

EL ABISMO LÓGICO
(BORGES Y LOS FILÓSOFOS DE LAS IDEAS)
MANUEL BOTERO CAMACHO





El abismo lógico

(Borges y los filósofos de las ideas)

Manuel Botero Camacho



COLECCIÓN TEXTOS DE CIENCIAS HUMANAS

© 2009 Editorial Universidad del Rosario
© 2009 Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario,
Escuela de Ciencias Humanas
© 2009 Manuel Botero

ISBN: 978-958-738-043-9

Primera edición: Bogotá, D.C., agosto de 2009
Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: Rodrigo Díaz Lozada
Diagramación: Margoth C. de Olivos
Diseño de cubierta: Catalina Peralta
Impresión:
Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 No. 13-41 Tel.: 2970200 ext. 7724
editorial@urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida
sin el permiso previo escrito de la
Editorial Universidad del Rosario.

Botero Camacho, Manuel

El abismo lógico (Borges y el abismo ideal). —Escuela de Ciencias Humanas.
Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.
246 p. — (Colección textos de Ciencias Humanas).

ISBN: 978-958-738-043-9

Hermenéutica / Filosofía Antigua / Epistemología / Existencia de Dios / I. Título
/ II. Serie.

121.68 SCDD 20

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Contenido

El abismo lógico (El abismo ideal) Reflexiones alrededor de Borges	11
Introducción.....	12
A manera de justificación: Borges y la filosofía	16
Hacia una hermenéutica laica.....	22
I. La aniquilación.....	31
Notas preliminares.....	31
a) Aproximación a Platón	33
b) Breve comentario de los diálogos	38
c) Revisión de la inmortalidad del alma	42
d) Círculos concéntricos.....	46
e) Entre felinos.....	62
f) Palacios de arena y la nada	71
g) Back to square one.....	78
II. El falso Bacon.....	81
Notas preliminares.....	81
a) Procedimientos dudosos.....	82
b) La pista falsa.....	84
c) Memorias en forma de espiral	91
III. Sueño luego existo.....	97
Notas preliminares.....	97
a) El sueño de los justos.....	98
b) El poema	101
c) Descartes se defiende	106
Digresión I. El último sueño	108
Notas preliminares.....	108
a) Sueño en primer grado	108
b) Sueño en segundo grado	111
IV. Soy Dios.....	115
Notas preliminares.....	115
a) La ética.....	116

b) La metafísica.....	119
c) La buena nueva.....	120
d) La geometría	122
e) El hombre rojo.....	123
V. Un mundo feliz	132
Notas preliminares.....	132
a) La teoría.....	132
b) La parodia	135
c) La sorpresa.....	138
VI. Un golpe de gracia	140
Notas preliminares.....	140
a) Breve aproximación al nominalismo	142
b) El sueño de Locke.....	143
c) El universo de la percepción.....	145
d) El lenguaje total	146
e) El lenguaje mudo	147
Digresión II. El infierno queda al sur	150
Notas preliminares.....	150
a) Dante en Buenos Aires	150
VII. Bessop's Castle	156
Notas preliminares.....	156
a) Objeciones a la existencia de la materia.....	157
b) La existencia de Dios.....	161
c) Mientras Adán duerme	162
VIII. Is there anybody... out there?.....	168
Notas preliminares.....	168
a) Teoría del conocimiento.....	170
b) Breve paseo por el mundo externo	175
c) El descubrimiento.....	178
d) Siguiendo el rastro	182
e) Posdata de 1947	197
IX. Represento el mundo	200
Notas preliminares.....	200

a) El mundo como voluntad...	200
b) ... y representación	202
c) Primer poema	203
d) Segundo poema	206
e) Tercer poema	212
Conclusiones generales	217
Acerca del relato fantástico.....	217
De lo mágico a lo maravilloso.....	218
Bibliografía general	233
Índice onomástico	239

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

El abismo lógico (El abismo ideal) Reflexiones alrededor de Borges

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... Cierto 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).

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)

Me encontraba releendo un cuento de Borges que nunca había entendido muy bien; un cuento que, sin embargo, me gusta mucho y siempre me había dejado con la sensación de que me estaba perdiendo de algo. Nunca he leído con el ánimo de encontrar secretas interpretaciones en los cuentos, mucho menos en las novelas, aunque algunas veces he descubierto, casi por accidente, relaciones interesantes en el uso de los nombres, en las tendencias de los personajes o en las descripciones de los escenarios. Pero en el caso del cuento al que me refiero, sentía casi una obligación. Había algo en el texto que me imponía la tarea de descifrarlo, parecía que el cuento mismo, no el autor, me imploraba por una interpretación. Me rendí a la invitación, traté de leerlo con ingenuidad, después con suspicacia, con malicia, con diccionario de filosofía en mano; acudí a la crítica literaria, pregunté, nada. Había algo que se escapaba.

El cuento está lleno de nombres, muchos de ellos filósofos, y siempre he sabido de la estrecha relación que hay entre los escritos de Borges y la filosofía. La tendencia general considera a Borges como seguidor de los filósofos que menciona o de las doctrinas que utiliza. Esta vez, no obstante, aunque igual, parecía distinto; esto es, sembraba la sospecha de que había algo de filosofía que debía ser entendido, pero no a la manera de confirmación de tal o cual doctrina, así que revisé los argumentos que se mencionaban y descubrí, para mi sorpresa, que el cuento parecía ridiculizarlas. Tras decantar un poco las primeras conjeturas acerca de este punto de vista que contradecía a las principales autoridades en la materia, noté que no se trataba de una simple parodia, sino que me encontraba ante una objeción. Una objeción elaborada desde los mismos postulados que la doctrina supone. Esto me hizo pensar, en primer lugar, que se trataba de una objeción muy inteligente, puesto que para su demolición utiliza los mismos argumentos que la sostienen y, en segundo lugar, que es por eso que se hace muy fácil confundir la intención del cuento, puesto que al utilizar las

doctrinas y sus postulados, en aparente rigor, es cómodo pensar que se trata de una vindicación de dicha doctrina.¹

Luego vino una pregunta inquietante ¿Y si esto sucediera con otros textos de Borges? Inmediatamente me puse a revisar otros cuentos, poemas y ensayos del escritor, incluso algunos de los que tienen las interpretaciones más acabadas: descubrí que la respuesta es afirmativa. Este libro es el resultado de esa búsqueda.

El nombre del cuento que dio origen a esta reevaluación de las interpretaciones más difundidas no es importante. Supongo que esta experiencia no es inusual. Sin embargo, el descubrimiento se expone en uno de los capítulos del libro. Confieso ahora que la lectura de los cuentos y poemas que aquí se discuten sí es intencionada y por eso se presenta a manera de investigación.

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. Este libro 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 esta 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

¹ Digo con aparente rigor, puesto que posteriormente descubrí que no hay tal. Al parecer Borges no utilizaba las doctrinas con la firmeza que un filósofo exigiría; las manipula a su antojo, usa de ellas lo que sirve a sus fines literarios; arbitrariamente decide qué postulados o qué parte de los argumentos utilizar, siendo esta es una de las formas como engaña al lector.

acerca de una realidad imposible siguiendo su filosofía, de mostrar algo acerca de sus creencias, sería precisamente su escepticismo 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 del todo inútil para el estudio de la literatura. Ana María Barrenechea, por ejemplo, en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, habla de las preocupaciones de Borges, de lo que Borges creía acerca del infinito, de la realidad, de los sueños, de los dobles. Cuando dice “En Borges hay una forma de atacar la consistencia del universo que reúne varios hilos: la filosofía idealista de Berkeley...” (*La 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 que cree en Dios puede escribir un cuento donde uno de los personajes sea ateo. ¿Podría alguno de sus críticos probar el ateísmo del autor a partir de las creencias de este personaje? Por otra parte, por ejemplo, la cita de *Otras inquisiciones*, que corresponde al texto “Nueva refutación del tiempo”, está fuera de contexto; lo que hace el narrador es mostrar los errores lógicos que contienen ciertas teorías del conocimiento, a parte del “dios infantil”, encontraremos también la frase “el dios de Berkeley”; esto no debe interpretarse como el credo de Borges, sino como una 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 también 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.² 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 también 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. (Alazraki, *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

² No serán abordados desde el punto de vista filosófico, sino desde un enfoque literario.

conoce. Borges los menciona a todos ellos en las obras escogidas.³ 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, pues creo que en eso estriba una de las grandezas de Borges, en 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).

El tipo de reescritura en la que se centra este estudio consiste en aquella 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. Es necesario anotar, no obstante, que Borges no es del todo riguroso en la lectura, que se desprende de sus relatos, de las doctrinas filosóficas que estos abordan, por lo que se hace necesario, desde ya, ofrecer disculpas a los lectores con formación filosófica, porque que es evidente que una tesis, así planteada, incurre en multitud de imprecisiones respecto de dichas doctrinas.

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. 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

³ En 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.

los autores citados. Ese 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, los empiristas ingleses (Berkeley, Hume y Locke), Russell y Whitehead. Algo del primer Wittgenstein (especialmente la parte de matemáticas), 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 Borges,⁴ 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 la cual 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 se debe perder de vista que Borges es un fabulador, un “ficcionalista” como alguna vez lo describió Alistair Reid, y no un filósofo. No procede siguiendo el argumento al pie de la letra, sino extrayendo 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,

⁴ *Cfr. La filosofía de Borges*, pp. 38-39.

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 y 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 descrito, a grandes rasgos, las clasificaciones y algo de la historia de la filosofía, 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.⁵

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

⁵ 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 propuesta que es, en todo caso, una contribución a ese gran ensayo que está por escribirse.

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*.

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 del texto, 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 que 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. Aunque los filósofos que se trabajan en los demás capítulos fueron escogidos de manera arbitraria, atienden a un orden cronológico con el propósito de identificar la huella que deja el platonismo en la corriente filosófica, puesto que se trata de una presentación del idealismo como un abismo lógico.

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 intérprete 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 proporciona, 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 permite interpretaciones que estaban fuera del alcance de dichas intenciones. Y advirtiendo, además, que es muy posible que suceda algo similar a lo que cuenta Eco respecto de 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 refiere aquellas que cree sinceramente erróneas. En otras, también, se sorprende por encontrar interpretaciones que, si bien 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; las que permite el texto, con o sin voluntad del autor.

Ahora, esta propuesta queda enfrentada a una dualidad que trataré de asumir de la siguiente manera. Por una parte, se presenta 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; son nueve apartados, pero podrían ser 12, 50, 100 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, está lo que se puede predicar del autor que ha sido y será, a lo largo del libro, 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 como 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 también una comprensión de la escritura del genio poético en Borges.

Dos cosas es necesario anotar antes de continuar; la primera, insistir en que habrá, si no las ha habido ya, faltas en la lectura rigurosa de las teorías y en las clasificaciones de la filosofía que aquí se maneja, pero es importante advertir que es intencional, que se hereda del capricho del autor de los relatos, no del autor de estas páginas.

La segunda, que 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 aporte 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 laica⁶

Aunque Einstein dijo alguna vez que no sabía lo que estaba buscando, pues de lo contrario no sería un investigador, en todo caso es necesario partir de algún supuesto.

⁶ Nota del autor. 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 un libro 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.

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 apporto 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 esta propuesta. 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. ¿No es acaso el mismo espíritu que inunda a los cabalistas? En principio es una actitud que justifica, en vez de desacreditar, este trabajo, una actitud cabalística frente a la literatura. Sin embargo, en el camino se encuentran cosas y son esas cosas las que espero que se desvelen aquí. El autor del ensayo, Alfonso de Toro, 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 signícos, 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 transmisores 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 el diario de un 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 descodificación 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. Se emprende un viaje, sí, 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 abre 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: el primer párrafo de “Una vindicación de la Cábala”, en donde se 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. Él no cree en la Cábala 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 místicos 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, deja dos impresiones 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 Cábala*, p. 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 cuál es el camino que debe seguirse. Un camino de enigmas que han de descifrarse para la comprensión de aquello que no es aparente. Insisto en recordar la 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; no es importante el contenido de la revelación, tan sólo que existe una, 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, este trabajo: por supuesto, como un juego literario. ¿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 sobrenombración 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. (Esther Cohen, *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, uno 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. Adoptan el procedimiento porque comprenden la ambigüedad de la *cábala*; advierten que por medio del mecanismo humano, y con 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. Aquí podrían acusar los cabalistas el mismo problema que pueden acusar los filósofos respecto del rigor, la seriedad o el respeto por sus doctrinas; es necesario anotar que las imprecisiones son intencionales; además, el juego en el que se convierte la *cábala* no irrespeta los sentidos profundos de esta, tan sólo utiliza su procedimiento hermenéutico.

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 ausenta 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 este libro, serán tratados individualmente en capítulos cerrados, justificados por el viaje, entendido este 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 este 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 procedimientos 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 quién 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 este libro 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, la cual 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* se encontrará 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 estos los que se intenta 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 el momento oportuno, baste decir, por ahora, que es de acuerdo con este que 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 capítulo.⁷

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” y “El acercamiento a Almotásim”), (“El otro tigre” y “*Dreamtigers*”), (“Parábola del palacio” y “La rosa de Paracelso”).

Acerca de “El Golem” se ha escrito mucho, casi todo respecto de 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

⁷ En todo caso es cierto que Borges reconoce en el *Parménides* un procedimiento similar para la prueba de la multiplicidad del ser. (Cfr. “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.

objección será dirigida de acuerdo con el *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 resultarán útiles 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, si bien 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 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 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 cumple un ciclo cada 3.000 años —dice Heródoto, citado por Kirk,⁸ que los egipcios fueron los primeros en admitir la inmortalidad del alma y que durante ese periodo de 3.000 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.

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

⁸ *Los filósofos presocráticos*, p. 316.

está en un cuerpo no conoce *verdaderamente*, es gracias a su inmortalidad que se permite al hombre vislumbrar algo de lo que es la verdad. Si el alma naciera y muriera con nosotros, nunca nos acercáramos 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 del 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 presentará 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 la manera 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. Esto incluye, por supuesto, 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 géometras 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 este 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 este 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 las palabras, en algunos casos, acertaran 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. Estas, dice, pueden conducir al error; esta 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 este 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 (Atenas) de una maldición que la azotaba. 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 monstruo. 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 del diálogo, no obstante, a medida que se aclaran los contenidos del mismo, la historia se convierte en la metáfora de uno de sus puntos clave. 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, estos 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 estos 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; así, es inevitable concluir que si es necesario que lo que no-es 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 únicamente 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*, el cual 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, al error que supone la aceptación de la necesidad de los contrarios, y 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 (este 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 que 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, 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 respecto de la primera prueba. Esta 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 este 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 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 aun 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 consiguiente, 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 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 vigilias 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)
aprisionado 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 golem 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. Cierta que no puede hablar, pero entiende bastante lo que se habla o se le ordena. Le dan el nombre de Golem, 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 golem que ya no podía llegarle a la frente. Movidó 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*, en Alazraki, 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 golem 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 raquífica figura de barro, que aún hoy se muestra en la sinagoga de Praga. (citado en “El Golem” de Alazraki, *Manual de zoología fantástica*, p. 81).

El golem 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 Cábala 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 golem, 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 este, 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 esta la línea general que interesa al libro. 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.

Alazraki llega 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, lo es en virtud del platonismo que en ella puede encontrarse, esto es, una objeción a la cábala, no en tanto cábala, sino en tanto platónica. Aunque Alazraki no se detiene en tal objeción 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 nexa 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 golem. Alazraki sigue explicando detalles acerca de ella; para él es más importante que el platonismo sea un nexa con la cábala que lo contrario, que esta sea un nexa con aquel. 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; esquivando 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 golem al convertirlo en una metáfora del género humano. Ni la propuesta ni el procedimiento

son objetables, 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, Tú, 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*. Aunque el autor 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 donde se hospeda el hombre: una metáfora del universo. Estas son sólo posibilidades, pero demuestran las consecuencias de leer el poema bajo otra influencia. Podrían no ser sólo sinónimos del *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 hábitat. 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 golem, 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 a este 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 también 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 sumergirse 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 este 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, asimismo, 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 contienen 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 esta y, por consiguiente, 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, engaños y 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 esta proposición hasta un infinito regreso de arquetipos; 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.

El poema tal vez sea una reproducción de la versión talmúdica del primer Adán, aquel que conoció todo el universo y sus secretos, que quizás conoció ese Nombre, y 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 golem 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 12 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, si bien no ha sido mencionado quién 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)
aprimado 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 este pueda sentir o pensar; para el narrador, como para el rabino, el narrador 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 sogá
 y logró, al cabo de años, que el perverso
 barrera 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 incomprensión 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 explica que existe el mundo de las 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. Esta 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 este dios 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 este es hijo de un dios mayor, hasta que en algún punto cercano al infinito se pudiera suponer una especie de dios arquetipo.⁹ Pero ese dios menor, el del rabino, no tiene un hijo, sino que por medio de una fórmula mágica, un nombre sagrado, por

⁹ 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.

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. Es claro que este 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 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 en mi alma 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 inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro. (*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 mente. 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 de dicho 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, 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 refiere 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 (arma blanca de corto alcance). Se me ocurren otras interpretaciones para esa frase, pero 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”; así, 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 para 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 inadmisibles, 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; ese 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 que 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 a la 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 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. (*Obras completas* II, p. 506).

En apariencia no tiene conexión con los textos extraídos de *El Hacedor* y *La memoria de Shakespeare*, al menos no de la manera como estos 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 enfrenta 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 verla. 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 judeocristiana 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 dios, un indeterminado dios, cualquier dios. Aquí pareciera que el lector está, de nuevo, ante el argumento de Aristóteles. 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? Porque 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 sólo su apariencia puede cambiar y que bastaría una sola palabra para reconstruirla. Esta, 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). Ese parece más el mundo en el que están 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.

Los elementos infinitos y falsos nutren el relato: desde el título que expone que lo que se va a contar no es lo que se va a contar (metáfora), hasta las secuencias interminables que componen el viaje de los personajes. Si se acepta la doctrina platónica de que el mundo es una ilusión, una mera máscara, entonces se debe aceptar la posibilidad de que todo sea constituido por copias imperfectas de lo arquetípico, cada vez más imperfectas, en virtud de la degradación de cada copia. Los laberintos, los escalones, las torres que degradan sus colores hasta que el primero y el último no se reconocen, están poniendo en escena el *argumento del tercer hombre*; hay, sin embargo, una presentación de las doctrinas de Zenón y de Heráclito muy interesante. Los personajes están perdidos, notan que aquello que parece una línea recta, secretamente es un círculo, esto es, que no han avanzado. Para poder desprenderse de esa región, dice el cuento, deben sacrificar una tortuga. La forma como empiezan a moverse es deshaciéndose de la teoría de Zenón: Aquiles, para poder llegar a la meta, deberá matar a la tortuga. Luego se encuentran en una la hexagonal que recuerda a las galerías de la biblioteca de Babel. Allí ven una clepsidra: un reloj de agua se convierte en la metáfora perfecta para que, después de superado Zenón (el no-movimiento), entremos en la concepción del movimiento: Heráclito, cuya representación del tiempo era un río. Después de mucho caminar y antes de llegar a la última, de una serie innumerable de torres, el poeta pronuncia una composición (es necesario que sea la penúltima de las torres, dado que al arquetipo no se puede llegar, es como tratar de encontrar la primera página del libro de arena). 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 esta 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 (en lenguaje arquetípico, el que Paracelso dice que utilizó *la divinidad* para crear el mundo), 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 a 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 19 capítulos, pero explica que es un gran viaje no sólo geográfico, sino también 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 se sigue 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 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, expuesto de manera explícita el *argumento del tercer hombre* y, por consiguiente, la conclusión a la que se ha llegado 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 Collancz. 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 un 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, lo cual resta totalmente credibilidad a cualquier comentario que haga sobre ella, más aún 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. Quizás 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.

Este libro explora un fenómeno que se repite en algunos textos del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Está compuesto por nueve capítulos, que corresponden al análisis de la reescritura de nueve distintas propuestas filosóficas. Las propuestas están cobijadas bajo la misma doctrina: el idealismo. Es un libro que se escribe para validar la propuesta de un método de lectura que cuenta a la vez con una dosis de ingenio y con planteamientos 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. Parece ser 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). No es secreto su amplio conocimiento de la metafísica y la intervención de ésta en sus relatos; lo que aquí se propone no se centra en lo que Borges creía, pues no hay forma de saberlo a ciencia cierta. Para muchos el hecho de que se mencionen ciertos filósofos, ciertas doctrinas, ciertas religiones o ciertas maneras de interpretar el mundo en sus cuentos, es sinónimo de su creencia en dichas posturas. El hecho de



mencionar filósofos y escribir cuentos acerca de una realidad imposible siguiendo sus filosofías, de mostrar algo acerca de sus creencias, sería precisamente su escepticismo respecto de dichas doctrinas. Los relatos no suponen su visión de la realidad sino una lectura de las teorías acerca de la realidad.

El texto propone análisis novedosos de los cuentos de Borges y reevalúa y critica algunos análisis existentes elaborados por diferentes comentaristas. El tipo de análisis propuesto se haría extensivo a otros cuentos de Borges y a otros autores. Es un texto que se esfuerza por tomar distancia de las interpretaciones existentes que hay sobre la obra de Borges y de proponer nuevas lecturas siguiendo un cierto rigor interpretativo. Las conclusiones finales sitúan la propuesta del libro en el centro de debates contemporáneos de

la literatura como la muerte del autor, los límites de la interpretación y la intertextualidad. La misma propuesta se encarga de establecer su relación y su distancia con los comentaristas reconocidos y se aparta de propuestas interpretativas pasadas de moda. La aproximación al tema, además, vincula el análisis literario con la historia de la filosofía, haciéndolo interesante para un público más amplio.



UNIVERSIDAD DEL ROSARIO
Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario - 1653

ISBN 978-958-738-043-9



9 789587 380439