

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Víctor A. Arredondo
Rector

Sara Ladrón de Guevara González
Secretaria Académica

Jesús García López
Secretario de Administración y Finanzas

Coordinación General de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

José Luis Rivas Vélez
Director General Editorial

Carlos M. Contreras
Director General de Investigaciones

Carlomagno Sol Tlachi
Director del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

TEXTO CRÍTICO

Sixto Rodríguez Hernández
Director

María Guadalupe Pazzi de Lozada
Administradora

CONSEJO EDITORIAL

Carlo Antonio Castro Guevara
Elizabeth Corral Peña
Ángel José Fernández Arriola
Esther Hernández-Palacios
José Luis Martínez Morales
José Luis Martínez Suárez
Alfredo Pavón

Índice

TEXTO CRÍTICO

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-
LITERARIAS DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Director: Sixto Rodríguez Hernández

Nueva época. Año IV, número 8/enero-junio de 2001

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Sergio Pitó. <i>Soñar la realidad</i>	7
Marco Tulio Aguilera Garramuño. <i>Poética del cuento. El pájaro que cruza por el cielo del cuento</i>	15
— Enrique López Aguilar. <i>Arder en el laberinto: la poesía amorosa de Jorge Luis Borges</i>	25
— Octavio Castro López. <i>Borges y Spinoza: la Ética en una castaña</i>	35
Erik Camayd-Freixas. <i>Problemas de la poética de Carpentier</i>	51
Carmen Faccini. <i>Se precisan niños para amanecer (discurso infantil en la narrativa del exilio de Mario Benedetti)</i>	73
Peter Broad. <i>Cuentos en vez de hacer el amor: la trayectoria cuentística de Marco Tulio Aguilera Garramuño</i>	87
Fernando Degiovanni. <i>Reformismo político, relativismo cultural y cuestión étnica en El Periquillo Sarmiento</i>	105
Renato Prada Oropeza. <i>Ficcionalización e interpretación en la Novela de la Revolución Mexicana</i>	113
Juan Carlos Ramírez-Pimienta. <i>Algunas notas sobre la frontera norte y José Vasconcelos</i>	127
Raúl Rodríguez-Hernández. <i>Viajes con Charley: desplazamiento cultural e identidad en las fronteras de la modernidad</i>	137
L. H. Quackenbush. <i>El ocaso del D. F. en dos dramas de Vicente Leñero</i>	149
Leticia Mora Brauchli. <i>Las inscripciones del desorden en Domar a la di-vina garza de Sergio Pitó: proposición de una poética</i>	165

Borges inició su trayectoria literaria como poeta y, después de una larga interrupción llena de prodigios cuentísticos y ensayísticos, volvió, a los sesenta años, al ejercicio del verso. Sus dos últimos libros, *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985), incluyen, entre los dos, seis poemas amorosos. Para ese entonces, igual que Julio Cortázar y Carol Dunlop, que John Lennon y Yoko Ono, el escritor argentino formaba una pareja feliz con María Kodama. En el caso de las tres parejas mencionadas, la muerte de uno de los integrantes (o de los dos: Cortázar y Dunlop), termina por romantizar una imagen que el público nunca tarda en sacralizar. El escritor intelectual que, en su vejez, es capaz de crear una mayor cantidad de textos amorosos que en el resto de su vida, agrega a la imagen desexualizada del aeda una nota enigmática: ¿Borges tuvo una vida sexual constante?, ¿le repelía lo relacionado con el sexo, como afirma uno de sus personajes en el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"? ¿qué hacía con María Kodama, treinta o cuarenta años más joven que él? Me parece que esa clase de especulaciones, propia de los *papparazzi* literarios es irrelevante, puesto que pertenece al mundo de la intimidad de una persona, aunque dicha persona se haya convertido en un personaje público. Es más importante para nosotros descubrir la maravilla en la casi treintena de poemas de amor que Jorge Luis Borges dispersó en su obra, sutil laberinto en el que brilla el fulgor de sus versos.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO

Octavio Castro López

Borges y Spinoza: la *Ética* en una castaña

POESÍA Y FILOSOFÍA

En muchos aspectos la poesía y la filosofía se presentan como menesteres muy disímolos. Tales son sus diferencias, que se antoja ocioso o vano buscar alguna relación entre ambas. La filosofía, lo sabemos todos, es una actividad eminentemente intelectual. Su suelo nutricio está en los conceptos, en los argumentos, en el rigor, en el examen, sin taxativa alguna, de las cuestiones que componen su área. Y para calibrar sus pretensiones y naturaleza, es precisamente Spinoza a quien puede recurrirse. Tal vez se trata del filósofo más ambicioso y consciente del papel que desempeña. Su espíritu metafísico y su temple adoptan la forma del pensador puro, del que no se hace ni otorga concesiones. Conforme a su idea, la tarea del filósofo consiste en interpretar el universo como un todo inteligible y en fijar la posición del hombre dentro del cosmos. El único instrumento legítimo para cumplir cabalmente con una tarea de ese tipo es el razonamiento, apuntalado con el rigor lógico que reclama el asunto. Quedan excluidos el mero consenso de opiniones, la autoridad o la revelación. Nada tiene de extraño, entonces, que el discurso filosófico excluya el artificio literario o cualquier otro medio que conmueva al interlocutor, en vez de generarle una convicción asentada en bases sólidas.

La poesía, por lo que acabo de decir, está o parece estar en las antípodas de la filosofía. Aunque echa mano de la inteligencia, no es su instrumento fundamental. Recurre más bien a la imaginación y a la sensibilidad. Le es ajeno el plano impersonal y abstracto de las ideas. Al contrario, se distingue por el personalísimo medio verbal del artista que la crea. Su suelo nutricio, en efecto, es el lenguaje, de donde nacen sus múltiples posibilidades expresivas y estéticas.

Vistas así las cosas, habría que aceptar que se imponen las diferencias. Así y todo, la poesía y la filosofía son caminos que, a veces, se cruzan. Siendo leales a sus propios medios, se acercan, llegan a entrar en contacto. El vínculo puede adoptar varias modalidades. Quisiera explorar aquí algunas de ellas, tal como se manifiestan en la obra de Jorge Luis Borges. De antemano delimito el alcance de este trabajo, para que no se le exija lo que sea ajeno a su propósito.

Mi punto de partida está en un ejemplo concreto: el poema dedicado a Spinoza. De aquí me propongo, inicialmente, desprender algunos comentarios sobre la relación que, a mi parecer, se da entre poesía y filosofía, según la concibe Borges. Vale la pena señalar, por principio de cuentas, que esa relación no entraña una pose. Menos todavía que deje margen para la frivolidad. A Borges le interesan realmente las cuestiones filosóficas. Algunos artículos suyos abonan mi afirmación. El que se titula "Águiles y la Tortuga" ejemplifica su sensibilidad y su capacidad de comprensión. Expone hábil y finamente la paradoja; pasa revista a algunas de las soluciones que se han propuesto y se adhiere a la que juzga defendible. Aquí su prosa responde estrictamente a la naturaleza del tema y no se permite ninguna libertad literaria. Prefiere la claridad y la precisión conceptuales. Ésta es una de las vías de acceso que emplea Borges para entrar en contacto con la filosofía.

Pero hay otra igualmente interesante y fértil. Me refiero a aquella en que la filosofía se incorpora a su mundo de ficción. Aquí se da un margen para que los medios literarios se *potencien* con la presencia de algunas ideas filosóficas. Desde este ángulo, quisiera subrayar que la relación cala hondo; no se queda en la periferia, porque de lo contrario, cualquier otro asunto podría ingresar al mundo de la prosa de Borges, con los mismos o parecidos resultados. Y no es así: se trata precisamente de la sustancia filosófica, que no se reduce a mero pretexto. En otras palabras, el poeta no es indiferente a la materia que va a formar parte de su obra. Selecciona con plena conciencia la que se aviene a sus necesidades estéticas y gravita en su ánimo. Tal ocurre con la primera pieza ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Aquí las ideas reverberan, por decirlo así, diestramente entretejidas en un orbe imaginario que se alimenta exclusivamente de las estructuras narrativas.

Hay, por lo demás, algunos temas metafísicos que llaman poderosamente la atención del artista y que suscitan la respuesta de su inteligencia. He aquí los que sobresalen: el carácter fantasmagórico del mundo, la identidad fundada en la memoria, la distinción entre el mundo inteligible y el sensible, el pronunciamiento a favor del primero y las reservas respecto del segundo; finalmente, la ardua cuestión de la naturaleza del tiempo.

Tales preferencias filosóficas ayudan a explicarse por qué Borges se siente atraído por filósofos como Spinoza o Heráclito. No es que asuma el sistema completo del primero o que suscriba las ideas vertebrales del segundo, entresacadas de sus fragmentos. No se trata de eso. Uno y otro avivan su inteligencia y su imaginación, favorecen el despliegue de sus recursos verbales. Así nacen el extenso poema que dedica al filósofo griego y el relativamente breve que destina a Spinoza.

Mas no se agota ahí el contacto con Spinoza. Cuando se presenta la ocasión, discute con él. O, mejor: disiente de alguna de sus tesis. Los habitantes de Tlön, según la versión del texto respectivo, sostienen un idealismo a rajatabla: el universo entero es un conjunto de acontecimientos mentales. En tal postura no encaja el dualismo de Spinoza que, por un lado, reconoce en la Sustancia el atributo del pensamiento, pero, por el otro, le adjudica el de la extensión. Unos cuantos renglones adelante reaparece la figura del judío holandés. Es preciso referirse otra vez a los habitantes de Tlön. A ellos no les interesa la búsqueda de la verdad. Optan por el asombro. "Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos."

¿Qué tiene que ver el filósofo cartesiano con la literatura fantástica? El propio Borges nos ofrece la respuesta. Reparemos, ante todo, en la connotación que tiene esa frase. Al poeta no lo mueve una intención descalificadora como la que se advierte en *El Círculo de Viëna*, que sin reserva alguna hace de la metafísica una rama de la literatura fantástica. Aquí va implícita una postura excluyente: la metafísica no forma parte de la filosofía; tampoco tiene cabida en el terreno de la ciencia. Borges le concede otro *status* a la literatura fantástica. Por ello no vacila en afirmar que, de darse un segundo diluvio, habría que salvarla como un tesoro de la cultura humana. Y lo más revelador está en los maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant y Francis Bradley. ¿Qué los une a todos? Su invención de Dios. La Nota sobre *After Death* de Leslie D. Weatherhead registra estas ideas del ensayista.

Ya se ve, entonces, que los escritos en prosa y los poemas de Borges militan en favor de la relación entre poesía y filosofía. Desde el lado del poeta se dan las condiciones para que sobrevenga el nexo entre el arte y la faena eminentemente intelectual. La poesía no se resiente por ese acercamiento. Al contrario, disfruta de una prerrogativa que, por un lado, le permite conservar intactos sus medios y su esfera y, por el otro, dejar abierta la posibilidad de absorber las experiencias más disímboles.

¿Qué podría ocurrir por el lado de Spinoza? ¿Se negaría abiertamente a ese contacto, consideraría imposible la relación? Es probable que adujera

varias razones en pro de una delimitación escrupulosa del terreno filosófico. Tal vez le cerraría las puertas a cualquier intruso, para no "contaminarse". Obsesionado por trazar el camino que conduce al amor intelectual de Dios, rechaza la presencia de la imaginación, fuente de errores y germen de lo ficticio. Gracias a ella, la mente humana se extravía y confunde. Se impone, pues, prescindir de ella y ser también muy precavido con el lenguaje, cuyas trampas con frecuencia originan el pensamiento ilusorio. Las ideas, eslabones de una cadena lógica rígidamente establecida, tendrían que mantenerse ajenas a ese mundo fluctuante e impreciso, mutilado y parcial en que ejercen su dominio el lenguaje y la imaginación.

Borges, para bien de la poesía y sin demérito, desde luego, del pensamiento filosófico derriba el obstáculo y logra que el segundo ingrese a la esfera de la primera, adoptando un vehículo que no lo adultera ni lo menoscaba. ¿Cómo es esto posible? El poeta recurre a una estrategia que se hace explícita en el soneto. Veamos.

BARUCH SPINOZA LABRA EL CRISTAL DEL UNIVERSO

Para transponer las fronteras del orbe que concibe y protege Borges, hay que mostrar las correspondientes credenciales. No entra cualquiera: la aduana ejerce una estricta vigilancia. Gracián puede atestiguarlo: se pierde en una "helada y laboriosa nadería". El que pasa orienta su atención a los Arquetipos. Las credenciales de Spinoza le otorgan un privilegio: su visa es permanente. El poeta lo elige con plena conciencia y no escatima esfuerzo alguno para adueñarse de sus ideas. Tampoco oculta su simpatía hacia el judío expulso.

¿Cuáles son las tesis a que se adhiere el poeta? ¿Qué quiere decir exactamente que el artista suscriba determinadas propuestas del filósofo? Borges, por razones comprensibles, no aborda todos los temas a que da pie el pensamiento filosófico de Spinoza. Tampoco se ocupa, porque no es ése su menester, de probar la o las ideas que adopta. Da por hecho que son válidas y elige las que, a su juicio, pueden compendiar la obra del autor holandés.

Hay poemas —tal ocurre con *El cementerio marino*— que asimilan un pensar filosófico y de plano ocultan los antecedentes. Borges procede aquí de otra manera: desde el título ofrece una pista que orienta inequívocamente y no cuestiona de entrada, porque no le interesa tanto dar a conocer una postura "propia", cuanto traducir fielmente a su poema dos o tres ideas que surgieran, con los medios peculiares de su arte, la concepción del mundo que mantiene el autor de la *Ética*. Todavía más: se somete al molde rígido del soneto, para acometer la empresa.

He hablado de adhesión. Quiero que se entiendan bien las cosas. No se trata del sometimiento dócil a una idea ajena. Spinoza cala en el ánimo de Borges: estimula su inteligencia, pero también mueve su imaginación. Lo convence y lo conmueve, de ahí la atmósfera en que aparece envuelto el judío. Las peripecias de su vida despiertan la simpatía del artista; quisiera acompañarlo en las ásperas experiencias a que se ve sometido. El poema se inicia con esta expresión de ternura y comprensión hacia un hombre asediado por la intransigencia y severamente mermado por la tuberculosis. Este es el asidero concreto de Borges. De ahí parte para ascender a las líneas de pensamiento que ocupan el centro del spinozismo.

Se impone aquí el registro de algunos datos biográficos, indispensables para incursionar en el poema. Sobresale un oficio que dominaba el filósofo: el de pulir cristales. Más allá de las implicaciones prácticas, hay que ver en esa actividad una muestra de las preocupaciones de la época, particularmente en Holanda. Atraían las refracciones de la luz y de la óptica; el microscopio de Leeuwenhoek era objeto de curiosidad y se ponía especial cuidado en el pulimento de lentes y espejos.

La destreza del filósofo va acompañada de una experiencia científica. Se familiariza con las leyes de la óptica y aprovecha el caso en el estudio de la percepción visual. Tiene así a su alcance los medios para corregirla y precisarla.

Pero importa también otro hecho que gravita poderosamente en su vida: sus raíces lo identifican con el pueblo judío, y de ahí que se forme, desde los primeros años, en la cultura propia del grupo. Aparte del conocimiento riguroso del hebreo y de la *Biblia*, entra en contacto con los pensadores como Maimónides, Joseph del Médico y León Hebreo. Más aún: pertenece a la Cábala. Recibe pues una educación rígida, donde priva la más estricta ortodoxia. Este es el origen de su drama, porque su apego a la libertad y su extraordinaria inteligencia, no consintieron en someterse. El siglo XVII, inmerso ya en el mundo moderno, todavía no cuenta ni con la apertura ni con el temple para aceptar las audacias de Spinoza. Al contrario, se escandaliza y no vacila en condenarlo. Lo mismo ocurre, naturalmente, en el pequeño ámbito de la Sinagoga. Al conocerse las opiniones del discípulo y miembro de la secta, sobreviene la expulsión inmediata.

El filósofo navega contra la corriente de una tradición milenaria. ¿Cómo iban a admitirle la idea de que la *Biblia* es instrumento de superstición y sometimiento, y que abundan en sus páginas los errores y las incongruencias? El Dios bíblico es una representación antropomórfica, donde se cuejan todas las fragilidades del hombre. Por eso la divinidad aparece como ávida y cruel, como interesada y vulgar, vengativa y susceptible de los halagos.

Este acontecimiento inusitado es el que explica el éxodo interminable de Spinoza, en busca del aislamiento y de la más completa privacidad. Los ami-

gos que lo frecuentan, se ven obligados a la tertulia clandestina. A algunos hombres notables de la época, les atrae la personalidad poderosa del judío expulso, pero se cuidan de ocultar su interés y la visita que le hacen en su remota morada.

La sola posesión de algún escrito suyo, ya despertaba reservas y suspicacias. De ahí las peripecias que rodean la publicación de sus obras. El pensador holandés no acostumbra la cautela que distingue a Descartes. El segundo elude hábilmente cualquier conflicto con las instituciones que tienen peso en la sociedad, en tanto que el primero en apego a sus convicciones y al valor que atribuye al quehacer filosófico, no duda en desafiar la autoridad política o eclesiástica de mayor rango. Lo que no se apoye en argumentos estrictamente racionales, es susceptible de cuestionarse en sus cimientos mismos. Este es el talante de Spinoza; estos son los rasgos de su vida heroica. De ellos se vale Jorge Luis Borges para instalar al lector en los versos iniciales de su poema.

Este es el primero:

Las trastúcidas manos del judío

Salta a la vista el acierto: en los extremos se encuentran un atributo y una relación, mientras que en el centro aparecen las manos, el dócil instrumento del artesano. Por lo pronto impone una forma al cristal. Más tarde, la impone al universo. Vengamos al atributo: *trastúcidas*. No sólo atrae sobre sí el valor sonoro del verso; también destaca la naturaleza transparente de las manos, signo inequívoco de la enfermedad que padece el solitario holandés: la tuberculosis. Quizá sus dedos frágiles y delgados faciliten su tarea. No es menos importante la relación (*del judío*), por lo que ya hemos registrado sobre el origen de Spinoza. Esto remite al rigor con que fue educado, a su acto de rebeldía y a su severa condena.

En el segundo verso sube de punto la maestría de Borges:

Labran en la penumbra los cristales

Aquí los acentos se reparten equitativamente, como para denotar la serena labor del artesano, que exige paciencia y tacto. La elección del verbo es la justa: *labrar* significa trabajar una materia, dominarla, someterla a una forma. En el nivel de la pura actividad física, son las manos hábiles del puli-

dor las que imponen una forma a la materia tosca. Después, como ya lo señalamos, cuando remate el poema será la inteligencia la encargada de labrar algo mucho más vasto y complejo: el universo. La palabra intermedia (*penumbra*), aparte de establecer un cierto contraste con las que están ubicadas en ambos extremos, propicia ya la atmósfera sombría en que transcurre la vida del filósofo-artesano. Se ha preparado así el terreno para que sobrevenga el tercer verso:

Y la tarde que muere es miedo y frío

Aunque *miedo* participa con *tarde* de la acentuación que marca el ritmo del verso, destaca por el matiz semántico que tiene aquí, tan a propósito para referirse a la intransigencia y severidad con que fue tratado el filósofo. Dice Covarrubias que hay un miedo que aqueja a los hombres de poca constancia y cobardes. Hay también otro tipo de miedo que suele manifestarse en los varones constantes y circunspectos. El miedo a perder la libertad, por las asechanzas de los hombres. Este es el que conviene a un temple como el del filósofo discreto e indoblegable. Del lado de los que ejercen alguna forma de poder, se tiende, desde luego, a infundir miedo, única manera de imponer decisiones. Spinoza es testigo de la violencia y de la intolerancia, pero lejos de retroceder, se enfrenta y hasta cuestiona. Son sus amigos los que tienen que protegerlo.

No deja de llamar la atención el paréntesis en que encierra Borges el cuarto verso:

(Las tardes a las tardes son iguales)

Quizá indique una pausa respecto del curso que sigue la vida del tenaz artesano, tal como la cuenta y aprovecha el poeta. Con frecuencia el autor echa mano del paréntesis. Aunque el verso colocado en su interior se relaciona de una manera o de otra con el contenido del poema, se aparta, por decirlo así, del flujo que se aprecia en los versos restantes. Conviene también detenerse en *tarde*. Aparece tres veces en el poema, lo cual no es gratuito. La tarde es un escenario privilegiado en la poesía de Borges. Está ligado a los momentos más intensos de su arte, tanto por el logro técnico como por el contenido. Tengamos en cuenta, para no citar más que un ejemplo, que en una tarde murió Cristo, según lo registra el poeta en *Lucas XXIII*. Aquí el

verso del paréntesis parece indicar que el asedio al filósofo solitario y huraño, se prolongó por mucho tiempo.

Acabamos ya de cerrar una etapa del poema. Lo que viene ahora obliga a considerar en bloque los cuatro versos siguientes:

Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el cofín del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto.

Poco a poco, casi de manera imperceptible, Borges abandona el plano biográfico y transita al plano abstracto, al de las ideas que suscribe el filósofo. Aquí es preciso tener en cuenta que el paso de un plano al otro no se efectúa con un cambio de lenguaje. Los recursos expresivos siguen siendo los mismos, como que el poema obedece sus leyes internas. Toca al artista arreglárselas para ingresar al mundo filosófico de Spinoza, cuidando de que ese mundo se manifieste en la poesía. Ella lo asimila y lo transforma, sin cerrar el paso a las *afirmaciones* o *tesis* que son importantes. El poeta, una vez más, se coloca en el modesto taller del pulidor de cristales. Vuelven a aparecer las manos del artífice colocadas en un medio extraño, gracias al color violeta (el color del jacinto), que va disminuyendo conforme se acerca el límite del barrio reservado a los judíos. Tanto las manos como el espacio color violeta, pierden, por decirlo así, realidad material ("*Casi no existen para el hombre quieto*", dice el verso). Es necesario acudir aquí a dos pasajes de la *Ética* para explicarnos por qué las cosas concretas, sometidas a la *duración*, no cuentan para el varón sabio. Veamos: "Por otra parte, debe notarse que las aflicciones y los infortunios provienen principalmente del excesivo amor hacia la cosa que está sujeta a muchas variaciones y que nunca podemos poseer. Pues nadie está angustiado o ansioso por cosa alguna sino por la que ama, y las ofensas, las sospechas, enemistades, etc., no se originan más que del amor hacia las cosas que nadie puede poseer enteramente" (*Ética*, v, Prop. XX, Escolio).

La mente humana, a juicio de Spinoza, pierde en amplia medida su potencia, cuando se deja dominar por las afecciones. Prevalecen en ella las ideas *inadecuadas*, es decir, las que tienen su fuente en la experiencia. En este nivel son fragmentarias y confusas.

Los hombres, hay que insistir en ello, niegan su presencia en el mundo, desperdician su energía, en el momento en que las cosas concretas los conmueven y los torturan. En vez de optar por la forma de conocimiento que

genera las ideas adecuadas, las que aseguran un conocimiento completo del esquema necesario que distingue al orden natural, infinito, eterno y auto-generante, se vuelcan en los intereses transitorios y sólo dan crédito a lo que testimonian sus sentidos. He aquí el pasaje que viene a cuento: "La mente concibe la existencia presente de su cuerpo en la medida en que concibe una duración que puede determinarse temporalmente, y en que sólo tiene la potencia de concebir las cosas en relación al tiempo. Ahora bien, la eternidad no puede explicitarse por la duración. Así, pues, la mente, en cuanto concibe la existencia presente de su cuerpo, no tiene la potestad de concebir las cosas bajo la especie de la eternidad; y es propio de la naturaleza de la razón concebir las cosas bajo la especie de la eternidad" (*Ética*, v, Prop., XXIX, Demost.).

La existencia del cuerpo, como es obvio, la captan los sentidos. Esa existencia concreta se da en el plano empírico, donde hay un aquí y un ahora. Por esta vía, la aprehensión de las cosas queda subordinada al cauce *temporal*. Pero hay otra vía, la que descansa en la Razón. Desde esta perspectiva, me desentiendo de la *existencia*. Apunto a la esencia, a los conceptos inmodificables que contienen el orden natural eterno, al que acabamos de referirnos.

El hombre quieto, por otra parte, no hay que asociarlo a alguna forma de inactividad o de ocio. No es el que procura el sosiego por su mansedumbre. En el pensamiento de Spinoza el hombre quieto equivale al hombre *libre*. Y esa libertad supone una conquista ardua: "Como, por el contrario, el sabio, en cuanto se considera como tal, difícilmente se conmueve, sino que es consciente de sí mismo, de Dios y de las cosas con cierta eterna necesidad, jamás cesa de ser, sino que siempre es dueño de un verdadero reposo interior" (*Ética*, v, Prop. XLIII, Escolio).

Nos falta el último verso de este conjunto:

Que está soñando un claro laberinto

Quizá nos sorprenda que a estas alturas se eche mano de un verbo como *soñar*. Parece incompatible con el carácter de la filosofía adoptada en el poema, filosofía que excluye cualquier elemento no-racional. La Razón, hay que recordarlo, en manos de Spinoza es algo absoluto. No reconoce tradición ni autoridad. Se basta a sí misma y es capaz de ejercer dominio en todo. ¿Cómo, entonces, hablar de un hombre sabio que *sueña* su laberinto? Por de pronto, concedamos que el poeta disfruta de la libertad que le otorga su arte y admitamos también que trabaja con elementos sensibles. Sólo así podremos explicarnos y justificar la presencia de la expresión

soñando. Y aquí no debemos entender por *sueño* o *soñar* una quimera o una extravagancia. Más bien *soñar* es aquí un proceso espiritual semejante al que se da en el *Primero sueño* de sor Juana, donde el alma, separada del cuerpo, se dispone a conquistar el conocimiento. Borges mismo nos da la pauta para enterarnos del valor que atribuye al sueño. Esa clave se encuentra precisamente en un poema que lleva el mismo nombre:

Si el sueño fuera (como dicen) una
Tregua, un puro reposo de la mente,
¿Por qué, si te despiertan bruscamente,
Sientes que te han robado una fortuna?
¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
Nos despoja de un don inconcebible,
(“El sueño”)

Hemos pasado ya del artesano al filósofo. Sus largos períodos de aislamiento, en los sitios más pintorescos y rústicos, le permiten dedicarse a meditar sobre la Eternidad. Allí construye cuidadosamente el soberbio edificio de la *Ética*, en que trabaja con dos materiales: el de lo divino y el de lo humano. De ahí nace una compleja estructura de conceptos, presididos por una categoría central: la Sustancia. Ella es el fundamento en que descansa la tesis de que Dios es todo y de que todo es Dios. Borges asimila ese complicado sistema de pensamiento a:

Un claro laberinto

Otro poema suyo puede servirnos de glosa de sus versos:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro
(Fragmento de “Laberinto”)

La *Ética*, se sugiere, es el *laberinto claro*, por su estructura circular y por el despliegue de ideas meticulosamente articuladas. En esa obra se asiste a la manifestación intelectual del universo.

Los últimos seis versos recogen, a grandes trazos, el pensamiento de Spinoza, tal como lo ve y lo siente Borges. Hay otro matiz del varón sabio que ya conocemos y la pincelada perfecta en que aparece la concepción del universo que mantiene el filósofo. Volvamos a hacernos la pregunta que aquí viene al caso: ¿Qué hace al hombre siervo de sus pasiones? Multitud de cosas del mundo representan ese riesgo. Tal ocurre, por ejemplo, con la *fama*. Quienes se afanan en ella, se ofuscan, estorban el papel del entendimiento. Hay que tener, entonces, los medios de combatirla y de erradicarla. Recordemos primero los versos:

No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en el sueño de otro espejo,
Ni el temeroso amor de las doncellas.
Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas sus estrellas.

Debemos acudir a un largo pasaje de la *Ética*, para abordar los dos primeros versos:

Lo que se llama vanagloria es la autocomplacencia que resulta fomentada por la sola opinión del vulgo; y al desaparecer ésta, cesa aquella, esto es, el sumo bien que ama cada cual; por donde pasa que quien se gloria de la opinión del vulgo, angustiado por una preocupación cotidiana, se empeña, agita y arriesga por conservar la fama. Pues el vulgo es variable e inconstante, y, en consecuencia, si *no se conserva* la fama, pronto se esfuma, más aún, como todos desean conquistar los aplausos del vulgo, fácilmente rebaja cada cual la fama ajena, en vista de lo cual, dado que se lucha por lo que se considera el sumo bien, se origina un furioso impulso de abrumarse mutuamente en todas las maneras posibles, y quien, en fin, sale vencedor, se gloria más de haber hecho daño a otro que de haberse hecho bien a sí mismo. De manera que esta gloria o complacencia en rigor de verdad es vana, porque es nula (*Ética*, IV, Prop. LVIII, Escolio).

El Escolio establece, sin ambigüedad alguna, que el hombre dominado por la vanagloria es un siervo. Confundido como está, toma por sumo bien algo frágil y transitorio, porque depende de la opinión del vulgo. La fama, en vez de aumentar la potencia del hombre, la disminuye, puesto que deriva de un aprecio superficial e inconstante. Todavía más, cuando las personas van en pos de la fama, les interesa, ante todo, descalificar la ajena. En vez

de preservar la propia, se enorgullecen de dañar al prójimo. He aquí las razones por las cuales la gloria, asociada a la fama, es un bien desdeñable.

Borges hace suya la tesis del Escolio, echando mano de sus recursos. El carácter engañoso y dañino de la fama aparece asociado al *espejo*. El poeta de una vez asume la posición del hombre libre y señala por qué se sobrepone a la atracción de algo tan endeble. La fama no tiene más realidad que la que proviene de un espejo. En efecto, equivale a la imagen que devuelve la superficie misteriosa y destructora del espejo, el cual *duplica* las cosas a cambio de despojarlas de su realidad concreta. ¡Ay de aquel que confía en la virtud del espejo! Se aferra a un fantasma. Como ocurre a menudo, el poeta se explica a sí mismo. Dos fragmentos de sendos poemas nos ofrecen la pista:

Yo que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde acaba y empieza, inhabitable,
Un imposible espacio de reflejos
[...]
Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del reflejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad. Por eso nos alarman.

(“Los espejos”)

El hecho de no verte y de saberte
Te agrega horror, cosa de magia que osas
Multiplicar la cifra de las cosas
[...]

(“Al espejo”)

En este caso, el *sueño* no es un hecho positivo. Asociado al espejo, sólo aumenta el grado de irrealidad que aqueja a la fama.

Mas no se agota así lo que distingue al varón incommovible. Tampoco lo altera el amor de las doncellas. Creo que Borges eligió con todo cuidado el término, *Doncella*, en efecto, denota la mujer moza y por casarse. En sentido riguroso, la que no ha conocido varón. La mujer de esa índole es la que despertaría mucho más el apetito, la que excita el amor carnal. Un efecto de esta naturaleza en la moral de Spinoza, favorece también la servidumbre del hombre, porque pierde su capacidad de gobernar los afectos. Otro pasaje de la *Ética* arroja luz sobre este asunto:

Entre las especies de los afectos, que deben ser muchísimas, se destacan *la gula, la libidinosidad, la avaricia y la ambición*, que no son más que otros tantos matices

del amor y del deseo, matices que explican la naturaleza de ambos afectos en atención a los objetos a que se refieren. En efecto, por gula, embriaguez, libidinosidad, avaricia y ambición no entendemos otra cosa más que un immoderado amor o deseo de comer, beber, cohabitar, riquezas y gloria. Además, estos afectos, en cuanto los distinguimos de otros por el solo objeto al que se refieren, no tienen contrarios. Pues la templanza, la sobriedad y en fin la castidad que solemos oponer, respectivamente, a la gula, la embriaguez y la libidinosidad no son afectos o pasiones, sino que indican la potencia del ánimo que modera estos afectos (*Ética*, III, Prop. LVI, Escolio).

El verso que comentamos expresa la adhesión a lo que es signo de potencia de ánimo. Borges recoge con exactitud la imagen del varón imperturbable.

Restan los últimos tres versos:

Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas sus estrellas.

El primero alude al *lenguaje* que exige el saber rigurosamente fundado en la Razón. La metáfora y el mito son medios inadecuados. Conviene preguntarse por qué. Para Spinoza es básica la distinción entre entendimiento e imaginación, entre el riguroso pensamiento lógico y la asociación confusa de ideas. Deliberadamente aplica una suerte de poda a todas las palabras cuyo significado se asocia a imágenes y sentimientos que provienen de la experiencia y de los afectos. Ante todo, la comprensión recta de Dios exige un vehículo expresivo que excluya las pasiones, las visiones o los matices emotivos. Tales medios alteran gravemente la naturaleza de Dios. Por otro lado, el lenguaje metafórico o figurado, densamente connotativo, es incompatible con el método de pensamiento que adopta el filósofo en sus tratados, particularmente en la *Ética*. Cualquier problema o cuestión relativos a la sustancia, a los modos, a la naturaleza de la mente, a sus afectos y a las vías de su liberación, tienen que exponerse y tratarse en un sistema lógicamente articulado. La geometría de Euclides es el modelo que está a la vista.

El mito tampoco se lleva con el ejercicio irrestricto de la Razón.

Apelar a un elemento mítico, cuando se trata de apuntalar una afirmación, equivale a apoyarnos en algo muy frágil y por complejo ajeno al discurso filosófico.

Curiosa paradoja la que se ha suscitado aquí. Por una parte, el lenguaje de la Edad de la Razón, esto es, el que adopta la *Ética* de Spinoza como un

ideal, tiene los rasgos de una demostración matemática, donde no cuentan las características personales del usuario. Es un discurso "impersonal". Por el otro, el lenguaje de la poesía subraya los rasgos individuales del artista, denuncia su estilo inconfundible, el que no se repite en otro poeta. Borges habla del primero, apoyándose por completo en los medios del segundo.

Los dos versos finales admiten una doble lectura: a) la que se detiene en *infinito* y b) la que respeta el encabalgamiento. Esta última toma en cuenta la unidad sintáctica, aquella destaca la unidad métrica. Si se nos permite aislar *infinito*, entonces se presenta esta posibilidad de interpretación: el filósofo artesano *labra* el universo, lo construye como obra del entendimiento. En un poema que Borges denomina *El Alquimista* se encuentra una estrofa reveladora:

Otra visión habrá: la de un eterno
Dios cuya ubicua faz es cada cosa,
Que explicará el geométrico Spinoza
En un libro más arduo que el Averno...

Pueden los cuatro versos figurar como una formulación alternativa de la última etapa del soneto. Aquí el poeta es mucho más explícito y acierta en la imagen exacta de la concepción del universo que mantiene Spinoza. En el poema que hemos comentado extensamente, Borges recupera hábilmente un elemento biográfico —el arte de pulir cristales—, para trasladarlo al edificio conceptual de la *Ética*, donde la Razón despliega su capacidad para exhibir la estructura del universo. *Arduo* denota la dificultad de la empresa. En cambio, la estrofa a que acabamos de referirnos revela, por un lado, que el poeta ha logrado penetrar en el riguroso sistema de conceptos que contiene la *Ética*, y por el otro, que la lectura de la obra presenta severas dificultades.

Se impone una consideración final. Tanto en la estrofa citada como en los dos últimos versos del soneto, Borges atina a expresar el monismo de la sustancia. ¿Qué quiere decir esto? Intentemos presentar el asunto en la forma accesible que esté a nuestro alcance. Partamos de la definición que establece la *Ética*: Sustancia es aquello que es en sí y se concibe por sí. Conforme a estos rasgos definitorios, el *concepto* de sustancia no ha menester del concepto de otra cosa para formarse. Concebida en estos términos, la sustancia se *identifica* con el universo. Aquí se introduce la tesis del monismo, impecablemente argumentada. Hay una *sola sustancia*, porque si hubiera dos o más, para explicar su naturaleza respectiva, tendría uno que

representarse las dos sustancias como *efectos* de causas distintas a sí mismas, lo cual *contradice* la definición de que partimos. De ahí se deriva con todo rigor la conclusión de que sólo puede haber *una sustancia* y que nada puede existir *independientemente* de ella.

Borges escribió más de un soneto perfecto, el monumento minúsculo —son sus palabras— que custodia la posible inmortalidad del autor. El que dedica a Spinoza, desde luego lo sustrae a las *novedades* y *aniquilaciones del tiempo*. Y lo sustrae por partida doble: el soneto es un logro estético inobjetable, pero es también el vehículo de una obra que custodia la inmortalidad de Spinoza: la *Ética*, diestramente mostrada *imore borgeano!*