

Borges y la metafísica

Sin contar su culpable condición de meras metáforas.

Para Eliana Navarro y José Miguel Vicuña

De la metafísica decía Borges que le producía asombro, que lo maravillaba. Un invento prodigioso de la imaginación humana que pasma con sus portentos; una rama magistral de la literatura fantástica¹. Esta parece haber sido la actitud básica de Borges frente a la metafísica. Pero no fue, de ningún modo, su única actitud ante ella. A la maravilla y el asombro los siguen de cerca la ironía, la parodia y, en general, lo que Borges llamaba los juegos literarios², el uso estético de la filosofía. Del desmantelamiento materiales de las narraciones de Borges; de la parodia de ciertos argumentos filosóficos, la descripción de las situaciones centrales de una serie de cuentos. Los elementos que Borges toma de la metafísica emprenderán en manos del escritor ciertas aventuras literarias que los transformarán del todo; entrarán en juegos estéticos, o mágicos, como dice su inventor, que les conferirán

1. Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (OI), en *Prosa Completa*, 2 vols., Barcelona: Bruguera, 1980; vol. 2, p. 165; p. 174; *Discusión* (D), vol. 1, pp. 231-232; *Ficciones* (F), vol. 1, p. 416. En las notas siguientes cito por esta edición incluyendo sólo las siglas y las páginas.

2. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris: Gallimard, 1967, p. 21.

una nueva vida en un medio nuevo. Este uso literario de materiales filosóficos los establece firmemente en narraciones autónomas. Los cuentos que resultan de estas operaciones tienen su ley propia; no son metafísicos otra vez. Tampoco son signos que apuntan a la metafísica, ni símbolos o alegorías a la espera de interpretaciones filosóficas. Los cuentos de Borges son estaciones terminales de un proceso que empieza en el pensamiento y acaba en la fábula.

El carácter asombroso o fantástico de la metafísica es una invención original de Borges que consta de dos ingredientes complementarios. Borges tiene, por una parte, desde el principio, una visión estética de la filosofía a la que permanece fiel toda su vida. Por otra parte, procede a confirmar prácticamente tal visión haciendo un uso estético de elementos procedentes de la metafísica³. Comienza dando por descontado que la teoría es, principalmente, un objeto de curiosidad. Dice, por ejemplo: "Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres..."⁴. Los frutos de la teoría son tratados por Borges, antes que nada, como productos de la fantasía y a los cultivadores históricos de la filosofía los tiene por amables ilusos encandilados por la quimera de la verdad. Para Borges la teoría fue siempre una actividad de otros que trae al mundo ciertos objetos en extremo raros y sugerentes. Esta perspectiva, completamente inusual, si lo pensamos bien, puede ser llamada, creo, una interpretación estética de la filosofía. Contrasta agudamente, huelga decirlo, con la del filósofo, para quien la filosofía no es un espectáculo prodigioso sino una escuela de teoría y una tarea pendiente. Si el filósofo se maravillara frente al pasado del pensamiento, esta experiencia se incorporaría a su compromiso práctico con la teoría pero no lo dominaría.

Borges le atribuía fecundidad poética a la experiencia del asombro. Lo sabemos por lo que dice del origen de la poesía

3. Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, G. Rodríguez, trad., Caracas: Monte Avila, 1970, pp. 58-59; p. 81; p. 111; María Esther Vásquez, *Borges, Imágenes, Memorias, Diálogos*, Caracas: Monte Avila, 1977, pp. 105-106; Charbonnier, *op. cit.* pp. 18-19; p. 30; pp. 38-39; Borges, *OI*, p. 304.

4. Borges, *OI*, p. 165.

gauchesca. "Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de estos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca"⁵. La noción general de que el asombro y la maravilla son fecundos es muy vieja. La adujo Aristóteles a propósito del origen del pensamiento. La filosofía, dice, viene del asombro, de la maravilla. Borges conserva esta representación pero la renueva cuando sostiene que es el pensamiento ya pensado el que provoca asombro. En cualquier caso la distancia, la separación y la rareza son condiciones del asombro. La metafísica es para Borges a la vez extraña y fascinante como espectáculo. El contacto prolongado con ella no privará al escritor de su extrañeza porque pronto se convierte para él en cantera de materiales raros. Los grandes metafísicos del pasado vienen a ser los gauchos de Borges. De la azarosa conjunción de estos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura.

Sé que el tema de las relaciones de Borges con la metafísica ha sido tratado muchas veces y debo pedir excusas por sacarlo a colación de nuevo. Justifican esta insistencia, creo, por una parte, ciertas reiteradas inconsecuencias hasta en las mejores discusiones del asunto. Pienso que se puede aclarar la dificultad que impide ser más consistente. Otra razón para replantear el tema: las cosas que se dicen sobre la metafísica en los estudios borgesianos. Creo en la conveniencia de hablar, por decir así, bilateralmente, acerca de Borges y la metafísica, o teniendo en cuenta también lo que es la metafísica. Siendo ésta mucho menos bromista y amiga de artificios irónicos que Borges, parece bueno interrogarla también a ella a propósito de la obra de Borges.

Borges declaró reiterada y claramente, como se sabe, que él no era un metafísico practicante, que no tenía una filosofía, que desconfiaba del pensamiento sistemático y que no adhería a las posiciones teóricas de ningún autor que hubiera producido este género de obras. Los mejores críticos adoptaron, como era lógico, estas declaraciones al decidir sobre las relaciones de Borges con la filosofía. Ellas resultan, por un lado, inmediatamente convincentes y, además, el estudio de la obra de Borges confirma que allí no se trata de filosofía. Casi todos, salvo por algunas pocas y

5. Borges, *D*, p. 108.

notorias opiniones divergentes, estamos de acuerdo en esto. El problema comienza, me parece, más allá de tal acuerdo. Pues, apenas establecido que Borges no es un metafísico los mismos que lo sostienen comienzan a hablar de la filosofía de Borges, de su metafísica idealista, del relativismo, el escepticismo, el nihilismo, el panteísmo que el escritor propondría; de la cosmografía creada por él, de su dependencia de Berkeley, de Schopenhauer y de la entera historia de la filosofía. La precisión de la primera tesis: Borges no es filósofo, se pierde completamente si agregamos que, aunque no lo es, le debemos una metafísica de la negación y de la comprensión, una visión idealista de la realidad, un panteísmo contemporáneo, una cosmografía, una teoría del tiempo, otra de las ambigüedades de la identidad personal, una versión nueva del principio de causalidad, etc., etc. Si es verdad que le debemos todas estas teorías tenemos que renunciar a la tesis negativa que antes parecía tan obvia. Si no renunciamos a ella, saquemos las consecuencias que de ella se siguen.

Hay varias estrategias para defender el método del "no es pero sí es" que estoy llamando inconsecuente. La defensa más interesante, aunque inválida en este caso, es la que discurre como sigue. Las obras de los grandes artistas *sugieren* verdades filosóficas; inspiradas en intuiciones metafísicas que carecen todavía de una organización teórica, estas obras dejan, sin embargo, entrever o barruntar tales verdades. De manera que aunque un artista no sea un metafísico en sentido estricto se puede sostener que lo es en otro sentido, a saber, en el de proporcionar las semillas de lo que, desarrollado adecuadamente a partir de la obra de arte, se puede convertir en una teoría. La estética romántica, que asocia estrechamente al arte con la verdad, llega al punto de exigir, para reconocer la grandeza de una obra, que ella nos encomiende una visión de las cosas más auténtica y reveladora que las verdades prosaicas. Pero este enfoque, que facilita una explicación de las relaciones de ciertos artistas con la filosofía, no se puede usar, de ninguna manera, en el caso de Borges. Tal perspectiva presupone que la literatura sólo intuye o medio adivina lo que la filosofía conoce, explica y fundamenta. Lo que en la versión poético-literaria es semiconsciente se convierte en plenamente sabido y reflexivo en la versión teórica. Este esquema es inaplicable a Borges, que fue un lector bien precoz de libros de metafísica. Antes de fijar su modo literario y mucho antes de componer las obras a las que la crítica asocia con varias posiciones y disciplinas

filosóficas, Borges, el lector, ya está familiarizado con los materiales teóricos de sus futuras obras. Los elementos metafísicos presentes en las obras de Borges no provienen de intuiciones que todavía no han pasado por el discurso racional y que están, por tanto, a la espera de ser descifradas por los críticos. Es, más bien, al revés: los componentes filosóficos vienen, en el caso de Borges, de la forma racional y se incorporan al medio poético-literario *después de haber sido pensados lúcidamente y abstractamente*. El lector de Borges encuentra una versión literaria de lo que había sido ya objeto de reflexión, análisis y argumentación y había sido puesto en la forma del discurso racional. Se trata, en el caso de Borges, de una literatura post-reflexiva, no de una pre-reflexiva. Por esto es que no vale decir: Borges puede no ser un metafísico pero su obra contiene una filosofía, epistemología, cosmología *implícitas*. Borges no apunta hacia la filosofía sino que viene de vuelta de ella y se mueve en otra dirección, que paulatinamente más bien lo aleja de la metafísica. Esto lo podemos ver, me parece, en cada una de sus narraciones y también en el desarrollo conjunto de su obra. En sus últimos tiempos, como él mismo se lo dijo a algunos de sus entrevistadores, se había dedicado a escribir cuentos puros⁶ como los llama un prólogo de 1970, "cuentos directos"⁷.

Si es verdad que en este caso la metafísica precede a la literatura debemos averiguar cómo hace Borges para progresar de la una a la otra. Lo que el escritor llama hacer un uso estético o literario de la metafísica, ¿en qué consiste, propiamente? ¿Qué transformaciones hay que imponerle a los elementos que proceden de la cantera filosófica para adecuarlos a las funciones literarias?

Aparte de la visión estética de la filosofía en general, con la que Borges comienza, resulta importante para su procedimiento la radicalidad con que arranca ciertas proposiciones metafísicas de su contexto y las usa como elementos aislados. Este trato las priva inmediatamente de su función teórica. Las verdades metafísicas están indisolublemente ligadas a cierta forma lingüística, la del discurso razonado que asevera argumentando, definiendo sus términos y confrontando lo aseverado con otras tesis que han sido adelantadas para resolver los mismos problemas. No hay nin-

6. de Milleret, *op. cit.*, p. 96.

7. Borges, *El informe de Brodie* (IB), *Prosa Completa*, vol. 2. p. 369.

guna verdad filosófica que se pueda expresar mediante una proposición sino sólo discursivamente. "El tiempo no existe" no es una tesis teórica, ni metafísica ni de ninguna otra clase. "El tiempo no existe" es una frase a la que, para tener un sentido teórico le faltan, por lo menos, el contexto discursivo, la definición conceptual, la delimitación de su alcance y el aparato argumentativo. "El tiempo no existe" puede querer decir muchas cosas diferentes según qué razones establecen su lugar y su sentido en el discurso. Así como no puede haber una novela en una proposición aislada tampoco puede ponerse un significado metafísico pensable en una frase. Borges sabía esto y lo dijo de manera inequívoca. "La frase 'negación del tiempo' es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Este (*Adversus mathematicos*, XI, p. 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente... tampoco existe"⁸.

La lucidez de Borges debiera instruirnos: los significados teóricos dependen de ciertas condiciones y separados de ellas dejan de significar algo determinado. Parece obvio, entonces, que estos elementos consistentes en frases sueltas arrancadas a contextos metafísicos no están destinadas por el escritor a comunicar su pensamiento filosófico. Las proposiciones sobre el mundo, las cosas materiales, sobre la vida y la muerte, insertadas en los cuentos de Borges no son teorías. Borges no las lleva a las narraciones como verdades ni busca embarcar al lector en un proceso intelectual de examinarlas como si lo fueran. Apartados los argumentos, las razones, las premisas lógicas y los antecedentes dialécticos con los que están ligados, estos materiales desempeñan funciones nuevas. Borges también se expresó claramente en este sentido. "En cuanto a las teorías, creo que todas son legítimas o más bien que no importa ninguna. Lo que importa es lo que se hace con las teorías"⁹.

La frase, aislada de la teoría a la que originalmente pertenecía, se convierte, de instrumento del discurso que era, en imagen, en una representación sugerente y alusiva que alimenta y aviva la imaginación. La fantasía estimulada tejerá con ella una nueva

red de conexiones que tiene un orden y un sentido diferentes de los del discurso teórico. Borges piensa que el tejido formado principalmente por imágenes se parece, más que a ninguna otra cosa, a los sueños. Los sueños del escritor, dice, continúan creciendo en la imaginación receptora del lector¹⁰. Las obras literarias, las artísticas en general, son del orden de los sueños y, en este sentido, profundamente diferentes de la teoría¹¹.

Borges afirma que hay dos maneras de pensar, una tan buena como la otra, pero diferentes. Como este distingo se repite en sus ensayos y en sus conversaciones¹² a propósito de diversos asuntos, me parece que le podemos atribuir al escritor la opinión de que algunos hombres piensan abstractamente, otros figurativamente o mediante imágenes¹³. Los ejemplos de abstractos o dialécticos, como dice Borges también, son: Spinoza, Bradley, Bertrand Russell, Julien Benda, Ortega y Gasset. Los de intuitivos o figurativos, en cambio, son: Shakespeare, Donne, Victor Hugo, Hawthorne, Chesterton. La oposición entre abstracción e imagen es, como Borges la explica, una entre modos de organización de la experiencia toda: pensar, escribir, usar el lenguaje de una manera o de la otra. A estos dos modos del pensamiento los llama Borges también la diferencia entre literatura y filosofía¹⁴. Dice, por ejemplo, que Ortega, un pensador abstracto, ha echado a perder sus escritos salpicándolos de imágenes literarias, un procedimiento ajeno que no domina. Las dos maneras de pensar a que Borges se refiere no deben ser separadas absolutamente, claro está. La historia muestra cómo el pensar teórico ha ganado muchos de sus conceptos transformando imágenes. Y Borges, creo yo, recorre el camino contrario, convirtiendo conceptos en imágenes. De modo que la diferencia en el pensamiento resulta relativa y sus términos pueden ser puestos en conexión por este ir y venir entre ellos.

Me parece que esta división entre lo abstracto o lógico y lo

10. Borges, *El libro de arena*, (LA), *Prosa Completa*, vol. 2, p. 537.

11. Borges, OI, p. 192; p. 194; LA, p. 537.

12. Borges, "Nota de un mal lector" (1955), en R. González Echevarría, "Borges, Carpentier y Ortega", en *Revista Iberoamericana*, 100-101 (1977) p. 702; OI, pp. 179-180; p. 191; Charbonnier, *op. cit.*, pp. 132-133.

13. Charbonnier, *op. cit.*, pp. 116-117.

14. *Ibid.*, pp. 90-91; Borges, OI, pp. 165-166.

8. Borges, OI, pp. 298-299.

9. de Milleret, *op. cit.*, p. 87; Charbonnier, *op. cit.*, p. 30; Borges, IB, p. 370.

imaginativo o figurativo, usada por Borges para otros fines que los nuestros aquí, puede servir para precisar en qué consiste el uso literario de la metafísica por Borges. Al separar ciertas frases de sus contextos discursivos logra Borges detener el razonamiento y convertir al elemento aislado en una imagen o figura. Esto quiere decir, en primer lugar, que lo que está hecho para pensarse sólo en abstracto, el concepto, se convierte en algo que nos representamos espacio-temporalmente, en una existencia física perceptible localizada y dotada de rasgos individuales. Ahora bien, basta convertir un concepto en la imagen de un ente físico singular para obtener un monstruo inaudito e impensable porque un concepto no es una cosa de la que se pueda tener una imagen. Pensemos en la memoria de Funes, que lo percibe todo y no se olvida de nada. Este personaje es, obviamente, un candidato a la omnisciencia. Ahora bien, el carácter abstracto de la omnisciencia, que teólogos y filósofos han solido atribuirle a Dios, no puede ser imaginado ni tampoco exhibido narrativamente o configurado literariamente sin entrar en contradicciones que paralizan al pensamiento. Lo mismo ocurre con la "memoria" de Funes. Borges la describe de una manera y la hace funcionar en la conducta de Funes de otra: las imágenes se dejan combinar de muchos modos. Pero si tratamos de pensar la "memoria" de Funes aparte de la narración que une a la descripción y al ejercicio "dispare" de esta memoria, vemos que ella resulta literalmente inconcebible. Borges presenta a Funes diciendo que lo recuerda todo y como alguien para quien "el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido"¹⁵. Más tarde encontramos a Funes explicándose sucesivamente. Ahora bien, resulta que sólo se puede explicar algo sucesivamente gracias al olvido, o, mejor dicho, a la alternancia de recuerdo y olvido; gracias a que tenemos presente ahora una cosa y no todas las otras, y luego a la siguiente; siempre a una en desmedro de todas las que no consideramos ahora. La omnisciencia, por su parte, para ser concebible, requiere ser atribuida a un pensamiento absolutamente actual, que no tiene nada que ver con el humano, que discurre gracias a que transcurre. Si le atribuyo la omnisciencia a un hombre y lo dejo metido, en lo restante, en su condición habitual, obtengo de inmediato una imposibilidad pavorosa, como dice

15. Borges, *Artificios (ART)*, *Prosa Completa*, vol. 1, p. 487.

Borges¹⁶. De esta manera el elemento filosófico, aislado primero de su contexto y tratado luego no como concepto sino como cosa o como situación existente singular, queda sustraído de su medio, separado de su función en él y convertido en un signo opaco¹⁷, sugerente pero en último término indescifrable. Borges llama la atención sobre el carácter central de la imagen para el arte: es algo cuya presencia sugiere posibilidades diversas de entender. Siendo la imagen una cifra o símbolo es una invitación a descifrarla. Lo que la diferenciará de otros símbolos prosaicos, sin embargo, es que no se deja descifrar unívocamente al cabo¹⁸.

Ciertas ideas de Borges sobre el arte y la literatura parecen confirmar lo anterior. El arte "no es platónico" dice Borges¹⁹. "Siempre opta por lo individual". "La mera razón no debe entrometerse en las artes", sostiene²⁰. Y el motivo por el cual no debe hacerlo es que la razón fija los significados, elimina las ambigüedades y las contradicciones, disipa la opacidad de las imágenes, excluye la multiplicidad flotante de las sugerencias en favor de una verdad única que inmediatamente solicita asentimiento y fe. La imagen artística, en cambio, es semánticamente múltiple. Dice Borges que es "un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas cosas"²¹. En otro lugar sostiene que "La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo"²². En el epílogo de "El libro de arena" (1975) dice: "Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no

16. Cf. los comentarios de Borges sobre Funes en Charbonnier, *op. cit.*, pp. 113-116: "Cette mémoire qu'un dieu pourrait supporter, mais pas un homme".

17. Borges, LA, p. 536.

18. Charbonnier, *op. cit.*, pp. 118-119.

19. Borges, D, p. 13.

20. Borges, OI, p. 191.

21. *Ibid.*, p. 192.

22. *Ibid.*, p. 210; cf. D. p. 102; p. 120; pp. 138-139; Borges, *El oro de los tigres (OT)*, *Prosa Completa*, vol. 2, p. 439.

agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran"²³.

Borges remata su separación de literatura y filosofía estableciendo la siguiente diferencia. El discurso teórico, sostiene, convence sólo mediante razonamientos, que siempre pueden resultar falsos. La obra de arte, en cambio, debe ordenar las cosas de una manera que parezca necesaria, inevitable. Al respecto afirma: "Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible"²⁴. El discurso teórico, por el contrario, tiene que demostrar, argumentar, someter a la inteligencia reacia mediante pruebas precisamente porque no pide fe ni verdadera ni aparente, sabiéndose falible como se sabe.

La separación tajante entre arte y verdad, uno de los rasgos más constantes y característicos de la manera de pensar de Borges, le permite perfeccionar su distingo entre literatura y filosofía y justifica su práctica de ignorar el valor de verdad de las teorías metafísicas en favor de su valor fantástico o mágico, como dice. La inminencia de una revelación que no se produce es el hecho estético²⁵. Cualquier afirmación de una verdad manifiesta, por el contrario, no puede sino parecer antiestética. El juego y la suposición, el experimento lúdico, el sueño y la fantasía no aseveran nada y son los modos preferidos de la pluma de Borges. Hay ciertas frases expresivas que figuran a menudo en el habla de Borges. "es falso pero muy lindo"²⁶. También "es admirable poesía, pero mala filosofía"²⁷. El autor de los "Artificios" y de las "Ficciones" nos dejó precisamente eso que llamó, además, de estas maneras tan inequívocas.

CARLA CORDUA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

El intelectual y la violencia en dos textos hispanoamericanos: el (extraño) caso de la araña homicida en Borges y Martín Luis Guzmán

A Luis Rafael Sánchez

Caliente y súbita o paciente o bajo las formas de una lenta corrupción inexorable, la muerte irrumpe una y otra vez en los cuentos y poemas de Jorge Luis Borges. Todos recordamos, entre sus versos, "La noche que en el Sur lo velaron", "El General Quiroga va en coche al muerte", "Poema conjetural" y "Alusión a la muerte del Coronel Francisco Borges", y, entre los cuentos, las breves narraciones de la *Historia universal de la infamia*, "El jardín de senderos que se bifurcan", "El hombre de la esquina rosada", "Emma Zunz", "La casa de Asterión", "El sur", "La forma de la espada", "Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto", "La otra muerte", "El muerto", "La muerte y la brújula". Preciso es recordar también que esa muerte que nos reclama desde los mismos títulos de las obras, las más veces acecha —en entreverados jardines, miradores y cámaras centrales— con el revólver o el puñal en la mano. El duelo a cuchillo, el fusilamiento o el asesinato aparecen con marcada insistencia en el verso y la prosa narrativa de Borges para configurar un mundo estremecido por una violencia que se impone a los personajes, los impele a actuar o los transforma (muchas veces muy a pesar suyo, como es el caso de la abuela inglesa de "Historia del guerrero y de la cautiva"), y que se instala como circunstancia que, ya ha indicado Ariel Dorfman, no parece haber sido libremente elegida por los protagonistas, sino, por el contrario, ésta parece haberlos elegido a

23. Borges, LA, p. 537.

24. Borges, OI, p. 211; cf. IB, p. 370; Charbonnier, *op. cit.* p. 43.

25. *Ibid.*, p. 133; pp. 165-166.

26. *Borges Oral*, Barcelona, 1980, p. 33.

27. *Ibid.*