (nosotros), y los trozos separados de materia, no son cosas sino aspectos del Ser Divino, esto es, atributos de Dios. Por lo tanto, la inmortalidad entendida en términos cristianos no es viable, pues no hay individualidad, sólo existe aquella inmortalidad impersonal que consiste en hacerse más y más uno con Dios.

Las cosas finitas se definen por sus límites, físicos o lógicos, es decir, por lo que no son: «toda determinación es negación». Sólo puede haber un Ser que sea totalmente positivo, y tiene que ser absolutamente infinito. De esta forma se ve arrastrado Spinoza a un panteísmo completo y sin atenuaciones. (Russell, Historia de la..., p. 189).

c) La buena nueva.

El análisis del primer cuento, “Evangelio según Marcos”, es bastante sencillo, las relaciones que se establecen desde el mismo título son fáciles de seguir y aunque el final es sorprendente, en una segunda lectura, o para los más adiestrados incluso desde la primera, es evidente. El desarrollo del cuento guarda una relación directa con el Evangelio según san Marcos. Parecería, entonces, que nada tiene que ver con el tema que nos ha ocupado en las últimas páginas. La interpretación del cuento, a la luz de Spinoza, tampoco es muy enrevesada ni complicada, es mucho más simple, si se quiere,

que la primera. En una frase quedaría explicada, pero es indispensable dejar en evidencia la posible lectura spinozista del cuento para proseguir con el segundo cuento “La muerte y la brújula”. Para ser consecuentes, siguiendo el procedimiento de la *Ética* será éste una proposición que servirá como axioma para una proposición siguiente, teniendo en cuenta que el axioma está ya demostrado.

El Evangelio según san Marcos, es el más corto de los cuatro Evangelios canónicos. Empieza con el bautismo de Jesús y termina con Su resurrección. Es este Evangelio el que el protagonista del cuento narra a su reducido público en la estancia Los Álamos. La conclusión empieza a prefigurarse desde el comienzo del cuento, desde su mismo título, si se quiere. El protagonista, Baltasar Espinosa, es un estudiante de medicina “*sin otros rasgos dignos de nota que esa facultad oratoria y que una casi ilimitada bondad*” (*Evangelio...*, p. 444). Tiene treinta y tres años. Teniendo en cuenta, insisto, el título, es imposible no caer en la tentación de interpretar estas cualidades y empezar a sospechar que Baltasar es el Jesucristo de nuestro cuento. Cediendo, pues, a las tentaciones, nos encontramos en el párrafo segundo con la siguiente frase: “*Los Gutres eran tres: el padre, el hijo...*” (*Evangelio...*, p. 444). Casi dan ganas de terminarla... y el Espíritu Santo.

Dejando a un lado lo conjetural, y retomando la seriedad, el lector aprende que los Gutres y Baltasar quedan aislados del mundo por unas lluvias torrenciales que azotan la estancia en la que están. Se ven obligados a convivir durante algunos días, y para no aburrirse, Baltasar les lee, después de la comida, pasajes de la Biblia, específicamente

el Evangelio según Marcos¹⁵. Los Gutres, ignorantes como son, empiezan a ver en Baltasar a su redentor. Dos detalles más acentúan su similitud con el personaje de la narración, ha curado el cordero de la hija de la familia, y se ha dejado crecer la barba. Dos circunstancias lo condenan irremediamente, “*el duro fanatismo del calvinista*” (*Evangelio...*, p. 446), que tenían los Gutres y “*que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota.*” (*Evangelio...*, p. 446). Lo que en un principio parece decir repetir historias narradas, se convierten, de pronto, en repetir historias, en revivirlas.

El desenlace. Jueves por la noche, en principio podría asociarse con el Jueves Santo, pero lo que sucede es desconcertante, la hija de los Gutres se entrega a él, pero más que como un gesto de amor, lo hace como si fuera el sacrificio. Al día siguiente, viernes, tal como en las Escrituras, Baltasar Espinosa ve la cruz en la que lo van a sacrificar.

El cuento no termina con la crucifixión del protagonista, pero no hay indicio alguno que indique que no será así. Es claramente una reconstrucción del Evangelio, o mejor, una vez más la historia de un dios que se hace crucificar en el Gólgota.

Era necesario seguir la interpretación literal para llegar a la relación directa con Spinoza. ¿Por qué? Porque de acuerdo con una interpretación literal el cuento es la historia de un dios que se hace crucificar. En este caso, de manera inconsciente, pero de todas formas puede decirse que es culpa suya. Jesús era judío, si recordamos el poema *Baruch Spinoza*, en la segunda estrofa leemos “*Es un judío / de tristes ojos y de piel*

¹⁵. Al igual que en el título, en la narración (p. 446) también está omitido el “san”, en el título del texto que Baltasar lee a los Gutres. Es probable que se deba que la edición que se lee es una versión en inglés, dónde aparece *Gospel according to Mark*. Al traducirlo, lo hace literalmente.

cetrina”, si se le pone barba a este rostro... En fin, otra vez el lector siente la tentación de deslizarse a los terrenos de la imaginación. Lo que realmente importa es que el protagonista es de apellido Espinosa, ineludible conexión, fonética al menos, con Spinoza. Es un hombre que representa a Dios, más aún, es un hombre que se hace cada vez más y más uno con Dios hasta que se vuelve Dios, un dios que se hace crucificar en el Gólgota.

Espinosa es Spinoza y las consecuencias del panteísmo que sugiere su filosofía lo enfrentan con la crucifixión. Tal vez sea sólo la interpretación de los no entendidos, como los Gutres, pero en todo caso es una interpretación válida de su viaje metafísico hacia Dios. Recuérdese que Russell decía que Baruj creía en su sistema y vivía de acuerdo con él. Borges ha utilizado a Spinoza para crucificar a Spinoza.

d) La geometría.

Según él, la simulación y el engaño resultaban impracticables delante de un individuo avezado al análisis y a la observación. Lo que éste dedujera sería tan cierto como las proposiciones de Euclides.

Arthur Conan Doyle. *Estudio en escarlata*. (p. 26).

Los *Elementos* de Euclides, son un conjunto de 132 definiciones, 5 postulados, 5 axiomas y 445 proposiciones. Spinoza, no en número, pero sí en metodología sigue el esquema euclidiano para componer su *Ética*. Para entender el sistema deductivo que rige las obras, tanto la de Euclides como la Spinoza, copiaré una cita extensa extraída de

la introducción general a los *Elementos*, que en la edición de Gredos aparece acerca del mencionado sistema:

Supongamos un armazón deductivo de la forma siguiente:

$$\langle A1, A2... \rightarrow \langle Pj \rightarrow Pk \rightarrow \dots \rightarrow Qn \rangle \rangle,$$

donde las proposiciones de tipo A son principios o asertos primordiales en un campo de conocimiento, las proposiciones de tipo P son teoremas o resultados conocidos, y la proposición de tipo Q es la conclusión que se acaba de obtener; la flecha “ \rightarrow ” señala el orden de deducción.

En la medida en que Pj, Pk ... funcionan como lemas o pasos deductivos que llevan a la obtención de Qn, cumplen la función de elementos en sentido amplio o genérico. Ahora bien, si Pj, Pk ... han sido a su vez derivados o probados a partir de unos principios A1, A2 ..., podemos decir que también hay elementos en el otro sentido, más propio y restringido: pero estos no son las proposiciones de tipo P, sino las de tipo A, de las que así mismo se deriva indirectamente, a través de Pj, Pk ..., el último resultado, Qn. En el primer caso, cuando nos atenemos al fragmento $\langle Pj, Pk \dots \rightarrow Qn \rangle$ y tomamos Pj, Pk ... como puntos de partida para la obtención de Qn –al margen de si tienen o no el carácter de pasos intermedios, derivables de una proposiciones básicas del tipo A-, nos movemos en el estrecho ámbito de un «núcleo» deductivo. En el segundo caso, en cambio, designamos ciertas proposiciones A1, A2 ... como puntos absolutamente iniciales de ésta o de cualquier otra cadena deductiva vinculable a ellas y, así, damos una disposición «axiomatiforme» a un cuerpo de conocimientos o de proposiciones: pasamos a movernos en el ámbito de una «teoría» deductiva.

Los dos casos evidencian el proceder eslabonado de la deducción, la transitividad de los encadenamientos deductivos (si vale una deducción “ $\alpha \rightarrow \beta$ ” y otra “ $\beta \rightarrow \gamma$ ”, vale así mismo la deducción “ $\alpha \rightarrow \gamma$ ”), y su capacidad para ir acumulando nuevos resultados Qn, Qn+1 ... sobre la base de los ya conocidos. Pero el segundo caso, la introducción expresa de unos primeros principios A1, A2 ..., nos permite subsumir el núcleo particular $\langle Pj, Pk \dots \rightarrow Qn \rangle$ o cualquier otro fragmento parecido dentro de un contexto mucho más comprensivo y nos autoriza a armar este contexto como un cuerpo sistemático de conocimientos. En el marco de una ciencia deductiva, en matemáticas, un tratado de elementos en el primer sentido cobra visos de ser una organización

parcial o un ensayo provisional cuando es contemplado en la perspectiva de una sistematización más cabal y comprensiva como la representada por un tratado de elementos en el sentido segundo, más estricto. (Elementos. Introducción, p. 28-29).

Este carácter fundamental que Euclides aporta a la geometría se hace extensivo a la filosofía en Spinoza. Es un sistema deductivo que plantea la geometría como problemas y sus soluciones (o al menos los procedimientos que deben ser ejecutados). Los métodos deductivos que utilizan Sherlock Holmes, Dupin o el padre Brown, son claramente ejemplos de lo euclidiano en la literatura. Si bien la cita anterior es larga, es necesario entender la distinción entre los dos tipos de análisis deductivo, dado que en el cuento “La muerte y la brújula”, el investigador Lönnrot, quien se cree razonador al estilo Dupin, no pasa de ser un investigador del tipo “ $\alpha \rightarrow \beta, \beta \rightarrow \gamma$ entonces $\alpha \rightarrow \gamma$ ” y se enfrentará a un Red Scharlach del segundo tipo deductivo, el que usa un contexto más amplio basándose en unos primeros principios A1, A2...

e) El hombre rojo.

[...] Con los habituales métodos inductivos, deductivos, analíticos, sintéticos, etcétera, de esos genios de la novela policial, llega a la conclusión de que el asesino deberá cometer un cuarto asesinato, el día tal, a la hora tal, en el lugar tal. [...] el hombre va al lugar donde debe cometerse el cuarto asesinato y espera al asesino. Pero el asesino no llega. Revisa sus deducciones: podría haber calculado mal el lugar: no, el lugar está bien; podría haber calculado mal la hora: no, la hora está bien. La conclusión es horrorosa...

Ernesto Sábato. *El Túnel* p. 94.

El cuento “La muerte y la brújula” puede leerse de varias maneras. Edna Aizenberg, ofrece una detallada explicación de los elementos judíos dentro del cuento en su libro *El tejedor del Aleph*, y nos proporciona ayudas valiosas para la comprensión del mismo. Por otra parte, René de Costa, en su libro titulado *El humor en Borges*, revela una serie de bromas que el cuento contiene y que brindan un punto de vista alternativo a la seriedad con que las obras de Borges se han estudiado.

El entramado dual del cuento, se hace evidente desde el primer párrafo, el enfrentamiento entre dos hombres, uno de ley y otro al margen de ella, que se enfrentan en el terreno de lo deductivo. Se sabe que es una historia de carácter policial, con un detective que “*se creía puro razonador, un Auguste Dupin,*” (*La muerte...*, p.499). Sin embargo, muy al contrario de la tradición, el sabueso es un hombre que en el terreno práctico, pierde. No logra evitar el último crimen, y tampoco consigue adivinar la identidad del asesino del primero. El mérito que el narrador le otorga, es un mérito de dudosa validez, pues dice que el detective previó el último asesinato. Esta nota es capital para la objeción a Spinoza porque en un mundo como el que se propone en la *Ética*, sería posible, para quien entendiera la arquitectura del universo, dar con la solución. Pero sería del todo imposible que alguien como Lönnrot pudiera prever el desenlace. (La explicación de esta afirmación se hará más adelante).

Corren, a lo largo del cuento, dos líneas de deducción¹⁶. No son paralelas, se cruzan en algún punto, posiblemente en el de los elementos de la tradición judía y por ese motivo las insinuaciones de Aizenberg son recomendables¹⁷. La explicación de estas dos líneas

¹⁶. Esto muestra claramente los distintos niveles de comprensión a los que Ana María Barrenechea le atribuye la mayor complejidad de la ficción de Borges. (“Borges y los símbolos”).

¹⁷. Si bien las conclusiones de Aizenberg pueden dar alguna luz sobre la interpretación de este cuento, no se tratarán en este ensayo dado que, aunque resulten relevantes para la comprensión de lo judío en el

deductivas no se hará consecutivamente, sino de manera simultánea. Siguiendo el orden de los crímenes cometidos.

El detective Erik Lönnrot es el encargado de investigar el asesinato del doctor Marcelo Yarmolinsky, rabino que se hallaba en la ciudad para asistir a un congreso talmúdico, el Tercer Congreso Talmúdico. Las pistas generales del cuento empiezan a anunciarse en este segundo párrafo, pistas del crimen y símbolos importantes de la narración: El asesinato se comete la noche del tres de diciembre, el rabino muerto había padecido tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión. La repetición del número tres será la esencia del procedimiento deductivo de Lönnrot y de alguna manera el sugerido por Aizenberg. Sin embargo, otro número hace su aparición con igual insistencia; no obstante hacer su aparición previamente, lo hace de manera un poco velada por la evidencia del tres. El número cuatro. El hotel en donde se alojaba el hombre asesinado, era un edificio de características peculiares, “*el Hôtel du Nord –ese alto prisma*” (“La muerte...”, p. 499). El cadáver fue encontrado el día cuatro de diciembre en la mañana. La habitación de Yarmolinsky quedaba justamente enfrente de la que ocupaba el Tetrarca de Galilea. Un tetrarca es quien preside una tetrarquía, conjunto de líderes de cuatro territorios. El cuatro, constituirá la constante del procedimiento mediante el cual planteará el problema Red Scharlach.

(Se pensará a primera vista, y no de manera del todo incorrecta, que las pistas aportadas no comparten el mismo grado de validez: es decir, que el hecho de que se cometa el crimen el tres de Diciembre no tiene nada que ver con el hecho de que Yarmolinsky haya sufrido una guerra de tres años, y mucho menos con los tres mil años de opresión.

cuento, no apuntan a las conclusiones deductivas de Lönnrot. Son una justificación de éstas. No hablan de consecuencias sino de causas. Se asumirán como causas primeras del tipo A1, A2... , y, según el planteamiento de Euclides una vez probadas por Aizenberg, no será necesario probarlas nuevamente.

Sin embargo, hay una frase en el cuento que acaso justifique esta libertad: “*Al sur de la ciudad de mi cuento...*” (“La muerte...”, p. 504). El narrador cuenta que es una ficción, que es una estructura premeditada y, en esa medida, todo la simbología queda a merced del lector. Según esto, el hecho de que el hotel fuera un prisma, que el hombre de la habitación de enfrente fuera un tetrarca y que los crímenes se cometieran el día tres de tres meses consecutivos, tienen el mismo valor ontológico para la lectura del cuento y la resolución del enigma. Si en todo caso la explicación anterior no es del todo convincente, pido entonces indulgencia, por lo pronto, frente a este punto en beneficio de la argumentación que aquí se pretende).

El comisario Treviranus propone una solución al problema:

Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo; ¿Qué le parece? (“La muerte...”, p. 500).

Lönnrot contesta:

Posible, pero no interesante [...] Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón. (“La muerte...”, p. 500).

Hacia el final de la narración, Red Scharlach, al explicar a Lönnrot los pormenores de la trama, le confiesa lo siguiente:

El primer término de la serie me fue dado por el azar yo había tramado con algunos colegas –entre ellos, Daniel Azevedo- el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó [...] En el enorme hotel se perdió; hacia las dos de la mañana irrumpió en el dormitorio de Yarmolinsky [...] redactaba unas notas o un artículo sobre el Nombre de Dios; había escrito ya las palabras: La primera letra del Nombre ha sido articulada [...] Azevedo le dio una sola puñalada en el pecho. (“La muerte...”, p. 506).

El crimen se comete exactamente como lo había sugerido Treviranus. Por otra parte el elemento de azar que con tanto desdén descalifica Lönnrot es el que se erige como sustento de los demás crímenes cometidos. El detective está completamente fuera de la pista, y ese error, como explicará Red Scharlach en la misma conversación, determina la sucesión de asesinatos. Es, pues, Lönnrot el culpable de la secuencia criminal.

A los diez días yo supe por la Yidische Zeitung que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la Historia de la secta de los Hasidim; supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había generado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos... Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura. (“La muerte...”, p. 506).

Ese incidente inicial que tan claramente expone Scharlach, separa los dos tipos de análisis deductivo, el que sigue Lönnrot y el que verdaderamente lleva a la verdad. Si se recuerdan los dos tipos deductivos que propone Euclides, se advierte que el error que comete Lönnrot consiste en no considerar aquellos primeros principios A1, A2. Para Lönnrot el problema empieza en la habitación de Yarmolinsky, y le busca la “*explicación puramente rabínica*” (“La muerte...”, p. 500). Para la interpretación

correcta hay que dar un paso atrás, la amenaza de muerte que pendía sobre su cabeza, o el hecho, circunstancial, de que el crimen se hubiera cometido por error.

El comentario sobre el segundo asesinato es bastante escueto y relata con brevedad los hechos. Tres cosas son relevantes: el crimen se comete el tres de enero, aparece la frase *La segunda letra del Nombre ha sido articulada*. Y por último, conservando la simetría que permite los dos tipos de razonamiento, que la frase estaba escrita en la pared sobre rombos amarillos y rojos. Una vez más, al lado del número tres aparece el número cuatro.

El tercer asesinato se comete el tres de febrero, y los elementos aparecen concordantes, aparece otra vez el rombo, esta vez en los vestidos de los arlequines que llevan a la víctima, y en los losanges que, según recuerda una mujer, eran amarillos, rojos y verdes. La frase en la pared, *La última de las letras del Nombre ha sido articulada*. Los detectives llegan a la escena del crimen respondiendo a la llamada de un tal Ginzberg, quien ha dicho tener información acerca de los sacrificios cometidos. Como más tarde le contará Scharlach, no hubo tal tercer asesinato, él mismo era Ginzberg y todo formaba parte del plan. Una vez más Treviranus tenía razón al decir: “¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?” (“La muerte...”, p. 503). Pero Lönnrot, cayendo cada vez más profundo en su error lógico, para refutarlo se basa en dos elementos nuevos que ha encontrado en este último crimen: Una palabra que dijo Ginzberg, que presumiblemente es la palabra *sacrificio*, y una frase subrayada en un libro que aparece en la escena. La frase dice que “*el día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer*” (“La muerte...”, p. 503).

Aquí parece haberse cerrado el ciclo, ya que la frase encontrada en la pared dice que ya se ha articulado la última letra. Por otra parte, los días tres y toda la estructura del razonamiento de Lönnrot, sugerían tres asesinatos. Además debe recordarse que en algunas supersticiones judías el Nombre de Dios aunque constaba de cuatro letras JHVH, lo escribían JHV, dado que temían escribir la última y así desencadenar la fuerza devastadora de su poder.

Un mes después, el primero de marzo, Treviranus recibe una carta que le informa que el tres de marzo no habrá un cuarto asesinato pues los puntos en los que fueron cometidos los crímenes forman un triángulo equilátero; viene con la carta un mapa en el que está dibujado dicho triángulo con los vértices en los puntos donde fueron perpetrados los asesinatos. Parece que el caso ha terminado.

-Debiera tener más fe –dijo-; ya es tiempo de saber que cuando un hecho semeja oponerse a una apretada sucesión de deducciones, existe siempre otra interpretación que salva la aparente paradoja. (Conan Doyle, Estudio en escarlata, p. 81).

Lönnrot llega a la conclusión de que se va a cometer un cuarto asesinato. Pero la conclusión no es suya de ninguna manera, pues le han dado todo de manera evidente. Si el día hebreo empieza en la noche y se prolonga hasta la siguiente, entonces la simetría en el tiempo que tenía, tres de diciembre, tres de enero, tres de febrero, se altera de manera radical. Los asesinatos no fueron cometidos el día tres. sino el día cuatro. Entonces el cuatro de marzo debía haber un cuarto crimen. Ayudado por el mapa que recibió y recordando la palabra *Tetragrámaton*, sitúa el cuarto punto en el mapa y, la fecha indicada, parte hacia él.

Podría pensarse que el razonamiento de tipo “ $\alpha \rightarrow \beta, \beta \rightarrow \gamma$ entonces $\alpha \rightarrow \gamma$ ”, que ha probado su ineficacia, termina para dar paso al de tipo “A1, A2..., pero no es así, Lönnrot todavía no ha considerado esos primeros principios, la causa primera de lo que está ocurriendo. Hasta este punto se podría decir que la introducción de Euclides es del todo arbitraria, sin embargo, en la carta que recibe Treviranus, no sólo hay pistas para Lönnrot, hay una pista para el lector: la carta está firmada por *Baruj Spinoza*. Esta pequeña pista no podría ser más grande. No sólo autoriza la interpretación de carácter deductivo que se ha seguido hasta ahora, dado que ofrece la posibilidad de leer el cuento según la estructura del planteamiento de Spinoza que, como ya se ha dicho, es efectivamente euclidiano, sino que proporciona la clave para enunciar una conjetura que de otra manera sería inverosímil.

El final del cuento prescinde de la geometría euclidiana, ya no son importantes los razonamientos de tipo deductivos y la forma estructural de la obra de Spinoza ya no es relevante. Esta última parte se centra puramente en los argumentos de la filosofía de Spinoza llevándolos al absurdo.

Lönnrot va a la quinta de Triste-le-Roy, y se recupera la estructura dual que empezara con el antagonismo entre Lönnrot y Scharlach y el número tres desaparece por completo, el número cuatro, sin embargo, se conservará. El número mágico que antes perseguía Lönnrot era el tres cuando los indicios velados indicaban que era el cuatro, ahora, cuando cree que el número mágico es el cuatro y cree haber llegado a la solución del problema, está equivocado de nuevo, los indicios velados ahora indican que es el dos. Es muy importante el cambio de tono que adquiere el relato, es, casi, como si se tratara de otro cuento u otro narrador. El ambiente es silencioso y la luz del atardecer

desierto parece un amanecer, hay cierta ambigüedad en el aire. Ha pensado que sólo un atardecer y un amanecer lo separan de dar con los culpables. La casa de la quinta tiene una torre rectangular y abunda en repeticiones y simetrías. Estas simetrías son duales, ve primero una estatua de Diana, que en otro patio igual se repite, ve un Hermes de dos caras, una que mira al levante y la otra al poniente. Ve dos fuentes estériles, se multiplica en espejos opuestos. Ve la luz de luna filtrándose a través de unos losanges, *amarillos, rojos y verdes*. En ese momento lo detiene “*un recuerdo asombroso y vertiginoso*” (“La muerte...”, p. 505). Dos hombres lo detienen y ve salir de la penumbra a Red Scharlach.

El criminal le explica cómo ha concebido los asesinatos, y cómo el último fue un simulacro. De cómo en esa quinta lo odió y juró su muerte, cómo llegó a pensar que tener dos ojos y dos pulmones era tan abominable como tener dos caras. Se podría pensar que es aquí donde se comete el tercer asesinato, están de nuevo los rombos de colores y eso completaría el triángulo, pero es una propuesta débil, los puntos no serían los mismos, las fechas se hubieran saltado un mes, etc. Ya la matemática no parece ser un problema para Scharlach. Aunque se esfuerza por justificarla, al decirle que los crímenes se cometieron el cuatro de cada mes, que el Nombre contiene cuatro letras, que el último punto culmina un rombo. Pero si uno de los crímenes no se cometió, entonces faltan dos asesinatos. Hay una posibilidad atroz: que Scharlach y Lönnrot sean el mismo.

Al cometerse el primer crimen, Lönnrot descubre que

La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas le atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los

Hasidim razonan que ese hiato señala el centésimo nombre –el Nombre Absoluto. (“La muerte...”, p. 501).

Al llegar a la quinta de Triste-le-Roy, se abochorna por haberle dedicado al misterio *cien* días. En el plazo de esos cien días se ha completado el Nombre Absoluto, en el cual, según Spinoza, la humanidad ha de unirse. Esto por sí mismo no tiene ningún valor, pero si se van sumando las pruebas el lector se va acercando a la solución. Red Scharlach significa rojo escarlata, por otra parte tenemos que Lönnrot traducido del alemán significa algo cercano a “el hombre rojo”. Pero decir que los dos son el mismo sería una simplificación. Qué Red Scharlach y Lönnrot, resultan ser el mismo al final del cuento, es al menos una de las teorías posibles. Ahora, creo que es la única teoría posible. ¿Por qué?, porque sólo al final de cuento son el mismo, antes no. Se convierten en el mismo. Ellos viajan a través del cuento para identificarse, para acercarse. Las estatuas de Diana que se repiten en dos patios, dan paso a una sola estatua de Hermes que tiene dos caras. Se van acercando cada vez más, las parejas constantes encuentran su fin en la flor solitaria que está en una copa de porcelana y que se desvanece al contacto. Los números ya no existen, no importa el cuatro, no importa el tres, ya no importa el dos, ya ni siquiera importa el uno, se ha desvanecido.

La conjetura se deriva de la primera intuición que tiene que ver con “Evangelio según Marcos”. El señor Espinosa, al ser crucificado, se convierte en Dios, no por ser crucificado sino por ser Spinoza, eso ha sido probado. Dice Russell:

No puede existir la inmortalidad personal en que creen los cristianos, sino sólo aquella inmortalidad impersonal que consiste en ser más y más uno con Dios. (Historia de la..., p. 193).

Entonces, el personaje sin importar el credo o el medio, termina siendo más y más uno con Dios. Ahora, probado esto, probado lo otro. Según el trazado matemático del cuento Scharlach y Lönnrot se van convirtiendo más y más el uno en el otro, porque si todos hemos de mezclarnos, también seremos más y más parte los unos de los otros, porque hacemos parte de la naturaleza y por tanto de Dios. Más aún en el momento de nuestra muerte, que es donde termina el cuento, justo antes del disparo están lo más cerca posible el uno del otro, en el disparo uno será parte del otro, pero como ha muerto, también el otro (que es el mismo) debe morir. Queda resuelto el cuarto asesinato, que recrea la cuarta letra del Nombre de Dios.

Para terminar con este capítulo, quisiera explicar por qué el hecho de que Lönnrot previera el último asesinato objeta la propuesta de la *Ética* acerca del universo. En un mundo como el que propone Spinoza, el azar es inaceptable puesto que todo hace un conjunto perfecto con Dios, o todo es parte de Dios y por lo tanto está en perfecto equilibrio. Lo contrario sería decir que Dios no está equilibrado, o lo que es lo mismo, que no es perfecto. Si todo está ordenado de una manera, el azar no es plausible, puesto que no existe la posibilidad de que las cosas sean distintas de lo que son. La introducción de un concepto como el azar supondría un mundo de posibilidades arbitrarias, no ordenadas de acuerdo con ciertos designios; el hecho de que pueda ocurrir una cosa u otra en su lugar sugiere un mundo de alternativas impensable en un mundo armónico, cerrado y perfecto. El azar sería externo a Dios o, al menos, estaría por fuera de su control. De ser externo, supondría que hay algo fuera de Él, por lo que la humanidad no viviría en un panteísmo como el que sugiere Spinoza. De no ser controlado por Dios, habría algo por fuera de su poder y por lo tanto no sería omnipotente.

El azar determina el cuento. Todas las conclusiones de Lönnrot son desacertadas y, sin embargo, resuelve el enigma (o por el contrario, el hecho de no resolverlo lo lleva a la previsión del último crimen, al menos de su localización). Por otra parte, la mayoría de las pistas que deja Red Scharlach, son determinadas por el azar. No por el hecho de que hayan sido dejadas accidentalmente, sino que han sido sugeridas a Scharlach por una casualidad.

El cuento, que se ejecuta de acuerdo a la más estricta lectura del texto de Spinoza, introduce el azar, contrario del todo a la filosofía panteísta. Con esto adquiere un doble sentido: el cuento es tanto una reducción al absurdo de la *Ética*, como una objeción a la misma. La introducción del azar no afecta en absoluto la reducción al absurdo de la teoría; no es importante para ésta. De haber sido resueltos los crímenes sin la intervención del azar, la conclusión del cuento habría sido igual: una compenetración tan íntima de los elementos del universo en la que terminarían identificándose criminal y detective.

Introducir un elemento exógeno al cuento, es introducir un elemento a la *Ética*, pues el cuento es, en principio, una reducción al absurdo de ésta. El elemento, no varía las consecuencias lógicas la doctrina panteísta, convive con ellas, demostrando que es posible su introducción sin alterar los resultados. Aquí radica la objeción puesto que si se puede llegar a las mismas consecuencias por dos caminos distintos, es porque existe la posibilidad, y si el elemento introducido es el azar, las posibilidades se multiplican, abriendo el mundo que con tanto esmero cerró Spinoza. El narrador nos muestra que el

azar es del todo posible en un mundo estrictamente Spinoziano. Esto contradice la afirmación de que las cosas no pueden ser distintas de lo que son.

Puede ser que el azar, efectivamente, no exista en el universo, pero sólo la posibilidad de que lo haga, pone en entredicho la tesis de Spinoza. No sólo porque el azar traiga consigo un mundo de posibilidades, sino porque la sola posibilidad de la introducción de un elemento externo presenta, en sí misma, una alternativa a un universo que no debería tenerla: el universo de Baruj Spinoza.

V. Un Mundo Feliz

Maybe this world is
another planet's hell.
Aldous Huxley.

Notas preliminares.

El objetivo de este capítulo es ligeramente diferente al de los demás. La objeción que le propone Borges a la filosofía de Leibniz está dictada por una parodia. El cuento “Tema del traidor y del héroe” es el desarrollo de una teoría absurda que conduce a las mismas conclusiones que la filosofía optimista de Leibniz. Al igual que en el cuento “La muerte y la brújula”, el azar, elemento imposible tanto para Spinoza como para Leibniz, se convierte en la piedra angular de la objeción. Es el capítulo menos extenso de la tesis; el cuento consta de tres páginas y la *Monadología* de 96 párrafos, así que el concepto general puede expresarse con brevedad. Sin embargo, merece completamente la pena incluirlo en el cuerpo de esta investigación, no sólo porque se pretende mostrar que el cuento es una réplica a Leibniz, sino porque depara una sorpresa que acaso el lector juzgue interesante.

Aparte de que las fuentes en las que bebe, para inspirarse, el narrador, son poco caudalosas, otra circunstancia determina la brevedad del capítulo. La teoría de Leibniz que será parodiada se resume en una sola frase; frase que, por lo demás, está citada en el primer párrafo del cuento: la teoría de la armonía preestablecida. Esta teoría es la conclusión a la que llega el filósofo tras definir, racionalmente, la composición del universo.

a) La teoría.

La *Monadología* es una síntesis de toda la obra y pensamiento de Leibniz, pero es suficiente para trazar el camino y la posterior proclamación que conducen a la teoría de la armonía preestablecida. Para llegar a la proposición de la teoría, Leibniz explica la naturaleza del universo a partir del racionalismo que, iniciado con la duda metódica de Descartes, ha determinado una tendencia filosófica que afirma que la razón es capaz de explicarlo todo. En el prólogo de la *Monadología*, en la edición que aquí se cita, Manuel Fuentes Benot explica la tendencia racionalista de la época que haciendo a un lado el empirismo, se dedica a construir un mundo a partir de la mente. Un mundo que no sea contradictorio y que sirva de sustrato para todo aquello que sobre él se pueda predicar.

El hombre es pensamiento, o, al menos, el pensamiento es fuente segura de su conocimiento. Todo lo demás queda desde este momento rodeado de brumas e inseguridades. Desaparece el mundo exterior. Sólo a costa de recurrir a Dios, pero ya no con el hondo sentido teológico de los medievales, sino como una parte integrante del sistema, consigue enlazar Descartes, ese núcleo espiritual, el pensamiento, con el mundo exterior. (Fuentes Benot. *Monadología*, p. 12).

El mundo exterior proclamado por Descartes es la extensión. Pero el filósofo no logra unir la extensión al pensamiento más que de un modo accidental y tampoco consigue explicar con claridad la naturaleza de la separación. Estos defectos teóricos son ofensivos al racionalismo y Leibniz intenta superarlos exponiendo una teoría de la materia que no tenga deficiencias lógicas. Propone un mundo cerrado discernible únicamente por medio de la razón y que no da cabida a la contradicción. De esa forma, por medio de reducciones *ad infinitum* llega a la proclamación del origen de aquello que el hombre llama materia sensible: las mónadas.

La Mónada de que hablaremos aquí, no es otra cosa que una substancia simple, que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes.
(Leibniz. *Monadología*, p. 25).

Las mónadas son el elemento verdadero que compone el universo. Las mónadas no comienzan ni terminan, sólo pueden ser creadas o aniquiladas; aquí empieza a vislumbrarse la necesidad de enunciar un principio de razón suficiente: las mónadas deben existir por alguna razón. Como no hay una explicación para justificar que una mónada sea alterada, entonces se determina que las mónadas no tienen ventanas. No existe una relación real entre una y otra; como no hay relación entre una y otra, entonces no tienen extensión. La extensión es modificada cuando algo la ocupa, la colorea, le otorga volumen y como las mónadas no pueden ser alteradas pues no pueden tener extensión; además, la extensión es infinitamente divisible y las mónadas no son divisibles. El universo está compuesto por partículas que no interactúan entre sí y que son inextensas. Las mónadas, además, deben ser distintas, porque en el mundo no hay un objeto exactamente igual a otro, de lo contrario no podrían ser diferenciadas; deben tener algunas cualidades porque si no, no serían. Una de las cualidades que les otorga Leibniz es la percepción.

Después de justificar lógicamente el hallazgo, explica la existencia de Dios, que también hace escudado en el principio de razón suficiente. Las mónadas son creadas por Dios y, por lo tanto, deben contener algo de perfección. El mundo, de nuevo, queda sumido en una brumosa ilusión, porque está creado de minúsculas partículas imperceptibles que no interactúan entre ellas, que acarrearán una serie de movimientos internos, pues no alteran el exterior. Las mónadas comparten algo de la naturaleza de Dios, la diferencia fundamental es que las mónadas son mónadas creadas, son lo que

compone el universo, y Dios es la Mónada increada. Algo del panteísmo de Spinoza se trasluce en la teoría, pero la intención de Leibniz es descartar ese panteísmo, al igual que lo accidental en Descartes. Las mónadas son un conjunto de “almas” que proveen a los hombres la percepción del mundo.

Cuando considera probada la naturaleza del universo prosigue con las relaciones mutuas de las substancias y es allí donde formula la armonía preestablecida y el mejor de los mundos posibles. Las relaciones entre las mónadas son de carácter puramente ideal, no físico.

Así, pese a los esfuerzos titánicos de Leibniz, no le es posible explicar satisfactoriamente cómo la libertad humana puede coexistir con una armonía universal. También [...] el principio de dar razón de todo se estrella en Leibniz con la imposibilidad de explicar la serie infinita de causas que concurren cualquier hecho concreto. Y ante ello se ve obligado –irracionalmente- a forjar su principio de razón suficiente, que contiene en conjunto el detalle infinito de estas causas. (Fuentes Benot. Monadología, p. 13).

El principio de la armonía preestablecida es fácil de exponer toda vez que se asuman como verdaderos los postulados anteriores. Esto es, una vez que el lector crea que el universo está compuesto por mónadas, todo lo demás es fácil de creer.

53

Ahora bien, como hay una infinidad de universos posibles en las ideas de Dios y como no puede existir sino uno de ellos, es necesario que exista una razón necesaria de la elección de Dios, la cual le determine a uno antes que a otro.

Y esta razón no puede encontrarse más que en la conveniencia o en los grados de perfección que estos mundos contienen; pues cada posible tiene derecho a pretender la existencia en la medida de la perfección que comprende.

Y esta es la causa de la Existencia del Mejor, que la Sabiduría hace conocer a Dios, su bondad le hace elegirlo y su potencia le hace producirlo. (Monadología, p. 44).

Esta proclamación implica una petición de principio: como Dios es perfecto, entonces escoge el mejor de los mundos posibles, como el hombre vive en el mejor de los mundos posibles está probada la perfección de Dios; esto es, es necesario suponer la perfección de Dios para probar la perfección de Dios. En la exposición de la teoría hay algunas suposiciones: que hay muchos mundos posibles, que sólo uno puede existir, que Dios debe hacer una elección, que Dios escoge el mejor y, por último, que se trata de éste, es decir, del mundo de los hombres. Señalada la teoría, se procederá a relacionarla con el cuento, la parodia está determinada por las suposiciones de Leibniz, lo que convierte la parodia en una objeción que explota las posibilidades que esas suposiciones han dejado sin resolver.

b) La parodia.

El epígrafe con que encabeza el cuento es una cita de Yeats que se refiere al año platónico, ya se ha comentado esta primera parte en el capítulo II. La segunda parte dice que los hombres son bailarines que danzan al son de tambores bárbaros. Algo de la teoría de los ciclos se esboza en el cuento, pues la historia de Fergus Kilpatric está determinada por la repetición de ciertos actos y piezas literarias. En esa misma medida, Kilpatric se convierte en un actor, que actúa de acuerdo a designios impuestos por otros.

El cuento empieza con una frase que de inmediato sitúa al lector ante una ficción. Al igual que en cuentos anteriormente estudiados existe una separación entre el narrador y los hechos. El narrador ha ideado el argumento de un relato que alguna vez escribirá. Entonces, no sólo no se trata de una historia real, sino que no se trata de un cuento o novela real, es sólo una idea. Esta actitud del narrador está determinada por la teoría de Leibniz; la historia policíaca, por Chesterton.

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así. ("Tema...", p. 496).

El cuento de Chesterton al que posiblemente se refiere el narrador se titula "La muestra de la espada rota". En el cuento un general inglés, en contra de su carácter, conduce a un grupo muy pequeño de soldados en una carga desesperada contra un ejército mayor y, tras su derrota, es colgado de un árbol con su espada rota. El hecho de que lo hubieran colgado también es contradictorio porque la naturaleza del general enemigo no dictaba tal castigo. Las dos situaciones incoherentes, que un militar experimentado dirija un ataque imposible y que un general bondadoso lo haga ahorcar, despiertan la curiosidad del padre Brown. Gracias a la lectura de unas crónicas de guerra, el sacerdote se entera, sin saber las razones, que ni el general St. Clare, quien dirigió el ataque fue un insensato, ni que Oliver, el que lo ahorcó, carecía de piedad, que, en realidad, fue muy generoso.

Después de escuchar la hipótesis de su interlocutor, el padre Brown refiere otros tres testimonios que le conducen a su conclusión, luego relata los hechos. El general St. Clare era un traidor, y el cabo Murray lo descubrió, la noche antes de la batalla se reúnen los dos y St. Clare lo mata. Pero su espada se rompe dejando un trozo dentro del cadáver. La mejor forma de esconder el cadáver y justificar la espada rota era creando una montaña de cadáveres. Lanza su desesperado ataque y el hecho queda silenciado. Por otra parte, el general Oliver, no fue quien lo hizo ahorcar, sino los mismos compatriotas, que al descubrir la traición, lo juzgan en secreto de tal manera que no quede comprometido el honor de la nación. De esta manera, St. Clare queda convertido en un héroe y su traición sólo es conocida por el pequeño grupo de supervivientes. La narración de Borges es, esencialmente, igual.

Russell dice en el capítulo dedicado a Leibniz en la *Historia de la filosofía occidental*, que Leibniz tiene dos filosofías. Su mejor pensamiento, refiere Russell, quedó registrado en manuscritos que no dio a la imprenta; el otro, el comúnmente conocido, fue escrito para agradar a príncipes y cortes. El narrador del cuento se refiere al “*áulico Leibniz*” (p. 496), queda claro que es a esta filosofía cortesana a la que está dirigida la objeción. La parodia que el narrador hace de la teoría de Leibniz, está expuesta en el segundo párrafo.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. el narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatric. (“Tema...”, p. 496).

El narrador asume la posición del dios de Leibniz que ante una serie de mundos posibles escoge uno. Hace a Leibniz, a su vez, dios de la teoría porque ha dicho que *inventó* la armonía preestablecida; de todas las teorías, Leibniz escogió la mejor posible. En este caso, ante una serie de argumentos, el narrador, escoge uno. No es, ni remotamente, el mejor argumento. De antemano, advierte que faltan datos, que es imperfecto, es un resumen del arquetipo, de nuevo la presencia del *argumento del tercer hombre* se pasea por el cuento que ni siquiera es un cuento, sino la sombra imperfecta de un cuento. Pero, repentinamente, una vez escogidas las circunstancias, el argumento se convierte en un cuento. El narrador no es Ryan, sino él mismo y se erige como dios del cuento. El azar no tiene cabida en la concepción optimista de Leibniz, pero el narrador está proponiendo un mundo al azar de los posibles que se le ocurrieron, lo mismo podría hacer el dios de Leibniz, escoger uno al azar y eso no comprometería su perfección; en realidad, sería un procedimiento más sensato puesto que escoger el mundo perfecto le estaría determinado, lo cual compromete su omnipotencia.

De todos los mundos posibles, el narrador escoge Irlanda y de todas las fechas posibles escoge 1824. Una vez escogidas la historia se conserva, esto es, que si hubiera sido en algún estado suramericano, la historia hubiera sido la misma. A despecho de Leibniz, esto quiere decir que de haber sido otro el mundo que le hubiera tocado, las cosas se desarrollarían de la misma manera. Es accidental que el investigador sea Ryan y que el traidor sea Kilpatric, cualquiera hubiera podido sustituirlos en la narración, al igual que cualquiera puede sustituirlos en los hechos. Kilpatric es un actor y cualquiera con suspicacia puede remplazar a Ryan. El dios de los hechos es Nolan y él también puede ser sustituido. Esto conduce a la conclusión de que es posible que ni éste sea el mejor de los mundos, ni mucho menos prueba la perfección de Dios, ya que ni siquiera es posible

probar que haya sido Dios quien lo creó. Es posible que hubiera sido un dios menor, sustituible por otro cualquiera y que este mundo no sea más que una ficción arbitraria de ese dios.

Dentro del cuento los hechos repiten la estructura, entonces la parodia se prolonga, no sólo el cuento es una creación aleatoria y azarosa de un mundo posible, sino que los hechos del cuento están dictados por una elección de pasajes literarios que resultan en la mejor opción para esconder la traición y salvar la revolución.

Con el segundo párrafo del cuento queda objetada la propuesta de Leibniz de que es necesario que éste sea el mejor de los mundos posibles. Los hechos son sólo una posibilidad de la realidad, una exposición de las posibilidades que tendría un dios con infinitas opciones. Los hechos, esencialmente, son los siguientes:

Ryan decide hacer una biografía de su bisabuelo Fergus Kilpatric. En el curso de su investigación descubre un enigma que rebasa lo policial. Kilpatric es asesinado en un teatro y hay una serie de circunstancias que recuerdan hechos anteriores, se habla aquí de un carácter cíclico de la historia. Pero también se repiten, en los hechos que rodearon el crimen, escenas de *Julio César* y de *Macbeth*. El asesinato del biografiado prefigura el de Lincoln, pero ésta es una falacia porque el narrador que idea el argumento es posterior al hecho. Después de investigar estos hechos extraños, opina que es pasmoso que la realidad copie a la ficción. Entonces descubre el secreto. La revolución está a punto y Fergus Kilpatric encarga a James Nolan el descubrimiento de un traidor que hay entre los conspiradores. Nolan descubre que es el mismo Kilpatric y lo denuncia ante el cónclave. Los conspiradores lo sentencian a muerte y el mismo Kilpatric firma su

sentencia. Lo único que pide es que su muerte no comprometa la insurrección, entonces Nolan idea una plan para hacer que Kilpatric muera pero que precipite la revolución. Corto de tiempo, Nolan recurre a los dramas de Shakespeare para crear la escena, en donde habrá muchos actores, la ciudad misma es el escenario. Kilpatric pronuncia, al momento de su muerte, unas palabras previstas y con su sacrificio expía su traición, se precipita la revolución y es recordado como un héroe.

Ryan cree que lo textos de Shakespeare fueron dejados a propósito para que alguien, en el futuro, descubriera la verdad, piensa que él también participa de la obra planeada por Nolan. Al fin, publica un libro que no revela la traición sino que hace, de Kilpatric, un héroe, cree que también eso estaba previsto. Aunque no se mencione, *Hamlet* también está relacionado, porque aunque no haya frases de la obra en la trama prefigurada por el narrador, es evidente que la representación de una escena, en un teatro, que además es un asesinato, proviene de esa obra.

Con estas palabras termina el cuento y la objeción a Leibniz, porque en la armonía preestablecida de Nolan, incluso Ryan es un actor, lo que deja descartada la libertad del hombre, el punto que Leibniz no fue capaz de resolver. Suponiendo, claro, que hubiera sido capaz de probar su armonía preestablecida y su increíble mundo de las mónadas.

c) La sorpresa.

¿Por qué Ryan cree que le han dejado un mensaje? ¿Cuál puede haber sido la clave dejada por Nolan para Ryan? El narrador dice que hay unos pasajes de Shakespeare que pudieron conducir a Ryan a tal conclusión. Pero debía ser algo que no fuera evidente pues la traición hubiera sido descubierta de inmediato. Es posible que las palabras que pronunció Kilpatric tuvieran la pista velada y Ryan, accidental investigador, hubiera podido interpretar la verdad a partir de ellas. Mi opinión, es que Kilpatric debió haber pronunciado una frase incompleta, que al ser completada por Ryan dieran sentido a la trama. Es posible que las últimas palabras de Kilpatric hayan sido las siguientes:

*And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief
candle!*

(Shakespeare. *Macbeth*, Act V, p. 1068).

No sólo son adecuadas para un hombre moribundo, sino que dejan abierta la puerta por la cual el investigador puede entrar y descubrir la verdad. Muchos años después, Ryan, al leer las palabras, hallaría que estaban incompletas; continúan así:

*Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

(Shakespeare. *Macbeth*, Act V, p. 1068).

Es sólo una conjetura, pero parece más que acertada, pues no sólo dice el narrador que hubo en la trama palabras de *Macbeth*, sino que enlaza con la cita de Yeats, además de convertir al dios de Leibniz en un idiota que sin sentido ha creado el mundo.

VI. Un Golpe de Gracia.

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten.

Jorge Luis Borges. “El Aleph” (p.63).

Notas preliminares.

“Funes, el memorioso”. ¿Qué tiene que ver con la filosofía y con el lenguaje? Éste es, sin duda, un cuento que permite una amplia gama de interpretaciones (como cualquier otro, supongo), pero antes de proceder con la que en este trabajo se expone quisiera mencionar dos interpretaciones del cuento que son absolutamente diferentes la una de la otra.

Una de las interpretaciones que se le ha dado al cuento, propone que es una larga metáfora del insomnio, esta interpretación encuentra su origen en una frase expresada por el mismo Borges en el prólogo de *Artificios*, colección en la que se encuentra el cuento. Emir Rodríguez Monegal, en su libro *Borges, por él mismo*, da curso a esta indicación y propone su interpretación del cuento como la metáfora del insomnio. Compara a Borges con Funes e interpreta en las actitudes de Funes actitudes del autor. Equipara el insomnio con la memoria y explica cómo el cuento se puede interpretar a partir de las ideas de tiempo y de memoria rastreables en otros textos de Borges y en la vida misma del autor. Sea o no sea ésa la intención que perseguía el autor, es más o menos claro que el texto autoriza esa lectura.

Pero esa lectura no sirve mucho a mis propósitos, ya he comentado mi posición frente a interpretaciones biográficas; por lo tanto yo, “amante del velo” como Eco me llamaría, voy a recurrir al “método obsesivo”. Borges, creo yo, no creía mucho en la filosofía como sistema de explicar el mundo, pero vio en ella un inmenso potencial para la literatura. Como ya hemos señalado, lo que sus narradores hacen en algunos de sus cuentos y poemas es tomar determinada teoría filosófica y llevarla hasta sus últimas consecuencias. (*i. e.* Si el mundo fuera como propuso Hume, entonces “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Enfrenta al filósofo con su teoría y le muestra que lo que escribió tan seriamente no pasa de ser mera ficción. Por otra parte toma los grandes textos sagrados y literarios, (*La Biblia, El Corán, la Divina Comedia, el Quijote*) y los rescribe, los reinterpreta, los actualiza, esto es, los pone a jugar en el siglo XX, y las conclusiones son también relatos de ficción. También se vale de métodos alternativos de explicar la realidad, como lo es la Cábala y, tras estudiarla, decide que tampoco ésta da cuenta del mundo, entonces la rescribe y demuestra que es una fuente riquísima de literatura.

La otra teoría que quiero mencionar antes de continuar, es la que propone Juan Nuño en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Esta interpretación se centra en el lenguaje y se acerca más a la que se propone en este capítulo.

Pero, en realidad, se trata de algo más que la memoria. El cuento de Borges de 1942 no sólo es “una larga metáfora del insomnio”. Es una terrible y abrumadora requisitoria contra el empirismo radical, contra las tesis antiplatónicas, contra los que por huir de las ideas generales, de los universales, terminan esclavos de los registros sensoriales inmediatos. Entonces, la memoria, más que la expresión temporal de la unidad de la conciencia, pasa a ser puerta abierta de par en par a la inclasificable multitud de lo percibido a cada instante. Así le sucedió al infeliz Funes. (La prosa..., p. 99).

La memoria de Funes, para Nuño, es una exageración del empirismo, nos indica que “*por algo Borges acude al patronazgo de Locke*” (*La prosa...*, p. 102). La capacidad de retener hasta el último de los detalles es una negación del tiempo puesto que el pasado se convierte permanentemente en un presente inmediato de percepción. Saca provecho de la tesis del insomnio al declarar que la comparación de los sueños con la realidad se hace tan exacta que se pierde su distinción; si Funes en sueños percibe de la misma manera que en la realidad, no sabrá cuando está despierto y cuando está dormido. Nuño equipara la memoria de Funes con la mnemotécnica matemática propuesta por Göedel. Esta característica nominal es una prefiguración de “*El lenguaje analítico de John Wilkins*”.

Así como Göedel, a fin de probar los teoremas de incompletitud de todo sistema formalizado, comenzó por asignar un único número a cada signo elemental del sistema y a cada fórmula (conjunto de signos) y a cada prueba (conjunto de fórmulas), también Funes aplicó “ese disparatado principio”.
(*La prosa...*, p. 100).

Otra sugerencia que apunta Nuño, es que a fuerza de nombrar todo, Funes no nombra nada. Comparto la opinión, pero creo que ésta teoría puede llevarse más lejos, es lo que pretendo hacer en este escrito. Nuño propone dos opciones, dadas las características de la memoria de Funes o bien no existe o bien “*dispone de otra memoria*” (*La prosa...*, p. 99). Él se decanta por la opción de esa otra memoria, yo trataré de explorar la inexistencia de Funes o, al menos, de su comunicación con el narrador.

En lo fundamental comparto la tesis de Nuño, pero no quisiera repetir su trabajo, por lo tanto armado con Locke, el lenguaje que pretende nombrar todo y con la posibilidad de

la inexistencia de Funes, me proponga a llevar estas señales hasta sus últimas consecuencias.

En el caso particular que me interesa, el narrador no extrema la filosofía de Locke, sino que en un punto en que el filósofo decide desechar una teoría acerca del lenguaje, decide seguirle el juego, “regalándole” los elementos de los que carecía para continuar con la teoría. Al hacer esto, el relato demuestra que de todas maneras sería imposible llegar a la propuesta soñada por Locke. Por otra parte, veremos cómo ese mismo relato muestra a los nominalistas que las conclusiones a las que llegaron acerca de los universales es la misma a la que se puede llegar acerca de los particulares. Por último se verá que así el procedimiento lógico utilizado en este capítulo sea equivocado (lingüísticamente hablando: nominalismo y Locke), Berkeley y La Biblia ayudarán a llegar a las mismas conclusiones. Esto servirá de prueba, si bien no de una intención del autor, sí de una clara corroboración de la interpretación que al cuento se le da en esta sección.

a) Breve aproximación al nominalismo.

El racionalismo ha sido como el clasicismo filosófico, siempre se vuelve a él.

El problema que nos va a ocupar de ahora en adelante será el de los particulares frente a los universales. Los particulares, son los nombres de las cosas, por así decirlo, es cada cosa individual. Los universales, en la otra mano, son lo general que se predica de las cosas; los géneros, las especies. Son las abstracciones de lo que es común a las cosas. El racionalismo habla de los universales *in Re*, esto es, que los universales están en las cosas, o lo que es igual, las cosas contienen los universales. Ej. En cada hombre está la

naturaleza humana. Es una ontología de esencias. Para los nominalistas, los universales están *ante Re*, esto es, que no existen en las cosas, únicamente en el lenguaje. Entonces los nominalistas defendían que cada cosa debería tener un nombre propio para poder referirse a ella. Los nominalistas más destacados en retroceso cronológico fueron: Guillermo de Occam, Abelardo y Roscelino. Este último fue perseguido por la Iglesia, ya que fue el más radical de los nominalistas. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? Roscelino sostenía que los universales no apuntaban a nada, que eran *flatus vocis*, esto es, que eran voces vacías, que no significaban nada y que por lo tanto eran sólo ruidos. La Iglesia lo persiguió porque, por ejemplo, si ponemos atención en lo que significa la Santísima Trinidad, vemos que son tres nombres para un solo particular y que a su vez es un universal que se refiere a lo común de tres particulares. Decir que la Santísima Trinidad era una voz vacía merecía la hoguera. Entonces, no debe perderse de vista que, según esta teoría, los universales son *flatus vocis*.

b) El sueño de Locke.

Por ejemplo, creo que una objeción insalvable a la filosofía de Locke (si acaso hiciera falta) es que, aunque el autor paseó su garganta por el mundo durante setenta y dos años, nadie condescendió nunca a cortársela.

Thomas DeQuincey. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. (p. 31).

Antes de comentar las variaciones que Locke le propone al lenguaje, es necesario recordar que las discusiones nominalistas acerca del lenguaje, encuentran a su vez

origen en una teoría referencial del lenguaje y aunque la teoría de Locke descende claramente de estas discusiones, también es cierto que él tiene en mente que su propuesta debe ser también referencial, es evidente dado su carácter empirista.

Para hacer referencia a ese tipo de lenguaje a través del capítulo, me tomaré la libertad de elegir, arbitrariamente, como presupuesto una teoría referencial del lenguaje, (la que propone San Agustín). Analizadas bajo otras teorías lingüísticas, las propuestas seguramente quedarían invalidadas, pero así mismo la de Locke, así que ha de aceptarse ésta como ejemplo. La conclusión última de la teoría propuesta, es demostrar la insuficiencia del lenguaje; Locke igualmente nota esa insuficiencia y es ese defecto lo que pretende resolver, por eso es interesante la estructura del argumento.

El lenguaje está compuesto de signos que hacen referencia a objetos conocidos sensiblemente. El mundo existe, y existe antes del lenguaje, el hombre lo que hace es nombrar ese mundo¹⁸. El sonido de las palabras, es tan sólo un efecto acústico que se asocia a una imagen. Por ejemplo: la palabra “mamá” es un sonido que se asocia a la persona que aparece cuando decimos la palabra “mamá”. Pero debe conocerse de antemano a esa persona, de lo contrario la palabra no tendría sentido alguno. Hay que establecer una diferencia entre la palabra y lo que ésta significa, ya que la palabra hiera el oído, y el signo excita una imagen en nuestro espíritu; esa imagen es lo que ha dejado lo representado en nuestro espíritu. Esto es, en el caso de “mamá”, existe la palabra, existe lo que entendemos cuando la oímos y existe la persona que responde a ese nombre. Por lo tanto, es imposible que la palabra enseñe algo, dado que debemos conocer a qué se hace referencia de antemano para que cobre significado. De lo

¹⁸ En la tradición judeo-cristiana ocurre al contrario, primero existe la palabra y por medio de ésta se crea el mundo sensible.

contrario, no haría más que herir nuestros oídos. Como el lenguaje se aprende por el hecho de vincular las cosas que se ven con los efectos acústicos que los mayores usan cuando se refieren a ellos, es imposible que el lenguaje, que es cadena de signos, enseñe algo; o bien recuerda algo que tenemos en la memoria, o bien nos ilumina algún oscuro seno de nuestros espíritus donde ya existe lo referido, y que ignorábamos que estaba allí¹⁹. Con esto tenemos, que el lenguaje sólo se refiere a lo que es, no a lo que no es, puesto que lo que no es, carece de referente. Cuando entendemos el lenguaje, es porque conocemos de antemano los referentes que coordinan con los efectos acústicos de dicho lenguaje.

John Locke, filósofo empirista inglés, intentó inventar, o por lo menos lo soñó, un lenguaje de particulares. Un lenguaje en donde no existieran universales, ya que éstos se prestan para ambigüedades. Él estaba haciendo filosofía, y notaba que el lenguaje lo limitaba, quiso entonces proponer uno que no fuera tan limitante, ni tan limitado. Si cada cosa tiene su nombre, entonces sabríamos exactamente a qué se está refiriendo cada palabra, y así no habría dudas acerca de los significados.

[es necesario] *que el hombre pudiera ser capaz de usar esos sonidos como signos de concepciones internas, y de poderlos establecer como señales de las ideas alojadas en su mente, a fin de que éstas pudieran ser conocidas por otros hombres.* (Locke, *Ensayo...*, p. 391).

El objetivo principal del lenguaje es el de representar la realidad, entonces Locke decide que la manera como más acertadamente se puede representar la realidad, es nombrando cada cosa particularmente:

¹⁹ Con esta última posibilidad, San Agustín pretende salvar el escollo que presentan las palabras de carácter sagrado, por ejemplo la palabra Dios.

No basta para la perfección del lenguaje que los sonidos puedan convertirse en signos de ideas, a no ser que esos signos puedan usarse de tal modo que sean comprensivos de varias cosas particulares, porque la multiplicación de las palabras habría sumido en confusión su utilidad, si hubiera sido necesario que cada cosa particular precisara de un nombre distinto para ser significada (Ensayo..., p. 395).

Aquí Locke ya empieza a advertir la imposibilidad de dicho lenguaje porque crearía confusión, lo que es contrario al propósito del lenguaje. “*En vano los hombres amontonarían nombres de cosas particulares, que en nada les servirían para comunicar pensamientos*” (Ensayo..., p.399).

¿Por qué sería inútil? Recuérdese que Locke es un empirista, por lo tanto los nombres particulares que yo decida poner son nombres a mis percepciones. Si cada hombre nombra sus percepciones de manera particular se crearían tantos idiomas como sujetos ya que no tendrían sentido mis palabras para quienes no hayan percibido la misma percepción que yo. Por otra parte a la objeción de que en un consenso se podrían establecer conexiones, *i. e.* tenemos un libro en la mesa y uno ha decidido llamarlo “libro”, otro “book” y un tercero “livre”, no podríamos establecer la conexión entre lo que significa ya que nunca podremos estar seguros de que las percepciones correspondan unas con otras, porque uno no puede saber qué es lo que el otro percibe.

Es imposible que cada cosa particular pueda tener un nombre peculiar distinto. Porque como la significación y el uso de las palabras dependen de aquella conexión que la mente establece entre sus ideas y los sonidos que emplea como signos de ellas, es necesario que, al aplicar los nombres a las cosas, la mente tenga ideas distintas de las cosas, y que también retenga el

nombre el nombre particular que a cada una de ellas pertenece, con su peculiar apropiación de esa idea. (Ensayo..., p. 398).

Locke se da cuenta de que es imposible aquel lenguaje, por ese motivo lo he llamado “El sueño de Locke”, porque lo desecha a su pesar, ya que él sabe que de salvar esos dos obstáculos, sería el lenguaje perfecto. Borges le respeta la objeción de los idiomas particulares, como se verá, pero decide regalarle la forma de salvar el escollo de la memoria. Pero hay que tener cuidado, ya que Borges le da la memoria a Funes para después quitársela de manera miserable, y dejarlo morir. Por otra parte, dado que un solo hombre no puede tener la percepción necesaria para crear un lenguaje de particulares, Borges le concede también esta segunda cualidad a Funes, lo dota de una extraordinaria capacidad de percepción, pero así como lo desnudará, filosóficamente, de su memoria, hará otro tanto con su percepción.

c) El universo de la percepción.

Para comenzar con el cuento, he decidido hacerlo aplicando primero la lógica de Berkeley, que es empirista al igual que Locke, pero aunque las argumentaciones no sean del mismo tipo, y ni siquiera sobre el mismo tema, veremos que nos conducen a las mismas conclusiones que las de Locke. Esto de alguna manera sustenta el hecho de leer el cuento influenciados por los postulados lingüísticos de Locke. Pues al confirmar las conjeturas desde otro lente, tal vez pruebe definitivamente que la mención al filósofo no es accidental y que su conocimiento proveerá una interpretación distinta del cuento.

En la segunda página del cuento, el narrador le atribuye a un tal Pedro Leandro Ipuche, una frase acerca de Funes que reza: “*«un Zarathustra cimarrón y vernáculo»*” (“Funes...”, p.122). Para explicar la relevancia de esta frase, es preciso recordar qué es

lo que “formalmente” le sucede a Funes: Tras una caída que lo deja tullido, Funes adquiere una memoria prodigiosa, una memoria que excede por mucho la del hombre. Percibe todo de manera inequívoca y exacta.

Berkeley, sostenía la teoría de que todo lo que llamamos materia sensible no es más que un conjunto de ideas. Por lo tanto, si lo que existe son las ideas, entonces nada de lo que yo no tenga idea existe. Es de allí de donde nace su postulado *esse est percipi* (ser es ser percibido). Si las cosas no existen por sí mismas, sino por medio de una mente que las percibe, entonces se debe garantizar que cuando no haya nadie en mi casa mi casa exista todavía. Berkeley entonces propone que la mente que lo percibe todo, todo el tiempo, es la mente de Dios, y que lo que nosotros llamamos materia externa, son ideas de Dios. Por lo tanto, si Funes es el Zarathustra criollo, es porque en su percepción lo abarca todo. De alguna manera lo que se sugiere con esto es que en el momento de la caída, Funes ve a Dios. Al ver a Dios, retiene el universo en su cabeza, y se vuelve Dios de alguna forma. (Recuérdese Génesis III, 4-6)²⁰. Al comprender el lenguaje de Dios, se da cuenta de que los universales son extremadamente ambiguos, y que cada cosa tiene su nombre, y puede retener en la mente el nombre de cada una de ellas.

Por ahora se abandonará este argumento allí, puesto que las conclusiones a las que lleva son las mismas a las que conduce el hecho de extremar la teoría de Locke. En la Biblia

²⁰ 4. Entonces la serpiente dijo a la mujer: no moriréis;

5. sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal.

6. Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella.

se pueden encontrar otras indicaciones, como pista, sugiero una segunda referencia, también de las Escrituras: II Corintios XII, 2-4²¹.

d) El lenguaje total.

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado (“Funes...”, pp. 129-130).

Funes en su inmensa memoria decide nombrar cada cosa, y el narrador es un poco condescendiente con él cuando dice que “*era casi incapaz de ideas generales, platónicas*” (“Funes...”, p.130), puesto que Funes es completamente incapaz de eso, es incapaz de pensar: Funes era un imbécil. ¿Por qué? Pensar significa entre otras cosas: abstraer, generalizar, agrupar... Funes no puede abstraer porque todo lo que conoce supone un particular. En realidad le costaba trabajo, recuérdese, imaginarse que al perro de las 3:14 visto de perfil, se le diera el mismo nombre que al mismo perro de las 3:15 visto de frente. Funes entonces sufre de algo se le escapó a Locke considerar. El filósofo desecha su propuesta porque sería imposible nombrar cada uno de los asientos de esta estancia, recordarlos, y además que coincidan con los nombres que los otros hombres le den a sus percepciones de los objetos de la misma estancia. Funes no sólo debe nombrar cada asiento, sino cada parte del asiento: madera, color, metal, cada grieta, cada mota de

²¹. 2. Conozco a un hombre en Cristo, que hace catorce años (si en el cuerpo, no lo sé; si fuera del cuerpo, no lo sé; Dios lo sabe) fue arrebatado hasta el tercer cielo.

3. Y conozco al tal hombre (si en el cuerpo, o fuera del cuerpo, no lo sé; Dios lo sabe),

4. que fue arrebatado al paraíso, donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar.

polvo. Pero lo peor es que nunca podrá terminar de nombrarla, puesto que cuando termine tendrá que comenzar de nuevo porque el tiempo se da en virtud de la generación y continua corrupción de los cuerpos; y Funes lo percibía.

Funes decide hacer un sistema para contar que fuera más económico que el existente. *i. e.* Que el treinta y tres, se dijera “a”, con esto se ahorraba tiempo y percepciones. El narrador dice: “*Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los «números» El negro Timoteo o Mata de carne*” (“Funes...”, p. 129). Pero a Funes no le importa porque una vez inventada la relación, no podía borrarse de la memoria. Funes es como una gran máquina de fotografiar, que puede fotografiar tanto lo que percibe como lo que piensa.

Al no poder pensar, lo que hace es establecer relaciones: cada cosa con cada nombre particular, y cada recuerdo de la cosa con otro nombre particular. Al aprender latín, inglés o francés, Funes lo que hace es relacionar una palabra con otra en español, pero no puede asimilarla al concepto o significado de esa palabra con un referente extralingüístico (Ej. *ancilla*-esclava). Pero nunca podrá relacionar *ancilla* con los que significa. Para Funes hablar otro idioma consistía en asimilar unos ruidos con otros. Porque si el perro de las 3:14 tenía otro nombre que el perro de las 3:15, entonces “dog” no significa nada.

Cada percepción de Funes entonces llevaba una cadena interminable de palabras, ya que no sólo recordaba lo percibido, sino cada una de las veces que lo recordaba. Ahora vamos a dejar esto aquí para unir las propuestas del capítulo, pero, a manera de pista, recordemos qué pasa con un lenguaje de particulares.

e) El lenguaje mudo.

La cita de la Biblia²² cuenta que San Pablo fue arrebatado hasta el tercer cielo, pero que no nos puede contar nada, porque no le es dado a ningún mortal contar lo que allí vio. Si Funes vio a Dios, o es Dios en alguna manera, no hay forma de contárselo a nadie, porque no le es dado hacerlo. Por lo tanto su interlocutor tuvo que haberse imaginado la conversación con Funes, o algo parecido, ya que éste nada podía comunicarle.

Recuérdese:

*Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado [...])
Recuerdo claramente su voz [...] Arribo, ahora, al más difícil punto de mi
relato. Éste [...] no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio
siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora
("Funes...", pp. 121-124).*

De acuerdo con las percepciones de Funes, él no puede menos que establecer un lenguaje privado, un lenguaje de palabras cortas, incluso sólo ruidos, de los cuales el narrador no puede recibir información en absoluto. Un lenguaje de percepciones particulares deja inmediatamente por fuera a alguien con percepciones distintas, por lo tanto el narrador tampoco por esa parte puede haber entendido nada del lenguaje particular de Funes. Aquí se invoca, de nuevo, al ya mencionado nominalista Roscelino, y se le podría contar que *Flatus Vocis* no sólo no se puede aplicar a los universales, sino que de aplicársele a algo, tendría que ser a los particulares de un idioma de particulares.

¿Por qué? Un lenguaje de universales, como el que usamos nosotros, al menos pone de acuerdo a sus interlocutores. Uno de particulares, por el contrario, niega absolutamente

²² Así como la inclusión de la teoría de Berkeley, la introducción de la cita bíblica permite, mediante una tercera fuente, confirmar las conjeturas acerca de Funes.

la coincidencia de una relación palabra-objeto. Por este motivo, esas palabras, que son justamente particulares, se convierten en voces vacías, puesto que es imposible que comuniquen algo a nadie que no comparta mis percepciones, o lo que es lo mismo, no comunican nada a nadie. El relato, con maestría, invierte la teoría del nominalista para mostrarle al lector que lo que el narrador oyó toda la noche no fueron más que *flatus vocis*. Voces vacías que provenían del vacío: “*Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado...*” (“Funes...”, p. 130).

Antes de arribar a la conclusión sobre esa noche de conjeturas lingüísticas, quisiera mencionar el resumen que hace Borges del cuento “How I Found Superman” de Chesterton, donde acaso se prefigura la estructura e incluso la naturaleza de Funes.

Chesterton habla con los padres del Superhombre; interrogados sobre la hermosura del hijo, que no sale de un cuarto oscuro, éstos le recuerdan que el Superhombre crea su propio canon y debe ser medido por él. (“En ese plano es más bello que Apolo. Desde nuestro plano inferior, por supuesto...”); después admiten que no es fácil estrecharle la mano (“Usted comprende; la estructura es muy otra”); después son incapaces de precisar si tiene pelo o plumas. Una corriente de aire lo mata. (“Sobre Chesterton”, p. 72).

“*Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar*”. (“Funes...”, p. 490). Tal vez esta circunstancia le explique a Nuño por qué Funes no murió de una “*hemorragia cerebral*” (*La filosofía...*, p. 103).

De ser cierto que Funes tenía un lenguaje de particulares, hubiera sido imposible que el narrador lo hubiera sabido, no existe la posibilidad lingüística de Funes se lo haya podido comunicar. Para hacerlo hubiera tenido que hacer uso de universales y Funes era

incapaz de eso. ¿Cómo hubiera podido saber el narrador que Funes poseía un lenguaje de particulares? Lo Imaginó.

Basado en el recuerdo de que Ireneo recordaba las horas con exactitud, inventó, como lo había hecho su primo: “*tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores*” (“Funes...”, p. 122), una conversación con un joven que además de haber quedado parálítico, quedó imposibilitado para hablar. Tal vez la carta que el narrador recibió sí fue real (en el cuento), y el requerimiento inusual le despertó la imaginación, pues ¿para qué un tullido mudo necesitaría un libro en latín?

Digresión II

El Infierno Queda al Sur

Many and multifom are the dim horrors of earth,
infesting her ways from the prime. They sleep
beneath the unturned stone; they rise with the tree
from its roots; they move beneath the sea and the
subterranean places; they dwell in the inmost adyta;
they emerge betimes from the shutten sepulcre of
haughty bronze and the low grave sealed with clay.
There be some that are long known to man, and
others as yet unknown that abide the terrible later
days of their revealing. Those which are most
dreadful and the loathliest of all are hapilly still to be
declared

Clark Ashton Smith. "The Nameless Offspring".

Notas preliminares.

En esta segunda digresión quiere exponer un conjunto de intuiciones de lo que podría no ser accidental dentro de un cuento; lo que quiero proponer no tiene pretensiones mas allá del juego que la literatura propone y no tiene relación con la filosofía; sin embargo, encontrará su justificación en las conclusiones generales de este trabajo. El escrito que será el sustrato de este divertimento, es "El Aleph", de Jorge Luis Borges. Es una memoria del Dante de los treinta y cuatro cantos que componen "El Infierno" de su *Comedia*. Es una memoria de lo que significan los parques en la literatura.

La idea que guía este aparte es la convicción de que el cuento anteriormente mencionado es una reescritura de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. El intento

consiste en mostrar que el arte es una reinterpretación del mundo, y en algunas oportunidades, una reinterpretación de esas reinterpretaciones.

a) Dante en Buenos Aires.

Borges, narra el cuento en primera persona, y es quien hace oír su voz: el escritor y poeta Jorge Luis Borges. Ahora, en este cuento, el narrador es nuestro “Dante”. Este análisis no lo voy a empezar por la mejor de las puntas, voy a comenzar por el final. Es más, ni siquiera voy a empezar por el contenido, sino por la forma. El cuento tiene una dedicatoria, pero en vez de estar al comienzo, o a manera de epígrafe, está al final del cuento. La dedicatoria es: “A *Estela Canto*” (p.169). ¿Por que adquiere tanta importancia el nombre? Sostienen algunos que Estela Canto era una poeta argentina, no muy buena ni muy reconocida, según la crítica, y que además no participaba de los afectos de Borges. Otros sostienen que era una muy buena amiga del escritor, e incluso que estaba enamorado de ella. Pero parece, a la luz de este capítulo, que carece en absoluto de importancia qué relación existía entre los dos, es una relación meramente circunstancial, a Borges le venía bien el nombre para su epígrafe. Entonces ¿por qué dedicarle tan grandioso cuento? Me parece que el propósito de esa dedicatoria no es afectivo, sino que sirve a una finalidad bien diferente. Borges usa esa dedicatoria para dar la puntada final a la reescritura de su *Comedia*, es un saludo que le hace a Dante. ¿Por que? En la estructura de la *Divina Comedia*, riman, por así decirlo, el fondo y la forma. “Una minuciosa simetría exterior se corresponde con la ordenada arquitectura interna...” (Alighieri, *Divina...*, p. 18). Dante, ordena de manera simétrica las tres partes de su obra, con la única salvedad de que el infierno tiene un canto más que los otros dos estamentos. A lo que apunta la dedicatoria, es a la forma como Dante arma la parte exterior de su *Comedia*. “El paraíso” empieza con la palabra CANTO, Y termina con la

palabra ESTRELLAS. “El purgatorio”, y “El infierno” también tienen la misma estructura formal. En italiano, la palabra “estrellas” se escribe “STELLE”. El resultado que se obtiene es que la *Divina Comedia* empieza con Canto y termina con Stelle. “El Aleph” termina con Estela Canto o lo que es lo mismo con Stelle Canto.

Este gesto de Borges tiene también su propia rima dentro del texto. Como ya he señalado, la *Divina Comedia*, tiene una forma, que gráficamente podría mostrarse así: CANTOxxxxxxxxxxxx(contenido)xxxxxxxSTELLE. Pues bien, si se tomara el nombre del autor de la *Comedia*, y se hiciera lo mismo con las letras que lo componen, el resultado sería algo así: DANtealighiERI. Uniendo las letras resaltadas, se obtiene DANERI, que es precisamente el segundo apellido del primo de Beatriz Elena Viterbo.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un sólo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no se qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (“El Aleph”, p. 151).

La cita anterior constituye el primer párrafo del cuento. En este párrafo, Borges hace insinuaciones acerca del cuento en sí mismo. El infinito, por ejemplo, que es de alguna forma lo que el Aleph le va a mostrar. La Plaza Constitución, que es un paraíso, que queda por fuera de la casa de los Viterbo, donde se encuentra el infierno, desde donde se puede observar el Aleph. El cambio del universo, que es lo que martiriza a un personaje exógeno que es Funes, y que demuestra lo imposible de la empresa emprendida por Carlos Argentino. Pero la palabra del párrafo que más interesa a este análisis, es sin

duda el nombre: Beatriz. Así como María, en *El Túnel*, no fue bautizada por el azar²³, tampoco lo es esta mujer, que además debe morir para dar comienzo (origen, vida) al cuento. Beatriz, es el nombre de la mujer que Dante busca a lo largo de la *Divina Comedia*, y lo hace porque ha muerto y él la ama, entonces se ve obligado a pasar por el infierno para así poder seguir su búsqueda que luego de pasar por el paraíso, lo conducirá al cielo en donde finalmente la va a encontrar. Beatriz es la mujer que muere en este cuento, y a la que Borges ama. Los nombres son interesantes dentro de este cuento, por ejemplo, el segundo nombre de Beatriz: Elena. Este nombre, nos remite al origen de la literatura, a Homero. Elena es la mujer, esposa de Menelao, que es raptada por Paris, y llevada a Troya, ciudad que tras diez años de sitio, sucumbirá a manos de los Aqueos. Elena es el regalo que le concede Afrodita a Paris por haberla elegido como la más bella entre las diosas. Elena es el origen de todo el conflicto, por Elena los hombres se ven arrastrados de sus casas durante años, por Elena los hombres se matan. Por lo tanto la fuerza que adquiere el nombre de Beatriz Elena, es descomunal. Sigamos con los nombres. Carlos Argentino Daneri, es la primera señal de la inversión de la *Comedia* que representa esta reescritura. Como ya se ha visto, Daneri es la reducción del nombre del poeta italiano y, qué casualidad, Carlos Argentino es un poeta que por lo demás es de ascendencia italiana. Pero inmediatamente se me viene a la cabeza ese desesperado grito de Fernando Vidal en su “Informe sobre Ciegos”²⁴:

NO HAY CASUALIDADES

El nombre de Carlos, es una seña de la inversión, porque no es él quien busca a Beatriz, ni el que se deja guiar hacia el infierno y que, además, lleva el infierno en su propio nombre, Argentino, el sur, el abajo, el Hades. Este poeta pretende dar cuenta de todo el universo a través de un poema, Dante intenta, en el infierno, describir todos los vicios

¹ Entre otras teorías de análisis de la novela de Ernesto Sábato, hay una que sugiere que el asesinato de María responde a un matricidio por parte de Castel. María entonces se convierte en madre.

² Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas*.

de su sociedad, los dos pretenden poemas que abarquen totalidad. Por último, el protagonista. Jorge Borges. Es el narrador, y es él mismo. Dante, cuando escribe la Comedia, es él mismo, el poeta, quien baja al infierno, así como habrá de hacerlo Borges. Hasta ahora el lector tiene, a Beatriz muerta, a “Dante” y a “Virgilio”, que en este caso es el enamorado de Beatriz. Muchos años después de la muerte de Beatriz, a cuyo cumpleaños asistía rigurosamente cada año, Borges llega a la casa los Viterbo, y Carlos Argentino le dice cómo debe ver el Aleph, para así comulgar con “*todas las imágenes de Beatriz*” (“El Aleph”, p. 163). Para verlo, dice Carlos, debe bajar las escaleras que van al sótano, tenderse en el suelo, y mirar hacia arriba. El descenso, que le permitirá ver a Beatriz allá arriba, es el descenso que hace Dante en la Divina Comedia, guiado por Virgilio. Las escaleras no dan a un sitio escogido al azar, van al sótano; de nuevo la idea de subterráneo, de abajo. En el cuento, Daneri no lo acompaña, pero le da las indicaciones precisas. Aquí hay otra alteración del poema italiano. Borges ve el Aleph, y ve todo, ve a Beatriz. Y para contar lo que vio, se enfrenta, como Castel²⁵, como el minotauro²⁶, al problema del lenguaje.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿Cómo transmitir a otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? ...Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito... Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (“El Aleph”, pp. 163-164).

Antes de terminar, con la dedicatoria, me gustaría indicar dos gestos más, que me

³ Narrador de *El Túnel* de Ernesto Sábato, que al ser pintor y representar el mundo en dos dimensiones, se ve limitado por la linealidad del lenguaje, al tratar de relatar los hechos.

⁴ Narrador de “La Casa de Asterión” cuento de Borges, supuestamente escrito por un personaje que no sabe leer ni escribir.

parece que Borges hace. Para estas dos marcas, toca hilar un poco más delgado, si se puede, dado que fuera de contexto no significarían más de lo que dicen, pero teniendo en cuenta los precedentes, y la fe ciega en que no existen casualidades, se obtiene lo siguiente:

Para la Cábala, esa letra [Aleph] significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y el mapa del superior. (“El Aleph”, p. 168).

La estructura de la Divina Comedia, como se ha expuesto anteriormente, es un conjunto de tres partes, que riman. Cada una es el mapa de las otras dos, y conforman la totalidad. Como el Aleph, contienen “*millones de actos deleitables y atroces*” (p.164). que tienen el bien (cielo) y el mal (infierno). La Divina Comedia es un Aleph, es donde está todo, “*sin sobreposición ni transparencia*” (p. 164), es la totalidad. El otro evento al que me refería, es aquel que se refiere a la salida de Borges de la casa de Argentino, dice: “*En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo...*” (p. 167). Son tres estamentos diferentes, que conviven en la ciudad, la calle, que correspondería al purgatorio, las escaleras de Constitución, se refiere al parque, a la Plaza Constitución, y claro, debe tener escaleras ascendentes porque arriba es el paraíso. Y por último, el subterráneo, que no creo que necesite mayor explicación. Para terminar con este segmento, quiero recordar la dedicatoria, que fuera de estar al final, está al revés de como se nos aparece la estructura externa de la Comedia, así como el contenido esta enrevesado a su vez. A Estela Canto.

La Comedia es un texto clásico, un texto que se ha introducido en el inconsciente

colectivo de manera rotunda. El infierno del mundo occidental es básicamente el infierno versificado por Dante. Sin ir más lejos, la introducción del purgatorio en la fe laica es sorprendente dado que es un lugar que no tiene fuente Escriturística; y no porque lo hubiera inventado, sino porque lo define, lo delimita y lo instala de manera imborrable en el inconsciente colectivo. La definición de bien y mal que, aunque era imaginada por el autor, debía aparecer como si tuviera carácter divino. No es de extrañarse entonces, que autores como Borges se vean cautivados por Dante, que usen elementos de la *Comedia* como referencia de los suyos. Lo que sí llama un poco la atención, es que decidan escribir la comedia de nuevo, desde otras perspectivas o desde otros lugares. Y nada puedo yo aportar más que especulaciones al respecto, pero tal vez se encuentre una posibilidad de explicación en el siguiente pasaje de Borges con el cual abre el prólogo de *Nueve ensayos dantescos*:

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes [...] a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. (p. 85).

El cuento que narra la historia del Aleph, rima el fondo con su forma, el cuento debe también ser un aleph, y como ya Borges lo ha descrito sentidamente, el aleph literario es la *Comedia* de Dante, es por eso que la estructura del cuento debe ser, al menos en el aspecto formal, igual a la del poema de Dante. Por supuesto que esta explicación,

traiciona los principios de intencionalidad del autor que procura evitar esta tesis en sus capítulos ejemplares.

Entre las diferentes lecturas que el texto consiente se encuentran las que se dedican a investigar los problemas del lenguaje o las que se encaminan hacia el trato que se le da al infinito en el cuento. Como en la interpretación que aquí se presentó se dedica a la búsqueda de los significados en los nombres es necesario y, para dar fin a esta digresión, mencionar una teoría que contradice la asociación entre Daneri y la obra universal (o tal vez sólo la complementa), es la que presenta Harold Bloom en su menesteroso *Canon Occidental*.

Borges [...] podría haber estado pensando maliciosamente en lo que, según Enrico Mario Santi, fue una sátira profética contra Neruda: su magnífico relato «El Aleph», escrito en 1945, y publicado por primera vez en 1949, un año antes de la épica enciclopedia de Neruda. Canto General está compuesto por unos trescientos poemas independientes, dispuestos en quince secciones y escritos entre 1938 y 1950. Neruda y el Partido Comunista Chileno divulgaron ampliamente el libro antes de su aparición, y es seguro que Borges sabía como iba a ser la obra de Neruda. En «El Aleph», Neruda es satirizado como rival de Borges encarnándose en el personaje del fatuo Carlos Argentino Daneri, un poeta inconcebiblemente malo y un evidente imitador de Whitman. La total demolición de la obra que estaba escribiendo Neruda tiene lugar de un modo delicioso; el Canto General pretende cantar a toda Latinoamérica; la topografía, los árboles y las flores, los pájaros y las bestias, villanos nativos y extranjeros, héroes entre los que se incluyen Pablo Neruda, el Partido Comunista y el Gran Castigador Stalin, cuyos asesinatos Neruda parece aprobar. (Canon..., pp. 489.490).

VII. *Bessop's Castle*

Este argumento está sacado del doctor Berkeley, y ciertamente la mayoría de los escritos de aquel muy ingenioso doctor constituyen las mejores lecciones de escepticismo que pueden encontrarse en filósofos antiguos y modernos [...] Su único efecto es producir el asombro momentáneo, la irresolución y confusión, que son el resultado del escepticismo.

David Hume. *Investigación sobre el conocimiento humano*. (p. 182).

Notas preliminares.

Si fuera necesario reducir a tres nombres las inquietudes metafísicas que envuelve la literatura de Borges, estos serían, sin lugar a dudas, Platón, Schopenhauer y Berkeley. Los rastros de estas tres filosofías pueden encontrarse en numerosos cuentos, ensayos y entrevistas. Algunos críticos, como se ha mencionado en la introducción, han propuesto incluso que estas teorías correspondieron a las creencias del autor. No creo que fuera así pero eso, en realidad, es irrelevante para estas páginas. Es mi propósito rastrear la puesta en escena de la filosofía de Berkeley que, desde la literatura, la convierte en relatos de ficción. Aunque no creo en la aproximación que Ana María Barrenechea hace al idealismo de Berkeley en la obra de Borges, es claro que, al menos, ha identificado una serie de relatos que aluden al filósofo. Dejaré que me sirva de guía esa lista provisional para objetar el empirismo del Obispo de Canterbury.

De tales invenciones, quizás el idealismo de Berkeley fue el más poderoso desde el comienzo y a él dedicó los ensayos de Inquisiciones relacionados con

el problema de la personalidad y el poema “Amanecer” [...] Dos cuentos de Ficciones están basados en esta última operación de introducir en el mundo productos de la mente. “Las ruinas circulares” se desenvuelve en un ámbito de vaguedad y poesía [...] Mucho más complejo es el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [...] En “La busca de Averroes” el idealismo y, además, la noción de Dios creador y conservador del hombre, le dan la fórmula para terminar el relato con un súbito desbaratarse del protagonista y de su mundo [...] Borges intercala alusiones pasajeras al idealismo en muchos de sus cuentos: en “El Zahir” y en “Deutsches Requiem”; en una de las magias que inútilmente ensaya el compadrito de “La espera” [...] en una de las explicaciones sobrenaturales de la muerte de Pedro Damian [“La otra muerte”] Expone sus doctrinas en los artículos (“La encrucijada de Berkeley”, “La personalidad y el Buddha”, “Nueva refutación del tiempo”) [...] Con ella, por ejemplo, acaba en forma que sobrecoge los “Avatares de la tortuga”. (La expresión..., pp. 133-137).

El poema “Amanecer” y el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no serán tratados en este capítulo pese a contener referencias directas a Berkeley y a su filosofía. Como dice Barrenechea, las doctrinas del idealismo berkeleyano aparecen de manera pasajera, en el caso de “Amanecer” creo que se introduce como escalón para objetar a Schopenhauer, al igual que en “*Deutsches Requiem*”; en el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, para objetar a Hume. Así mismo, se ha comprobado, sirve como confirmación del tratamiento de la teoría de Locke en “Funes, el memorioso”. Las otras referencias, como bien lo dice Barrenechea, son pasajeras.

Para dar una muestra de la irrealidad del idealismo de Berkeley haría falta una tesis completa, mi empresa, más modesta, se limitará a tres ejercicios: exponer el tratamiento que se le da a la teoría de la percepción, la existencia de la materia y la prueba de la existencia de Dios, en el cuento “Las ruinas circulares”.

a) Objeciones a la existencia de la materia.

De las muchas obras que George Berkeley escribió, dos de ellas lo consagran como el filósofo que se conoce hasta nuestros días. El primero, y acaso el más conocido, *Principios del conocimiento humano*²⁷, trata acerca de la percepción y los mecanismos que se desarrollan en la mente, básicamente contiene su teoría del conocimiento (incluido el ataque a la materia lockeana²⁸). El segundo *Tres diálogos entre Hylas y Filonús*²⁹, se dedica principalmente a la objeción de la materia.

Empezaré por explicar las objeciones que Berkeley le hace a la concepción de materia de Locke, puesto que a partir de la negación de la percepción del mundo externo es como se rescata la existencia del mundo por medio de la intervención divina.

Berkeley sólo conoce, de la definición de materia, sus negaciones; aquello que no es. La materia es “algo” inerte, insensible y desconocido. Esto quiere decir que es “algo” que no actúa, que no percibe y que no es percibida. De poseer alguna de estas cualidades dejaría de ser un objeto para convertirse en una mente. La materia es desconocida porque es imposible que por medio de nuestras percepciones tengamos alguna noción de ella. La definición de materia de Berkeley es, al menos, confusa, puesto que Dios garantiza la continuidad de las cosas que percibimos en cuanto dejamos de percibir las, pero ¿qué es lo que continúa existiendo? Si la materia no existe, ¿qué es lo que continúa siendo percibido por Dios?

Él mantenía que los objetos materiales sólo existen al ser percibidos. A la objeción de que, en ese caso, un árbol, por ejemplo, dejaría de existir si nadie

²⁷ *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710).

²⁸ La materia definida por Locke.

²⁹ *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (1713).

lo estuviera mirando, replicaba diciendo que Dios percibe siempre todo; si no hubiera Dios, lo que nosotros tomamos por objetos materiales tendrían una vida espasmódica, saltando súbitamente al ser cuando los miramos; pero la realidad es que, debido a las percepciones de Dios, los árboles, las rocas y las piedras tienen una existencia tan continua como el sentido común supone. (Russell, *Historia...*, p. 265).

Berkeley sostiene que todo existe dentro de la mente, que percibimos cualidades y, por lo tanto, aquello que pudiera ser la materia se vuelve innecesaria, puesto que el objeto ya ha “entregado” todo aquello que de él se puede percibir. Sostiene que no se puede percibir la “cosa”, únicamente sus atributos. Como no podemos tener noticia de la materia, empieza por enunciar que es irrelevante preocuparnos por probar su existencia.

En definitiva: de existir los cuerpos externos, nunca nos será posible llegar a saber tal cosa; y de no existir, tendríamos las mismas razones que ahora para admitir su existencia. (Berkeley, *Principios...*, p. 74).

Lo único positivo que tiene la materia lockeana es que es un sustrato, o aquello que sirve de soporte a las cualidades sensibles. Con esto tenemos que la materia para Locke, según la entiende Berkeley es que es un “algo” inerte, insensible y desconocido que sostiene cualidades sensibles. Ante esta materia Berkeley propone cinco objeciones claras y diferenciables a lo largo de sus Principios. Si bien casi todo el tratado está encaminado a suprimir el error que supone el hecho de aceptar la materia, veremos, como sigue, las principales objeciones:

1) Del hecho de que las cualidades sensibles aparezcan unidas no se sigue que deba existir un sustrato que las sostenga. Las cualidades sensibles no se perciben independientemente unas de otras, esto es, uno no puede ver un color sin que sea el

color de una extensión, o una extensión sin forma, o percibir un movimiento sin que haya algo que se mueva. Por gracia del Sumo Artífice, las cualidades sensibles (ideas) se me aparecen juntas, sin necesidad de una sustancia no pensante que las perciba. Por lo tanto, mi idea de manzana, por ejemplo, es un conjunto de cualidades sensibles (rojez, textura, sabor, olor) que se me aparecen como una unidad que no necesita de una materia no pensante para excitar mi percepción.

2) De lo anterior se sigue que las cualidades sensibles sólo existen en la sustancia pensante. ¿Por qué? Las cualidades sensibles son ideas. Sólo una mente o sustancia pensante es capaz de percibir ideas. Es absurdo suponer que una materia no pensante tenga ideas; sería lo mismo que decir que la materia no pensante piensa, lo cual es una manifiesta contradicción. Entonces, si esa materia no puede tener ideas, es imposible atribuirle la facultad de ser receptáculo de cualidades sensibles. Sólo aquello que piensa puede tener ideas. La prueba de la existencia de la materia de Locke queda, desde este argumento, refutada.

3) Sin embargo, a la prueba anterior le cabe una objeción: las ideas, que sólo existen en la mente, son (o podrían ser) copia de unas cualidades de tipo extramental que residen en la materia. A esto contesta Berkeley que una idea no puede asemejarse a una no-idea. Existen dos alternativas: que la materia sea sensible o que no lo sea. Si fuera sensible, entonces sería perceptible, por lo tanto es una idea que se asemeja a otra idea. Con esto salva la posibilidad de que exista dicha materia en el exterior porque sería una idea y, por lo tanto, reside en la mente. La segunda opción, que la materia no fuera sensible, sería lo mismo que decir que tenemos una idea que es una copia de una no-idea, o sea, que se asemeja a algo que no percibimos. Esto es del todo imposible pues

no se puede comparar X con un Y que desconocemos. Sería lo mismo que decir que la causa de un color es algo invisible o que la causa de la dureza es algo intangible. No se puede poner como punto de semejanza algo que no conocemos para asimilarlo con algo que conocemos.

4) Se dirá entonces que si bien la materia lockeana carece de ciertas cualidades (en términos de Locke: secundarias), la materia tiene cualidades primarias que residen en ella. Berkeley, habiendo propuesto ya como inexistente la diferencia entre cualidades primarias (*i.e.* la extensión) y cualidades secundarias (*i.e.* el color), argumentará: Siendo de común acuerdo a los filósofos que las llamadas cualidades secundarias como lo son el color, el sabor, el olor, el tacto y el sonido, o sea, todas aquéllas que son percibidas por los sentidos, sólo son (existen) en la medida en que son percibidas, se tiene que no pertenecen a la materia lockeana; sin embargo, es absurdo que se pretenda imaginar una forma sin color o un movimiento sin algo extenso que se mueva o una extensión sin dureza o tangibilidad. Se le atribuye a la materia lockeana una figura, una extensión, en fin, todas aquellas denominadas cualidades primarias. Esto sugiere una contradicción puesto que las cualidades primarias no son concebidas independientemente de las secundarias y, más aún, esas cualidades primarias sí son percibidas, por lo tanto son ideas, entonces están en la mente y no en una materia externa no pensante.

5) Por último, Berkeley vuelve a la definición de materia que Locke propone: insensible, inerte, intangible. Dice Berkeley que es imposible definir algo por medio de sus negaciones, que si no se mueve, no actúa, no percibe y, además, no es perceptible, entonces nos encontramos a dos pasos del no ser. Dice que si estos argumentos no

bastaran, no es en absoluto indispensable que la materia externa no pensante exista porque si no la podemos percibir, lo mismo nos da que exista como si no. Incluso, para terminar con su objeción, se pregunta que si esa materia no existe en la mente, argumento que ya ha probado, ¿en dónde existe la materia? ¿Si ya ha demostrado que el espacio sólo existe en la mente? Con esto da por concluida su refutación de la materia lockeana.

Russell propone al menos dos objeciones a la definición de materia que aquí se trata de refutar. Las dos apuntan a un problema de definiciones. Lo que Berkeley entiende por “mental” o “en la mente” y lo que entiende por “idea”. En el primer caso supone una diferencia entre material y mental y dice que nada puede ser las dos al mismo tiempo. Parte de esa base y por lo tanto todo el resto del argumento queda validado; no prueba ni que sólo hay esos dos estados, ni que sean incompatibles.

Cuando dice que nosotros percibimos cualidades, no cosas o sustancias materiales y no hay ninguna razón para suponer las diferentes cualidades que el sentido común considera todas como pertenecientes a una cosa inherente a una sustancia distinta de todas y cada una de ellas, su razonamiento puede aceptarse. Pero cuando continúa diciendo que las cualidades sensibles – incluyendo las cualidades primarias- son mentales, los argumentos son de índole muy diferente y de muy distintos grados de validez. (Historia..., p. 269).

En el segundo caso, el de la definición de “idea”, se vale de un sofisma, puesto que parte de la definición para probar la conclusión. Ante la opinión de que una cosa es percibir un objeto y otra el objeto percibido, dice: “*Que todo objeto inmediato de los sentidos debe existir en una sustancia no pensante, es en sí mismo una contradicción manifiesta.*” (citado por Russell. *Historia...*, p. 269). Russell explica el sofisma diciendo: “*Si algo es un objeto de los sentidos, alguna mente debe estar relacionada*

con ello; pero no se sigue que la misma cosa no pudo haber existido sin ser un objeto de los sentidos.” (Historia..., p.269).

b) La existencia de Dios.

Berkeley da por sentado que Dios existe, para él no es necesario probarlo, por ese motivo la prueba, como tal, resulta débil. Desde el principio de su tratado incluirá a Dios como garantía de la existencia del mundo. Esto, a primera vista, sería una contradicción puesto que el empeño de la obra es negar la materia. Pero por eso se ha insistido, hasta ahora, en llamar la materia “materia lockeana”, puesto que Berkeley dará una nueva definición de aquello que llamamos mundo externo.

El apartado 3) de las objeciones a la materia lockeana, nos da la pauta que ha de seguirse tanto para la creencia en la existencia de Dios como para la nueva definición de materia. Berkeley ha dicho que es imposible comparar aquello que se conoce con aquello que se desconoce. Ha dicho que los objetos continúan existiendo aun cuando no son percibidos por nosotros. También ha dicho que ser es ser percibido.

Es necesario partir de la creencia en la existencia de Dios para creer en Dios. La garantía de la continuidad del mundo externo me la da Dios. Pero existen tantas pruebas de que eso es cierto como de lo contrario; no existe ningún argumento lógico ni empírico que me lleve a la conclusión de que el árbol que he dejado de percibir siga existiendo. Siguiendo por ese camino, existen tantas pruebas de que Dios percibe el mundo como de que el mundo está hecho de materia no pensante. Berkeley parte de la base, apelando al sentido común, de que las cosas existen sin que yo las perciba. ¿Importa acaso que sean objetos sensibles o ideas?

Pues aun concediendo a los materialistas que existan los cuerpos externos, no por eso explican mejor la producción de las ideas, ya que ellos mismos se declaran impotentes para comprender cómo puede actuar un cuerpo sobre el espíritu, o cómo un cuerpo pueda imprimir una idea sobre en la mente. (Principios..., p. 73).

La estructura del argumento es idéntica a la de la objeción a la materia lockeana. Mezclar los dos términos comprendería un error categorial. Si la materia no puede imprimir una idea en la mente, entonces no debería existir porque “obligaría a pensar sin razón alguna que Dios había creado un gran número de cosas inútiles, sin objeto ni finalidad visible”. (Principios..., p. 74).

Hasta ahora parece que, partiendo de la creencia en la existencia de Dios, garantizamos la inexistencia de la materia. En la petición de principio se incurre desde este punto puesto que el hecho de que no exista materia es lo que me garantiza la existencia de Dios. Las preguntas inevitables que surgen a continuación serían acerca de “eso” que sigue existiendo cuando yo no lo percibo. No puede ser materia sensible porque no la puedo percibir, por lo tanto sería inútil que lo fuera y Dios no hace cosas inútiles. De acuerdo con la objeción del numeral 3), sólo podemos comparar dos elementos que conozcamos; como sólo conocemos ideas, la única relación posible que podemos percibir es entre ideas. Por lo tanto aquello que imprime ideas en mi mente debe ser de la misma categoría que mis ideas: aquello que llamamos mundo exterior está compuesto por ideas. A esta conclusión se llega a partir de la necesidad de que el mundo siga existiendo cuando yo no lo percibo. ¿Por qué? Porque yo sólo tengo ideas e lo que percibo, no puedo tener ideas de algo no percibido, como no fuera por medio de la memoria o la imaginación. Aquello que continúa existiendo cuando yo no lo percibo

debe ser una idea puesto que, al percibirlo yo, excita en mi mente una idea: como se ha probado anteriormente deben corresponder al mismo orden. Con esto llegamos a la prueba de la existencia de Dios. Si aquello que sigue existiendo sin mi percepción es una idea, debe haber una mente que la perciba, pues no hay ideas sin mente. Ningún hombre tiene la ubicuidad, la eternidad ni la capacidad de percepción necesarias para dar continuidad al mundo externo, es necesario que sea percibido por una mente superior, omnipotente y omnipresente: es necesario que sea percibida por Dios. Berkeley llega al convencimiento de la existencia de Dios a partir de un argumento de necesidad.

El mundo externo ha quedado a salvo, tras las feroces objeciones contra la materia, Berkeley redime la existencia del universo y la de un ser infinitamente bondadoso que deja a nuestro alcance la posibilidad de conocer su majestuosa obra. La materia ha sido redefinida, no como objetos no pensantes, sino como ideas en la mente de Dios. No obstante, dos cosas quedan sin resolver: ¿nuestras ideas son réplicas de las ideas de Dios? ¿De qué mecanismos se vale Dios para imprimir las ideas en nuestra mente? La primera pregunta no queda resuelta según los argumentos Berkeley, ante la segunda él mismo se declara incapaz de contestarla.

Dos opciones lógicas supone extremar las teorías del monje: o se incurre en una petición de principio o se cae en un abismo de círculos concéntricos *ad infinitum*; de ésta última posibilidad el cuento “Las ruinas circulares” sacará el mayor provecho literario.

c) Mientras Adán duerme.

Tan sólo teniendo en cuenta las lentes filosóficas, el cuento admitiría un gran número de lecturas. Se puede presentar como una objeción a Platón, a Schopenhauer, a Berkeley a Plotino. Se puede hablar de las teorías del sueño propuestas por la filosofía budista, de la negación del tiempo, del espacio, de la materia. De acuerdo con la doctrina que se elija para discutir la literatura de Borges, los cuentos deben agruparse de manera distinta (i. e. No todos los cuentos que tratan del tiempo tratan de Berkeley, y no todos los de Berkeley admiten las teorías temporales). Yo he decidido tratar el empirismo en la obra de Borges y por eso se presentará una lectura empirista del cuento, que la admite, pero no niega que haya otras problemáticas que puedan ser discutidas con relación al relato. Comentaré algunas de estas interpretaciones, de las filosóficas, para ir aproximándome a la propuesta de éste capítulo. Esta propuesta es breve, pues las interpretaciones de Barrenechea, Alazraki y Nuño, las dos últimas rigurosas y convincentes, me dejarán a las puertas de la conjetura presentada.

Ana María Barrenechea, en su capítulo sobre el idealismo de Berkeley (*La expresión...*, pp. 133-137), encuentra el manejo de la filosofía de Berkeley de la siguiente manera:

Borges dramatiza la empresa de crear un ser con la materia elusiva del sueño en el fracaso primero, la minuciosa tarea posterior, la impotencia del hombre y el socorro celeste. Al fin revierte trágicamente sobre el soñador la fantasmagoría de lo soñado. (La expresión..., p. 135).

Esto es cierto pero del todo evidente, no contiene la profundidad que se percibe en el cuento: aunque no se ve claramente la relación con la filosofía berkeleyana, ésta proviene de la implicación, ya mencionada en el capítulo de Funes, de que si lo único existente es la percepción, los sueños son tan reales como la realidad. El aporte, no

obstante, es valioso porque relaciona inmediatamente el cuento con Berkeley y nos deja en una posición muy cómoda para continuar.

Jaime Alazraki procede por un camino muy distinto: “Las ruinas circulares” están incluidas en el capítulo “*El universo como sueño o libro de Dios*” (*La prosa...*, pp. 53-59). Los demás cuentos relacionados en este capítulo son: “El muerto” y “La muerte y la brújula”. En este último leo yo una objeción a Spinoza, pero el capítulo apunta a otra lente interpretativa: las teorías budistas acerca del mundo como sueño y el mundo como voluntad a la manera de Schopenhauer. En los cuentos que trata Alazraki se entiende una predestinación de los hombres, cuyo devenir no es fruto de sus propias decisiones; un mundo fuera del alcance de nuestras posibilidades de autonomía. Lo macabro de estos relatos es que los personajes-marionetas llegan a saberse peones de ese tablero que es el mundo; hay una repentina conciencia de la manipulación sus destinos. Es claro que el cuento soporta este análisis puesto que el sueño del mago es voluntario, y a medida que su voluntad se centra, el sueño va imponiéndose a la realidad. Por otra parte, la conclusión escalofriante del mago al descubrirse sueño de otro, es una escenificación de la teoría budista.

Alazraki empieza comentando la cita de Lewis Carroll que encabeza el relato “*And if he left off dreaming about you...*” (“Las ruinas...”, p. 451). Esta referencia es abandonada para luego ser retomada y esclarecida. Alicia es informada por Tweedledee que el Rey Rojo la está soñando, que al despertarse el rey ella se desvanecerá. Y no estaría en ninguna parte, ella es “*only a sort of thing in his dream*” (Lewis Carroll, citado por Alazraki, *La prosa...*, p. 56). Alazraki ve, desde el principio de la narración,

y que se conservará a lo largo de toda ella, una elegante reducción de la teoría budista al mundo fantástico.

-Ahora está soñando. ¿Con quien sueña? ¿Lo sabes?

-Nadie lo sabe.

-Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué será de ti?

-No lo sé.

-Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese Rey te apagarías como una vela. (Carroll, citado por Borges, Antología..., pp. 148-149).

El desarrollo de esta teoría, nos conduce al salto inevitable, precipitando la lógica a una cadena de repeticiones infinitas. Se establece un juego con el tiempo, en donde las cosas que son siempre han sido y siempre serán. Una reducción al absurdo de esta posibilidad es un mundo estático, en donde sólo una cosa sucede: el presente berkleyano de percepción inmediata. Alazraki explica que si la cadena funciona hacia delante, confirmado el hecho de que el soñador también es un sueño, debe operar de la misma manera hacia atrás.

Esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo [...] por el número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001 (recuérdese la noche DCII de Las mil y una noches: “esa noche el rey oye de Shahrazad su propia historia, con lo cual queda planteada la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular” (O. I. 68), y por las meditaciones del mago que imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, como él ahora. Como los seis Buddhas anteriores al Buddha, como el sueño de Siddharta, que es otro sueño en el cual figura Siddharta, “Las ruinas circulares” da expresión a la idea budista del mundo como un sueño o, lo que es lo mismo, al carácter alucinatorio del mundo como quieren los filósofos idealistas. (La prosa..., p. 55).

Alazraki conduce sus descubrimientos hacia la predestinación del hombre como sueño y marioneta de otro soñador; el mago de “Las ruinas circulares” como los protagonistas de “El muerto” y “La muerte y la brújula”, “*son proyecciones de una voluntad inexorable que ya ha soñado o escrito el mundo*” (*La prosa...*, p. 59). Con esta afirmación da por resuelta su teoría del mundo como Libro de Dios. Aunque no es ésta la ruta que sigo, dos elementos quiero rescatar de esta interpretación: “*el carácter alucinatorio del mundo como quieren los filósofos idealistas*” y “*la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular*”. Alazraki pone un punto final en la cadena retrospectiva: la voluntad que ya ha soñado el mundo. Creo que el cuento permite hacer una conjetura última acerca de ese soñador.

Juan Nuño conduce su capítulo “Los arquetipos y los esplendores” (*La filosofía...*, p. 104), según la tesis platónica de los arquetipos. Expone la contraposición que, al interior del idealismo, se da entre la existencia de los modelos al estilo de Platón expresada por Plotino, y la tesis voluntarista expuesta por Schopenhauer “*y por contraste, del idealismo berkleyano*” (*La filosofía...*, p. 104).

La explicación de Nuño, al igual que la de Alazraki, comenta la importancia de los sueños, y agrega a la lista de relatos comparables el *Quijote*, *Hamlet* y el *Ramayana*. El capítulo apuesta por la salvación del modelo que sirve de copia para el mundo.

Que el mundo sea una mera representación de la voluntad ayuda a preservar la realidad y preeminencia del mundo inteligible, pues aquel, degradado y material, aunque sea su copia, se reduce en definitiva a la reducción de la mente humana, y sirve para explicar la producción del pluralismo material. (*La prosa...*, p. 104).

Según esta lectura del cuento, se retoma la preocupación inmanente de muchos textos de Borges, en donde ser la copia imperfecta de un arquetipo, engendra copias cada vez más imperfectas hasta la aniquilación de los arquetipos. La objeción que Aristóteles propone a esta relación dual directa está comprendida en su *argumento del tercer hombre*³⁰. Para Nuño es indispensable para el cuento que recurra a los modelos “*la creencia en un mundo inteligible de Formas y Arquetipos le compensa a Borges la vaciedad ontológica del idealismo mentalista berkleyano.*” (*La prosa...*, p. 104).

Nuño abandona las tesis de Berkeley y prosigue por el camino de Platón. Admite el triunfo de las tesis idealistas en donde el sueño se vuelve indistinguible de la realidad, “*Reducir el mundo (materia, yo, relaciones) a la mera percepción particular, es tanto como condenarlo a la fugacidad perceptiva, al presentismo subjetivo.*” (*La prosa...*, p. 104). Su interés se centra en la relación de arquetipos que se despliega a lo largo de la narración. Un hombre es todos los hombres, pues debe haber un número limitado de gestos, de caras, de expresiones, a fuerza de repetir infinitas veces los arquetipos ha de llegarse a un arquetipo de todos ellos, convirtiendo, de nuevo, la realidad en estática, y enfrentándonos, de nuevo, a la negación del tiempo.

Aunque es del todo acertado en su conexión del cuento con la teoría platónica, tampoco será por esa línea por la que seguiré. Antes de abandonar a Nuño, es necesario rescatar la mención a la memoria que aparece en el artículo:

Continuidad que sólo puede asegurarse con la complicidad del olvido, la total carencia de memoria, aquella única garantía de identidad personal. En efecto,

³⁰ A+B integran el género C. Por lo tanto debe haber un arquetipo para el género. Pero A, B y su género, integran el género D. Así sucesivamente, con lo que Aristóteles intercambia una cadena infinita por otra. (según explica Borges en “Avatares de la tortuga” p. 254).

el primer soñador (o soñador protagonista) se presenta como una mente en blanco, plenamente amnésica: “Ese proyecto mágico [soñar un hombre] había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder.” Más tarde, al soñado, al hijo tan laboriosamente engendrado con el poder del sueño, el soñador, al enviarlo a otro templo similar al suyo, “para que no supiera nunca que era un fantasma, que se creyera un hombre como los otros, le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje”. (La prosa..., p. 105).

La posibilidad de que un solo objeto sea la percepción total de la realidad, está representada en el cuento “El Zahir”; esto se convierte en otra reducción al absurdo de la tesis berkeleyana de la percepción como garantía de la existencia.

Desde el punto en que Nuño abandona su interés por la doctrina de Berkeley, a la que ha llamado ontológicamente vacua, es de donde parte la breve anotación que acerca del cuento quiero hacer. Uniendo las piezas aportadas por los tres críticos, tenemos una serie infinita de soñadores, una ontología vacua, la relación evidente con el idealismo (platónico, schopenhaueriano y berkeleyano).

Berkeley ha supuesto un solo espacio posible: la mente. No existe nada exterior a ella, al menos nada exterior a la mente de Dios. Si lo único que existe son las ideas, la mente debe ser, entonces, una aglomeración de ellas. La mente no puede tener otra sustancia que no sea una idea porque entonces esa sustancia (materia no pensante) sería distinta de la mente y eso contiene su contradicción. Nuestra propia mente, siguiendo ese razonamiento, es una idea de Dios, que es quien percibe permanentemente el mundo y sus mentes. Dios mismo tendría que ser una mente para poder tener ideas (el mundo, nosotros). Ahora, nada externo puede existir a la mente de Dios porque esto lo haría

incompleto y, al estar afuera pondría límites a la divinidad. Pero si una mente es un conglomerado de ideas, puesto que carece de sustancia, entonces alguien debe estar pensando a Dios para que éste pueda existir. Si Dios es una idea, debe haber una mente, exterior a Él, que lo esté pensando, percibiendo, para que pueda existir. Y esa mente necesita otra que la perciba; y esta última, otra que la perciba, etc.

Se ha dicho que el idealismo puro llega a confundir los sueños con la realidad puesto que la percepción es lo único que garantiza la existencia, al negar el tiempo, el momento del sueño es lo único real. Entonces si ser es ser percibido, máxima de Berkeley, puede sustituirse por ser es ser soñado. La voluntad de Schopenhauer tiene el mismo valor ontológico de los sueños, como se puede ver en el cuento. Lo mismo es ser soñado que ser engendrado de acuerdo a una voluntad vital (soñar que desear).

El cuento expone de manera trágica esa línea infinita de soñadores hacia atrás. Quien sueña al protagonista así mismo puede ser un sueño de otro y así hasta el infinito. De la revelación final del cuento no se sigue tan sólo que podemos ser (o somos) un sueño de Dios, como sugieren Alazraki y Nuño, (el último pone punto final en el arquetipo). Se puede leer también la inagotable cadena de soñadores en retrospectiva. Con esto se ve planteada la catástrofe lógica de Berkeley. ¿Quién está percibiendo a Dios? O lo que es lo mismo ¿Quién está soñando a Dios?

Creo que la tesis idealista de un mundo puramente mental encuentra una dura objeción en el cuento porque plantea de manera llana la posibilidad de las repeticiones, y la falta absoluta de elementos lógicos que nos conduzcan a una certeza acerca de la realidad. Como dice una frase de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "*ya en las memorias un pasado*

ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre ni siquiera que es falso.” (“Tlön...”, p. 433).

Para terminar quisiera señalar una pista invaluable que el narrador nos regala desde la primera frase “*Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche.*” (“Las ruinas...”, p. 451). La explicación del cuento, ya sea budista, platónica, berkeleyana, o schopenhaueriana, está dada en esta frase. La palabra unánime significa relativo a una sola alma. La noche es la noche de un alma individual, la del soñador. Todo lo que se relata es un sueño que transcurre en la noche de alguien, un alma que sueña al mundo, pero que a su vez puede ser soñada por alguien más.

VIII. *Is There Anybody... Out There?*

David Hume es uno de los filósofos más importantes, porque llevó a su conclusión lógica la filosofía empírica de Locke y Berkeley, y porque, al hacerla consecuente consigo misma, la hizo increíble. Él representa, en cierto sentido, un punto muerto.

Bertrand Russell. *Historia de la Filosofía Occidental*. (p. 277).

Notas preliminares.

A través de este capítulo, más allá de enunciar la resolución lógica, como indica Russell, del planteamiento empirista, pretendo hacerlo valiéndome de la ficción. Busco establecer una conexión entre el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y varios puntos fundamentales de la filosofía de Hume. El cuento analizado, es probablemente el más difícil de cuantos en este trabajo se proponen, puesto que está plagado tanto de trampas como de pistas. Lo que el cuento sugiere, a la larga, es que el mundo ideado por Hume es un mundo imposible, efectivo únicamente en un nivel mental. Es un universo indemostrable que no sale de la mente y, por lo tanto, puramente psicológico.

La objeción va más allá que en los otros capítulos, no se limita únicamente a refutar o extender una proposición específica llevándola a confrontarse consigo misma. El cuento ataca las mismas bases del mundo pensado por Hume; incluso nos permite entrever que el suyo ni siquiera es un planteamiento de orden metafísico, puesto que si lo único demostrable es su efecto psicológico, no puede trascender los límites de la mente y por

lo tanto no puede salir de ella. Devastadora sentencia: Hume no hace filosofía, sólo psicología.

Acerca de del cuento se han expuesto numerosas teorías, la mayoría coincide en que hay un argumento filosófico que ha de ser entendido. Tres casos quiero mencionar antes de introducir la teoría del conocimiento de Hume. He mencionado, en el capítulo anterior, que no iba a seguir la sugerencia de Ana María Barrenechea, expuesta en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, acerca del idealismo de Berkeley en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. No voy a seguir esa indicación puesto que, en mi opinión, es muy limitada. Es claro que existe un vínculo con el empirismo de Berkeley en la nación idealista de *Tlön*, incluso el narrador nos dice que el monje participó en la construcción y elaboración del mundo imaginario, pero creo que el alcance de analizar el cuento a la luz de las teorías de Hume es mayor; esto es, da cuenta de más elementos interpretativos y esclarece puntos que con las teorías de Berkeley quedarían en la sombra. Por otra parte, los argumentos expuestos por Barrenechea, no son del todo convincentes; no por falsos, sino por generales:

Mucho más complejo es el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde Borges presenta un mundo imaginado por un colegio de sabios y que acaba por tomar existencia sustancial sustituyendo a nuestro planeta. [...] Borges ofrece, después de un descubrimiento gradual de su existencia, un universo organizado en forma minuciosa y coherente [...] Primero hace que sean válidas en él las ideas filosóficas que le han dado origen; el materialismo es una herejía, el idealismo de Berkeley informa las mentes y también triunfa el panteísmo idealista de Schopenhauer. El lenguaje (que elimina los sustantivos) es capaz de crear objetos poéticos ideales. (La expresión... pp. 135-136).

La evidencia del idealismo de Berkeley que acusa Barrenechea en estas líneas, puede predicarse de casi todo el idealismo, desde Platón hasta Schopenhauer, no es exclusivo del planteamiento de Berkeley.

Jaime Alazraki en su libro titulado *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, también se aproxima al cuento desde la perspectiva de Berkeley. Es más preciso en su prueba, pero en mi opinión cae en la misma trampa al creer que como Berkeley fue uno de los preceptores de *Tlön*, la nación idealista debe ajustarse a su teoría. Un hecho notable es que en su explicación filosófica salta de Berkeley hasta Russell y Schopenhauer sin detenerse en Hume. El hecho es curioso porque utiliza una cita del cuento en donde se habla de la asociación de ideas, incluido el ejemplo de la humareda y el fuego que la origina, teoría pilar de la obra de Hume.

Tanto Barrenechea como Alazraki, coinciden en el triunfo del panteísmo idealista dentro del cuento. Barrenechea se lo atribuye a Schopenhauer, y en este punto creo que está equivocada. Es cierto que Schopenhauer da cuenta de una parte del cuento, como menciona Alazraki al referirse a los *hrönir*, pero según las notaciones cronológicas, el panteísmo idealista que se menciona en el cuento es invención de Spinoza.

Las aseveraciones de estos dos autores tratan de explicar el cuento como una realidad estática, una realidad que está de acuerdo con Berkeley y con Schopenhauer. Este capítulo pretende ir más lejos; pretende mostrar que el cuento es dinámico, que la realidad de *Tlön* varía de acuerdo a la renovación de las teorías filosóficas, y que aunque es una objeción a todo el idealismo, el esquema y la objeción están dirigidos a Hume.

Juan Nuño en su libro *La filosofía de Borges* escribe un capítulo titulado “Los espejos abominables”. En él se dedica a recorrer las implicaciones filosóficas de *Tlön* y aunque lo hace de manera fragmentada, tal vez haciendo juego con la idea de los espejos, sí menciona la teoría de causalidad de Hume, de la cual el cuento es una objeción evidente, y le dedica unas líneas a la teoría de asociación de ideas.

Es evidente que aquí apunta a Hume, el santo patrono del idealismo tlöniano, así como a la crítica que hiciera Hume a la noción de causalidad, pues por vía de percepción sólo tenemos A, B, C, fenómenos aislados. “Causa” es una voz, no una realidad perceptible. (La filosofía..., p. 30).

De acuerdo con la convicción de que la filosofía de Hume rige el cuento, voy a aproximarme a las realidades (o irrealidades) variables de *Tlön*.

a) Teoría del conocimiento.

La principal obra de Hume se titula *Tratado de la naturaleza humana*³¹, y fue una obra que no tuvo la acogida que él esperaba, fue un libro desconocido por mucho tiempo. Más adelante sería abreviado en lo que se conoce actualmente como *Investigación sobre el conocimiento humano*³², que fue durante muchos años más conocida que el *Tratado*. Esta abreviación, suprime la mayor parte de las razones que lo llevan a sus conclusiones. Por ese motivo, para entender su razonamiento es necesario acudir al primer volumen del *Tratado* puesto que es el que dedica al entendimiento.

³¹. *A Treatise of Human Nature* (1739-1740).

³². *Enquiry Concerning the Human Understanding*. (1748).

Aunque la obra de David Hume comprende varios volúmenes, su valor como filósofo le ha sido asignado gracias a su primer trabajo de juventud, *Tratado de la naturaleza humana*, y a partir de él me acercaré a su teoría del conocimiento.

Desde la introducción al *Tratado* Hume expresa su opinión acerca de las limitaciones del conocimiento humano y la dependencia de las ciencias con respecto del hombre cuando afirma:

Es evidente que todas las ciencias se relacionan en mayor o menor grado con la naturaleza humana, y aunque algunas parezcan desenvolverse a gran distancia de ésta regresan finalmente a ella por una u otra vía [...] pues están bajo la comprensión de los hombres y son juzgadas según las capacidades de éstos. (Tratado..., p. 79).

También anota que si en primer lugar nos dedicáramos a conocer las limitaciones del conocimiento humano, los progresos que tendrían las ciencias serían enormes.

Por otra parte, también en la introducción, fija los límites del conocimiento en el hombre mismo, es decir, no hay elementos exógenos que aporten verdadero conocimiento. Estrecha más aún estos límites al decir que ningún conocimiento puede ir más allá de la experiencia particular.

Me parece evidente que, al ser la esencia de la mente tan desconocida para nosotros como la de los cuerpos externos, igualmente debe ser imposible que nos formemos noción alguna de sus capacidades y cualidades sino por medio de experimentos cuidadosos y exactos, así como por la observación de los objetos particulares que resulten de sus distintas circunstancias y situaciones [...] Ni unos ni otros [científicos y humanistas] pueden ir más allá de la

experiencia, ni establecer principio alguno que no esté basado en esa autoridad. (Tratado..., p. 83-85).

Una vez expuestos estos límites, Hume entra en materia con la postulación de cómo se originan las ideas. Todas las percepciones de las que tenemos noticia, dice el filósofo, se limitan a dos clases: Impresiones e Ideas; se diferencian las unas de las otras de acuerdo al grado de fuerza y vivacidad con que se nos presentan. Las que poseen estas características en mayor grado son denominadas Impresiones, dentro de las cuales incluye todas las sensaciones, pasiones y emociones; las que poseen menor grado de fuerza y vivacidad son las Ideas, éstas son las imágenes débiles de las Impresiones y son el instrumento de los pensamientos y razonamientos.

Por otra parte, añade otra distinción a las percepciones: simples y complejas. Las percepciones simples son aquellas que no admiten separación ni una posterior distinción, en tanto que las complejas, por el contrario, son divisibles en sus partes (percepciones simples).

Todas las percepciones simples aparecen en nuestra mente de doble manera, de tal forma que cada impresión es semejante a su impresión; como un reflejo, siendo en todo iguales a excepción de su fuerza y vivacidad. Esto es, que *“Las ideas e impresiones parecen corresponderse siempre entre sí.”* (Tratado..., p. 89). En cuanto a las percepciones complejas, dice Hume, limitan la anterior conclusión general, puesto que:

Muchas de nuestras ideas complejas no tuvieron nunca impresiones que les correspondieran, así como muchas de nuestras impresiones complejas no están nunca exactamente copiadas por ideas. Puedo imaginarme una ciudad como la Nueva Jerusalén, con pavimentos de oro y muros de rubíes, aunque jamás haya

visto tal cosa. Yo he visto París, pero ¿afirmaría que puedo formarme de esa ciudad una idea tal que representara perfectamente todas sus calles y edificios, en sus proporciones justas y reales? (Tratado..., p. 89).

No obstante, generalmente y en consecuencia de la divisibilidad de las ideas complejas, éstas siempre coinciden, por lo menos en sus partes, con alguna impresión.

Las ideas son consecuencia directa de sus impresiones correspondientes y, por lo tanto, no hay ideas sin una correspondencia anterior con alguna impresión. Hume pone como ejemplo el caso de un ciego de nacimiento. El hombre ciego nunca ha tenido la impresión del color rojo, por más que alguien se esfuerce en inculcarle la idea de rojo está destinado al fracaso pues el hombre ciego nunca podrá acceder a una idea de este tipo; al igual que si uno nunca ha probado la piña, nunca tendrá la idea del sabor de la piña. Al privarse de una impresión, el hombre se priva también de la idea correspondiente. No es una excepción a esta regla el caso de las ideas secundarias (aquellas que son imágenes de una primaria) porque indirectamente, a través de esas ideas primarias, se corresponden con alguna impresión.

Sin embargo, Hume enuncia una salvedad aunque resulta poco convincente dada su singularidad y particularidad: el caso de los matices de color. A cada matiz de un color le corresponde una impresión particular, pero si observamos una serie decreciente de matices de ese color, al notar que falta uno, podríamos imaginar la idea de ese matiz ausente a partir de los matices adyacentes.

La consecuencia lógica que se sigue de lo expuesto anteriormente es la negación de las ideas innatas, puesto que todas las ideas proceden de una percepción y Hume afirma que no tenemos ninguna antes de nacer.

La segunda sección del *Tratado* nos explica las Impresiones. Existen dos clases, las de sensación y las de reflexión. Las primeras son aquellas que surgen en el alma a partir de causas desconocidas, son objeto de anatomistas y científicos. Las segundas son aquellas que se derivan en gran medida de nuestras ideas. Esto ocurre cuando una idea, por ejemplo, de calor, frío, placer o dolor, incide en nuestra alma produciendo nuevas impresiones de aversión o placer.

Hume observa cómo aparecen las impresiones en el alma en forma de ideas y anota que esto puede llevarse a cabo de dos maneras:

Cuando retiene en su reaparición un grado notable de su vivacidad primera, y entonces es de algún modo intermedia entre una impresión y una idea, o cuando pierde por completo esa vivacidad y es enteramente una idea. La facultad por la que repetimos nuestras impresiones del primer modo es llamada MEMORIA; la otra, IMAGINACIÓN. (Tratado..., p. 96).

La imaginación puede cambiar el orden y la forma de las impresiones originales, las manipula libremente. La memoria, por el contrario, más allá de conservar las ideas lo hace con la forma y el orden correspondientes y por eso tiene mayor precisión que la imaginación ya que esta última actúa mediante la separación de las ideas simples y complejas debido a que no hay dos impresiones que sean totalmente inseparables. De esta manera la mente puede imaginar una sirena a partir de dos ideas simples como son la mujer y el pez. Sin embargo, estas conexiones no son azarosas, por el contrario se

realizan por medio de unos principios universales que permiten asociar las ideas simples de forma tal que una lleva naturalmente a la otra; estas conexiones, lejos de ser rígidas y lejos de atar las ideas de forma inseparable, son una fuerza suave que indica las ideas simples más aptas para unirse en complejas. Estas conexiones son las siguientes: la semejanza, la contigüidad (en el tiempo y en el espacio) y la relación causa y efecto.

Las conexiones se dan de la siguiente manera: en la sucesión continua de las ideas es claro que nuestra imaginación pasa fácilmente de una idea a otra semejante. Al pasar de un objeto a otro por contigüidad. Por la conexión causa-efecto, que es la más fuerte de las conexiones establecidas por la fantasía y por medio de la cual una idea recuerda con mayor facilidad a otra. Estas conexiones pueden ser inmediatas, o mediadas por otros objetos, esto es, que una idea se conecta con otra y esta a su vez con una tercera; de esta manera aparece una conexión entre la primera y la tercera por medio de la segunda. Esta relación se puede extrapolar al infinito, pero entre más conectores existe menos relación entre el primero y el enésimo de los objetos. El razonamiento del hombre consiste en la comparación, es decir, en descubrir las relaciones, constantes o inconstantes³³, de los objetos entre sí. De esta forma la relación emerge como instrumento comparativo de los objetos. Pero, *“ninguna relación puede subsistir sin algún grado de semejanza.”* (Tratado..., p. 104). Hume dice que la palabra relación en filosofía no sólo se extiende para indicar cualquier asunto determinado de comparación, sino como un principio de enlace. Las relaciones, o enlaces, son siete.

³³ También descubrir que un objeto no es contiguo, semejante o relacionado por causa-efecto, con otro es descubrir una relación entre los dos. Como se puede descubrir al estudiar la relación de contrariedad.

1) Semejanza. Es la relación más fácil de admitir en filosofía debido a que no existe relación sin semejanza. Esta relación es válida mientras no se remita a una cualidad muy general, pues esto evita que la imagen se fije en un objeto definido.

2) Identidad. Ésta es la relación que se aplica a los objetos constantes e invariables. Es la relación más universal ya que es común a todo ser cuya existencia tenga alguna duración.

3) Espacio-Tiempo. Dan origen a infinito número de comparaciones como distante, contiguo, arriba, abajo, antes, después, etc.

4) Cantidad-Número. Todos los objetos que admitan esta relación pueden ser comparados en este respecto que constituye un origen muy fecundo de relaciones.

5) Cualidad. Relaciona los distintos grados de una misma cualidad; un objeto puede ser más pesado o ligero que otro.

6) Contrariedad. A primera vista se podría pensar que no hay relación entre dos contrarios pero, de acuerdo con Hume, no hay dos cosas totalmente contrarias con excepción de la existencia y la no-existencia “*y aun estas son claramente semejantes, en cuanto que ambas implican una idea del objeto, aunque la última excluya a éste de todos los tiempos y lugares en que se supone que no existe*”. (Tratado..., p. 104).

7) Causa-Efecto. Esta relación, además de ser filosófica es también natural y relaciona a los contrarios inmediatos como lo son el agua y el fuego, el calor y el frío, que se ven como contrarios únicamente por la contrariedad de sus causas y sus efectos.

Establecido ya el modo en que la mente opera, y las relaciones que ejecuta, Hume se pregunta de dónde procede la idea de sustancia. ¿Procede de impresiones de sensación o de reflexión? Indaga las dos posibilidades y se pregunta, ¿en caso de que nos sea dada por los sentidos, por cuál de ellos? Su respuesta es que no es posible que sea dada por ninguno de ellos pues en ese caso, la sustancia sería el color, el sonido, el olor o el sabor³⁴, y ninguno de éstos tiene las cualidades de lo que ha sido llamado sustancia por los filósofos. En caso de que la idea de sustancia sea dada por impresiones de reflexión, sustancia sería pasión o emoción, pues a ellas se reducen nuestras impresiones de reflexión. Por lo tanto, no tenemos ninguna idea de sustancia diferente de una colección de cualidades particulares de ideas particulares. Hume define la idea de sustancia de la siguiente como *“una colección de ideas simples unidas por la imaginación y que poseen un nombre particular asignado a ellas, mediante el cual somos capaces de recordar -a nosotros o a otros- esa colección”*. (Tratado..., p. 105).

Así pues, la única diferencia de la sustancia es que se refiera a algo común a lo que se supone es inherente, pero esto lo niega Hume diciendo que es una ficción y si ésta no es aceptada se debe suponer que las particularidades que la conforman están estrechamente unidas por relaciones de contigüidad y causalidad. Sin embargo, no se deben ver esas relaciones como invariables asignándoles el nombre de sustancia, pues el principio de unión permite que nuevas cualidades se adjunten a la idea.

³⁴ Lo que Locke llamó cualidades secundarias.

En cuanto a las ideas abstractas o generales, se apoya en Berkeley para su definición (negación) quien dice que éstas no son sino ideas particulares nombradas por cierto término que les da mayor extensión y hace que recuerden ocasionalmente a otros individuos similares a ellas, y se limita a demostrar esta afirmación. Dice que para formar las ideas generales abstraemos de todo grado particular de cantidad y cualidad, y afirma que un objeto no deja de pertenecer a una especie determinada porque difiera de la idea que de ella se tiene en extensión, duración u otras particularidades. De esto se desprenden dos posibilidades: o la idea abstracta de un hombre representa a todos los hombres de todos los tamaños y todas las cualidades, o no representa a ninguno. Dice que esta idea no puede representar todos los tamaños y cualidades de los hombres porque implicaría una capacidad infinita de la mente. No obstante negar la primera, no acepta la segunda, que las ideas no representen grado de particularidad alguna, ni de cualidad ni de cantidad; es imposible, porque la mente no puede formarse una noción de cantidad o de cualidad sin tener una idea precisa de los grados de cada una, esto es, de todos los casos particulares que de éstas nos puedan impresionar. Esto es así porque la cantidad y la cualidad no son separables de su grado mismo, debido a que las impresiones se nos presentan determinadas precisamente por su cualidad y su cantidad.

Es aceptado que toda cosa en la naturaleza es individual, luego es absurdo suponer que, por ejemplo, un triángulo real no tenga proporciones determinadas en sus ángulos y sus lados, entonces no es posible formar una idea que no se halle limitada por la cantidad y la cualidad; sin embargo, éstas pueden hacerse generales mediante la aplicación de éstas en el mundo. Esta aplicación se debe a que reunimos todos los grados posibles de cualidad y cantidad de manera que nos sirven para fines en la vida práctica, y al

encontrar semejanza en algunos de ellos, les damos el mismo nombre. Éste es efectuado por la costumbre. Esto permite que exista contradicción entre la idea primera y lo que de ella se predica, por ejemplo, cuando oímos la palabra “triángulo” se nos puede excitar en la mente la idea de un triángulo equilátero, pero podemos decir que sus lados son diferentes, porque esta idea nos recuerda, a su vez, las ideas de otros triángulos, de todos los triángulos, sin medidas específicas.

De las ideas de existencia y existencia externa, Hume afirma que son la misma idea, puesto que ésta no se deriva de ninguna impresión sino que es la misma idea de un algo existente, es decir, todo objeto que se manifieste es en sí existente. No sabe Hume a ciencia cierta, si esta existencia es externa, pues lo único que hay en nuestra mente son impresiones e ideas (percepciones). Nuestros sentidos *“no nos transmiten sino una simple percepción, y no nos entregan nunca la más pequeña referencia a algo más allá”*. (Tratado..., p. 322). Así nos alejemos fuera de nosotros cuanto nos sea posible, y llevemos nuestra imaginación hasta los últimos confines del universo, *“nunca daremos realmente un paso fuera de nosotros mismos”*. (Tratado..., p. 169).

b) Breve paseo por el mundo externo.

Hello, is there anybody in there,
Just nod if you can hear me,
Is there anyone at home...
Pink Floyd. *Comfortably Numb*.

El empirismo se enfrenta siempre con el problema de la existencia de la sustancia. Desde Locke hasta Hume, siempre se llega a un punto en donde es necesario hablar acerca de la materia. Poner en tela de juicio el mundo externo aparecería, a primera

vista, como una contradicción; teniendo en cuenta que el empirismo es la corriente filosófica que sostiene que todo nuestro conocimiento proviene de la experiencia sensible. No obstante, la contradicción se disuelve cuando se entiende que el hecho de que los sentidos perciban alguna impresión no implica que dicha percepción sea adquirida del exterior. Locke, Berkeley y Hume estarán de acuerdo en que no existe ningún elemento lógico que me permita dar cuenta del exterior, sin embargo los dos primero hacen un esfuerzo por rescatarlo.

John Locke, garantiza la existencia del mundo externo con argumentos un tanto tautológicos, dice:

Es el recibir ideas del exterior lo que nos hace conocer la existencia de otras cosas, y nos hace saber que existe algo exterior a nosotros que causa esta idea en nosotros, aunque quizá no sepamos cómo ocurre esto. (Ensayo..., p. 181).

Es necesario saber que la idea es recibida del exterior para saber que ha sido recibida desde el exterior; este argumento, además de cometer una petición de principio, concluye con la duda acerca del proceso mental que se lleva a cabo para la afirmación del postulado. Más adelante alude al sentido común, a la confianza en nuestras facultades, a que el dolor no me engaña, etc., pero sigue sin aportar un proceso mental que garantice esa realidad. Finalmente la forma como parece salvar el escollo que el mundo le representa, enuncia su teoría de las cualidades secundarias, las percibidas por los sentidos: el olor, el color, el sabor, etc. Estas cualidades secundarias causan impresiones en nuestros sentidos y así nos formamos ideas de ellas, hasta aquí nada nuevo, siguen siendo percepciones subjetivas, pero dice que las cualidades secundarias necesitan, por fuerza, un soporte, una extensión, sustrato o sustancia, que las sostengan.

Así pues, nadie puede percibir un color sin que esté coloreando algo. Pero la debilidad de este argumento la pondrá en evidencia otro empirista.

Berkeley atacará sin piedad esta postura, diciendo que:

Cualquiera que considere los argumentos aducidos para probar que el color, el sabor, etc., son cosas meramente subjetivas, comprenderá sin dificultad que también son válidos para demostrar lo mismo y con igual fuerza respecto de la extensión, figura y movimiento. (Principios..., p. 70).

Para Berkeley, también es imposible la existencia de cuerpos externos a la mente que los percibe. Tampoco encuentra una razón válida para garantizar el mundo a partir del raciocinio. La construcción de su argumento es rigurosa. Parte de la afirmación de que ninguna idea existe sin percepción. *“Pues la existencia de una idea consiste simplemente en ser percibida”*. (Principios..., p.69). Continúa diciendo que las ideas impresas y las sensaciones, por complejas que sean, no pueden existir sino en una mente que las perciba. De ese razonamiento se deriva su famosa frase “ser es ser percibido”. Nada podemos predicar de un mundo exterior a una mente que perciba. Entonces ¿Cómo sé que el mundo sigue existiendo cuando cierro los ojos? ¿Cómo salva Berkeley la existencia del mundo? La respuesta está en Dios. Aquello que garantiza que el mundo sigue existiendo es que está constantemente percibido por una mente, la mente de Dios. Con esto deja a salvo su postulado que afirma que nada hay fuera de la percepción, y deja a salvo el hecho de que haya algo fuera de la mía en particular.

Hume va a plantear el problema en otro terreno, el terreno del hombre. No niega la existencia del mundo externo y tampoco la afirma. A Hume no le importa si existen los cuerpos sensibles: le importa el hombre. Va a interesarse en la causa de la creencia en

dicho exterior, ni siquiera se detiene en la reflexión acerca de si la creencia es verdadera o por lo menos razonable. Se centra en las razones que llevan a la mente a plantearse la existencia de la materia.

La cuestión de si hay cuerpos o no es perfectamente ociosa; Hume piensa que “es vano” plantearse. Podría haber dicho lo mismo respecto de la cuestión de si una bola de billar determinada se moverá, planteada en el momento en que -habiendo observado una conjunción constante entre bolas de billar que reciben un golpe y su movimiento- observamos que esa bola está a punto de ser golpeada en circunstancias normales. No podemos evitar creer que la bola se moverá, de modo que no podrá convencernos ningún “argumento” que pretenda mostrarnos que no se moverá. Esto es igualmente cierto respecto de la cuestión de la existencia de los cuerpos. (Stroud, Hume, p. 141).

En el *Tratado*, Hume intenta explicar la conclusión escéptica acerca de si existe o no el mundo externo, en la *Investigación*, no hay rastro de esa explicación extensa y complicada. Sin embargo, en la *Investigación*, retoma la preocupación filosófica acerca del mundo externo y llega a la conclusión escéptica como consecuencia inevitable del razonamiento acerca de la materia. Pero en el *Tratado*, sí cree poder explicar la *creencia* en ese mundo; Stroud indica de qué manera.

Puesto que tenemos esta creencia, debemos tener una idea de un mundo subsistente e independiente y tiene que haber, por ende, una manera inteligible de adquirir esa idea y esa creencia. La estructura general de la explicación que Hume da de ese origen es similar a la del origen de la idea de conexión necesaria. Sólo es posible adquirir la idea y la creencia por los sentidos, por la razón o por la imaginación. Hume muestra que no pueden provenir ni de los sentidos ni de la razón, de manera que la imaginación triunfa por eliminación³⁵. (Hume, p. 142).

³⁵ Los sentidos no pueden proporcionar la percepción de la existencia continua, pues sería necesario que se percibiera algo existente cuando no sea percibido. Lo máximo que nos ofrecen los sentidos es la

Con esta última frase, queda Hume en una posición muy conveniente que justifica su estudio en el presente trabajo, puesto que el provecho literario que Borges sacará de su filosofía es inmenso, sobre todo, considerando que la conclusión lógica acerca del mundo se deja a la imaginación.

c) El descubrimiento.

Nuestra memoria no es más
que una imagen de la realidad.
Por lo que nuestra realidad es
sólo nuestra imaginación.
Michael Ende.

Habiendo expuesto, de manera muy general, la teoría del conocimiento de David Hume, y su tratamiento de la creencia en el mundo externo, nos enfrentamos con el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La primera parte se centra en el descubrimiento de Uqbar. Es una sección que no aporta mayores datos acerca de esta nación misteriosa, pero que conforma un grupo de pistas necesarias para el tratamiento del cuento, y ofrece indicios valiosos acerca de la naturaleza del tema que se propone. Esta primera parte es la puesta en escena de los elementos que van a desarrollarse a lo largo del cuento.

garantía de una existencia distinta. La razón tampoco genera la idea de la existencia continua de los cuerpos externos, puesto que no hay razonamiento alguno que lleve de la representación de algo a ese algo que se está representando. Hay una conjunción de las dos cosas, pero sólo puede inferirse a partir de la relación de causa y efecto; pero como lo único que puede estar presente en la mente son percepciones, es imposible advertir una conjunción entre una percepción y algo que no es una percepción.

Aquello que autoriza a darle un tratamiento especial al cuento está dado en la tercera línea.

Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. (“Tlön...”, p. 431).

Si bien esta frase no representa nada en sí misma, y puede tratarse de una afirmación fortuita, no puede descartarse la posibilidad de que la obra de la que se habla en el cuento, sea el cuento mismo. El hecho de que no sea una novela, constituiría ya una deformación o contradicción planteada por el autor. Es cierto que puede ser accidental, sin embargo, (yo personalmente) no creo en este tipo de accidentes, especialmente tratándose de Borges. Como se intentará demostrar, la significación de la frase, que en un principio pasa inadvertida, adquiere relevancia a medida que el cuento se desenvuelve. Por lo tanto, permítaseme intentar ser uno de esos “*muy pocos lectores*” al procurar adivinar esa “*realidad atroz o banal*”. Ya sobre aviso de los posibles secretos que esconde el cuento, es necesario empezar desde el principio.

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama The Anglo-American Cyclopaedia (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902. (“Tlön...”, p. 431).

¿por qué le debe el narrador a la conjunción de esos dos elementos el descubrimiento de Uqbar? Nos explica que al descubrir que los espejos tienen algo de monstruoso, Bioy Casares recordó una frase de uno de los heresiarcas de Uqbar. Al buscar la referencia en

la enciclopedia, no dieron con ningún resultado favorable. Estrictamente hablando, ni el espejo, ni la enciclopedia, lo llevaron al descubrimiento. Puede ser ésta la primera deformación en que incurre el narrador. El espejo que lo conduce al descubrimiento, es el espejo citado por Bioy, y la enciclopedia que le dará la primera información es la que lee Bioy al día siguiente, no la que se encontraba en la quinta donde estaban. Entonces, sí le debe el descubrimiento a un espejo (espejos sería más acertado) y a una enciclopedia, sólo que no son los que se mencionan al empezar el relato.

Confieso que hasta aquí, son débiles los argumentos para suponer que la frase acerca del desarrollo de la novela sea aplicable al cuento. Tal vez el siguiente dato sí confirme la sospecha inicial. Los volúmenes que revisan en la enciclopedia de la quinta, son el XLVI, que termina con un artículo sobre Upsala, y el XLVII que empieza con *Ural-Altaic Languages*. El volumen de la enciclopedia de Bioy, en dónde aparece la referencia a Uqbar, es el XXVI. Este número se repite tres veces: cuando Bioy le cuenta al narrador que tiene antes sus ojos el artículo, cuando dice el narrador “*el volumen que trajo Bioy era efectivamente el XXVI*” (“Tlön...”, p.432), y más adelante cuando Carlos Mastronardi “*Entró e interrogó el volumen XXVI*” (“Tlön...”, p. 433).

El volumen que trajo Bioy era efectivamente el XXVI de la Anglo-American Cyclopaedia. En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían al artículo sobre Uqbar; no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes. Los dos (según creo haber indicado) son reimpressiones de la décima Encyclopaedia Britannica. (“Tlön...”, p. 432).

Podría tratarse de un error del autor o de edición, pero a la luz de la frase acerca del narrador que deliberadamente incluye incongruencias en el relato, es necesario descartar tales conjeturas. El hecho de que no coincidan los números de los volúmenes, se convierte en una prueba de doble sentido; que lo dicho acerca de la estructura del cuento es cierto y, en virtud de eso, la certeza de que no son accidentales las desfiguraciones en que incurre el narrador.

Teniendo confirmada la necesidad de vestirse de detective para la comprensión última del cuento, y de que hay algo escondido en las palabras, es preciso volver a empezar para buscar la punta del hilo que ayudará a destejer el relato.

En mi opinión, la mención reiterada de los espejos no es gratuita. El cuento empieza con la mención de un espejo y se le atribuye la participación en el descubrimiento de Uqbar. Dos veces aparece, con ciertas variaciones la sentencia del heresiarca de Uqbar. La primera es la recordada por Bioy en la quinta. *“los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”* (“Tlön...”, p. 431). La segunda, la que aparece en el artículo de la enciclopedia:

No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque –tal vez– literariamente inferiores. Él había recordado: Copulation and mirrors are abominable. El texto de la Enciclopedia decía: “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan”. (“Tlön...”, p. 431-432).

Esta cita ofrece al menos tres claves fundamentales para continuar la labor detectivesca. La primera podría considerarse como una objeción a la teoría platónica de los

arquetipos. La segunda señala el carácter doble de todos los elementos del cuento y, por lo tanto, de Uqbar y de Tlön. La tercera muestra la concepción de la realidad que se va a manejar con relación a estos dos topónimos; una concepción que empieza a aproximarse a la doctrina empirista acerca del mundo externo.

La objeción a los arquetipos platónicos, está expuesta en la razón por la cual los espejos y la paternidad son abominables: porque lo multiplican y lo divulgan. En el mundo de las ideas de Platón, existen las ideas perfectas de todo aquello que vemos y conocemos. Esto quiere decir que todo lo que vemos es una copia imperfecta de su arquetipo, incluidos nosotros mismos. Por lo tanto, mi reflejo en el espejo sería una copia imperfecta de esa ya imperfecta copia de mi arquetipo que soy yo. Mi hijo sería una copia imperfecta de eso mismo y el hijo de mi hijo sería aún más imperfecta, y el hijo del hijo de mi hijo... Cada copia sería más imperfecta que la anterior, alejándose cada vez más de la perfección del arquetipo original. Es una cadena de degeneración que traería consigo un deterioro eterno, convirtiendo la cópula en abominable.³⁶

El carácter doble de los elementos del cuento, se puede inferir a partir de la insistencia en la copia. El espejo es tanto objeto como metáfora. Por un espejo se descubre Uqbar. La enciclopedia es una copia de otra enciclopedia: “*reimpresión literal pero también morosa*³⁷” (“Tlön...”, p. 431). Esta otra enciclopedia es la décima *Encyclopaedia Britannica*. Y una enciclopedia, además, pretende ser una copia del mundo. Por otra parte, la sentencia citada por Bioy es una copia de la del heresiarca. Y en los dos casos, son traducciones al español del inglés y, como se sabrá más adelante, la del heresiarca

³⁶ Si el poema de Jorge Luis Borges titulado *El Golem*, es leído como una objeción a Platón en vez de relacionarlo únicamente con la cábala, se procede de manera idéntica a la aquí tratada. El golem es una copia del rabino, y es más imperfecto que éste.

³⁷ El sentido del adjetivo *morosa* es, al menos, inquietante. Es una reimpresión, ¿demorada?, ¿en deuda con la original?, ¿tardía?

debe de ser una traducción al inglés del idioma de Uqbar. En todo caso, irán apareciendo muchos más elementos, a medida que se desarrolle el cuento, que serán copias o copias de copias. El cuento mismo es una copia imperfecta de aquella novela enunciada al principio del relato.

La concepción de la realidad, está dada por la opinión del heresiarca, una opinión que es fácil pasar por alto pues está entre las dos versiones de la sentencia acerca de los espejos. El universo es una ilusión. Tal como el reflejo de un espejo. El universo es un sofisma. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española* (XXI edición), un sofisma es una razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso. Es necesario tener presente la precisión que se hace al respecto de la opinión del heresiarca. No sólo el universo visible es una ilusión, sino que es un sofisma, es un argumento, es una invención del lenguaje. Aunque hasta ahora sólo se trate de la opinión de uno de los hombres de Uqbar, este planteamiento, que irá tomando fuerza a medida que avanza el cuento, se levanta como una objeción a la doctrina empirista acerca de la existencia del mundo externo. Puesto que si no se puede garantizar su existencia, lo máximo que puede hacerse es predicar acerca de él, por lo tanto sería puramente lenguaje. Hume no se compromete a afirmar la existencia o no-existencia del mundo sensible, llevada su duda hasta las últimas consecuencias, tendríamos, al menos como posibilidad, que el exterior es únicamente una imaginación.

En esta primera parte no se dice mucho más de Uqbar. Sus fronteras están definidas por puntos interiores. Cuatro libros se mencionan en la bibliografía de Uqbar, en los que sólo uno aparece en algún catálogo. Su autor, según el narrador, está citado por De Quincey. De acuerdo con el cuento, fue el hombre que imaginó a los Rosa-Cruz,

comunidad que después fue fundada a partir de esa fantasía. Otra vez se nos expone un ejemplo de copia, en este caso de la realidad copiando a la ficción³⁸. Un último detalle cabría señalar:

Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön. (“Tlön...”, p. 432).

No puede afirmarse si Uqbar es imaginario o real, pero es preciso tener en cuenta que en cualquier caso, Tlön es una región imaginaria. Si la literatura de Uqbar se refiere a Tlön, entonces Tlön es un ejercicio de lenguaje.

d) Siguiendo el rastro.

La segunda parte del cuento empieza con el recuerdo del ingeniero Herbert Ashe, el recuerdo, según el narrador, persiste entre las madreselvas y “*el fondo ilusorio de los espejos*” (Tlön..., p. 433). Dos circunstancias hacen significativa la mención de Ashe: una del todo evidente, un libro de su propiedad, *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*³⁹. La segunda es la insistencia en el sistema duodecimal de numeración. Tres veces se usa la palabra en un espacio muy breve. Está la conversación acerca del sistema, el trabajo que el ingeniero estaba efectuando, el traslado de unas tablas

³⁸ “*Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...*” (Borges, “Tema del traidor y del héroe” p. 497).

³⁹ La indicación alfabética sugiere que la enciclopedia está escrita en el idioma de Tlön, pues aunque el título está en inglés, y la inscripción del escudo en latín (circunstancia en absoluto inusual), no existe ninguna palabra en esos idiomas que empiece con ninguna de esas combinaciones. Sin embargo, la partícula *to* comprobaría que está escrita en inglés, de otra forma sería imposible que pudiera leerse sin conocer el idioma de Tlön. En todo caso es extraño que si la información acerca de Tlön es obtenida a partir del lenguaje, la palabra “Lenguaje” no esté considerada dentro de la limitación alfabética. Podría tratarse, otra vez, de una de las imprecisiones del narrador. A manera de especulación, se podría dudar de la comunicabilidad del volumen, al igual que la conversación incoherente de Funes despertó la imaginación del narrador convirtiéndola en un absurdo lógico, así mismo podría pensarse que un volumen ininteligible le sugirió al narrador una invención idealista.

duodecimales al sistema sexagesimal y finalmente el narrador se lamenta de no haber indagado más acerca de funciones duodecimales. Tal vez la mención al sistema sexagesimal sea otra de las imprecisiones en que incurre el narrador, puesto que los cálculos e intentos de encontrarle algún sentido hasta ahora han resultado infructuosos, pero el hecho de señalar el otro sistema, el duodecimal, sí probará ser de provecho, al menos como herramienta especulativa.

El tomo de la enciclopedia de Tlön constituirá la mayor preocupación del resto del capítulo y dentro de él se hallarán las primeras objeciones a la metafísica empirista.

La inscripción que precede el volumen dice: *Orbis Tertius*. ¿Tercer Orbe? ¿Tercer Mundo? El narrador dice: “*Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia práctica una somera descripción de un falso país.*” (“Tlön...”, p.434). Aunque las pesquisas llevadas a cabo años atrás no hubieran dado ninguna luz acerca de Uqbar, es la primera vez que se habla de ese país como falso. El descubrimiento es asombroso puesto que no es una enciclopedia de Uqbar, sino de una región imaginada por los habitantes de Uqbar: Tlön. A manera de conjetura podría decirse que si la Tierra es el primer mundo, Uqbar sería el segundo y Tlön el tercero; esto daría algún sentido a la inscripción del volumen encontrado.

El tomo es el número once y tiene 1001 páginas. Es casi obligada la asociación a las *Mil y Una Noches*, sobre todo tras comentar el número de páginas inmediatamente después de la mención a una noche mágica del Islam. Pero no es por esos derroteros por los que conducirá el narrador a los lectores obsesivos. Habla de las conjeturas que a partir del hallazgo, él y sus amigos, aventuran acerca del libro en sí mismo. ¿existen o no los

demás volúmenes? ¿Quiénes han inventado Tlön?⁴⁰ De ser un volumen único, alguno propone crear los demás a partir del que poseen: “*Ex ungue leonem*”⁴¹. La teoría predominante es que un grupo de hombres se ha reunido para inventar esta enciclopedia y que los demás tomos sí existen.

Tlön pasa, aparentemente, de ser un hallazgo privado para convertirse en algo del dominio público. Frases como “*Al principio se creyó [...] ahora se sabe [...] las revistas populares han divulgado*” (“Tlön...”, p.435), conducen a esta conclusión. Lo que sigue a continuación ya no se centra en conjeturas acerca del tomo de la enciclopedia, de la existencia de Tlön o de Uqbar, se centra en la inspección de la concepción del universo que tienen los *tlönistas*, derivada de la información aportada por el volumen.

Yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de todos los hombres. Yo me atrevo a pedir unos minutos para su concepto del universo. (“Tlön...”, p.435).

Para Berkeley la existencia se da en virtud de la percepción. Suprimiendo el Dios de Berkeley, sería necesaria la percepción constante del universo para que éste existiera. Es posible que el énfasis en la palabra “todos” esté indicando que en el mundo planteado por Berkeley es necesaria la comunión de todas las percepciones para que el exterior exista; por lo menos en un mundo idealista como Tlön. La frase que sigue inmediatamente después puede servir de confirmación:

⁴⁰ Aunque se descarta la posibilidad de un solo hombre, “*un infinito Leibniz*” (“Tlön...”, p. 434). Más adelante en el relato se hablará del “*monismo o idealismo total*” (“Tlön...”, p. 436) y se dirá “*que en Tlön el sujeto de conocimiento es uno y eterno*”. Leibniz sostenía que la extensión no es un atributo de la sustancia porque está constituida por pluralidad, lo que la convierte en una suma de sustancias. Cada sustancia individual debe ser inextensa. Hay un número infinito de sustancias a las que llamó mónadas. El único atributo de la sustancia es el pensamiento, por lo que termina negando la existencia de “lo real” sustituyéndolo por un número infinito de almas (mónadas).

⁴¹ Expresión latina que significa: “puede suponerse el león a partir de sus garras”

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. (“Tlön...”, p.435).

Podría pensarse, a primera vista, que el cuento apunta hacia una objeción a la filosofía de Berkeley, sin embargo, es mi intención conducir esta objeción hasta Hume. De objetar a Berkeley ya se encarga la metafísica de Tlön.

¿Qué es del todo falso en Tlön? ¿Que no admiten réplica o que no causan convicción? Conviértase la pregunta a su forma positiva, ¿qué es verdadero en Tlön? Que sí admiten réplica y que sí causan convicción. La afirmación de Hume es del todo falsa en Tlön, con lo que se sigue que en Tlön, aunque causen convicción, los argumentos de Berkeley son objetables.

Tlön se presentará como un mundo absolutamente idealista, y es evidente que desde el idealismo la doctrina de Berkeley sea convincente, sin embargo, es objetable, ¿por qué? Por su reivindicación del mundo externo. El idealismo puro no admitiría nunca la existencia de la materia sensible exterior a la mente. Por este motivo pienso que el cuento se yergue como una objeción a Hume, puesto que Tlön es el resultado del seguimiento estricto de la filosofía de Hume. Tlön se convierte en la respuesta filosófica que Hume le da a Berkeley; la incredibilidad que Russell acusa al decir que Hume lleva el empirismo a su consecuencia lógica.

Las naciones de Tlön, ya no definido como una región imaginaria de Uqbar, sino como un planeta, son idealistas. Se usa la palabra “congénitamente” adverbio que no figura en

el diccionario, sin embargo, el sentido podría interpretarse no sólo como naciones que profesan el idealismo, sino generadas por el idealismo. Aunque las anotaciones acerca del lenguaje del Tlön son áridas, son del mayor interés para el propósito de este capítulo. No sólo definen la esencia del planeta ilusorio, sino que se convierten en una prolongación y, por lo tanto, refutación de la teoría de causalidad expuesta por Hume.

Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural Ursprache de Tlön. (“Tlön...”, p. 435).

El resto de la segunda parte del cuento va a hablar de la metafísica, de la geometría, del pensamiento de Tlön, es imprescindible entender todo aquello que lo constituye, como una prolongación del lenguaje. Si se recuerda la afirmación de uno de los gnósticos de Uqbar, el mundo es un sofisma. También se da la primera confirmación acerca de este hecho al decir que los objetos son actos y que por lo tanto no se desarrollan en el espacio sino en el tiempo. Esto explica el hecho de que las palabras del hemisferio austral sean *“verbos impersonales calificados por sufijos (o prefijos) de valor adverbial”* (“Tlön...”, p. 435). Aunque en el hemisferio boreal la célula principal sea el adjetivo, o cadenas de adjetivos, nos lleva a la misma conclusión: no hay sustantivos. No hay sustrato sobre el cual predicar, no hay objetos.

En ninguno de los dos hemisferios existe la palabra “luna”, en el primer caso, el verbal, existe *“lunecer o lunar”* (“Tlön...”, p.435). En el segundo *“aéreo-claro sobre oscuro-redondo”* (“Tlön...”, p. 435). *“En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito”* (“Tlön...”, p. 435).

He mencionado anteriormente que una cosmogonía como la de Tlön objeta la doctrina de la causalidad enunciada por Hume. Si el mundo es una serie de actos independientes entonces no existe el principio de conexión necesaria entre ellos. La objeción apunta, no a la relación existente entre los fenómenos, sino a la creencia en dicha conexión. Hume está de acuerdo con los *tlönistas* (o los *tlönistas* con Hume) en que no existe ningún fundamento racional que vincule A con B.

Los objetos no tienen ninguna conexión discernible, ni es de otro principio distinto de la costumbre que actúa sobre la imaginación, de donde sacamos toda inferencia de la aparición de una a la experiencia de otro. (Citado por Bertrand Russell, Historia..., p. 283).

No hay prueba lógica que me lleve a pensar que una bola de billar, al chocar con otra, la haga desplazarse. El hecho de que siempre haya sucedido en el pasado no garantiza la repetición del proceso. La noción de causa y efecto se da por la experiencia, por el hecho de que dos actos hayan estado siempre asociados. Un ejemplo que utiliza Hume para avalar la posibilidad de error en la noción de causalidad nos dice que siempre que oímos un trueno ha sido precedido por un relámpago. Podría creerse que el relámpago produce el trueno, cuando en realidad son dos hechos simultáneos e independientes el uno del otro.

Hume justifica su teoría con una definición de creencia «que es –sostiene-, una idea vivaz relacionada o asociada con una impresión presente». Debido a la asociación, si A y B han estado constantemente unidas en la experiencia pasada, la impresión de A produce esa idea vivaz de B que constituye la creencia en B. Esto explica por qué creemos que A y B están relacionados: la percepción de A está relacionada con la idea de B, y de este modo llegamos a

pensar que A está relacionado con B, aunque esta opinión carece en verdad de fundamento. (Russell, *Historia...*, p. 283).

El lenguaje de Tlön no soporta esa creencia puesto que es sólo una imaginación. Al ser un planeta del todo idealista, lo que han hecho es llevar la prueba de Hume hasta sus últimas consecuencias. Hume habla de objetos, y como se ha mencionado, en Tlön no existen sustantivos, sin embargo, una de las paradojas del lenguaje de Tlön es que aunque nadie crea en la realidad éstos, tiene un número interminable de sustantivos. Estos sustantivos deben ser, por necesidad, sólo ideas. “*En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong⁴²) abundan los objetos ideales*” (“Tlön...”, p. 435). Hume reitera que lo que se nos aparece como conexión de objetos no es más que la conexión de ideas de esos objetos. Los *tlönistas* se resisten incluso a esa conexión.

⁴² Alexius Meinong (1853 – 1920). “Presentations, judgments and assumptions, Meinong points out, always have objects; and these objects are independent of the states of mind in which they are apprehended. This independence has been obscured hitherto by the ‘prejudice in favour of the existent’ (des Wirklichen), which has led people to suppose that, when a thought has a non-existent object, there is really no object distinct from the thought. But this is an error: existents are only an infinitesimal part of the objects of knowledge. This is illustrated by mathematics, which never deals with anything to which existence is essential, and deals in the main with objects which cannot exist, such as numbers. Now we do not need first to study the knowledge of objects before we study the objects themselves; hence the study of objects is essentially independent of both psychology and theory of knowledge. It may be objected that the study of objects must be coextensive with all knowledge; but we may consider separately the more general properties and kinds of objects, and this is an essential part of philosophy. It is this that Meinong calls Gegenstandstheorie.

This subject is not identical with metaphysics, but is wider in its scope; for metaphysics deals only with the real, whereas the theory of objects has no such limitations. The theory of objects deals with whatever can be known a priori about objects, but knowledge of reality can only be obtained by experience. The theory of objects is not psychology, since objects are independent of our apprehension of them. It is also not theory of knowledge; for knowledge has two sides, the cognition, which belongs to psychology, and the object, which is independent. The theory of objects, Meinong contends, is also not to be identified with pure logic, since logic, in his opinion, is essentially practical in its aim, being concerned with right reasoning. (On this point, opinions will differ; but the question is in any case only one of nomenclature.) The conclusion is, that the theory of objects is an independent subject, and the most general of all philosophical subjects. Mathematics is essentially part of it, and thus at last finds a proper place; for the traditional division of sciences into natural and mental left no room for mathematics, because it took account only of the existent. Grammar may be a guide in the general theory of objects, as mathematics in more special parts of the theory.” (Russell, Bertrand. *Essays in analysis*. pp. 77-78).

Meinong, en su teoría de la aprehensión, admite la de objetos imaginarios: la cuarta dimensión, digamos, o la estatua sensible de Condillac o el animal hipotético de Lotze o la raíz cuadrada de -i. Si las razones que he indicado son válidas, a ese orbe nebuloso pertenecen también la materia, el yo, el mundo externo, la historia universal, nuestras vidas. (“Nueva refutación...”, p. 147).

La única disciplina que comprende la cultura clásica de Tlön es la psicología, las demás están subordinadas a ella. ¿Cómo podría ser de otra forma si no existe ninguna proposición lógica posible acerca del mundo externo? Ésta es una de las objeciones más directas al sistema de Hume, puesto que si Tlön es, como se ha dicho, una escenificación del único mundo posible a partir de los postulados de Hume, entonces la mente es el único espacio del conocimiento. Hume no ha hecho metafísica, ha hecho psicología. Ni siquiera, en Tlön, se considera la existencia real de “espacio” más que de modo especulativo, porque el mundo es una cadena de procesos mentales, sólo están desarrollados en el tiempo.

Spinoza le atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento⁴³; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo -que es un sinónimo perfecto del cosmos-. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas. (“Tlön...”, p. 436).

El pensamiento es un sinónimo perfecto del cosmos. Por lo tanto la única realidad es un conjunto de ideas. El cosmos es sólo lenguaje. El ejemplo de la humareda, parece

⁴³ La filosofía de Spinoza es panteísta, todo está gobernado por una sola sustancia y esa sustancia es Dios. No existe nada independiente de dicha sustancia; todo y todos, hacemos parte de la voluntad de Dios que a su vez es parte de Él. “La base principal es la creencia de que cada proposición tiene un solo sujeto y un solo predicado, lo que nos lleva a la conclusión de que las relaciones y la pluralidad tienen que ser ilusorias” (Russell, *Historia...*, p. 195).

sacado directamente de los escritos de Hume; nos remite a ello la mención a la asociación de ideas⁴⁴. En el prólogo de la *Investigación sobre el conocimiento humano*, está casi idéntica la analogía para explicar la creencia en la causalidad. “(Vemos humo y nos decimos que está ocurriendo un fuego) [...] Si nosotros inferimos al ver humo la existencia de un fuego, es porque en el pasado siempre ha ocurrido que fuego y humo los vemos asociados” (p. 13). Como se ha mostrado, para Hume, la creencia en la relación causa-efecto proviene del hecho de que en el pasado hemos asociado dos ideas con alguna constancia.

En este punto se revela el carácter de la objeción planteada en el cuento. No se contradice en absoluto la filosofía de Hume en Tlön. Esto es, en un mundo imaginario creado por la ficción, el sistema de Hume es impecable; sin embargo, es imposible atribuirle carácter alguno de verdad puesto que Tlön no se corresponde con el mundo que conocemos.

El narrador nos dice que ese monismo⁴⁵ invalida las ciencias porque explicar un hecho implica vincularlos, esta asociación es posterior a los hechos, por lo tanto no se puede aportar nada al hecho anterior. La ciencia es un conjunto de causas, efectos y sus explicaciones (las causas de las causas). Hume rescata la ciencia por medio de la creencia en la causalidad pero, como se ha insistido, no existe ninguna garantía lógica que la sostenga. Los *tlönistas* siendo estrictos con la imposibilidad de la creencia, no pueden sostener la idea de causalidad puesto que ella pertenece al ámbito de lo imaginario. Pero al igual que los sustantivos del hemisferio boreal, hay gran

⁴⁴ Tanto en el *Tratado* como en la *Investigación*, se le dedica un capítulo al fenómeno de asociación. En el primero se titula “La conexión o asociación de ideas” en el segundo “De la asociación de ideas”.

⁴⁵ Concepción filosófica que afirma que sólo existe un tipo de realidad. En el caso que nos ocupa sería un monismo idealista, dónde la única realidad son las ideas.

prodigalidad de ciencias en Tlön. Las filosofías de Tlön son manifiestamente impracticables puesto que suponen un juego de lenguaje. Son, lo que llama el narrador, “*Philosophie des Als Ob*”⁴⁶. (“Tlön...”, 436). “*Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica*”. (“Tlön...”, 436). Esta última frase puede aplicarse a las filosofías de Tlön en Tlön, tanto como podría aplicarse a la filosofía de Hume en la tierra. El juego consiste en la certeza de que “*un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos*”. (“Tlön...”, p. 436).

Tras mencionar algunas de las doctrinas filosóficas de Tlön, el narrador habla del materialismo, como la doctrina que más revuelo ha causado en Tlön. Esta inclusión del materialismo en la explicación de la concepción del universo de Tlön, se hace necesaria para seguir con el ataque a las propuestas de Hume. Esta vez se van a acusar fallos en los planteamientos, puesto que el materialismo implica la continuidad y la identidad; esas cualidades, que Hume expone como dos de las posibles relaciones entre ideas, originan una contradicción en un sistema absolutamente idealista como el que se deriva de la imposibilidad de poder establecer una conexión lógica entre objetos: si no hay objetos, no pueden existir relaciones entre éstos.

La explicación de la “*tesis inconcebible*” (el materialismo), se da por medio de una paradoja. Aunque en el mundo real no tiene nada de inusual, en Tlön es tan absurda, que el mismo lenguaje de Tlön se resistía a formularla. El ejemplo, que según el narrador

⁴⁶ Hans Vaihinger (1852 – 1933), en 1911 propuso la filosofía de *Als Ob* (como sí). La premisa básica es la posibilidad de crear una ficción descriptiva para poder discutir lo desconocido o lo complejo. Esa ficción nos permite manejar sistemas y las paradojas de éstos. Es una filosofía útil para aquel que desee ser epistemológicamente cauto y sin embargo quiere discutir temas de alcance filosófico. (Tomado del *Customer Review* del libro “*Phylosophy of As If: A system of the theoretical, practical and religious fictions of mankind*”).

“Proposed that man willingly accepts falsehoods or fictions in order to live peacefully in an irrational world”. (Tomado de la página web www.britannica.com).

recuerda a las paradojas de Zenón, lo formula un heresiarca del undécimo siglo; hay una nota a pie de página, recordando que en el sistema duodecimal un siglo son 144 años⁴⁷.

La paradoja es la siguiente:

“El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa.” [El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad –id est. la continuidad- de las nueve monedas recuperadas]. “Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido –siquiera de algún modo secreto de comprensión vedada a los hombres- en todos los momentos de esos tres plazos” (“Tlön...”, p. 437).

Las refutaciones que se le hacen a la paradoja son del más puro idealismo; tienden a la refutación de la identidad. En primer lugar, las palabras *perder* y *encontrar*, presuponen la identidad de las monedas; las que se encontraron son las mismas que se perdieron y por lo tanto parten de aquello que se quiere demostrar incurriendo en una petición de principio. Al abundar los sustantivos en la paradoja, compromete su comunicabilidad porque los nombres sólo tienen valor metafórico. La frase *“algo herrumbradas por la lluvia del miércoles”* (“Tlön...”, p. 438), Incurrir en la misma petición de principio ya mencionada; también implica en la prueba aquello que se quiere justificar: Las monedas del jueves deben ser las mismas del martes. Por otra parte, quienes descalifican la paradoja enuncian la diferencia entre *igualdad* e *identidad*.

⁴⁷ El undécimo siglo, de acuerdo con el sistema duodecimal es el período comprendido entre 1440 y 1584.

Formularon una especie de reductio ad absurdum, o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo –interrogaron- pretender que ese dolor es el mismo? (“Tlön...”, p. 438).

La paradoja, dicen quienes la objetan, a veces sostiene la pluralidad otras la niega. Concluyen diciendo que “*si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir que las nueve monedas son una sola*” (Tlön..., p. 438).

La refutación no es menos falaz que la aporía, puesto que también incurre en sofismas para demostrar el error. Sin embargo, el tema fundamental de la objeción está constituido por la *identidad*, no sólo de las nueve monedas, sino como concepto.

Como ya se ha mencionado, la identidad y la semejanza (igualdad) son dos de las siete posibles relaciones entre ideas. Que la semejanza es la más fácil de admitir de éstas relaciones puesto que no hay relación sin semejanza. La identidad es la relación que se aplica a los objetos constantes e invariables, a los objetos continuos. Es la más común de todas puesto que se aplica a todos los seres cuya existencia tenga alguna duración. Lo que no se ha dicho es que Hume establece una posterior distinción dentro de las siete relaciones: hay dos clases de ellas. Las primeras son las que dependen únicamente de las ideas y las segundas aquéllas que pueden ser cambiadas sin efectuar ningún cambio en las ideas. La semejanza hace parte de la primera clase⁴⁸; la identidad, de la segunda⁴⁹. De las primeras se obtiene conocimiento cierto, de las segundas el conocimiento es sólo probable. En Tlön se cree en la primera clase de asociación de ideas pero no se cree en la segunda. Una de las doctrinas filosóficas de Tlön niega el tiempo. La causalidad se

⁴⁸. Así como las de contrariedad, cualidad y cantidad-número.

⁴⁹. Así como las de espacio-tiempo y causalidad.

objeta con el ejemplo de la humareda y, finalmente, se objeta la identidad con la refutación del materialismo. En los casos de la primera y la tercera, la mente no va más allá de los que está inmediatamente presente a los sentidos. La segunda, sólo nos permite inferir. En Tlön sólo se cree en lo que Hume ofrece como conocimiento cierto. Estrictamente hablando, Hume debería creer lo mismo de ser consecuente con su propia doctrina.

Increíblemente, esas refutaciones no resultaron definitivas. A los cien años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que estos son los órganos y las máscaras de la divinidad. ("Tlön...", p. 438).

Berkeley formuló que nuestro conocimiento acerca del mundo externo se da a partir de imágenes. Decir imagen equivale a decir máscara. Se hace ciencia a partir de esas imágenes que pueden o no corresponder con la realidad. A él no parece importarle esa realidad externa puesto que si no puede conocerse, no aporta nada. Dios garantiza esa realidad externa pues es la mente que todo lo percibe, pero mi propia mente no puede garantizarme que aquella se corresponda con la imagen que tengo de ella. El pensador a quien se refiere el narrador podría tratarse de Berkeley. Sin embargo, el heresiarca es del undécimo siglo (1440-1584), y Berkeley nace en 1685. (Es posible, aunque poco probable que se trate de Kant; creo recordar que en alguna parte de la razón dialéctica trascendental, calculo que a la altura del sistema de principios del entendimiento puro, Kant propuso un ejemplo, basándose en monedas, para demostrar la continuidad del espacio [o la intuición del espacio]. No eran nueve monedas de cobre sino algo así como trece taleros de plata [¿o eran doce?]. Un ejemplo similar, basado en taleros, esta vez

cien, fue utilizado por el mismo Kant en la sección cuarta del libro II, para refutar el argumento ontológico de San Anselmo. Si Tlön es Hume-Berkeley el heresiarca podría ser Kant, caso en el cual hay un truco en la numeración). Por otra parte, Spinoza (1634-1677) sí coincide con las indicaciones cronológicas. El hecho de que a la audaz doctrina se le llame *panteísmo idealista* parece confirmar la hipótesis. Aunque Spinoza fue perseguido por los judíos más ortodoxos, la mención de esta cualidad es relativa al heresiarca que, en cualquier caso, fue considerado blasfemo⁵⁰.

Las tres razones fundamentales que hacen de la doctrina panteísta un éxito son: El repudio del solipsismo, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias y la posibilidad de conservar el culto a los dioses. Se entiende por qué la teoría implica estas tres conclusiones, pero no se entiende muy bien por qué resultan convincentes para la concepción del universo en Tlön. Únicamente encuentra un sentido inicial la segunda conclusión, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias. Ya sea a la manera de Berkeley, asumiendo la posible falta de correspondencia entre el mundo y mi idea de él, o a la manera de Hume, donde es imposible probar la existencia de dicho mundo. La primera y la tercera están íntimamente relacionadas puesto que la existencia de los dioses implicaría que existe algo más grande que yo, por lo tanto no puede estar contenido dentro de mis propios límites: serían algo externo a mi mente. Sin embargo, esto parece estar en total contradicción con la filosofía de Hume puesto que lo único que puede conocerse es aquello que está dentro de la mente. Ni siquiera puedo afirmar que haya otras mentes exteriores a la mía; si mis percepciones son únicas e incommunicables (suponiendo que en realidad existan otras mentes, nunca podré comprobar que sus percepciones coincidan con las mías) entonces estamos sumergidos en el más profundo

⁵⁰. Alazraki hablando de la paradoja dice: “*La refutación más convincente la aporta el panteísmo idealista*” (*La prosa...*, p. 49). Esto es un claro error puesto que el panteísmo idealista es precisamente lo que hace que las refutaciones no sean definitivas.

de los solipsismos. La mención a una doctrina similar de Schopenhauer es, al menos, curiosa, puesto que él es igualmente solipsista; el mundo es *mi* voluntad y *mi* representación. La contradicción que envuelven las dos conclusiones será aclarada y esa explicación, de nuevo, generará una objeción a Hume.

Las matemáticas constituyen el paso siguiente. La geometría en Tlön formula una subjetividad que no contradice necesariamente la concepción de Hume. En Tlön está dividida en dos disciplinas: la visual y la táctil. Se dice que la táctil corresponde a la nuestra y que está subordinada a la visual.

*El álgebra y la aritmética son las únicas ciencias en las que podemos llevar a cabo una larga cadena de razonamientos sin perder la certeza. La geometría no es tan cierta como el álgebra y la aritmética, porque no podemos estar seguros de la verdad de sus axiomas. Es un error suponer, como hacen muchos filósofos, que las ideas matemáticas «tienen que ser comprendidas por una visión pura e intelectual, de las que son sólo capaces las facultades superiores del alma». La falsedad de esta opinión es evidente, dice Hume, tan pronto como recordamos que «todas nuestras ideas son copia de nuestras impresiones». (Russell. *Historia...*, p. 281).*

La geometría para Hume es una disciplina, un arte cuyos principios generales están extraídos de la experiencia. El concepto de extensión y el de igualdad están extraídos de esa experiencia y como tales no pueden tener la exactitud de una ciencia puramente matemática. Para saber si dos segmentos de línea son iguales en extensión, por ejemplo, tendríamos que mirar cada uno de los diminutos puntos que componen los segmentos. Como esto es imposible, en principio sólo manejamos un concepto aproximado e imperfecto de la igualdad.

En cuanto a la aritmética en Tlön, otra vez, se lleva hasta sus últimas consecuencias lo planteado por Hume. Puesto que le atribuyen al hecho de que varias personas obtengan el mismo resultado cuando cuentan, a la asociación de ideas. Aunque están de acuerdo con la relatividad de la geometría, en Tlön ni siquiera la aritmética está libre de los argumentos de Hume. Si nuestras ideas aritméticas son copia de nuestras impresiones tendrían que ser de la misma naturaleza que nuestras ideas geométricas y adolecerían de las mismas carencias.

Afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas. El hecho de que varios individuos que cuentan una misma cantidad logran un resultado igual, es para los psicólogos un ejemplo de asociación de ideas o de buen ejercicio de la memoria. Ya sabemos que en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno. (Tlön..., p. 438-439).

Con esta última frase, se consolida la objeción a Hume en la segunda parte del cuento. La única posibilidad lógica que se sigue de ser estrictos con las doctrinas de Hume es que “*el sujeto del conocimiento es uno y eterno*”. La nota acerca de una de las iglesias de Tlön nos dice:

En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare. (“Tlön...”, p. 438).

La única realidad está dada en virtud de la percepción: la realidad es la percepción. ¿Para esta iglesia no es real el sujeto que percibe? Es necesario que, si existe percepción, exista, así mismo, un sustrato que soporte el efecto. Aquí se disuelve la

contradicción que había quedado suspendida, no existe solipsismo porque el universo no se da dentro de mi mente sino en una mente eterna, por eso se conserva el culto a los dioses. Al no poder probar nada existente, distinto del pensamiento, entonces nosotros mismos somos pensamiento, pensamiento de esa mente eterna. La filosofía de Hume vuelve a Spinoza, pues somos todos parte del pensamiento de la divinidad; vuelve a Berkeley porque nuestra existencia es percepción, somos percibidos por Dios. El solipsismo que propone Hume implica su propia contradicción, a menos de que se trate del solipsismo de aquella mente eterna. No puedo probar lógicamente que exista el mundo externo, por lo tanto no puedo probar que existan otras mentes, de haberlas, no podría probar que sus percepciones se correspondan con las mías. Sólo puedo probar las percepciones y algunas de las relaciones que efectúo entre las ideas que éstas me proporcionan. De acuerdo con este razonamiento, si lo único de lo que se puede probar es la existencia de las ideas que generan las percepciones (como sugiere la iglesia de Tlön) mi existencia no puede ser probada a menos que yo sea o una idea o una percepción. Es indispensable que sea la percepción o la idea de alguien, de una mente u órgano de percepción *exterior* a mí. Por eso en Tlön no existen sustantivos, ni siquiera existo yo como sujeto, únicamente como percepción o idea. Es por eso por lo que, llevados hasta sus últimas consecuencias, los argumentos de Hume deben aceptar que el sujeto del conocimiento “*es uno y eterno*”.

En lo que respecta a nuestro problema presente, todo conocimiento psicológico puede ser afirmado sin introducir el Yo. Además, el yo, según es definido, no puede ser más que un manojo de percepciones, no una nueva cosa, simple. En esto creo que todo empirista cabal tiene que coincidir con Hume. (Russell, Historia..., p. 280).

Dos temas quedan aún por comentar antes de finalizar con la segunda parte del cuento: los libros y los *hrönir*.

También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto. (“Tlön...”, p. 439).

Es necesario dar un paso atrás para hablar de la literatura. En el hemisferio boreal, la literatura es pródiga en objetos ideales como, dice el narrador, en el mundo subsistente de Meinong. La propuesta de Meinong afirma que existen innumerables ideas de objetos no existentes. Hume por el contrario niega rotundamente esta posibilidad.

Usando una terminología moderna, podemos decir: las ideas de cosas no percibidas o sucesos pueden ser definidas siempre en términos de cosas percibidas o sucesos y, por consiguiente, sustituyendo la definición por el término definido, podemos siempre establecer lo que conocemos empíricamente sin introducir ninguna cosa no percibida o suceso. (Russell, Historia..., p. 280).

Es debido a la introducción de los mencionados objetos ideales por lo que la literatura de Tlön se convierte en ficción. Pero al no existir nada exterior a la percepción, entonces *toda* la literatura de Tlön es fantástica. Se ha dicho con anterioridad que la filosofía es una rama de la literatura fantástica de Tlön. Ahora se establece una distinción entre unos y otros. Unos incluyen todas las variaciones de un solo tema. Los otros contienen tanto la tesis como la antítesis de los argumentos. Es preciso recordar que la filosofía es un juego del lenguaje. Un texto como el de Hume, presumo que muy a su despecho, contiene sus propias objeciones; Tlön no ha hecho más que hacerlas

manifiestas. ¿No es acaso fantástico el hecho de que una propuesta filosófica contradiga lo que ha probado? Por otra parte, el texto de Hume podría ser considerado literatura de ficción en Tlön. Se ha dicho que estos libros tratan un solo argumento. ¿Qué otro argumento podría ser sino la psicología? ¿El Yo? ¿El conocimiento?

En esta reflexión se incluiría también el cuento, no sólo por que está sembrado de contradicciones, sino porque, como se verá en la posdata de 1947, contiene su propia refutación y la refutación de esa refutación. El cuento contiene su contracuento y es de naturaleza filosófica; pretende ser un cuento completo. Al final, parece que tanto los libros de ficción como los de filosofía son literatura fantástica.

Los *hrönir* son la duplicación de los objetos. Son objetos reales producto de la duplicación, en principio espontánea, de otros objetos. Esta teoría de duplicación envuelve todo el cuento. Todos los elementos del cuento han sido dados por la duplicación (copia). Los espejos, las enciclopedias, Uqbar y Tlön, la realidad. El reflejo en el espejo es un *hrön* del mundo, la enciclopedia es un *hrön* del universo, el hijo es un *hrön* del padre, Uqbar es un *hrön* de la tierra, Tlön es un *hrön* de Uqbar, La enciclopedia de Tlön es un *hrön* de Tlön. El mundo externo es un *hrön* del lenguaje. Las ideas son *hrönir* del mundo externo. El cuento es un *hrön* de Tlön y un *hrön* del mismo cuento.

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Estos objetos secundarios se llaman hrönir y son,

*aunque de forma desairada, un poco más largos*⁵¹. [...] *Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el onceno tomo.* (“Tlön...”, p. 439).

Aquí se introduce un concepto extraño: la influencia del idealismo en la realidad de Tlön. Los *hrönir* son reales, tan reales como los objetos que duplican, esto es totalmente contradictorio puesto que no existen objetos reales en Tlön; éstos, además, se multiplican. Cuatro conjeturas pueden proponerse para justificar el hecho: Se trata de otra contradicción voluntaria del narrador. Se trata de objetos ideales como los de Meinong. Se trata de ideas y duplicaciones de ideas. El idealismo es insostenible.

Ninguna parece más o menos posible que las otras y no hay manera de justificarlas o refutarlas. Sin embargo, presento un quinta posibilidad, acaso más insostenible que las anteriores pero que, como conjetura, vale la pena ser enunciada: un cambio en la filosofía de Tlön. Así como la llegada de un Spinoza cambió la concepción del universo y, por tanto la realidad, cien años después de la blasfema paradoja del heresiarca quien pretendía adjudicarle el atributo de *ser* a unas simples monedas, así mismo un Schopenhauer habrá cambiado de nuevo la concepción del mundo. Dos elementos de la cita anterior me llevan a pensar en el filósofo alemán: la existencia de los *hrönir* tiene apenas cien años y que la existencia del segundo lapicero, no menos real, se ajusta más a las expectativas de quien lo encuentra. La primera parte del cuento se desarrolla hacia 1935, la segunda hacia 1937, pero el narrador las firma en 1940. Arthur Schopenhauer (1788-1860) publica su obra principal *El mundo como voluntad y representación* en 1818 pero ésta cae en un gran vacío. La segunda edición, por medio de la cual la filosofía de Schopenhauer se da a conocer, es de 1844. Esta fecha sí se correspondería

⁵¹ Se nos dice que los *hrönir* son "*de forma desairada un poco más largos*". Es probable que se refiriera al mito de la caverna de Platón, en donde las ideas de los que perciben (su realidad) son sólo sombras (una imagen desairada y un tanto más alargada que el original). Los *hrönir* serían sombras.

con la aparición de los *hrönir*, teniendo en cuenta que el narrador hace el comentario cuando escribe el cuento⁵². Esta circunstancia por sí misma no prueba nada, pero en conjunción con la segunda permite la hipótesis. El mundo para Schopenhauer es mi voluntad. Conserva la *cosa-en-sí* kantiana, los objetos materiales, y los subordina a esa voluntad. Así, la expectativa (voluntad) del que encuentra el segundo lapicero, lo vuelve real. En Tlön ha cambiado la concepción del universo y los objetos son producto de la voluntad⁵³.

Para explicar la aparición de los *hrönir* el narrador comenta algunos experimentos de tipo arqueológico que recuerdan la propuesta de P. H. Gosse enunciada en su libro *Omphalos*⁵⁴. Llevando la teoría de Gosse a la práctica, tanto en el pasado como en el futuro, en Tlön encuentran restos de fecha posterior los experimentos encargados de la búsqueda. El primer experimento, que falló, “*probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir*” (“Tlön...”, p. 439). También prueban, en mi opinión, que la imposición no es un mecanismo adecuado para la obtención de *hrönir*. El experimento de mayor éxito fue aquel en el que el director murió y se comprobó que “*los experimentos en masa producen objetos contradictorios*” (“Tlön...”, p. 439). Estas conclusiones confirman la tesis de la voluntad. Para cada individuo el mundo es su representación y

⁵². De acuerdo con el cuento “Nueve millas bajo la lluvia” de Harry Kemelman, decir “caminé nueve millas” se refiere a exactamente nueve millas, mientras que decir 10, 100, 1000, se refiere a “caminé más o menos 10, 100 o 1000 millas”.

⁵³. Alazraki lo llama “*la fórmula de Schopenhauer*” (*La prosa...*, p.49). Nuño lo llama “*idealismo de tipo voluntarista (schopenhaueriano, al fin y al cabo)*”. (*La filosofía...*, p. 40).

⁵⁴. El libro es referido por Edmund Gosse en *Father and Son* (1907). La idea de congraciarse la religión y la ciencia llevaron a Gosse a proponer cada instante del tiempo como un recipiente que contuviera su posible pasado. Así, aunque el día de la creación tuviera una fecha precisa, todo aquello creado y existente, contendría su pasado. Existen restos de dinosaurios pero esto no quiere decir que hubieran existido, estos restos enuncian sólo la cadena de causas que los llevaron a existir. La teoría se sostiene aplicando al pasado lo que puede aplicarse al futuro. Si la posibilidad de desarrollo de una planta, por ejemplo, es crecer y dar fruto, pero resulta que antes de que de su fruto, acontece el fin del mundo, esto no implica que sus posibilidades de futuro cambien. De la misma manera, todo lo que existe tiene una serie infinita de causas, pero ese hilo eterno ha sido interrumpido por un evento preciso: la creación. Este evento no niega las causas infinitas anteriores a ese instante. Borges escribe un comentario acerca de esta teoría en “La Creación y P. H. Gosse”, *Otras inquisiciones*. En donde curiosamente hace referencia al libro *The Analysis of Mind* de Bertrand Russell también mencionado en este cuento.

su voluntad. Por eso se prefieren los trabajos individuales, éstos han aportado mucho a la arqueología de Tlön, han permitido cambiar el pasado; se insiste una vez más en que esta información está proporcionada por el undécimo tomo.

Los *hrönir* son, así mismo, susceptibles de duplicación:

Hecho curioso: los hrönir de segundo y de tercer grado -los hrönir derivados de otro hrön, los hrönir derivados del hrön de un hrön- exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el hrön de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo hrön es a veces el ur: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. (“Tlön...”, p. 440).

La gradación de copias de los *hrönir* abre una gigantesca puerta especulativa acerca de todos los elementos del cuento. Los más significativos, a mi juicio, son los de tercer y undécimo grado. Todo depende, claro, de qué elementos se escojan para representar los originales. Si lo verdadero es la idea, la percepción, el objeto, el yo. Los *hrönir* de segundo y tercer grado *exageran las aberraciones del inicial*. Si Tlön es un *hrön* de Uqbar y Uqbar es un *hrön* de la tierra, entonces Tlön es una exageración de las aberraciones de la tierra. Por otra parte si la tierra es un *hrön* de una idea, entonces la enciclopedia de Tlön sería un *hrön* de quinto grado, que son *casi uniformes* y así sucesivamente. En cuanto a la continua presencia del número once en el cuento⁵⁵, (la insistencia en recordar que el tomo de la enciclopedia es el undécimo, el siglo del

⁵⁵ El once es la imagen especular del uno. Como puesto en un espejo, duplicado. ¿Por qué no el 22, 33, 44? Tal vez porque es la imagen de la unidad.

heresiarca, las 1001⁵⁶ páginas del libro, la mención a las *1001 noches*) indica que el undécimo tomo tiene *una pureza de líneas que los originales no tienen*. El tomo de la enciclopedia de Tlön es más puro que el mismo Tlön. De los cuarenta volúmenes sólo se habla del undécimo y ahí está todo lo que es Tlön: su concepción del universo, que en Tlön es el universo mismo. El cuento, que es un *hrön* de la enciclopedia de Tlön, es del duodécimo (como el sistema de numeración) grado, *ya empieza a decaer*⁵⁷. La versión del cuento que leemos, de acuerdo con el narrador, es una copia de la publicada en 1940. La fecha de esta afirmación es de 1947⁵⁸. El cuento, entonces, se convierte en un *hrön* del cuento (además desde el descubrimiento de Uqbar en 1935 hasta la fecha de esta versión han transcurrido doce años).

La segunda parte del cuento concluye con una breve mención al olvido y a sus cualidades destructivas. Los *hrönir* que se olvidan dejan de existir. Si el mundo exterior es un *hrön* de nuestras ideas, depende de la memoria. Tlön se somete a la doctrina de Berkeley: sin percepción no hay existencia. De Hume podría predicarse lo mismo: lo que no se percibe, no existe.

e) Posdata de 1947.

En 1941 se descubre la verdad acerca de Tlön. Una carta encontrada dentro de uno de los libros de Herbert Ashe, describía cómo en el siglo XVII una sociedad secreta

⁵⁶ Aunque visualmente el 1001 contiene la imagen del 11 y que 1001 es exactamente 11x91, siguiendo el esquema del espejo, puede decirse que el 1001 es un 10 puesto en un espejo. En "El idioma analítico de John Wilkins", aparece una cita que hace referencia a un sistema simple de numeración, el binario: "*Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000*" (Borges, *El idioma...*, p. 85). Si uno sigue, el nueve se escribe 1001, y se dice en el cuento que los *hrönir* de noveno grado se confunden con los de segundo. Dos se escribe 10, entonces tenemos que 1001 se confunde con 10, (con su imagen en el espejo, al igual que el once con el uno). El 1001 en su notación binaria tiene precisamente once dígitos, y once se escribe 1010, la duplicación del 2.

⁵⁷ El cuento es una copia del undécimo tomo que es más puro, Tlön puede inferirse *ex ungue leonem*.

⁵⁸ Es necesario tomar la palabra del narrador, puesto que el cuento fue publicado en 1941, seis años antes de la fecha que se lee en la posdata.

decidió inventar un país. Entre sus afiliados tuvo a Berkeley, lo cual le da sentido a la doctrina idealista, la idea de una única mente pensante del universo, etc. El libro de Andreä, registrado en la *Anglo-American Cyclopaedia* acerca de Uqbar es de esa primera etapa de la creación del país. Como no era suficiente una sola generación para dar fin a esta invención decidieron nombrar sucesores para que perpetuaran la creación de Uqbar. Doscientos años más tarde, hacia 1824 -dice el narrador-, resurge en América la *perseguida fraternidad* (“Tlön...”, p. 440). Un millonario de Memphis, Ezra Buckley, decide colaborar con el proyecto pero dice que “*en América es absurdo inventar un país y le propone inventar un planeta*” (“Tlön...”, p. 440). Este planeta será el que conocemos bajo el nombre de Tlön. Propone hacer una enciclopedia minuciosa del mencionado planeta, pero no concederá que Tlön pacte con Jesucristo a quien llama impostor. Él quiere demostrarle a Dios, en quien no cree, que los hombres son capaces de la concepción de un mundo. Buckley es asesinado en 1828.

En 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende [...] serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente “Orbis Tertius” y uno de sus modestos demiurgos fue Herbert Ashe. (“Tlön...”, p. 441).

Aunque con algunas dudas, se esperaba que el undécimo tomo de la enciclopedia estuviera redactado en inglés. Esta cita no hace más que aumentar esas dudas, sin llegar a esclarecer del todo el idioma en que está escrito. Es decir, no se sabe si el undécimo tomo es de la que está redactada en inglés o de la que está redactada en uno de los idiomas de Tlön. A las contradicciones de la notación alfabética, la portada del libro y la posible ininteligibilidad del tomo, se suman otras. Herbert Ashe recibe el undécimo

volumen en 1937; el último volumen de la Primera Enciclopedia había sido entregado en 1914. En la carátula del tomo que estudia el narrador se lee *A First Encyclopaedia of Tlön*; esto parecería confirmar el hecho de que se trata de la edición en inglés. Pero, la revisión del mundo ilusorio se llama “Orbis Tertius”, tanto en la primera página como en una hoja de papel de seda que se encontraba dentro del volumen, aparece esta inscripción. No me decanto por ninguna de las dos opciones, sólo las enuncio.

El hecho de mencionar la carta que confirma la mentira de Tlön, y el hecho de que este cuento sea una reproducción de un artículo publicado en una antología de literatura fantástica, atenta contra lo fantástico del cuento; como cuando un mago revela sus trucos. Parece que nada de lo expuesto en este capítulo tiene objeto pues se trata de pura especulación acerca de algo que el mismo narrador nos cuenta que es mentira. ¿o no?

En Tlön los *hrönir* fueron la consecuencia de tanto idealismo. “*Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad.*” (“Tlön...”, p. 439). Ahora pasa lo mismo en la tierra: en nuestra tierra. Así como el idealismo influyó en Tlön, el idealismo influye en el mundo. Tlön influye en el mundo.

Dos eventos conducen al narrador al desvelamiento de tan asombrosa fatalidad. El primero es el descubrimiento de una brújula con uno de los alfabetos de Tlön grabado en su esfera. Este encuentro, que el narrador juzga como una intrusión del mundo fantástico dentro del mundo real, no tiene nada de particular, puesto que una vez inventado el alfabeto, cualquier persona hubiera podido grabarlo en una brújula. El segundo, sin embargo, sí trae consigo una prueba irrefutable de la incursión de Tlön en la realidad: el encuentro de un cono hecho de un metal que no es de este mundo. El

cono, además de ser increíblemente pesado pese a su pequeño tamaño (del diámetro de un dado), era la imagen de la divinidad de una de las regiones de Tlön.

El resto, dice el narrador, lo deja a la esperanza (el *ur*) de los lectores. Lo cual convertiría Tlön o el mundo en algo más extraño y más puro. En 1944 se descubren en una biblioteca los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön, al parecer con el consentimiento de la fraternidad⁵⁹. Cuenta el narrador que algunos rasgos increíbles del oncenno tomo han sido suprimidos, lo cual vuelve sembrar la duda con respecto a cuál de las enciclopedias pertenecía ese tomo. Se busca con estas correcciones que Tlön no sea tan incompatible con la realidad. Tal vez, conjetura el narrador, el hecho de diseminar objetos de Tlön por el mundo, corresponda a ese plan y se plantea el problema que representaría la materia física de dichos objetos. No obstante, el cono de metal es un objeto material de Tlön. Desde entonces la realidad cedió en varios puntos, es probable que a causa de la necesidad humana de encontrar alguna lógica humana en la naturaleza. Puesto que la naturaleza de orden inhumano apenas, según el idealismo, se puede percibir. Esto es, si el mundo externo no se puede probar, ¿qué más da que sea de orden divino u ordenado por los humanos? “*Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad*” (“Tlön...”, p. 439).

El mundo ha empezado a cambiar, las ciencias ya están contaminadas de ese orden urdido por los hombres; el pasado ya no corresponde al que el narrador recordaba. Si no se puede probar la causalidad, no se puede probar el pasado, ni siquiera su falsedad, ¿qué más da un pasado que otro? Al igual que en Tlön, el cambio de concepción del mundo, cambia el mundo. El mundo se convierte, lentamente, en Tlön. Al igual que la

⁵⁹ Es posible que el narrador sea un colaborador o discípulo de la fraternidad (¿de Ashe?) y su misión consista en promulgar la existencia de Tlön.

filosofía de Berkeley, la de Hume no admite la menor réplica pero no causa la menor convicción. Racionalmente el mundo convertido a las leyes de Tlön, convertido en Tlön, no admite réplica, pero es del todo fantástico. Ésa es tal vez la mayor objeción que se le puede plantear a David Hume. “*Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad*” (“Tlön...”, p. 439), y si es verdad que nunca daremos un paso fuera de nosotros mismos, entonces igual nos valdría vivir en Tlön.

IX. Represento el Mundo.

[Schopenhauer] Su llamamiento se ha dirigido siempre menos a los filósofos profesionales que a los artistas y literatos que andan en busca de una filosofía en que poder creer.

Bertrand Russell. *Historia de la Filosofía Occidental*. (p. 371).

Notas preliminares.

A través de este último capítulo se tratará la objeción que Borges le propone a Schopenhauer. Esta objeción esta expresada en una trilogía de poemas recogidos en el libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*, y se basa, como ya se ha comentado, no en una teoría filosófica que contradiga las premisas del pensador alemán, sino que extrema dichas premisas, incomodando al narrador, al pensar cómo sería el mundo si Schopenhauer estuviera en lo cierto. Si bien podría pensarse que la interpretación del poema “*Afterglow*” es un poco arbitraria, al tratar de hacerla a la luz de la filosofía, creo que queda autorizada por la clara sugerencia que aparece en “*Amanecer*” acerca del influjo de las premisas filosóficas que hablan sobre la realidad el mundo exterior. Es un poema que en todo caso sigue de manera inmediata a “*Afterglow*” en la publicación, y acaso no será de manera accidental, puesto que al leer “*Amanecer*”, se siente uno obligado a releer el anterior dado que la luz que proyectan los versos “reviví la tremenda conjetura, de Schopenhauer y de Berkeley” (“*Amanecer*”, p. 38), ilumina “*Afterglow*” de manera tal que incluso el título cobra cierta gracia. Una vez hecha esta conexión, no es difícil que en “*Caminata*” se reconozcan las mismas inquietudes y por

lo tanto se pueda incorporar al mismo análisis lógico de los poemas anteriores. Habiendo pues explicado el relativo grado de arbitrariedad con que se han escogido estos poemas, permítaseme tratar de mostrar el mundo horroroso que las conclusiones de Schopenhauer depara al lector.

a) El mundo como voluntad...

En 1818, Arthur Schopenhauer publica lo que cree será su gran contribución a la humanidad, su obra *El mundo como voluntad y representación*. La sorpresa lo asalta cuando descubre que su libro cae en el vacío, pues aseguraba que incluso párrafos enteros de su obra habían sido dictados por el Espíritu Santo, casi una contradicción en una filosofía tan pesimista como la suya. No es sino hasta 1846, dos años después de la segunda edición del libro, cuando empieza a tener algo del reconocimiento que esperaba.

El pesimismo en Schopenhauer limita con lo patético, la existencia del hombre y, sobretodo, su conocimiento de esa existencia, hacen del mundo un lugar inhabitable, un horror para la mente y un suplicio constante. Su filosofía se estructura en una adaptación de la filosofía kantiana, rescatando lo que Kant denominó “la-cosa-en-sí” e identificándola con la voluntad. Dice Schopenhauer que toda percepción que aparece como mi cuerpo, no es otra cosa que mi voluntad y, por lo tanto, es mi voluntad lo que me permite conocer. Mis percepciones son voliciones, esto es, movimientos corporales, y, en esta medida, son producto de mi voluntad.

La realidad, por consiguiente, es una inconmensurable voluntad que se desarrolla en toda la naturaleza, tanto en la animada como en la inanimada y, siguiendo este camino,

podría llegar a pensarse en un panteísmo (en donde una sola voluntad infinita puede identificarse con Dios, que es parte de toda la naturaleza). Pero el pesimismo de Schopenhauer no permitiría nunca una voluntad benigna reguladora del mundo, (en el panteísmo la virtud consiste en actuar de acuerdo con esa naturaleza, con esa voluntad, que en últimas sería actuar de acuerdo con Dios), para él esa gran voluntad es una voluntad maligna, es perversa, es la fuente de todo el sufrimiento del hombre. El conocimiento por tanto, es un horror, pues enseña al hombre todo el engaño del que es parte, le revela que la felicidad es imposible porque si no logra lo que desea, es causa de dolor, y el hecho de conseguirlo lo llena de saciedad.

Sólo existe una sabiduría verdadera, y ésta se revelará cuando el velo que ante el hombre aparece sea quitado, esta verdad le enseña que no hay diferencia entre un hombre y otro, que todos son parte de esa voluntad infinita, y que las diferencias que cree ver, entre unos y otros, son sólo ilusión y engaño.

Pero llegar a esa verdad aquietta toda volición, porque esa gran voluntad es estable, y al no haber movimiento no se ejercita la voluntad del hombre, que es del todo inferior a esa otra infinita. Si la voluntad del hombre se paraliza, entonces niega su propia esencia y es por eso por lo que está atrapado en un mundo en donde los conocimientos parciales causan únicamente dolor. Lo único que podría salvarlo sería el amor, que en todo caso es simpatía y entiende, en esa misma medida, el sufrimiento de los demás, trágicamente, sólo el sufrimiento de los demás puede causarle al hombre algún placer.

El hombre bueno debe renunciar a todo placer y voluntariamente sufrir, debe negar su voluntad individual que es la que crea el mundo, porque el mundo es producto de la

objetivación de mi voluntad, al suprimir mi voluntad suprimo el mundo exterior. La santidad consiste en aproximarse lo más posible al no-ser, no pudiendo acceder a dicho estado por medio del suicidio, pues se negaría el acceso al estado del Nirvana, que, sostiene Schopenhauer, trae la verdad en forma de mito. En conclusión, para tratar de entender este enredo de voluntades, sería necesario decir que la voluntad infinita no es Dios, sino el demonio, que se esfuerza en hilar una red de dolor y de sufrimiento para los hombres, el universo está creado para hacerle daño al hombre.

b) ...y representación.

La sorpresa que provoca el tratado radica, además del hecho de desacreditar en su mismo prólogo a grandes de la filosofía como Kant o Berkeley, en su primera frase: “El mundo es mi representación.” (*El mundo como...*, p. 19). Se intuye, ya desde el principio, un pensamiento solipsista⁶⁰, sin llegar a serlo realmente⁶¹.

El sujeto es aquél que todo lo conoce y de nadie es conocido. Es, pues, la base del mundo, la condición supuesta de antemano de todo objeto perceptible, pues que nada existe sino para un sujeto. Cada hombre es un sujeto de esta especie, pero sólo en cuanto conoce, no en cuanto es conocido, su cuerpo mismo es objeto, y considerado desde ese punto de vista es representación. (El mundo como..., p. 20).

El mundo existe sólo para quien lo percibe, o sea, el sujeto que conoce. Sin embargo, de lo único que puede tener certeza es de la existencia del ojo que ve o de la mano que siente y nunca de aquello que ve o aquello que siente. El mundo es apariencia, por lo

⁶⁰ Planteamiento filosófico que sostiene que el conocimiento es incomunicable, todo lo que existe está fuera de mí, y yo no puedo salir de mí mismo, el “ojo” solipsista ve todo lo exterior pero no puede verse a sí mismo. Sólo yo existo y no puedo comprobar que nadie más lo haga.

⁶¹ Se reconoce la existencia de los otros en la medida en que son representaciones.

tanto es ilusión, depende de mi voluntad, y dado que es soy el único que puede percibir, la conclusión lógica es, como lo indica el título del libro, que el mundo es mi voluntad y mi representación. Borges saca provecho de esta última premisa, sin olvidar la primera, claro, y explota las consecuencias de dicha afirmación. Si el mundo es representación, es máscara, no es más que un engaño, pero si además es mi representación, es por lo tanto mi engaño. Por ese motivo los poemas que aquí se estudian cobran un cariz oscuro, porque ponen de manifiesto el problema que tendría cada uno de los lectores si Schopenhauer estuviera en lo cierto. Los poemas serán copiados en su totalidad, y luego, para efectos del análisis, se escribirán los versos en letra cursiva. Tomándome un libertad adicional, permítaseme para efecto discursivo, asumir que los tres poemas constituyen una unidad temática, asumir por lo tanto que el narrador es uno sólo y el mismo en ellos.

c) Primer poema.

AFTERGLOW

Siempre es conmovedor el ocaso
por indigente o charro que sea,
pero más conmovedor todavía
es aquel brillo desesperado y final
que herrumbra la llanura
cuando el sol último se ha hundido.
Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
esa alucinación que impone al espacio
el unánime miedo de la sombra
y que cesa de golpe
cuando notamos su falsía,
como cesan los sueños

cuando sabemos que soñamos.

(En *Obras Completas I*, p. 37).

Éste constituye el más breve de los poemas escogidos de la trilogía; es, además, el más sencillo de desmembrar dado que está compuesto por sólo dos frases largas. Como ya se ha mencionado, es indispensable hacerle una concesión a esta primera interpretación, dado que cobra sentido gracias al poema siguiente; sin embargo, es necesario empezar por alguna parte y dado que la edición así lo propone, pues así se acepta.

“*Afterglow*” empieza con el atardecer, y el mismo título cuenta qué momento exacto del atardecer es el que ocupa al narrador: el momento en que el sol ha desaparecido pero subsiste un resplandor en el cielo que alcanza a iluminar la tierra unos minutos más. El *afterglow* es ese brillo que permanece. Situado en ese instante, el lector se enfrenta con un narrador categórico y universal, un narrador que habla por todos y asegura de manera radical aquello que pasa en ese instante. Es, recuérdese, un instante que se repite cada tarde y, en todo caso, produce, según el narrador, un sentimiento muy particular.

*Siempre es conmovedor el ocaso
por indigente o charro que sea,
pero más conmovedor todavía
es aquel brillo desesperado y final
que herrumbra la llanura
cuando el sol último se ha hundido.*

La primera frase es la presentación de la situación, no parece muy compleja a no ser por dos pequeños aspectos que acaso no son casuales. El primero, está dado en la palabra inicial, *siempre*. El segundo, en la cualidad que le otorga al ocaso y a su consecuencia, *conmovedor*. ¿Qué le permite al narrador hablar con tal convicción? ¿De dónde

proviene tal autoridad? ¿Cómo puede justificar que siempre es conmovedor el atardecer? Se comenzará con el segundo aspecto. Si se recuerda la frase de Schopenhauer acerca del sujeto, citada unas páginas atrás (p. 306), puede entenderse que las percepciones del narrador son las únicas percepciones válidas, siendo esto así, entonces será el único que puede afirmar algo con respecto de la realidad y por lo tanto si para él es conmovedor el ocaso, lo será absolutamente. El sujeto sólo puede afirmar su representación de la realidad, y dado que todos los hombres son percepciones de un sujeto, que por lo demás de nadie es percibido, entonces sus sentencias se convierten en totalizadoras de la realidad. El mundo es representación, pero más que eso, es mi representación, y por este motivo el tono del poema parecerá tan absoluto. Para entender el primer aspecto, será necesario comentar cómo opera el tiempo sobre mí.

[El cuerpo] está incluido en las formas de todo conocimiento: el tiempo y el espacio, generadoras de la multiplicidad; [...] Por consiguiente, el mundo como representación, [...] tiene dos mitades, necesarias, esenciales e inseparables. La una es el objeto, cuya forma es el tiempo y el espacio y, por ende, la multiplicidad. Pero la otra, el sujeto, está fuera del tiempo y del espacio, pues está toda e indivisa en cada ser capaz de representación. (El mundo como..., p. 20).

Por lo tanto, el tiempo sólo actúa sobre el hombre en cuanto objeto, pero nunca en cuanto a sujeto, y si es el sujeto quien percibe el atardecer, entonces ese momento es único, es antes y después; si para el narrador es conmovedor el ocaso, entonces lo será *siempre*. Por eso el poema en un principio puede parecer autoritario, sin embargo, puede entenderse que no se trata de arrogancia, todo lo contrario, al conocer las limitaciones que Schopenhauer le impone al sujeto, el narrador accede a escribir de manera humilde y solitaria su representación del ocaso puesto que “*El sujeto es aquél que todo lo conoce y de nadie es conocido.*” (*El mundo como...*, p. 20).

*Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,
esa alucinación que impone al espacio
el unánime miedo de la sombra
y que cesa de golpe
cuando notamos su falsía,
como cesan los sueños
cuando sabemos que soñamos.*

La segunda frase del poema empieza con un plural. Ya se ha visto cómo el narrador asume la representación absoluta del atardecer, y por lo tanto su percepción, al ser la única posible, se convierte en la de todos. Sin embargo, por si hubiera alguna duda, ese plural está confirmado por otra palabra, una palabra que sitúa al lector en lo que posiblemente es la puesta en escena de la objeción hacia Schopenhauer, la palabra *unánime*. El miedo es unánime.⁶² El miedo es de “una sola alma”. La filosofía de Schopenhauer está estructurada sobre la percepción de un solo sujeto, puesto que si el sujeto de nadie es conocido, es incomunicable lo que el sujeto perciba. ¿Cómo podría hacerlo sin ser conocido? Es claro que Schopenhauer salvará este escollo, hablando de la pluralidad de sujetos. Pero como Borges generalmente escoge las premisas para elaborar su ficción, entonces no le interesan (para sus propósitos literarios) las evoluciones, conclusiones o incluso refutaciones de dichas premisas. Por lo tanto, si Schopenhauer empieza su tratado con la frase “*El mundo es mi representación*” entonces Borges le tomará su palabra.

Algo cesa de golpe, la alucinación, y con ella cesan el miedo, el atardecer y el mundo.

Cuando el lector nota la falsedad de esa alucinación, se da cuenta que tanto el miedo, el

⁶² En el cuento “Las ruinas circulares”, puede verse que la palabra *unánime* en la primera frase “*Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche*” (“Las ruinas...”, p. 451), adquiere las mismas características que aquí se le atribuyen, convirtiéndose en una pista valiosa dentro de la arquitectura del cuento. Una sola alma sueña y, como se revela al final, incluso sueña al soñador.

atardecer y el mismo mundo pueden ser falsos. Es ahí donde radica la reducción al absurdo de la afirmación de que el mundo es mi representación. Porque cada una de las palabras anteriores, contenidas en el poema, es sustituible por otra, precisamente porque si el mundo es representación entonces es máscara, todo es un invento de mi percepción.

Siguiendo una lectura rigurosa, podría entenderse que cesa el miedo cuando quien percibe nota la falsía de la alucinación, esa alucinación es la que impone el miedo de la unánime noche, y es la que le duele sostener. La alucinación es la luz tirante y distinta. La palabra *distinta* cobra entonces un significado filosófico⁶³, y complica un poco más las cosas. Si la alucinación es distinta, aparece como innegable al sujeto que percibe, pero no deja de ser alucinación.

De esto se sigue que si el sujeto no puede diferenciar el conocimiento verdadero del conocimiento falso, entonces nunca puede estar seguro de lo que conoce. El mundo es una máscara, sólo conozco engaños. El miedo entonces debería aumentar en vez de cesar de golpe. Para el narrador, en el momento de notar la falsedad, el miedo desaparece. Y desaparece porque si hay oscuridad, si el mundo se desintegra al reducirse la capacidad de percepción, entonces la posibilidad de ser engañado se reduce considerablemente. La máscara que representan los fenómenos externos se deshace pues no tiene nada qué ocultar. Desaparece porque si Schopenhauer tuviera razón, mi voluntad dejaría de engañarme, porque se da cuenta de que el mundo es un error, su error, porque el sueño cesa al darse cuenta de que sueña.

⁶³ Para Descartes, por ejemplo, el conocimiento verdadero debe aparecer de manera clara y distinta, esto es, de manera distinguible y, por lo tanto, innegable.

d) Segundo poema.

AMANECER

En la honda noche universal
que apenas contradicen los faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
los arrabales desmantelados del mundo.
Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.
Y ya que las ideas
no son eternas como el mármol
sino inmortales como un bosque o un río,
la doctrina anterior
asumió otra forma en el alba
y la superstición de esa hora
cuando la luz como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra,
doblegó mi razón
y trazó el capricho siguiente:
si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante

en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada,
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!

Pero de nuevo el mundo se ha salvado.
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en el resurgimiento del día
solicito mi casa,
atónita y glacial en la luz blanca,
mientras un pájaro detiene el silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.

(En *Obras Completas I*, p. 38-39).

Este poema representa la espina dorsal del capítulo y enfrenta al lector directamente con la doctrina que produce o permite su desarrollo. La mención específica a Schopenhauer y a Berkeley y la preocupación causada por lo que el narrador llama conjetura, incita al lector a buscar sentidos, acaso ocultos, en las desesperadas palabras con que se describe el amanecer. No obstante la mención a Berkeley, su premisa no parece ser esencial al desarrollo del poema. Es cierto que Berkeley propone la materia externa como actividad mental. La existencia es posible en tanto haya percepción, lo que implica un sujeto que

percibe. Si la materia dejara de ser percibida, cesaría su existencia. Sin embargo, en su calidad de monje y de hombre profundamente religioso, salva el escollo que sugiere un posible instante de no-percepción y por lo tanto de la desaparición de la realidad, diciendo que Dios lo percibe todo, de no ser así, la materia tendría una existencia espasmódica, desapareciendo cada vez que no fuera percibida, lo cual sería absurdo. Siguiendo atentamente la propuesta de Berkeley, no surgiría el temor que inunda al narrador, ni su desagrado por el amanecer.

Su relevancia, más que en la incomodidad que genera el amanecer, está en que Schopenhauer adopta la parte inicial del argumento, aquella que sostiene que los objetos son producto de mi mente, más aún, que existen en virtud de mi voluntad.

Todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente por condición un sujeto. El mundo es representación. Esta verdad es muy antigua [...] Berkeley fue el primero que la consignó explícitamente, por lo que merece un primer lugar en la historia de la filosofía, aunque el resto de sus doctrinas no merezca ser tenido en cuenta. (El mundo como..., p. 19).

Una filosofía pesimista como la suya jamás admitiría un Dios bueno que percibiera el mundo para mí garantizándome su existencia. Ni siquiera aquella Voluntad Suprema que propone está encaminada a aliviar mis temores, muy por el contrario, existe para hacerme sufrir. Esa Voluntad, que es la suma de las voluntades individuales, depende, claramente, de los sujetos que perciben. Recuérdese que el sujeto es el único que conoce y de nadie es conocido, entonces nunca puede garantizar que los demás existen, que haya otros sujetos. Lo máximo que puedo afirmar es que existen como objetos, y en tanto objetos, son producto de mi percepción, en otras palabras, de mi voluntad. Una vez más me encuentro sólo ante el mundo. Si la Voluntad Suprema es el conjunto de la

suma de voluntades, pero sólo puedo afirmar la realidad de mi voluntad, se sigue que esa Voluntad que afirma la existencia del mundo es mi propia voluntad, por lo tanto, si dejo de percibir el mundo, éste desaparecerá irredimiblemente; o por lo menos es una posibilidad lógica que se deriva del razonamiento. Es esa posibilidad la que desencadena el poema.

*En la honda noche universal
que apenas contradicen los faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
los arrabales desmantelados del mundo.*

En “*Afterglow*” ha anochecido, y el miedo ha cesado, pero no por mucho tiempo, el mundo empieza a desaparecer, la alucinación que se deshizo con las últimas luces del día, ha manifestado que acaso todo lo que el hombre percibe no es más que una ilusión. “Amanecer” empieza retomando el concepto totalizador, la noche es universal. Así como el unánime miedo, la noche de la que se habla es la única noche posible, es la noche que percibe el narrador, dado que el sujeto schopenhaueriano no es afectado por el tiempo, es todas las noches al mismo tiempo. No hay luz en ninguna parte del planeta, no hay luz en ninguna parte del universo, y dado que es la única es también la última.

Los faroles, que apenas contradicen esa noche, se dibujan en el poema como puntos iluminados en las calles, esos puntos son lo único que existe, esos círculos luminosos son lo último que queda del mundo: los círculos y el narrador. Una racha, un período breve de fortuna o desgracia, como lo define el diccionario de la Real Academia, ofende

las calles, cuya cualidad es la de ser taciturnas, ausentes, las calles que ya no están. Sólo existe lo poco que se ve, todo lo demás es una nada universal. La racha debe ser, claro, un breve momento de desgracia, ese instante previo al amanecer. Ese instante rima con aquel otro que comprendía el afterglow, los dos momentos, en donde el mundo se borra y se dibuja, son cruciales para el narrador embrujado por el pensamiento de Schopenhauer. Ya desde la introducción del poema, se advierte al lector que el amanecer es horrible, y que esa racha es un presentimiento de aquel horror. Horror que se acerca merodeando por los suburbios del mundo, amenazando con destruir esa nada.

*Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.*

Es natural que la sombra le llame la atención al narrador, así como que la amenaza del alba le produzca miedo, pues si se recuerda el primer poema, el miedo cesa cuando se descubre que el mundo es posiblemente una alucinación. Al no poder estar seguro de la realidad del mundo externo, el narrador ha preferido un mundo con la menor percepción posible, pues contiene menos engaño. Es necesario, dice Schopenhauer, reducir al mínimo la actividad de mi voluntad, pero esto contradice la propia esencia de la voluntad, es por eso por lo que los conocimientos parciales causan dolor. En esta medida, el narrador opta por aquietar su voluntad intentando percibir lo menos posible; el amanecer trae consigo una multiplicidad de posibilidades de ejercer su voluntad, es por ese motivo por el que se concibe como un horror.

También se incluye en este pasaje, la ampliamente comentada conjetura de Schopenhauer, y el narrador le da un cariz enfático, al llamarlo *sueño de las almas*, puesto que coincide con el sueño que cesa en “*Afterglow*” y con la noche universal. Está, en esta frase conectando los dos poemas y al mismo tiempo justificándolos. Es inquietante, sin duda, la sugerencia de que todo pensamiento acerca de la realidad quizá no tenga sustento ni extensión, que ni siquiera tenga propósito, puesto que para Schopenhauer el conocimiento parcial es inútil, y el conocimiento verdadero es imposible.

*Y ya que las ideas
no son eternas como el mármol
sino inmortales como un bosque o un río,
la doctrina anterior
asumió otra forma en el alba
y la superstición de esa hora
cuando la luz como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra,
doblegó mi razón
y trazó el capricho siguiente:*

Este pasaje empieza de una manera confusa: la diferencia entre eternidad e inmortalidad. Tal vez la solución esté en el origen, algo eterno es algo sin principio ni fin, algo inmortal puede haber nacido pero no morirá. Entonces las ideas se crean, producto de mi voluntad pero no desaparecen. Y tal vez por eso sea la superstición la que trace el capricho. La luz convierte en ideas lo que la sombra oculta, les devuelve su existencia, eso indicaría el sentido común, pero si es tan cierto todo aquello que Schopenhauer predica, entonces el hombre se encuentra con la siguiente posibilidad:

si están ajenas de sustancia las cosas

*y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada,
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.*

La materia no tiene extensión, no es sino producto de mi percepción, de mi voluntad, por lo tanto, se insiste en que todo lo que hay afuera de mí es un espejismo. El narrador lo ha llamado alucinación, ha notado su falsía y teme reencontrarse con la máscara. Insiste así mismo, en la unanimidad del sueño, en la suma de voluntades individuales, incluso por un instante le concede a Schopenhauer la posibilidad de que existan otros sujetos. Pero si casi todos duermen, entonces son pocos los que perciben la realidad externa, *son pocos los que sueñan el mundo*. Si en un momento determinado todos los sujetos apaciguaran su voluntad, si dejaran de percibir, si durmieran, el mundo como representación desaparecería. Incluso, más aterradora que la posibilidad de desaparecer, está la posibilidad de que el mundo sea percibido por esos escasos trasnochadores, pudiera ser que estuvieran borrachos, y su percepción alterada de la realidad, convertiría el mundo en una pesadilla, un mundo de calles cenicientas y apenas bosquejadas.

*¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!*

La vida es un sueño, eso ha quedado claro desde el principio, pero ese sueño corre peligro, como ya se ha dicho, si todas las voluntades a un mismo tiempo dejan de percibir. En este desafiante grito, se aclara que la conjetura fundamental es la de Schopenhauer y no la de Berkeley, el Dios de Berkeley jamás dejaría de percibir Su Obra, es Omnipresente y Omnisciente. La Suprema Voluntad de Schopenhauer, su Dios o su Satanás, en cambio, es una entidad que crea el mundo para hacerle daño al hombre, esa suma de voluntades sólo ofrece un conocimiento parcial que causa dolor a quien investiga y lo percibe. Ese es el dios que podría concluir su obra, pues depende de los soñadores, aquéllos que si dejaran de soñar, quedarían convertidos en sujeto sin objetos, en nada.

*Pero de nuevo el mundo se ha salvado.
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en el resurgimiento del día
solicito mi casa,
atónita y glacial en la luz blanca,
mientras un pájaro detiene el silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.*

Amanece, alguien percibía el mundo en todo momento, no ha desaparecido el mundo. En otra lectura, el amanecer, sin un sujeto que lo perciba, constituiría una objeción a la filosofía de Schopenhauer, puesto que si el sujeto que percibe es uno solo, y éste deja de percibir el mundo, no habría amanecer, el mundo dejaría de existir; el narrador no podría dormir jamás pues el mundo cesaría de golpe, como la alucinación. Pero el mundo se ha salvado y su existencia contradice a Schopenhauer.

Hay, sin embargo, tres últimas sutiles referencias a los filósofos en esta parte final. La primera, la invención de los colores por parte de la luz. Schopenhauer escribió un opúsculo titulado *Sobre la visión y los colores*. ¿Casualidad? Para la filosofía empirista, las cualidades de la materia se separan en primarias y secundarias, las primarias son inherentes al objeto, como puede ser la extensión. Las secundarias son los colores, por ejemplo, y claro, sin un ojo que perciba no hay colores. Dado que las ideas no tienen sustancia, sólo mi percepción de sus cualidades tiene validez. La luz, en sí misma, no tiene color, y por lo tanto también define su casa. El narrador sabe que él tiene parte en el resurgimiento del engaño, pues no ha dejado de percibir. La segunda referencia se expresa con el silencio que detiene un pájaro, pues el sonido también es un atributo secundario de la materia. La tercera está en la frase final, pues en el opúsculo mencionado se habla sobre los ciegos de nacimiento y su forma de conocer el mundo. Para terminar con este poema quisiera citar a Schopenhauer una vez más.

Pero así como con la salida del sol, el mundo visible aparece, así el entendimiento transforma de un golpe con su única y simple función la sensación, oscura e insignificante, en intuición. Lo que el ojo, el oído, la mano, sienten, no es intuición, es un mero dato. Sólo cuando el entendimiento pasa del efecto a la causa, aparece el mundo extendido en el espacio [...] este mundo, como mundo de la representación, existe sólo por el entendimiento y para el entendimiento. (El mundo como..., p. 25).

e) Tercer poema.

CAMINATA

Olorosa como un mate curado
la noche acerca agrestes lejanías
y despeja las calles

que acompañan mi soledad,
hechas de vago miedo y de largas líneas.
La brisa trae corazonadas de campo,
dulzura de las quintas, memorias de los álamos,
que harán temblar bajo rigideces de asfalto
la detenida tierra viva
que oprime el peso de las casas.
En vano la furtiva noche felina
inquieta los balcones cerrados
que en la tarde mostraron
la notoria esperanza de las niñas.
También está el silencio en los zaguanes.
En la cóncava sombra
Vierten un tiempo vasto y generoso
los relojes de la noche magnífica,
un tiempo caudaloso
donde todo soñar halla cabida,
tiempo de anchura de alma, distinto
de los avaros términos que miden
las tareas del día.
Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría.
(Advierto un largo paredón erizado
de una agresión de aristas
y un farol amarillo que aventura
su indecisión de luz.
También advierto estrellas vacilantes.)
Grandiosa y viva
como el plumaje oscuro de un Ángel
cuyas alas tapan el día,
la noche pierde sus mediocres calles.

(En *Obras Completas I*, p. 43).

Tras haber deshilachado los poemas anteriores a la luz de las teorías de Schopenhauer, no es de sorprenderse que “Caminata”, hallado unas páginas más adelante, remita al lector casi automáticamente a la misma temática. Como se ha mencionado, en este poema no existe una carga de filosofía tan acentuada, sin embargo, para resolver este capítulo, parece pertinente, al menos, comentarlo.

*Olorosa como un mate curado
la noche acerca agrestes lejanías
y despeja las calles
que acompañan mi soledad,
hechas de vago miedo y de largas líneas.*

La noche, una vez más protagonista, al desvanecer lo inmediato, obliga al narrador a imaginar lo que se esconde tras el velo de lo que no ve, despeja las calles al borrar lo que en ellas hay y les impone el miedo como característica esencial. El mismo miedo que ha invadido los cambios de luz en los poemas anteriores. Un miedo ampliamente sustentado. Una vez más, la soledad es relevante, pues es una soledad metafísica porque si el narrador es el único que puede percibir, no puede compartir su percepción, que es el mundo. Un mundo que lo acompaña, pero que empieza a desaparecer.

*La brisa trae corazonadas de campo,
dulzura de las quintas, memorias de los álamos,
que harán temblar bajo rigideces de asfalto
la detenida tierra viva
que oprime el peso de las casas.*

La brisa trae ideas, la primera es una corazonada, una intuición. La segunda es una dulzura, una sensación y la tercera es una memoria, un recuerdo. Las tres son elementos

mediadores entre el sujeto y el objeto, son efectos causados por los objetos *campo*, *quintas*, *álamos*.

El que creyese que, por el hecho de realizarse la percepción mediante el conocimiento de la causalidad, la relación de causa y efecto se da paralelamente entre sujeto y objeto, se equivoca lamentablemente, pues tal lazo sólo existe entre el objeto inmediato y el mediato: por consiguiente nada más que entre objetos. [...] Para el realismo, la causa está en el objeto y el efecto en el sujeto. El idealismo de Fichte hace, por el contrario, del objeto un efecto del sujeto. [...] ninguna de estas afirmaciones pudo jamás ser probada [...] la ley de la causalidad es anterior a la intuición y a la experiencia [...] y no puede ser revelada por ellas, del mismo modo el sujeto y el objeto preceden como condición previa a todo conocimiento y por lo mismo al principio de razón general, puesto que éste no es sino la forma en que se nos revela todo objeto, la manera constante de su aparecer, y el objeto supone siempre al sujeto. (El mundo como..., p. 26).

Son ilusiones lo que el narrador percibe, pues según Schopenhauer, basados en la intuición, la sensación o el recuerdo, no puede garantizarse el campo, las quintas o los álamos. Tal vez es por eso por lo que harán temblar la tierra viva, imaginada también bajo las casas.

*En vano la furtiva noche felina
inquieta los balcones cerrados
que en la tarde mostraron
la notoria esperanza de las niñas.
También está el silencio en los zaguanes.*

Parece haber en estos versos una rebelión en contra del pensamiento schopenhaueriano, la afirmación de que es en vano que la noche inquiete los balcones pone en entredicho la terrible conjetura de que la existencia del mundo externo se base en la percepción. Pero

ya introduce el tema del tiempo, del cambio, pues ya no están la niñas esperanzadas de la tarde. Sin embargo no durará mucho ese escepticismo como se verá más adelante.

*En la cóncava sombra
Vierten un tiempo vasto y generoso
los relojes de la noche magnífica,
un tiempo caudaloso
donde todo soñar halla cabida,
tiempo de anchura de alma, distinto
de los avaros términos que miden
las tareas del día.*

Los versos reúnen dos temas muy importantes. Por un lado, el tiempo que, como se ha demostrado, sólo se da en función del sujeto y por lo tanto siempre es presente. Ese tiempo cambia porque se amalgama con los límites visuales del día, que constituyen el segundo tema. En la noche, el alma que percibe no encuentra límites a su percepción, pues el mundo se está desintegrando, en la nada se puede imaginar el todo. El tiempo presente es diferente ahora, pues si se mide en virtud de la generación y continua corrupción de lo percibido, entonces se dilata al haber menos cambio perceptible. Todo soñar halla cabida, incluso soñar que el mundo no existe.

*Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría.*

El escepticismo se desvanece, el narrador es categórico esta vez al afirmar la horrenda conjetura, ya no la intuye, la imagina o la teme, ahora la sentencia. Estos versos ya no son como en “*Afterglow*” una falsedad, ni como en “*Amanecer*” un capricho, son una verdad. El narrador se ha convertido al postulado de Schopenhauer.

*(Advierto un largo paredón erizado
de una agresión de aristas
y un farol amarillo que aventura
su indecisión de luz.
También advierto estrellas vacilantes.)*

La realidad queda reducida a un poco de luz en la tierra y un poco de luz en el cielo, el farol es indeciso y las estrellas vacilantes, el mundo ha desaparecido casi por completo, es un anuncio del final.

*Grandiosa y viva
como el plumaje oscuro de un Ángel
cuyas alas tapan el día,
la noche pierde sus mediocres calles.*

La noche es la vida, es la realidad, el día es el sueño. Como ya se había sugerido en los poemas anteriores, la existencia puede ser el sueño y el sueño lo verdadero. Con las líneas finales del poema, el narrador enfrenta al lector con la crudeza de la realidad, las calles son mediocres porque son lo percibido por el sujeto, que es falible. Si Schopenhauer estuviera en lo cierto, lo único real sería la oscuridad y la nada.

Conclusiones Generales

Al echar una mirada a las [...] incoherentes series de historias con las que he procurado ilustrar unas cuantas de las peculiaridades mentales de mi amigo [...] me he quedado impresionado al comprobar todas las dificultades que he encontrado para escoger ejemplos que ilustren todos los aspectos de mi objetivo. Se debe esto a que en aquellos casos en los que Holmes llevó a cabo ciertos *tour-de-force* de razonamiento analítico [...] los propios hechos habían sido tan leves o tan comunes que no me sentía justificado al exponerlos ante el público.
Arthur Conan Doyle, “El paciente residente” (p. 170).

Hablar de una conclusión cuando queda todo el camino por delante es desalentador; terminar estas páginas, cuando parece que apenas han comenzado, no es fácil. Desde el principio ha estado claro que ésta es una labor incompleta y que queda mucho por leer, descifrar y escribir. No sólo de la obra completa de Borges, sino en los mismos textos que aquí se han tratado: los cuentos estudiados no se agotan en las interpretaciones propuestas. Sin embargo, se ha procurado agotar las posibilidades que la lectura aplicada ofrece; procurar conclusiones acerca de los capítulos particulares es, por lo tanto, reiterativo. Se podría seguir por la misma línea de interpretación en tantos otros textos de Borges y lo recomiendo al lector, pero llega el momento de presentar el resultado de haber procedido de esa manera; enunciar alguna teoría general que pueda predicarse de la suma de conclusiones parciales que se han obtenido en el desarrollo de la tesis.

Permítaseme empezar, entonces, por lo más general para conducir estas conclusiones hasta la explicación de la necesidad del método de lectura escogido. Después, en sentido contrario, ir desde lo particular que ofrece cada capítulo para poder predicar algo general acerca de la obra de Borges y, por qué no, acerca de la literatura fantástica.

Acerca del relato fantástico.

Mucho se ha escrito y comentado acerca del relato fantástico. Nabokov, Todorov, Callois, Fuentes o el mismo Borges, ofrecen teorías sólidas respecto del tema. No es mi interés proponer una teoría única o diferente que defina de una vez la literatura fantástica, género, en mi opinión indefinible. Pero, si no se puede definir, ¿cómo reconoce un lector que está frente a un relato fantástico? La intención, más bien, consiste en describir dos elementos que acaso sean necesarios el uno para el otro, que procuran al lector la certeza de que se encuentra ante lo fantástico: La incompreensión y la necesidad del lector de “aportar el muerto” para conjurar esa incompreensión.

Para tratar de llegar hasta los dos elementos permítaseme comenzar por un punto que en apariencia no tiene nada que ver con esta tesis. Quisiera empezar con un análisis de dos términos literarios: realismo mágico y lo real maravilloso. Es cierto que no se relaciona directamente con los capítulos aquí presentados, entre otras cosas, porque la mayoría de los relatos corresponde a un movimiento anterior, pero su exposición ayuda a establecer el lugar de percepción del lector, que es muy importante al momento de aceptar lo fantástico dentro de un texto.

Hoy en día no parece haber una distinción clara entre los dos términos, creo que se debe a que los textos que se inscriben dentro de una u otra denominación, comparten

elementos tanto de una como de la otra; entonces podría acuñarse un término, el “realismo maravilloso” para incluir los dos géneros y poderlos asir intelectualmente.

De lo mágico a lo maravilloso.

Para comenzar, quisiera explicar, por qué plagio en esta explicación el término “realismo maravilloso” propuesto por Irlemar Chiampi en su libro titulado “El Realismo Maravilloso”. En gran medida estoy de acuerdo con las razones que ella misma esgrime para justificar el acuñamiento de dicha expresión. Sin embargo me parece que las diferencias entre lo que significan “realismo mágico” y “real maravilloso” se pueden ampliar un poco. Estas diferencias se dan puramente a nivel del lenguaje; en lo que las palabras pueden llegar a significar y en lo que dichas expresiones representarían si se tomaran en un sentido literal. Empecemos con “realismo mágico”. Chiampi no parece comprometerse con alguna definición del término, no obstante, nos deja una cita de la investigadora soviética Vera Kuteishchikova:

Aunque el sentido general de este término sea inteligible, por lo pronto carece de un contenido nítido. (El Realismo..., p. 31).

Para hacer referencia al lenguaje a lo largo de esta explicación, me tomaré la libertad de retomar la teoría referencial del lenguaje comentada en el capítulo sexto. Recuérdese la conclusión alcanzada: cuando se entiende un lenguaje, es porque se conocen de antemano los referentes que coordinan con los efectos acústicos de dicho lenguaje.

Aunque será más adelante donde esta teoría adquiera verdadera importancia, por ahora, me gustaría señalar el problema que sugiere la definición de “realismo mágico” que propone Vera Kuteishchikova. Teniendo en cuenta que no podría entenderse una

palabra sin un referente previo existente en la realidad, ¿cómo se podría explicar que se entienda el sentido general del término si carece de un contenido nítido? Por supuesto que esta pregunta no es coherente dado que se ha presupuesto una teoría bajo la cual una proposición similar carece de sentido. Pero de todas formas, nada claro deja la definición de Kuteishchikova. Es necesario, entonces, otorgarle algo de nitidez al contenido de la proposición. Realismo, en la segunda acepción que le otorga a la palabra el Diccionario de la Real Academia Española, significa: “*sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza.*” Con respecto a esta palabra, creo que no hay mayor dificultad, más allá de entender que la naturaleza es lo real, siendo lo real “*lo que tiene existencia verdadera y efectiva*”. Entonces, continúo, “lo mágico”:

Magia, en su acepción corriente, es el arte o saber que pretende dominar los seres o fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales. (El Realismo..., p. 49).

La magia pretende subvertir los órdenes naturales, por lo tanto, se introduce en el texto como elemento exógeno a la realidad. Esto es, entra de forma violenta en el texto y genera contradicción, al lector le cuesta trabajo asimilar el suceso, incluso produce reacciones de incredulidad en los personajes de la obra, para dar un ejemplo, me remitiré a un pasaje de *El reino de este mundo*, del escritor Alejo Carpentier, gran exponente del tema en cuestión.

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara revelaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de

quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Makandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. (El reino..., p. 21).

Ésta es una clara intervención de la magia en el texto, es un hecho que desborda los límites de la realidad. La mujer es una bruja y por medio de ciertos poderes altera el curso natural de la realidad. Sin embargo existe un ámbito dentro del cual eso mágico se convierte en real, quiero decir, que se vuelve natural. Para explicar esto será necesario apartarse de nuevo de la linealidad del texto y abrir dos nuevos paréntesis: Lo maravilloso es un elemento que no ejerce violencia contra la naturaleza. Es algo improbable, pero no imposible, es maravilloso porque es inusual y por eso generalmente carece de un efecto acústico propio, de una palabra que lo nombre y lo determine. Las palabras se aprenden por la costumbre de asociar siempre los mismos sonidos a los mismos objetos. Cuando el hombre se enfrenta a lo no cotidiano el lenguaje se vuelve insuficiente pues, el sujeto, carece de las palabras para referirse a “eso”, por lo tanto, se ve obligado a dar ejemplos y explicar lo desconocido por medio de lo conocido. Por otro lado, el lenguaje es informador de cultura y si no existe palabra para señalar cierto referente extralingüístico, es muy probable que esa realidad no esté concebida dentro de la cosmovisión de quienes participan de ese lenguaje. Irlemar Chiampi menciona el problema con el que se enfrentan los conquistadores españoles cuando llegan a América: *“la misma crisis lexical del conquistador español, ante la contingencia de tener que nombrar lo nuevo.” (El Realismo..., p.52).* No es de extrañarse que los conquistadores hayan encontrado todo “maravilloso” puesto que, se estaban exponiendo a realidades desconocidas, pero que no dejaban de ser realidades. No tenían las palabras para designar esos referentes extralingüísticos y, por lo tanto, no comprendían lo que estaban viendo; la comprensión se da sobre la base del lenguaje

porque el lenguaje es el vínculo entre las personas y la realidad externa. Es muy importante resaltar que lo maravilloso es posible. Es entendible, también, que los españoles hayan creído que se encontraban en “las indias” ya que también desconocían los referentes extralingüísticos de las lejanas tierras y como las noticias que tenían de oriente, las obtenían por medio de ejemplos y comparaciones, no tenían un verdadero lenguaje para comprender su error.

Maravilloso es lo “extraordinario”, lo “insólito”, lo que se escapa al curso diario de las cosas y de lo humano [...] es un grado exagerado o inusual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o riqueza, en fin, de perfección, que puede ser mirada por los hombres. Así, lo maravilloso preserva algo de lo humano en su esencia. (El Realismo..., p. 54).

Es claro, ahora, por qué para los europeos, las realidades americanas son maravillosas, pero es curioso que, para los mismos americanos, lo sean. Es aquí donde la teoría del lenguaje adquiere sentido. Quiero decir con esto, que está bien para quienes no poseen un lenguaje que dé cuenta de lo extralingüístico en América, pero para el americano, que vive eso maravilloso, ¿por qué ha de parecerle maravilloso cuando basta visitar ciertas regiones para ver el realismo maravilloso en movimiento? Creo que la razón de esto está en el sistema educativo que América ha tenido: el pensamiento occidental y la revolución copernicana. Es necesario resaltar que América no padeció una Edad Media, un Renacimiento o una transición a la Modernidad; dicen los más radicales que en América los hombres bajaron de los árboles directamente al ferrocarril.

Desde que el racionalismo decidió explicar toda la realidad por medio de un orden lógico de causas naturales, ciertos referentes extralingüísticos que daban cuenta de cierto tipo de realidades, quedaron sin lenguaje. Me refiero a la religión, al mito. La

ciencia ha relegado el mito al ámbito de los cuentos y mentiras, de las fábulas; se ha desprestigiado al punto de crear un vacío espiritual que se pretende llenar con tecnología. El mito da cuenta de realidades espirituales trascendentes que ninguna ciencia podrá explicar; esta tesis no ha hecho más que insistir en ello. Ésa es la razón para que a la gente educada le parezcan maravillosas ciertas experiencias que son naturales para personas de determinada tribu o comunidad que preserve sus creencias míticas. Es por eso por lo que las metamorfosis de Makandal o de Ti Noel dejan de ser mágicas para introducirse en el ámbito de lo maravilloso. Si bien logran esas experiencias después de haber sido iniciados y, amparados por cierta magia, el evento es real porque el mito le confiere esa realidad.

El mito designa una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa [...] el mito tiene -o ha tenido hasta estos últimos tiempos- «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. (Eliade. Mito y realidad, pp. 7-8).

El mito informa la cultura cuando tiene un lenguaje que comprende esas realidades espirituales; y, como es manual de comportamiento, entonces define las acciones de determinada cultura. Las personas de una cierta tribu, por ejemplo, van a desenvolverse en el mundo como sus mitos aconsejan y, por lo tanto, el mito valida las acciones de estas personas; el mito dicta el patrón de cómo una cultura aparece frente a su entorno. Para algunas culturas que, gracias a Dios, conservan sus mitos, los referentes extralingüísticos tienen efectos acústicos correspondientes, esto es, que tienen lenguaje. Por lo tanto, se convierten en maravillosos los eventos mágicos y se vuelven reales.

Lo real maravilloso, término inventado por Alejo Carpentier y divulgado en el prólogo a su novela El reino de este mundo, se refiere al ambiente mágico atestiguado por cualquier turista que haya asistido al mercado de Chichicastenango en Guatemala o a la ceremonia macumba de Yamanjá en la playa de Copacabana. O sea que la transcripción a la página escrita de ese ambiente mágico arraigado en las culturas indígenas y africanas constituye lo real maravilloso. (Menton. "El realismo...", p. 20).

Para terminar con esta exposición quisiera insistir en que lo maravilloso, es improbable pero no imposible y, que generalmente es maravilloso, porque se carece de un lenguaje que dé cuenta de esos referentes extralingüísticos, puesto que el lenguaje se aprende por costumbre. Espero haber expuesto con claridad la diferencia entre realismo mágico y lo real maravilloso; es una diferencia netamente semántica. Creo que los textos, en su mayoría novelas, que se clasifican bajo cualquiera de los dos géneros, participan tanto de uno como del otro. Esto, por supuesto, no es más que una conjetura, sin embargo, comparto la definición de Chiampi que pretende fundir los dos términos para darle una identidad a esa literatura etérea, tan difícil de definir.

Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios. Lo verdadero era siempre simbólico, y el realismo de la poesía era lo único valedero, aunque fuese ambiguo o por eso mismo: las relaciones entre los dioses y los hombres eran siempre equívocas. La prosa servía sólo para hacer una guía de teléfonos, un prospecto para el funcionamiento de una lavadora o la crónica de una reunión de directorio. (Sábato. Abaddón..., p. 273).

Se ha propuesto esta rama de la literatura fantástica, para definir la actitud del lector, porque le plantea directamente lo mágico y lo maravilloso; de antemano le anuncia una propuesta alternativa de la realidad, obligándolo a asumir una posición frente a lo narrado. Para regresar al relato fantástico en general es importante examinar la actitud

del lector ante lo mágico y lo maravilloso que es, mucho me temo, la misma que debe adoptar en el caso de cualquier otra narración fantástica. El lector tiene dos opciones, adoptar la postura de Ti Noel o adoptar la postura de Makandal. En el primer caso queda por fuera de la narración y atiende la escena como espectador consciente del engaño y de que está leyendo una ficción. En el segundo caso, se convierte en un espectador interno que acepta la realidad de la narración y de quien el narrador espera ciertas reacciones, se convierte, de alguna forma extraña, en personaje de la narración. Por ese motivo, en casos como los que presentan “Funes, el memorioso”, “El acercamiento a Almotásim”, “El inmortal” o “La noche de los dones”, entre otros, se puede explorar la veracidad del relato. No como espectador externo para quien todos los relatos son ficciones, sino como espectadores internos que tratan de descubrir la verdad del narrador, no la del escritor. De esta manera el lector puede descubrir que la historia de Funes no puede ser verdadera o descubrir las incoherencias en la historia del tribuno romano. En otros casos, como el que presenta “Tema del traidor y del héroe”, por ejemplo, el escritor se convierte en personaje y el lector interno lucha por acercarse a la verdad del relato. Es desde esa posición como surge la incompreensión que considero indispensable para definir un relato como fantástico.

En el relato fantástico suele echarse de menos un elemento que aclare la situación, esta parte abundará en ejemplos porque como he dicho no se trata de una teoría sino del intento de definir una intuición, un sentimiento que abunda en la literatura fantástica. El “realismo maravilloso”, por ejemplo, neutraliza el aspecto irracional de sus eventos, así la ascensión de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*, no sorprende porque el lector asume que es completamente natural que lo haga. En la obra de Borges, por ejemplo, siempre se está frente a una revelación que no se produce; en Cortázar, el

lector se enfrenta a la sustracción de algún elemento sintético, la preocupación por la identidad es evidente, pero nunca queda resuelta. En Kafka lo más sorprendente, diría Camus, es que no sorprenda, los elementos burocráticos y la falta de comunicación ponen en evidencia los abismos del lenguaje abandonando a sus protagonistas y, de paso al lector, a la incompreensión. La mente del lector crea una especie de sinapsis en un esfuerzo por comprender, por ver lo que no ve, por entender lo que ve o entender por qué lo ve. En el relato gótico, por ejemplo, son los personajes que encarnan lo racional los que son sacrificados y conducidos a la locura porque se enfrentan a lo no dicho o a lo imposible: La muerte en vida, por lo general. Los narradores se enfrentan a la incomunicabilidad del lenguaje por falta de definiciones de lo extralingüístico. Poe pretende hablar con una momia o hipnotizar a un moribundo para entender lo que hay detrás de la muerte; Coleridge viaja con *She-life-in-death* (vida dentro de la muerte); Drácula es un no-muerto, Frankenstein una creación a partir de cadáveres. En otros casos lo fantástico se expone en el lenguaje mismo, como es el caso de Lewis Carroll y del mismo Borges. Maupassant, por ejemplo, renuncia a la reducción, evita la explicación y deja al lector con una sensación de engaño.

La constante, parece ser, el problema que sugiere nombrar lo innombrable. La advertencia de II Corintios XII, 2-6, se hace extensiva a la literatura fantástica. Dante lucha contra ella cuando recurre a las musas para su inspiración en el *Infierno* y luego renunciando a ellas a su entrada en el *Purgatorio*. Entonces se yuxtaponen dos planos irreconciliables, puesto que al simbolizar o explicar o decir se deshace el terror. No me refiero al terror que representa un muerto viviente, sino al horror lógico que lo fantástico plantea al lector. En el caso de Lovecraft, por ejemplo, se recurre demasiado a la descripción de los monstruos dejando tan poco a la imaginación del lector que se

deshace lo fantástico. El cuento “There are more things” de Borges, está dedicado a Lovecraft, pero más que un homenaje, parece ser una crítica. En el cuento se establecen una serie de elementos que inducen al lector a pensar que en la casa habita un ser de otro planeta, pero cuando se abre la puerta, como en el relato de Almotásim, el cuento termina; termina sin prueba real de que algo monstruoso aguarde detrás de la puerta. El lector debe “aportar el muerto”. El problema de mostrar lo inmostrable, narrar lo inenarrable, convierte al relato de ficción en un texto del deseo, lo fantástico invade el mundo y contamina al lector interno, el individuo es convertido en objeto fantástico; en los textos del absurdo, no hay fin, en los fantásticos no hay medios para alcanzarlo.

Para tratar de explicar la expresión “aportar el muerto” permítaseme una extrapolación, el cine. El cine de terror que tanto auge tuvo en los años ochenta llenó el mundo de monstruosidades (Chuky, Freddy Krueger, Jasón, etc.) Las escenas producían su efecto de intimidación por medio de mecanismos de cámara y fotografía que, en imágenes cerradas, limitaban el campo de percepción del espectador, dejándolo a la expectativa de una sorpresa, el monstruo, dejando el manejo del miedo a una serie de sobresaltos ocasionales. En el cine clásico, por ejemplo, el miedo se manejaba de otra forma, era un horror lógico. Directores como Ted Browning o Fritz Lang, dejaban en blanco la conexión de causalidad obligando al espectador a aportarla. Por ejemplo, en el caso de *Nosferatu* (1922), no hay coincidencia entre el vampiro y su víctima, pero siempre hay una continuidad de escenas que conducen al espectador a la conclusión: aparece el vampiro en una ventana; luego hay una escena de la luna llena; luego una escena de la mujer. Cada vez que se repite esta secuencia, la mujer aparece más y más débil. El espectador aporta la conexión causa-efecto deduciendo que es el vampiro quien roba la energía vital de la mujer; esta técnica se ha definido como el efecto Kuleshov.

El director ruso Lev Kuleshov (1899-1970) hizo tres montajes. Tomando un único fotograma de un actor conocido lo introdujo en tres secuencias diferentes, en una estaba frente a un plato de sopa, en la segunda frente a una niña muerta y en la tercera frente a una mujer desnuda. Proyectó las tres secuencias sin advertir a su público del montaje. Al evaluar a sus alumnos, éstos coincidieron, en un altísimo porcentaje, en la siguiente respuesta. “Es un actor estupendo, en la primera escena se percibe el gran apetito que tiene, en la segunda uno se conmueve con la tristeza que transmite, en la tercera es clarísima la expresión de lujuria que lo inunda”. Fueron los espectadores los que hicieron la conexión, inexistente, entre el fotograma del actor y los objetos de las escenas: aportaron la intención.

En el relato fantástico, el buen relato fantástico, sucede lo mismo: el narrador evita las conexiones lógicas conduciendo al lector a las monstruosidades reflexivas, al horror lógico que supone tener la capacidad para llenar ese vacío que, generalmente, es terrible. En el cine tiene más impacto la ausencia de escenas explícitas que la excesiva obviedad. Es más llamativo aportar los muertos que verlos, puesto que casi nunca se parecen a los que tiene el espectador en la cabeza, haciendo evidente la falsedad y la ficción, sacando de situación, en muchos casos, al espectador interno convirtiéndolo en espectador externo.

Los buenos narradores no establecen las conexiones o entregan los resultados; pero no dejan al lector en total libertad. Por ejemplo, en el caso del cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, el lector no llega a la conclusión de que el personaje ha salido volando por la ventana o ha sido abducido por extraterrestres, el lector sabe que el personaje ha caído desde la planta duodécima y se estrellará irremediabilmente contra el pavimento.

El narrador conduce al lector hacia la conexión o hacia el fin, sin revelarlo: el lector aporta el muerto.

El lector, en muchos casos, no puede estar seguro de la verdad del relato pero algo en su interior se lo sugiere. Cuentos como “El guardagujas” de Arreola, “Young Goodman Brown” de Hawthorne, “The Magic Barrel” de Malamud o “La pata de mono” de Jacobs, ilustran este punto de manera formidable, permítaseme comentar el último para concretar el punto.

Un hombre se apodera, en contra del consejo de su dueño, de una pata de mono que concede tres deseos. El antiguo dueño asegura que debe tener cuidado pues la pata está maldita y los deseos nunca vienen como se esperan sino que acarrear grandes desgracias. El nuevo propietario del amuleto se desentiende de las advertencias y, con su mujer, pide el primer deseo: quieren doscientas cincuenta libras. Al día siguiente reciben la noticia de que su hijo ha muerto en un accidente laboral, que ha caído en una máquina trituradora por lo que el cadáver es irreconocible pero, que gracias a un seguro que la compañía tenía para sus empleados, les ha tocado, en herencia, la suma de doscientas cincuenta libras. Aterrados con la noticia culpan a la mano. La mujer desesperada pide un segundo deseo, quiere ver a su hijo. El clima es espantoso, y se presiente una nueva desgracia, el marido aterrado espera ver el cadáver mutilado de su hijo tras la puerta, pues recuerda que los deseos no se materializan de la forma esperada. Se oye un ruido en la puerta y antes de que la mujer abra la puerta, el marido pide el tercer deseo, que desaparezca el horror que aguarda tras la puerta. La mujer abre la puerta y sólo ve la rama de un árbol rasgando la puerta, justificando, de algún modo, el ruido que se oía.

No existe ninguna prueba literal en el cuento que conduzca a la conclusión de que la pata de mono concediera los deseos. No es posible vincular lógicamente, el hecho de la muerte del hijo con la petición y cumplimiento del macabro deseo. No existe prueba de que el segundo hubiera sido concedido y mucho menos de que el tercero hubiera anulado al segundo. Pero pregunto, ¿quién no se hubiera imaginado al hijo mutilado tras la puerta? El lector ha aportado el muerto y completa la narración.

En el caso de Borges, y de tantos otros, el espacio lógico no requiere de cadáveres ni fantasmas, pero el mecanismo opera de manera similar. Hay una dislocación de lenguaje y de la lógica. Magritte, al escribir en una de sus obras la frase “esto no es una pipa” causa el mismo efecto del ejercicio propuesto en el primer capítulo en el que se le pide al lector que no piense en el color rojo, está evidenciando la fractura del lenguaje separando el objeto, su nombre, su función y su interpretación. Lewis Carroll pondrá en labios de Alicia la frase “*I can see nobody on the road*”, frase que no hace esperar una respuesta: “increíble, ser capaz de ver a nadie y a tanta distancia”. La imposible conversación con Funes, hace del narrador un mentiroso cuando el lector atiende a las implicaciones de un lenguaje de particulares. Swift había representado el trabajo que esto requería al cargar a dos interlocutores con sacos llenos de objetos para que pudieran comunicarse. Esas fallas del lenguaje y de la lógica deben ser restituidas, pero el relato fantástico no lo hace, el lector, que se ha convertido en personaje, debe aportar esa conexión.

El caso que se ha tratado en la tesis es la reducción al absurdo de la teoría idealista, el mecanismo es el mismo, el lector, armado con la razón es desterrado de su plácido mundo y confrontado al horror lógico al que conduce un mundo que fuera,

efectivamente, como el que predica el idealismo. El elemento de reducción o de síntesis debe aportarlo el lector. Los relatos son terribles para la razón pero el narrador ofrece indicios que conjuran ese horror y salvan al lector del abismo lógico en el que están inmersos los personajes.

La crítica ha propuesto una relación del texto con el lector y propone que existen casi tantas interpretaciones como lectores. (Descartando, por supuesto, aquellas necesariamente equivocadas como las que sugiere Richard Rorty, cuando afirma que algunos lectores golpean el texto hasta darle la forma deseada). En todo caso, en este trabajo, se ha procurado seguir una serie de pistas ofrecidas por los mismos relatos y aunque existen muchos otros en los que pueden rastrearse objeciones de tipo filosófico, los que aquí se han tratado, contienen el nombre del filósofo que se ha estudiado⁶⁴. En muchos, incluso, están descritas las teorías objetadas para ofrecerle al lector más elementos de guía para deshacer el horror.

Si bien se ha insistido en leer de acuerdo con lo que el texto mismo ofrece y no contaminarlo de elementos exógenos provenientes de las experiencias o intenciones del autor, es claro que se ha trabajado con la conciencia de cierta intencionalidad, así fuera únicamente la de que se deriva de dejar los nombres de los filósofos al alcance del lector. Pero el hecho de mencionarlo, no ha interferido en las consecuencias del análisis, siempre, en todo caso, se ha trabajado con los elementos que las narraciones han propuesto.

⁶⁴ Habiendo justificado aquellas que no los incluyen como “Las ruinas circulares”. “*Afterglow*” y “*Caminata*”, entre otros.

El mismo Borges hace que la tarea de desligarlo de su literatura sea más ardua. En una entrevista realizada por George Charbonnier en 1967⁶⁵, dice lo siguiente:

Creo que en todos mis cuentos hay dos elementos. Son como un juego, un juego que no es arbitrario. En todo caso, no lo es para mí. Una necesidad, si la palabra no resulta demasiado fuerte, me impulsó a escribirlos.

¿Entonces en dónde deja el lector la intencionalidad del autor, si como se viene proponiendo el autor ha desaparecido? Está claro que no siempre se encuentra en un relato lo que el autor quiso decir, a veces, incluso se encuentra más. Pero esa conciencia de que existen dos elementos, al menos vale para proveer al lector de una actitud investigativa al enfrentarse con sus narraciones. Edna Aizenberg dice, comentando a Ana María Barrenechea, comentando a Borges, quien a su vez ha comentado a Dante:

Esta descripción de Dante, es también la de Borges, cuyo modelo narrativo propone, para Ana María Barrenechea, una «lectura de distintos niveles, desde los hechos concretos a las formas arquetípicas». Estos estratos, según Barrenechea, están en tensión entre ellos, y es la interacción mutua de los distintos significados la que confiere a la ficción de Borges su riqueza y complejidad. La primera capa, la superficial, es la historia literal y concreta, dotada de todos los detalles circunstanciales que simulan la realidad. Pero ya en este nivel más abierto y accesible, afirma Barrenechea, hay indicaciones de los otros, señales intermitentes «que apuntan a una exigencia de desciframiento, hacia una meta cada vez más abstracta, y cada vez más lejana y elusiva». (El tejedor..., p. 104).

También se ofrece la mención de René de Costa cuando dice que los relatos de Borges tienen más de una dimensión. Por otra parte, están los que defienden el texto por sí mismo sin contemplar al autor como factor procurador de pistas para el desciframiento.

⁶⁵ Citada por René de Costa en *El Humor en Borges*.

Entre ellos, Umberto Eco, Richard Rorty, E. D. Hirsch. En el libro *Validity in Interpretation* de Hirsch, el lector se encuentra con que el primer capítulo se titula *In defense of the Author* (En defensa del autor), y puede ver que contiene los siguientes subtítulos: A. Banishment of the Author. (La desaparición del autor). B. The Meaning of the Text changes- even for the Author. (El significado del texto cambia incluso para el autor). C. It Does Not Matter What an Author Means- Only What His Text Says. (No importa lo que el autor quiere decir- sólo lo que su texto dice). D. The Author Meaning is Inaccessible. (La intención del autor es inaccesible). E. The Author Often Does Not Know What He Means. (El autor a menudo no sabe lo que quiere decir). Al enfrentarse con estos subtítulos, el lector ve que la defensa del autor se convierte más bien en la defensa del texto. Entonces, ¿cómo debe aproximarse a una obra? Tal vez esa pregunta es lo que podría llegar a sacarse en claro de un trabajo como el que aquí se presenta. Ni siquiera una respuesta, es sólo una pregunta la que ha ido saliendo a la luz a lo largo de sus páginas. Se ven confrontadas dos teorías literarias en apariencia irreconciliables.

A manera de conjetura, creo que hay, en el caso que aquí se presenta, dos maneras de abordar la lectura. La primera, haciendo caso de las sugerencias que apuntan a descifrar un doble entramado y al hacerlo, descubrir el oscuro propósito de su autor. La segunda, que es la que se ha tratado de llevar a cabo aquí, leer el texto y tratar de extraer de él las pistas que conducen a otros referentes, haya sido o no lo que el autor quería decir. Pero es necesario decir *se ha tratado*, puesto que es imposible no pensar, tras repeticiones metodológicas como las que representan el hecho de nombrar a los filósofos que además proveen una manera válida de interpretar, que ciertas claves son intencionadas.

En el epílogo de *Otras inquisiciones* Borges dice:

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 aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. (Otras..., p. 153).

Tal vez ahí radica la intención de este trabajo, en introducirse un poco más en esa conjetura, en apreciar los valores estéticos de la filosofía basándose en los textos de Borges. En aproximarse a esa desmitificación de los discursos serios, y ver bajo otra perspectiva los alcances de la literatura.

Es probable que Borges no pensara así, es de dominio público que incluso en sus escritos, entrevistas y comentarios más serios, encubría algún truco o alguna broma. Es probable que Borges no tuviera esas intenciones de encubrir niveles de interpretación. Es posible que Borges no hubiera pensado en Locke, Berkeley o Hume, o que sus relatos no pretendieran extremar sus teorías convirtiéndolas en relatos fantásticos. Pero eso, en realidad, no importa. Y no importa porque los textos están ahí con o sin autor que los defienda. Por otra parte existe la posibilidad de que su conocimiento de dichos filósofos, y de tantos otros, haya sido tan profundo que las tímidas conjeturas de este ensayo sean apenas sombras de lo que haya querido decir o, por el contrario, encubrir. Pero eso tampoco importa, porque nunca se podrá saber con certeza.

Borges proponía al autor como un amanuense, el simple escribano de un espíritu literario. El epígrafe con que se da comienzo a *Fervor de Buenos Aires* se lee:

A QUIEN LEYERE.

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tu el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. (p. 15).

En contra de las opiniones acerca de las huellas, que en los relatos de Borges, han dejado sus infiernos, es necesario proponer al escritor como un personaje. El Borges escritor es un personaje del escritor. El escriba es un personaje que sí es intencionado, que desmitifica la cábala y urde laberintos creados con una hermenéutica laica. Ese escritor asume la posición, en los relatos estudiados, de dios. Un dios menor del idealismo que limitado por las fronteras que le imponen los filósofos crea el mundo. Los cuentos que sirven de sustrato a los capítulos de esta tesis son el resultado de los mundos creados por los dioses de Platón, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume y Schopenhauer. El escritor es un personaje de Borges que se convierte en la deidad penosa cuyos mundos no son sino relatos de ficción.

Una cosa sí podría ser relevante para proseguir con estas conclusiones y es explicar cómo se ha leído el nombre de Borges en este escrito. Tal vez no importe Borges como autor, como persona o como conjunto de atributos freudianos a los que pueda achacarse su literatura. Pero sí importa como narrador, o como conjunto de ellos. Cuando se ha dicho aquí que Borges dijo, que Borges escribió, que Borges da una pista, muy seguramente quiere decir que el narrador dijo, escribió o da. Es un Borges vivo, que quizá no tenga nada que ver con el autor. Ese Borges, es el intencionado, es el que se inventa la conversación con Funes, o el que encuentra una curiosa enciclopedia de un mundo ficticio. Es el que recrea la filosofía idealista a través de sus relatos.

Retomando el inciso B) de Hirsch, acerca del cambio de significado de los textos, puede verse un claro ejemplo del Borges al que me he venido refiriendo. Podría decirse, por ejemplo, que Borges está de acuerdo con él, y la prueba yacería en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Cuento en el que un hombre está escribiendo exactamente el *Quijote* quinientos años después de que lo hiciera Cervantes. Pero decir que Borges propone esta teoría es decir que el narrador lo hace sin importar si el autor pensaba seriamente que los textos cambian.

Es necesario repetir que en los textos de Borges no se siguen las teorías totales de los autores, ni se puede afirmar que sean objeciones a todos los sistemas filosóficos que tratan. Lo que sí puede afirmarse es que usa ciertas proposiciones para elaborar su ficción. Estas propuestas o teorías, aunque parciales, son tomadas en todo su rigor, es cierto que parecen ser tomadas con más rigor que por sus propios padres, ya que los resultados son inevitablemente mundos imaginarios. De Locke toma la propuesta de un lenguaje de infinitos referentes, una desafortunada objeción acerca de un lenguaje perfecto, de Berkeley el hecho de que una prueba de necesidad no siempre es razonable y de Hume una escenificación de sus propuestas; de Schopenhauer toma la propuesta solipsista de que el mundo es mi representación, de Spinoza el hecho de que nos convertimos cada vez más en la naturaleza a medida en que razonamos y de Descartes la imposibilidad de diferenciar el sueño de la vigilia; de Leibniz la sugerencia de que éste es el mejor de los mundos posibles por razón suficiente, de Bacon la teoría de los ciclos similares no idénticos y de Platón toma la doctrina de los arquetipos. Los autores, pensadores serios, vieron maneras de resolver muchos de esos inconvenientes que sus teorías presentaban. Pero los cuentos, con la excepción de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, toman premisas aisladas que no esperan su reivindicación.

El gran sacrificio por las ficciones de ese dios escritor es Platón. Todas las narraciones se remiten directa o indirectamente al griego. En algunas, como las que objetan a Leibniz o Bacon, aparece el nombre del filósofo en los epígrafes. En Tlön hay una iglesia platónica. En otras, como las que objetan a Descartes o a Berkeley, están expuestos los argumentos de sus filosofías que son deudores de las doctrinas de Platón; Es como si las objeciones estuvieran dirigidas a los filósofos por ser platónicos. El idealismo, en todo caso, queda desvirtuado por ser irracional o, lo que sería peor, la razón se considera como procuradora de conocimiento incierto. En cualquiera de los dos casos, la literatura fantástica es el campo en donde el idealismo encontraría su lugar.

Disecionar una teoría, tomando lo que tiene valor estético, o da cara a una ficción, es lo que permite que los relatos adquieran tal grado de irrealidad. Lo más interesante, no obstante, es que los argumentos en sí mismos no son seccionados, son tomados completos y eso es lo que hace dudar acerca de su seriedad, y de lo que puede afirmarse acerca de la realidad. Parece que las teorías se exponen en el papel pero que no concuerdan con el mundo real.

El caso contrario, por ejemplo, lo expone Spinoza; en su caso, el asunto se complica. Retomando el elogio que le concede Russell, puede verse que la virtud que lo caracteriza, es que él creía en su propia filosofía. Spinoza no sólo era panteísta en el papel; lo que implicaría decir que los cuentos de Borges tal vez no le hubieran parecido meros relatos de ficción. Esto, claramente, es imposible de confirmar, además de ser altamente improbable. Pero lo interesante es que Spinoza no trata de resolver el problema que un panteísmo a la manera de Parménides le traería, lo sostiene incluso en su vida personal. Fue tildado de ateo, excomulgado por los judíos y repudiado por los

cristianos, siendo más creyente que muchos de ellos. Incluso Leibniz, quien le debía mucho, se guardaba de decir alguna palabra en su favor. Su filosofía, que es éticamente transparente, no escapa a las ficciones de Borges (*i.e.* “Evangelio según Marcos” o “La muerte y la brújula”). De nuevo se obtiene que la realidad queda en entredicho cuando se traduce a través de la lógica (recuérdese que el tratado acerca del conocimiento humano de Berkeley tiene un entramado lógico impecable, sin embargo, es imposible terminar de leerlo y creer que el mundo funciona así).

Como se ha mencionado en la introducción, existe la posibilidad de rastrear a los más heterogéneos filósofos a lo largo de la obra de Borges, por no mencionar tantas otras disciplinas y sus expositores. Es necesario mencionar algunos que, a manera de sugerencia, ofrecen el mismo tipo de posibilidades que en este ensayo se exploraron. Zenón y Parménides, con sus teorías contradictorias ofrecen, en la literatura de Borges, una amplísima gama de posibilidades interpretativas y, aunque se han mencionado esporádicamente, merecerían estudios independientes. Mucho de lo propuesto por Platón es el resultado de la conjunción de sus doctrinas y, por lo tanto, ofrecen mundos imaginarios que también son objeto de las ficciones de Borges.

Ahora bien, la literatura, y en el caso particular de las obras analizadas, pretende unificar también realidades diferentes, las absorbe y las rescribe. Así como para los narradores no existe línea que divida dos tipos diferentes de realidad⁶⁶, la literatura trata de borrar las líneas que dividen realidades diferentes. De esta manera puede aventurarse la hipótesis de que la literatura no es tan sólo ficción, puesto que sus contenidos están basados en la realidad. Los libros no sólo son, desde esta perspectiva, para desocupados

⁶⁶. Aquello que podría transcurrir con naturalidad en la cotidianidad de aquello otro que se le revela, a los lectores, como fantástico.

o soñadores; los libros pueden llegar a serle útiles a personas interesadas por cualquier campo en particular. Por ejemplo, se puede ver en Dostoievsky una amplia gama de teorías acerca del derecho (*Crimen y castigo*, *Los Hermanos Karamasov*), se pueden ver teorías acerca de la arquitectura en Eco (*El Nombre de la Rosa*) o en Borges (“La muerte y la brújula”). Podemos ver estructuras musicales en Cortázar (“El Perseguidor”), podemos ver teorías matemáticas en Poe (“El Cuervo”). Como ya se ha mencionado está la filosofía, los textos sagrados, e incluso la literatura misma, (*Divina Comedia*), representada en los textos literarios. El empirismo ha sido fuente de varias creaciones literarias con el caso ya mencionado de Swift, o el caso de la objeción a la causalidad que propone Coleridge en la “Balada del viejo marinero”. Wordsworth plagia el sueño de Descartes que a su vez parece un plagio del de Chuang Tzú. En una lectura de *Cien años de soledad* se puede interpretar una reescritura de los problemas políticos de Colombia, en otra la reinterpretación de los textos sagrados. Dante, en su epístola al Can Grande de la Scala de Verona, propone que las Escrituras pueden leerse de cuatro formas diferentes sugiriendo que en su texto debe procederse de la misma manera. Con Borges es necesario intentar varias lentes interpretativas para relacionar la gran variedad de contenidos que multiplican los alcances de sus narraciones.

*The most merciful thing in the world [...] is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live in a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harm us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality [...] that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age (Lovecraft, *The Call...*, p. 12).*

En la cita anterior Lovecraft denuncia la disgregación del conocimiento por parte de las ciencias. Cada una busca sus verdades e impide que la mente relacione sus contenidos. La literatura, de alguna forma, es esa herramienta por medio de la cual todos esos conocimientos se reúnen. Y si se acepta la afirmación de Lovecraft y se cree que esa ignorancia es misericordiosa, entonces hay que dejar que se siga pensando que la literatura es lo no real, lo no verdadero. Pero son metodologías como la que presenta esta investigación, y lo digo sin pretensión, las que permiten relacionar las diferentes realidades abriendo perspectivas nuevas acerca de la realidad (cualquier realidad).

Para terminar por donde empecé, confieso que un trabajo como éste puede ser considerado un compendio de conocimiento inútil. Pero la emoción que representa el hecho de descubrir, de relacionar, de nutrir la biblioteca mental con cada referencia que es preciso buscar y rastrear, no puede considerarse como vana. El exceso de especialización del mundo moderno nos empuja a saber cada vez más sobre cada vez menos hasta que se sabe casi todo sobre casi nada. Como se ha dicho con frecuencia, yo opto por lo contrario, una especie de universalismo intelectual que permite relacionar contenidos de las más diversas naturalezas. Es necesario establecer la relación poética con la realidad como sugiere Auerbach en su *Mímesis*, esto nos llevaría a un verdadero humanismo, una relación más vital con el mundo del conocimiento para no quedarnos en disecciones agonizantes de una realidad fragmentada.

Parece que hemos heredado la forma mas no el fondo del modernismo, en donde la fragmentación revelaba una compenetración más íntima con la realidad; nos hemos quedado con los trozos pero sin la herramienta de vínculo; una herramienta

fundamental para entender los movimientos artísticos e intelectuales que nos han tocado en suerte vivir.

Probablemente no se llegue nunca a una verdad absoluta, pero son los *amantes del velo*, los que son capaces de apreciar las relaciones, las intertextualidades que aparecen en el mundo. Siendo el mundo un Gran Texto que toca interpretar, es útil desarrollar un método para hacerlo. Queda aquí, entonces, una alternativa de método para hacerlo, una teoría literaria para leer el mundo y sus reescrituras.

-¿No lo comprendes? Nuestro oficio es la mentira, la ilusión. El arte es eso. Un pintor pinta un cuadro, la gente lo admira con emoción y a veces paga mucho dinero por él, pero en realidad ¿qué es ese cuadro? Un trozo de lienzo y un poco de color. Todo lo demás no existe. Non esiste! È soltanto un' illusione! Un actor hace que los espectadores se rían o lloren, ma tutto è finto! Los grandes escritores narran interminables historias que nunca acaecieron y nunca acaecerán. Es todo mentira, ecco! Y ¿por qué no? El mundo desea ser engañado, querido Matto. Hay buenos y malos embaucadores, y un buen artista –un vero artista- ha de ser un maestro de la mentira. Ha de convencer a la gente de que se halla ante una verdadera maravilla. Así lo desean y nosotros, Matto, les damos lo que piden. Sabemos cómo hacerlo. Eso es todo. (Ende. “La leyenda de Indicavía”, p. 199).

Querida Erika:



tus labios de fresa,...



..tus dientes de perla,...



...tu pelo de seda....



...y tus ojos de esmeralda...



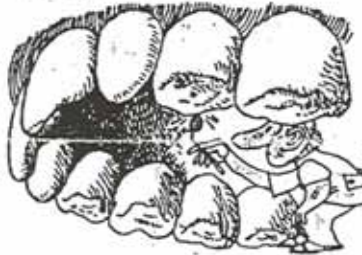
...me han convencido de casarme con María,...



..que tiene labios de labio,...



...dientes de diente,...



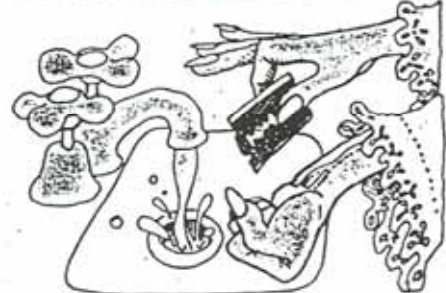
...pelos de pelo....



...y ojos de ojo.



Por lo tanto, adiós Miguel



1140

¿Por qué habrá intentado hacerlo?
¡Una muchacha tan bella!...



...con esos labios de fres....



COINSE

Bibliografía General

- Agustín, San. *El maestro en Obras de San Agustín III*. Editorial Católica S. A., Madrid, 1971.
- Aizenberg, Edna. *El tejedor del Aleph*. Alatlana Editores, Madrid. 1986.
- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Editorial Gredos S. A., Madrid. 1968.
- . “El Golem” en *Expliquemos a Borges como poeta*. Siglo XXI editores, Méjico. 1983.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia en Obras Completas*. Editorial Católica S. A., Madrid. 1956.
- Anselmo, San. *Proslogion*. Ediciones Universidad de Navarra S. A., Barañáin. 2002.
- Arana, Juan. *La eternidad de lo efímero*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 2000.
- Ashton Smith, Clark. “The Nameless Offspring”, in *The Emperor of Dreams*. Collanz publishers, London. 2002.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1996.
- Bacon, Francis. *Ensayos*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1974.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Ediciones del Cifrado, Buenos Aires. 2000.
- . “Borges y los símbolos” en *Textos Hispanoamericanos*. Ediciones Monte Ávila, Caracas. 1978.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y Sociedad*. Grupo Santillana de ediciones S. A., Madrid. 1998.
- Berkeley, George. *Principios del conocimiento Humano*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1974.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Editorial Anagrama S. A., Barcelona. 1995.
- Borges, Jorge Luis. “Afterglow”, en *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Amanecer”, en *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Caminata”, en *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.

- . “Una vindicación de la Cábala”, en *Discusión, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid. 1997.
- . “Nota sobre Walt Whitman”, en *Discusión, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Avatares de la tortuga”, en *Discusión, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Acercamiento a Almotásim”, en *Historia de la etrnidad, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Las ruinas circulares”, en *Ficciones, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Funes, el memorioso”, en *Ficciones*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1954.
- . “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La muerte y la brújula”, en *Ficciones, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El inmortal”, en *El Aleph, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La Casa de Asterión”, en *El Aleph*. Emecé Editores, Buenos Aires. 1987.
- . “*Deutsches Requiem*”, en *El Aleph, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La busca de Averroes”, en *El Aleph, Obras completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El Zahir”, en *El Aleph, Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.

- . “El Aleph”, en *El Aleph*. Emecé Editores, Buenos Aires. 1987.
- . “La creación y P. H. Gosse”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Sobre Chesterton”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Epílogo” en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “*Dreamtigers*”, en *El hacedor, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Parábola del palacio”, en *El hacedor, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El otro tigre”, en *El hacedor, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Prólogo” en *El otro, el mismo, Obras Completas*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El Golem”, en *El otro, el mismo, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El puñal”, en *El otro, el mismo, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Evangelio según Marcos”, en *El informe de Brodie, Obras Completas II*, Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La pantera”, en *El oro de los tigres, Obras Completas II* y en *La rosa profunda, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El palacio”, en *El oro de los tigres, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “A un gato”, en *El oro de los tigres, Obras Completas II*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “*There are more things*”, en *El libro de arena, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.

- . “La noche de los dones”, en *El libro de arena, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “El espejo y la máscara”, en *El libro de arena, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Baruch Spinoza”, en *La moneda de hierro, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La cábala”, en *Siete noches, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “Descartes”, en *La cifra*. Alianza Editorial, Madrid. 1981.
- . “Descartes”, en *La cifra, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . “La dicha”, en *La cifra, Obras Completas*. Emecé Editores, Barcelona, 1996.
- . “Prólogo”, en *Nueve ensayos dantescos*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid. 1983
- . “La rosa de Paracelso”, en *La memoria de Shakespeare, Obras Completas III*. Emecé Editores, Barcelona. 1996.
- . *Manual de zoología fantástica*. Fondo de cultura económica, Méjico. 1984.
- con Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1957.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Tusquets Editores, Barcelona. 1982.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Editorial Seix Barral, Barcelona. 1995.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland & Through the Looking Glass*. Grosset and Dunlap, New York. 1992.
- Chesterton, G. K. “La muestra de la espada rota”, en *El candor del padre Brown*. Alianza Editorial, Madrid. 1998.
- Chiampi, Irlemar. *El Realismo Maravilloso*. Monte Ávila Editores, Caracas. 1983.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Editorial Visor, Madrid. 1982.
- Cohen, Esther. “Prologo” en *Cábala y deconstrucción*. Azul Editorial, Barcelona. 1999.
- Conan Doyle, Arthur. *Estudio en escarlata*, Alianza Editorial, Madrid. 2002.
- . “El paciente residente” en *Las memorias de Sherlock Holmes*, Alianza Editorial, Madrid. 2000.

- Cortázar, Julio. “La noche boca arriba”. En *Cuentos Completos/I*. Editorial Santillana, Méjico. 1994.
- “No se culpe a nadie”. En *Cuentos Completos/I*. Editorial Santillana, Méjico. 1994.
- “Las babas del diablo”, en *Las Armas Secretas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1971.
- “El perseguidor”, en *Las Armas Secretas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1971.
- Crombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platón Vol. I*. Alianza Editorial, Madrid. 1979.
- De Costa, René. *El humor en Borges*. Ediciones Cátedra, Madrid. 1999.
- DeQuincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Editorial Bruguera, Barcelona. 1981.
- De Toro, Alfonso. “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective’ literario”, en *Jorge Luis Borges*. Editorial Iberoamericana, Madrid. 1995.
- Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1975.
- Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española. XXII edición. Editorial Espasa-Calpe, Madrid. 2001.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, Gran Bretaña. 1995.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Editorial Labor S. A., Barcelona. 1991.
- Ende, Michael. “La leyenda de Indicavía” en *La prisión de la libertad*. Editorial Alfaguara, Madrid. 1992.
- Euclides. *Elementos* (libros I-IV). Editorial Gredos, Madrid. 2000.
- Ferrer, Manuel. “De tigres” en *Expliquemos a Borges como poeta*. Siglo XXI editores, Méjico. 1983.
- Frye, Northrop. *The Great Code*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Orlando. 1992.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial Oveja Negra, Bogotá. 1967.
- Gómez Robledo, Antonio. *Platón*. Fondo de cultura económica, Méjico. 1982.
- Gonzáles García, Juan Carlos. *Diccionario de filosofía*. Editorial EDAF, Madrid. 2000.
- Hawthorne, Nathaniel. “Young Goodman Brown”, en *A Pocketful of Prose*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Orlando. 1991.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. Yale Press, Chelsea. 1967.

Hofstadter, D. R. *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Bucle*. Tusquets editores, Madrid. 1987.

Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Ediciones Orbis, Buenos Aires. 1984.
------. *Investigación sobre el conocimiento humano*. Alianza Editorial, Madrid. 1994.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Editorial Tecnos, Madrid. 2004.

Kirk, G. S. y Raven, J. E. *Los filósofos presocráticos*. Editorial Gredos, Madrid. 1981.

Leibniz. *Monadología*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1975.
------. *Nuevo tratado sobre el conocimiento humano. (Vol. IV, sobre el entendimiento)*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1972.

Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de cultura económica, Méjico. 1956.
------. *Ensayo sobre el entendimiento humano (Compendio)*. Ediciones Aguilar, Buenos Aires. 1956.

Lovecraft, Howard P. "The Call of Cthulhu". Scott Meredith Literary Agency, New York. 1981.

Malamud, Bernard. "The Magic Barrel". en *A Pocketful of Prose*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Orlando. 1991.

Menton, Seymour. "El realismo mágico en la pintura y en la literatura de tres continentes: 1918-1970". Cuarta cátedra internacional de arte Luis-Ángel Arango. Editorial Luis-Ángel Arango, Bogotá. 1994.

Meyrink, Gustav. *El Golem*. Tusquets Editores, Barcelona. 2000.

Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. Fondo de cultura económica, Méjico. 1986.

Platón. *Menón, o de la virtud*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.
------. *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.
------. *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, en *Diálogos II*. Editorial Gredos, Madrid. 1983.
------. *Fedón, o del alma*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.
------. *La República, o de la justicia*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.
------. *Parménides, o de las ideas*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.

- . *Timeo, o de la naturaleza*, en *Obras Completas*. Ediciones Aguilar, Madrid. 1979.
- Rest, Jaime. *El laberinto del universo*. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires. 1976.
- Russell, Bertrand. *Essays in analysis*. George Allen & Unwin Ltd., London. 1973.
- . *Historia de la filosofía occidental*. Editorial Espasa Calpe, Madrid. 1999.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Editorial Seix Barral, Barcelona. 1982.
- . *Sobre héroes y tumbas*. Círculo de Lectores, Barcelona. 1973.
- . *Abaddón, el exterminador*. Ediciones Sudamericana, Buenos Aires. 1973.
- Santa Biblia / Holy Bible, Versión Reina Valera / King James Version. Impresa en Estados Unidos. 1960.
- Scholem Gershom. *Grandes temas y personalidades de la Cábala*. Riopiedras Ediciones, Barcelona. 1988.
- . “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, en *Cábala y deconstrucción*. Azul Editorial, Barcelona. 1999.
- . *La Cábala y su simbolismo*. Siglo XXI editores, Madrid. 1979.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Porrúa, Méjico. 2000.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, in *The Complete Works*. Gramercy Books, New York. 1975.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Alianza Editorial, Madrid. 2001.
- Stroud, Barry. *Hume*. Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Méjico. 1995.
- Swift, Jonnathan. *Gulliver's Travels*. Penguin Books, London. 1994.
- Tsé, Chuang. *Zhuang Zi*. Editorial Kairós, Barcelona. 1996.
- <<http://www.britannica.com>>.
- <<http://www.formantology.it>>.
- <<http://www.uh.edu>>.
- <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/arreola/guarda.htm>>.
- <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/pata.htm>>.

Índice Onomástico.

Los números que aparecen en negrita corresponden a páginas de los capítulos que se dedicaron a estudiar a Platón, Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume y Schopenhauer respectivamente.

- Abelardo, Pedro. 20, 217.
Adán. 5, 70, 74, 75, 83, 85, 86, 87, 88.
Afrodita. 231.
Agustín, San. 17, 81, 98, 218, 219, 328.
Aizenberg, Edna. 35, 36, 38, 182, 189, 190, 342.
Alazraki, Jaime. 14, 16, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 93, 97, 246, 247, 248, 249, 252, 255, 289, 296.
Alighieri, Dante. 117, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 336, 342, 349.
Almotásim. 118, 119, 120, 337.
Anselmo, San. 17, 84, 289.
Apolo. 58.
Aquiles. 93, 104.
Arana, Juan. 14.
Argentino Daneri, Carlos. 116, 230, 231, 232, 233, 234, 235.
Argos. 132, 133, 136.
Aristóteles. 17, 19, 47, 53, 60, 63, 64, 106, 113, 162, 250.
Arreola, Juan José. 123, 339.
Ashe, Herbert. 276, 298, 299, 301.
Ashton Smith, Clark. 228.
Asterión. 149, 232.
Auerbach, Erich. 350.
Averroes. 17.
Azevedo, Daniel. 192.
- Bacon, Francis. 4, 15, 20, 22, 23, 46, **123-147**, 345, 346.
Barrenechea, Ana María. 13, 189, 236, 237, 246, 255, 256, 342.
Benjamin, Walter. 3, 40.
Berkeley, George. 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 47, 76, 103, 176, 216, 221, 222, **236-252**, 254, 255, 256, 265, 267, 268, 278, 279, 288, 289, 292, 298, 299, 302, 303, 306, 311, 313, 314, 316, 319, 344, 345, 346, 348.
Bioy Casares, Adolfo. 37, 82, 150, 271, 272, 273, 274.
Bloom, Harold. 235.
Bradley, Francis Herbert. 19.
Brahma. 146.
Brown, padre. 188, 206, 207.
- Browning, Ted. 337.
Buckley, Ezra. 299.
- Callois, Roger. 327.
Calvino, Italo. 32.
Camus, Albert. 335.
Canto, Estela. 229, 230, 233.
Carpentier, Alejo. 330, 333.
Carroll, Lewis. 247, 248, 336, 340.
Cartaphilus, Joseph. 129, 139.
Castel, Juan Pablo. 231, 232.
Cautiva, la. 143, 144, 145.
Charbonnier, George. 341.
Chesterton, G. K. 206, 226.
Chiampi, Irlemar. 328, 331.
Coleridge, Samuel Taylor. 336, 349.
Cohen, Esther. 38, 39.
Collancz, Victor. 121.
Conan Doyle, Arthur. 186, 194, 326.
Condorcet, Nicolas Caritat. 146.
Cortázar, Julio. 155, 163, 164, 168, 173, 335, 338, 349.
Cratilo. 57, 81, 82, 84, 91, 92, 98, 107, 112, 113, 114.
Crisipo. 146.
Crombie, I. M. 67.
- Damián, Pedro. 17.
De Aquino, Tomás. 17, 19, 81, 84.
De Bohemia, Elizabeth Stuart. 155, 159.
De Cervantes, Miguel. 345.
De Colofón, Jenófanos. 49.
De Costa, René. 16, 189, 341, 342.
De Elea, Zenón. 47, 60, 84, 103, 104, 105, 286, 348.
De Maupassant, Guy. 336.
De Occam, Guillermo. 20, 217.
De Quincey, Thomas. 217, 275.
De Sevilla, Isidoro. 17.
De Toro, Alfonso. 33, 34.
De Troya, Elena. 231.
Descartes, René. 4, 15, 17, 19, 20, 23, 52, **148-163**, 164, 168, 170, 176, 182, 202, 204, 311, 345, 346, 349.

- Diana. 196.
 Diocleciano. 129.
 Dostoievsky, Fedor. 348.
 Dupin, Auguste. 188, 189.
- Eco, Umberto. 12, 15, 28, 29, 30, 32, 33, 214, 342, 349, 351.
 Edipo. 115.
 Einstein, Albert. 32.
 Eliade, Mircea. 333.
 Ende, Michael. 270.
 Escher, M. C. 167, 170.
 Espinosa, Baltasar. 184, 185, 186.
 Euclides. 177, 181, 186, 188, 190, 192, 195.
- Ferrer, Manuel. 76, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107.
 Foucault, León. 29.
 Foucault, Michel. 29, 30.
 Freeland, Cynthia. 60.
 Fuentes, Carlos. 327.
 Fuentes Benot, Manuel. 202, 204.
 Funes, Ireneo. 98, 133, 213, 215, 216, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 230, 246, 276, 340, 345.
- Göedel, Kurt. 215.
 Goethe, Johann Wolfgang von. 74.
 Gosse, Edmund. 296.
 Gosse, P. H. 296.
 Gómez Robledo, Antonio. 66.
 Gran Kan. 349.
 Grimm, Jakob. 74, 75.
 Grisenbach, Johannes. 108.
 Guedalla, Philip. 121.
- Hawthorne, Nathaniel. 339.
 Hegel, Georg W. F. 19.
 Heráclito. 17, 145, 146.
 Hermes. 196.
 Heródoto. 50.
 Hesíodo. 146.
 Hirsch, E. D. 342, 345.
 Hofstadter, D. R. 93.
 Holmes, Sherlock. 188, 326.
 Homero. 134, 135, 231.
 Hume, David. 14, 15, 17, 20, 26, 27, 47, 133, 134, 158, 176, 214, 236, 237, **254-302**, 344, 345, 346.
 Huxley, Aldous. 201.
- Iribarne, María. 231.
- Jacobs, W. W. 339.
 Jesucristo (Jesús, Cristo). 111, 114, 184, 185, 299.
- Kafka, Franz. 335.
 Kant, Immanuel. 288, 289, 304, 306.
 Kemelman, Harry. 296.
- Kilpatric, Fergus. 205, 206, 208, 209, 210, 211.
 Kilpatric, Ryan. 208, 209, 210, 211.
 Kirk, G. S. 50, 51.
 Kuleshov, Lev. 337.
 Kuteishchikova, Vera. 328, 329, 330.
- Lang, Fritz. 337.
 Leibniz. 15, 17, 20, 24, 139, **201-212**, 278, 345, 346, 347.
 León, Judá (Judah Loew). 71, 74, 85, 86, 87, 89, 92, 94, 97, 105, 109, 112, 113, 117, 120.
 Lincoln, Abraham. 209.
 Locke, John. 4, 15, 18, 19, 20, 25, 98, 176, **215-223**, 238, 239, 240, 241, 254, 264, 266, 267, 344, 345, 346.
 Lönnrot, Erik. 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199.
 Lovecraft, Howard P. 336, 349.
 Lucano. 158.
 Lugones, Leopoldo. 101.
- Madrid, Lelia. 17.
 Magritte, René. 340.
 Malamud, Bernard. 339.
 Malebranche, Nicolas. 20.
 Marco Aurelio. 146, 147.
 Marcos, San. 183, 184, 185, 197.
 Mastronardi, Carlos. 272.
 Meinong, Alexius. 282, 283, 293, 295.
 Menard, Pierre. 116.
 Menelao. 231.
 Menton, Seymour. 334.
 Meyrink, Gustav. 45, 74.
 Mill, John Stuart. 127.
 Moisés. 111.
 Molloy, Sylvia. 17.
 Moreira, Juan. 144, 145, 147.
 Morris, William. 94.
- Nabokov, Vladimir. 327.
 Neruda, Pablo. 235.
 Nietzsche, Federico. 18, 139.
 Nolan, James. 209, 210, 211.
 Nuño, Juan. 18, 214, 215, 216, 226, 246, 249, 250, 251, 252, 257, 296.
- Ocampo, Silvina. 150.
 Oliver, general. 207.
- Pablo, San. 117, 225.
 Paracelso. 74, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116.
 Paris. 231.
 Parménides. 17, 19, 50, 52, 55, 60, 67, 100, 145, 182, 347, 348.
 Pirrón. 161.
 Pitágoras. 50, 51.

Platón. 4, 15, 18, 19, 20, 21, 22, **45-122**, 125, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 145, 146, 236, 246, 249, 250, 256, 274, 345, 346, 347, 348.
 Plotino. 246, 249.
 Poe, Edgar Allan. 336, 349.
 Pope, Alexander. 129, 137.

 Reid, Alistair. 19.
 Rodríguez Monegal, Emir. 213.
 Rorty, Richard. 28, 341, 342.
 Roscelino. 20, 217, 225.
 Rufo, Marco Flamínio. 130, 131.
 Russell, Bertrand. 18, 19, 50, 124, 125, 127, 128, 148, 175, 177, 179, 183, 186, 197, 207, 239, 242, 254, 255, 279, 281, 282, 283, 290, 292, 293, 296, 303, 347.

 Sábato, Ernesto. 188, 231, 232, 334.
 St. Clare, general. 206, 207.
 Salomón. 129, 132, 135, 136, 137, 141.
 Santi, Enrico Mario. 235.
 Scarlach, Red. 188, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199.
 Scholem Gershom. 36, 40, 71, 72, 73, 75, 86, 93, 94.
 Schopenhauer, Arthur. 15, 18, 20, 27, 76, 147, 176, 236, 237, 246, 247, 249, 252, 255, 256, 290, 295, 296, **303-325**, 345, 346.
 Séneca. 146.
 Shahrazad. 248.
 Shakespeare, William. 210, 211, 291.
 Shelley, Mary. 74.
 Shelley, Percy Bysshe. 146.
 Siddharta. 248.

 Simbad. 138.
 Sócrates. 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 67, 82.
 Sowsnowski, Saúl. 37.
 Spencer, Herbert. 14.
 Spinoza, Baruch. 15, 20, 23, 24, **175-200**, 201, 204, 247, 256, 283, 289, 292, 295, 345, 346, 347.
 Stalin, Joseph. 235.
 Stroud, Barry. 269.
 Swift, Jonathan. 98, 340, 349.

 Teseo. 58.
 Todorov, Tzvetan. 327.
 Tomás Santo. 111.
 Treviranus, comisario. 191, 192, 193, 195.
 Tsé, Chuang (Zhuang Zhou, Chaung, Tzú). 150, 151, 349.

 Ulises. 132, 133, 138.
 Uspenski. 146.

 Vaihinger, Hans. 285.
 Vidal, Fernando. 231.
 Virgilio. 146, 154, 157, 158, 232.
 Viterbo, Beatriz Elena. 230, 231, 232.

 Whitehead, Alfred North. 18.
 Whitman, Walt. 235.
 Wittgenstein, Ludwig. 18.
 Wordsworth, William. 349.

 Yarmolinski, Marcelo. 190, 191, 192.
 Yeats, William B. 205, 212.

 Zarathustra. 222.