

LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

Rubén Sierra Mejía

Con cortesía y con todos los honores, Platón propone expulsar al poeta del Estado cuya organización diseña en *La República*. Si llegare a presentarse a la puertas de nuestra ciudad, nos recomienda despedirlo, “tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana”. Esta actitud ha sido profusamente comentada como para que nos detengamos en ella. El propio Platón nos asegura que no es suya, que es antigua, y que no es a él a quien debemos acusar de *duro y torpe*: “La desaveniencia entre la filosofía y la poesía es de antigua data”, asevera. Y en el siglo XX, un poeta, Paul Valéry, parece recordarnos que esa mutua antipatía aún persiste: “La filosofía, afirma, si se le quitan las cosas imprecisas y las ya refutadas, se reduce entonces a cinco o seis problemas, precisos en apariencia, negables a voluntad, reducibles siempre a querellas lingüísticas y cuya solución depende de la manera de escribirlos”. Y en otro lugar, confiesa: “. . . leo mal y con fastidio a los filósofos”.

Pero lo desconcertante de los testimonios citados, es que sus autores, Platón y Valéry, parecieran descalificar sus propios juicios con sus particulares maneras de pensar. Pocos filósofos han logrado, como lo logró el autor de *El Banquete*, una conjunción tan perfecta entre el concepto y la metáfora, el raciocinio y la imaginación. Y el poeta francés, no sólo por sus ensayos sino también por sus poemas y sus célebres diálogos socráticos, se ha convertido en una fuente de pensamiento para el filósofo, que busca en ella nutrirse de ideas que le ayuden a dar claridad sobre los problemas estéticos y específicamente del conocimiento de la obra de arte. Son ejemplos, ciertamente, difíciles de multiplicar; son sobre todo ejemplos aislados

que no obedecen a una tendencia general del pensamiento. Porque a excepción del romanticismo alemán, período en el cual el filósofo y el poeta se unieron para pensar armoniosamente los ideales de verdad y de belleza, en una especie de himno al espíritu griego, puede decirse que más bien ha prevalecido la creencia de que filosofía y poesía -y en general literatura-- son formas de pensar que nada tiene que ver la una con la otra.

Abundan los testimonios al respecto. Una famosa escritora inglesa, Iris Murdoch, quien no sólo tuvo una destacada figuración dentro del campo filosófico sino que además fue novelista y ensayista de indiscutibles méritos, pareciera querer trazar definitivamente las fronteras entre la filosofía y la literatura:

La filosofía pretende aclarar y explicar; formula e intenta resolver problemas técnicos sumamente difíciles, y el escrito filosófico debe servir a esta pretensión . . . el arte [dice más adelante] es diversión, y se hace por diversión; tiene innumerables intenciones y encantos. La literatura nos interesa en diferentes niveles, y en formas diferentes. Está llena de trucos; de magia y de artilujos deliberados. La literatura entretiene: hace muchas cosas; la filosofía sólo hace una cosa.

Sin salirnos de la esfera de las diferencias, recordemos que la filosofía pretende ser conocimiento, y a veces un conocimiento riguroso, que se ocupa de la verdad. La literatura encambio no tiene semejante pretensión; en ella prevalece más bien lo que dicen las musas de Hesíodo: "Sabemos decir muchas mentiras con apariencias de verdades". La literatura y en general el arte, como una forma de expresión que nada tiene que ver con la verdad, ha sido una consideración repetida desde el mundo antiguo. En Grecia la sostuvo Platón, y éste fue el motivo de que expulsara a los poetas de su estado ideal. En la

época moderna, fue la posición asumida por Oscar Wilde y más cerca a nosotros por Vladimir Nabokov. Es la misma actitud que vemos expresada en la *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, cuando el narrador, protagonista de la novela, dice que toda su investigación de reportero sobre la vida y las andanzas del guerrillero peruano no tiene otro propósito que “mentir con conocimiento de causa”.

Habría que reconocer que la literatura, la novela en particular, llega con el tiempo a convertirse en una fuente indiscutible de conocimiento. ¿Qué mejor introducción a la Viena de fines del Imperio austrohúngaro que la lectura de *El hombre sin atributos*? Pero también hay que aceptar que el conocimiento que expresa la literatura no es intencional ni es lo que define a la literatura en cuanto literatura. Ningún filósofo en cambio se atrevería a pregonar que lo que dice no son más que mentiras disfrazadas de verdades. La verdad, aun aceptando que sea inalcanzable, guía la tarea propia de la filosofía¹.

El distanciamiento de estas dos disciplinas pareciera acentuarse cuando acometemos el análisis de los elementos que son característicos de cada una de ellas: el concepto y la argumentación en filosofía; la metáfora y la fábula en literatura. Efectivamente se trata de lenguajes distintos. Pero no es éste el momento de hacer una caracterización del lenguaje de la filosofía y aquél más difícil de asir semánticamente que le es propio a la literatura. Bastaría con decir que para ésta el lenguaje es en esencia ambigüedad y que justamente por esta naturaleza suya no es posible desentrañar --por medio de la lectura-- el sentido canónico del texto literario. La metáfora, por ejemplo, es una concentración simbólica, irreductible a un sentido único. El concepto, el elemento lingüístico con que la filosofía elabora su pensamiento, tiene en cambio la pretensión de ser unívoco, de no permitir más de un sentido, el cual debería poderse

controlar de manera lógica. Lo que es el concepto para el filósofo, es la metáfora para el poeta y la fábula para el narrador. Tres formas de pensar distintas.

Una anécdota puede servirnos de ejemplo para fijar las diferencias entre el pensar por conceptos y pensar por medio de la fábula. Nos la recuerda Jorge Luis Borges en una entrevista en la que se trató justamente del tema de este ensayo:

Recuerdo, dice el escritor argentino, que leía una biografía de Oscar Wilde en la que había una larga discusión sobre la predestinación y el libre albedrío. Se le preguntó a Wilde sobre lo que él pensaba acerca del libre albedrío. Respondió con un cuento que parecía inoportuno, pero no lo era en absoluto. La idea, dijo Wilde, es la de algunos clavos, alfileres y agujas que vivían en la vecindad de un imán, y uno de ellos comentó: "Pienso que debemos hacer una visita al imán". Y otro afirmó: "Creo que es nuestro *deber* visitar al imán". Y un tercero agregó: "Eso debemos hacerlo inmediatamente. No podemos permitirnos ninguna dilación". Cuando estaban diciendo estas cosas, fueron atraídos por el imán, quien sonrió pues sabía que ellos venían a visitarlo.

Esta fue la respuesta del escritor irlandés, por lo demás bastante pesimista, a un problema estrictamente filosófico. Un problema como la libertad humana, que tiene una larga historia de discusiones eruditas y de lenguajes rigurosamente elaborados. Pero el genio literario de Wilde deja de lado la precisión del lenguaje y el rigor del argumento para contarnos una sencilla historia con la que expresa su pensamiento sobre el tema. Una historia que nos muestra que un problema como el del libre albedrío es también pensable literariamente, y no sólo a través del concepto.

Hasta aquí hemos planteado el problema desde la dirección de las caracterizaciones, casi que de puras abstracciones. Si dirigimos ahora la atención a la historia de

la literatura, nos encontramos con una realidad muy diferente. Encontramos que no obstante esa antipatía mutua de que hablamos al comienzo, filosofía y literatura han recurrido constantemente a préstamos entre sí, en ocasiones préstamos no gratuitos sino motivados por una necesidad de la respectiva disciplina. Platón, el filósofo que expulsa por mentirosos a los poetas de su estado ideal, no podía dejar de citar a Homero como autoridad indiscutible del carácter griego. Pero iba más allá de buscar citas en los poemas homéricos: pocos, poquísimos filósofos han logrado apropiarse con tanta maestría de las formas de expresión del poeta --la metáfora y el mito. *El Banquete* es una síntesis cabal de esas dos formas de pensar que son la filosofía y la poesía: en esta obra se conjugan perfectamente los dos elementos para hacer surgir lo que podemos llamar el texto andrógino.

Los ejemplos que nos ofrece la historia de la literatura no tienen todos el mismo carácter ni obedecen a las mismas intenciones, pero en general nos muestran que es posible, con el sólo uso de la imaginación, pensar problemas que pareciera que son propios de la filosofía, es decir que pareciera que sólo fuesen accesibles al concepto y a la argumentación lógica. O bien, que esas teorías recurrentes en el pensamiento conceptual, pueden llegar a ser el tema de un poema o un relato, en los que el juego y la ironía modifican su dimensión filosófica en favor del divertimento poético o el de la fábula. El mejor ejemplo de esta actitud nos lo ofrece Jorge Luis Borges, quien en la filosofía encontró muchos de sus temas literarios.

Pero no siempre ha sido el juego el origen de esas versiones literarias del texto filosófico. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, tenía intenciones de divulgar, a través de la novela y el teatro, la filosofía existencialista con la que él estaba comprometido. Sartre reconoció que sus textos narrativos y dramáticos eran un medio de popularización

de sus principales teorías filosóficas. *La náusea* y la pieza de teatro *Las moscas* son obras literarias que expresan a cabalidad el pensamiento filosófico sartriano. Y en plena Edad Media, en el siglo XII, Abucháfar Abentofaíl escribe una novela, *El filósofo autodidacta*, con la clara intención de mostrar que el hombre, con la sola fuerza de su entendimiento y sin necesidad de apoyarse en ninguna tradición filosófica o teológica, puede llegar a descubrir por sí mismo todo el corpus doctrinario de la religión promulgada por Mahoma. Estamos no obstante ante obras de indiscutible valor estético, que pertenecen, por eso mismo, a la historia de la literatura y no a la de la filosofía. Una posición muy distinta encontraremos en la obra de Voltaire o en la de Henrik Ibsen.

A *La náusea* se ha considerado como la mejor introducción al pensamiento de Sartre. Es una novela de una densidad filosófica innegable. Allí se encuentran los temas principales de su pensamiento filosófico: mala fe, existencia, contingencia, ser y apariencia, absurdo, libertad, la nada. Pero con una impecable factura novelística, que la ha colocado entre las mejores obras del género del siglo XX. Filosóficamente esta novela es una ontología de la existencia, pues en verdad es la existencia humana el verdadero argumento de la obra. No podemos decir, como sí lo podemos afirmar para otros casos a los que nos referiremos más adelante, que la filosofía no tenga otro papel que el de contribuir a la estructuración del universo novelístico: en *La náusea* coinciden ese universo y la intención filosófica.

Esta novela es el diario de un intelectual francés que escribe la biografía del marqués de Rollebon, diario que sitúa el relato en la conciencia del narrador. El clima subjetivo de la obra no se pierde en ninguna de sus páginas, es un clima que se logra en una fiel descripción de los acontecimientos que constituyen su existencia.

Desde las primeras líneas, Antoine Roquentin declara que su propósito es describir *cómo* percibe las cosas y los acontecimientos, *cómo aparecen* a su conciencia. No se trata de descripciones objetivas, que se detengan en la pintura de objetos del mundo exterior ni de descripciones de estados anímicos, de momentos psicológicos. La descripción de Sartre es de objetos exteriores pero no vistos directamente sino a través de la conciencia, a la que esos objetos se le ofrecen en escorzos, en fragmentos. Son descripciones, por consiguiente, en las que no hay paisaje sino una simple sucesión de imágenes:

La raíz del castaño se hundía en la tierra exactamente debajo de mi banco. Yo ya no recordaba qué era una raíz. Las palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo, las débiles marcas que los hombres han trazado en su superficie. Estaba sentado, un poco encorvado, cabizbajo, solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me producía miedo . . . El castaño se apretaba contra mis ojos. Un moho verde lo cubría hasta media altura; la corteza negra e hinchada parecía cuero hervido. El ruidito de agua de la fuente Masqueret se deslizaba en mis oídos, anidaba allí, llenándolos de suspiros, colmaba mi nariz un olor verde y pútrido.

Me he detenido en este aspecto de la novela con el fin de insistir en el hecho de que ese tipo de descripción tiene una procedencia filosófica, la fenomenología que el propio Sartre ha expuesto en *El ser y la nada*, y que tiene como método la descripción de los fenómenos, de los diferentes modos como aparecen las cosas. Fue ese tipo de descripción el que utilizó Sartre, en *La náusea*, como modelo de narración, una descripción que permite que dentro de la novela vayan surgiendo temas esencialmente filosóficos como el carácter absurdo y contingente de la existencia o el del ser que se reduce a una serie de apareceres.

Las moscas es una obra de 1942, es decir del mismo período al que pertenece *La náusea*. Su tema central es la

libertad, que trata por medio de una reelaboración del mito de Orestes. Representada durante la ocupación de Francia por los nazis, tradicionalmente se la ha interpretado como una pieza teatral con intenciones políticas. Se ha establecido, para sustentar esta interpretación, una simbología bastante sencilla y convincente: Egisto, sería el usurpador nazi; Clitemnestra, los colaboradores franceses de los nazis; Orestes, la resistencia francesa. Pero esto no nos interesa por ahora. Nos bastará con decir que en ella el mito griego se interpreta como la conquista de la libertad por parte del hombre. “El hombre está condenado a ser libre”, dice Sartre. Pero también es cierto que el hombre se deja imponer unas leyes morales que acepta como si fuesen leyes físicas, como si fuesen normas inmodificables: renuncia así a su libertad para aceptar la del otro que acata como propia. Son normas impuestas y subjetivizadas. Y es por esta razón que no obstante estar condenado a ser libre, tiene que conquistar la libertad. Esta conquista la logra Orestes cuando mata a Egisto para vengar a su padre, creando, con esa venganza, su propia ley. Y puede decirse entonces que en ese momento Dios, como fuente de la eticidad, ha muerto.

Las manifiestas intenciones de las obras de Sartre les restan ciertamente interés literario: están demasiado vinculadas a la tesis filosófica como para que no se resientan sus estructuras novelística y dramática, como para que no se tenga la impresión, leyéndolas, de que su autor quiere demostrar algo, de que tiene el propósito de conducirnos a una cátedra filosófica y no a un universo de ficción. Pues en ese entrecruzamiento de filosofía y literatura, la tesis se impone sobre los elementos propiamente literarios. *La náusea* y *Las moscas* adolecen de la evidencia de sus intenciones, que se manifiestan en monótonos parlamentos --en la pieza de teatro-- o áridos pasajes --en la novela-- de naturaleza filosófica y cuyo verdadero sentido habrá que irlo a buscar en *El ser y la nada*.

Las asambleístas de Aristófanes o *Cándido* de Voltaire son obras en las que la literatura hace suya una doctrina filosófica para convertirla en argumento, pero en las que está ausente el propósito catequésico que caracteriza a la novela y el teatro de Sartre. En ambas es la crítica la intención de la literatura al apropiarse de un tema filosófico para poner al descubierto sus debilidades como teoría. *Cándido*, la novelita de Voltaire, podemos leerla como un delicioso juego de ironía y humor, que tiene el propósito de poner en ridículo la teoría del mejor de los mundos posibles de Leibniz. En ella, el autor nos presenta a Cándido, quien era discípulo de Panglós, filósofo leibniziano, en una serie de aventuras por Europa, América y Turquía, padeciendo humillaciones que lo hubieran sumido en el pesimismo si no hubiese sido por su formación filosófica. Panglós le había enseñado que éste era el mejor de los mundos posibles. Para Leibniz, habiendo salido el mundo de las manos de Dios, y puesto que Dios “obra siempre de la manera más perfecta y deseable posible”, la perfección de aquél es una consecuencia de esta disposición divina. Estamos en pleno sigloXVIII, un siglo en el que imperaba el optimismo. Voltaire sin embargo, en el caso de *Cándido* como en otras de sus obras, fue una especie de aguafiestas de ese espíritu ilustrado. La novela, por otra parte, es la expresión del golpe que el optimismo de su época sufrió con el terremoto de 1755, el cual destruyó a la ciudad de Lisboa. Cándido, después de cada humillante desventura, exclamaba sin embargo que éste era el mejor de los mundos posibles, logrando Voltaire en esta forma una inversión de la doctrina de Leibniz: si este mundo, con todas sus desgracias, es el mejor de los mundos posibles, habrá que perder toda esperanza de una suerte mejor y dedicarnos al cultivo de nuestro jardín. La filosofía no ha olvidado esa bochornosa rechifla que provocó una de sus más atrevidas doctrinas en una de las mentes más lúcidas del llamado siglo de las luces.

No son los ejemplos anteriores la regla en el uso que la literatura ha hecho de la filosofía, pues no siempre la intención del escritor ha sido la del filósofo, como es el caso de Sartre. Se pueden señalar otras direcciones en ese uso, determinadas bien por necesidades estructurales o bien por la dimensión lúdica como se incorporan las doctrinas filosóficas en la creación literaria. En la primera orientación, la filosofía es sólo un elemento en la articulación del universo novelístico, del universo dramático o bien del universo poético. El caso de la *Divina comedia* ha sido ampliamente estudiado. No me refiero a la simbología del poema de Dante sino a un problema más específico: la función que en la obra tiene la presencia de doctrinas filosóficas como las de Sigerio de Brabante. Un estudio similar puede hacerse --y de hecho se ha adelantado-- sobre T. S. Eliot y la influencia de Bradley en la escritura de *Los cuatro cuartetos*. En la novela de Th. Mann la filosofía está siempre presente: en *Doctor Faustus* el elemento filosófico nos ayuda a comprender la compleja personalidad de Leverkühn. Y si venimos a Colombia, en una novela como *El signo del pez*, de Germán Espinosa, los frecuentes recursos filosóficos tienen la función de contribuir a la creación de la atmósfera espiritual en que actúa el fundador del cristianismo, Pablo de Tarso.

Pero en las obras citadas el elemento filosófico es demasiado evidente, puede decirse que está a la vista. No siempre éste es el caso. Ese elemento, en la mayoría de las veces, sólo logra descubrirse a partir de un trabajo de exégesis. *Brandy Peer Gynt*, son dos piezas de teatro de Ibsen en las que se respira un indudable aire kierkegardiano. Miguel de Unamuno, hablando de la primera de las dos obras, llamó la atención sobre su parentesco con el pensamiento del filósofo danés. Creo que es posible avanzar en la orientación señalada por el escritor español y examinar los nexos de las dos obras de Ibsen con la filosofía de Kierkegaard.

Primero debemos consignar algunos datos iniciales. Las dos obras fueron escritas en Italia, cuando el autor se ausentó de su país, Noruega, rumiando resentimiento. Las fechas de su publicación --*Brand*, 1866 y *Peer Gynt*, 1867-- nos permiten concluir que fueron gestadas simultáneamente. Sabemos, por otra parte, que Ibsen mostró siempre un gran respeto e interés por la filosofía de Kierkegaard. No es ésta una afirmación deducida de la lectura de sus obras, es un dato corroborado por sus biógrafos, quienes señalan la profunda influencia ejercida por el pensador danés en el dramaturgo noruego.

Se ha hablado de que *Brand* y *Peer Gynt* son figuras antitéticas, caracteres psicológicos opuestos y hay quien ha afirmado que “*Peer Gynt* resulta una concepción algo burlesca del pueblo noruego, aunque sin ninguna acrimonia”, y que “*Brand* encarna las virtudes que a juicio de Ibsen, debía tener esa nación”. Pero podemos verlas también como dos modalidades de existencia, apreciación que en manera alguna contradice la anterior. El horizonte para sustentar nuestro punto de vista lo ofrece la filosofía de Kierkegaard.

En la filosofía de Sören Kierkegaard, estética y ética están en correlación. Pero estas palabras no debemos entenderlas como sustantivos, como campos autónomos de problemas, sino como adjetivos, pues su utilización está referida a modalidades de la existencia humana, a calificar momentos o estadios de esta existencia. Estética no alude al estudio de lo bello o de la obra de arte, ni ética al estudio de las normas de conducta y las obligaciones del individuo en comunidad, sino a una manera de estar en el mundo. Puede hablarse entonces de estadio estético de la existencia o de estadio ético de la existencia. Para Kierkegaard además esas dos formas de asumir la existencia son alternativas: o la una o la otra. Mientras en el

estadio estético, el hombre navega en el goce inmediato que le ofrecen las situaciones, sin normas que lo atengan a ninguna obligación, el estadio ético es una entrega total a la responsabilidad.

Los dos personajes de Ibsen fueron contruidos desde esta óptica. Peer Gynt malgasta su vida en la improductividad. Desde el primer acto lo encontramos desentendiéndose de la norma, de todo lo que puede ponerle obstáculos al goce. Primero la familia, después aquellas oportunidades que podrían darle una posición representativa, pero que por eso mismo lo obligarían a someterse a mandatos que no provienen de su propio deseo. En Brand en cambio hay una voluntad férrea a no desviarse en ningún momento del camino que ha elegido; carácter "duro, insobornable", que como hombre religioso, en ningún momento duda de que posee la verdad y que la muerte no puede ser un impedimento para avanzar hacia la meta que se ha propuesto. Si en Peer Gynt no existe alternativa, y huye cada vez que se le presenta la ocasión de tener que elegir, toda la existencia de Brand en cambio está dominada por la voluntad de decidir siempre frente a lo uno o lo otro.

Muy pocos escritores --si es que podemos nombrar otros-- han tenido una relación con la filosofía tan permanente y tan *literaria* como la que tuvo Jorge Luis Borges. Sin duda conocía bien su historia, en especial la inglesa y algunas corrientes filosóficas en las que es evidente la inclinación solipsista. La actitud de Borges es totalmente diferente a la de Sartre. El escritor argentino no tenía filosofía, no se afilió a ningún credo filosófico o religioso. Tampoco es la suya la actitud de Voltaire, pues estuvo siempre lejos de querer refutar. En el uso literario que hace de la filosofía con lo que nos encontramos es con el juego, con el juego puro, sin ningún propósito distinto al de

realizar todas sus posibilidades. Borges fue esencialmente un *homo ludens*, y en la filosofía --nos dice-- buscaba sólo "posibilidades literarias". Así mismo se consideraba "simplemente un hombre de letras" que desconfiaba de todo sistema: "el sistema trampea", acostumbraba decir. Hubo siempre, además, una restricción en sus lecturas filosóficas, y era la de no leer sino aquellos libros que mostrasen una estructura formal de valor estético. Es decir, que la obra filosófica se le presentaba inicialmente como texto y no como teoría. Los méritos estilísticos fueron el acceso a los libros de Platón, Hume, Schopenhauer, Bradley, Russell. El provecho literario de esas lecturas es evidente.

En la entrevista a la que ya hice alusión, Borges afirma: "... supongo que la filosofía surge de nuestra perplejidad. Si ustedes leen mis libros, mis esbozos, cualquier cosa que ellos sean, hallarán que hay un símbolo completamente obvio de perplejidad que se encuentra en todo momento, y es el laberinto. El laberinto y la admiración van juntos, o no? Un símbolo de la admiración sería el laberinto". Recordemos que para Aristóteles la filosofía nace de la admiración, del asombro, y en su entrevista Borges nos dice que el laberinto es en síntesis una metáfora de ese asombro.

El laberinto es un motivo permanente de su obra y también uno de los más estudiados. Pero lo que quizás se nos escapa es que ese laberinto borgiano tiene con frecuencia origen en la paradoja filosófica. El propio Borges se refirió a ellas. Algunos de sus cuentos tienen la cabal estructura de una paradoja. Como ejemplo, recuerdo "El libro de arena", ese libro cuyo número de páginas "es completamente infinito". Creo ver aquí una transposición literaria de la paradoja de Arquitas de Tarento, que como las de Zenón nos quiere mostrar la imposibilidad de concebir el infinito: las de éste, por medio de la división; las de Arquitas, por medio de la adición. El esfuerzo de comprender produce el vértigo, que sólo se supera aban-

donando la paradoja. El dueño del libro de arena, ante la imposibilidad de llegar a la última página porque siempre habrá una más, decide dejarlo abandonado en el estante de una biblioteca pública.

Muchos de sus cuentos y poemas, me atrevo a decirlo, son metaforizaciones de Berkeley. El sueño es otro de los motivos recurrentes en su obra. A nuestro modo de ver, es una perfecta metáfora del solipsismo. Son varios los textos borgianos inspirados en esta doctrina filosófica que afirma que lo único real es el sujeto y sus contenidos de conciencia: un soñador y su mundo onírico. Y en uno de sus últimos libros, *La cifra*, recoge un poema titulado "Descartes", que se inspira en el momento de la filosofía cartesiana en que el filósofo francés, en su afán de fundamentar sólidamente el conocimiento y después de someterlo todo a la duda, encuentra que no existe más que un yo (el que está dudando) y su mundo eminentemente interior. A Borges no le interesa el argumento, cómo llegó Descartes a esa concepción y cómo salió de ella: sólo le interesa la belleza poética de ese momento dramático (puramente solipsista) de la filosofía cartesiana. Pero Borges va más allá y abre la posibilidad de que Descartes, ese yo descubierto, y pensante, también sea sólo un sueño.

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

Acaso un dios me engaña.

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

Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna.
He soñado la tarde y la mañana del primero día.

.....

He soñado la duda y la certidumbre.

He soñado el día de ayer.

Quizás no tuve ayer, quizás no he nacido.

Acaso sueño haber soñado.
Siento un poco de frío, un poco de miedo.
Sobre el Danubio está la noche.
Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus
padres.

El motivo se repite. En *Las ruinas circulares*, nos había hablado de quien quería soñar un hombre e imponerlo a la realidad, para encontrar al final “que él también era una apariencia, que otro estaba soñando”. Alazraki vincula este cuento con el budismo, y aunque no tengo ningún argumento en contra, me parece pertinente relacionarlo con el solipsismo, con Berkeley, por ejemplo: la idea de un espíritu infinito que sueña a todos los soñadores.

Sin insistir, podríamos señalar otros motivos borgianos de los que es evidente su origen filosófico, como las teorías del lenguaje presentes en cuentos como “Funes, el memorioso”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “El informe de Brodie”, en los que persiste la misma actitud lúdica. O el motivo del espejo. Y aún ir más allá, e indicar la fuente precisa que utilizó el escritor argentino: Locke para el lenguaje nominalista de Funes, por ejemplo. Pero la tarea sería larga y dispendiosa.

Las relaciones que hemos estudiado aceptaron una limitación evidente: esas relaciones son de texto a texto, del texto literario con el texto filosófico. Podría decir que buscaba la posibilidad de establecer paralelismos, de señalar dobles columnas. El estudio, por esto mismo, tuvo una orientación eminentemente empírica, positiva si se quiere. La lectura filosófica del texto literario quedó por lo tanto excluida para poner el énfasis en lo propiamente historiográfico. Esa lectura filosófica nos mostrará sin duda otras posibilidades, que hemos simplemente insinuado: la literatura como posible corpus para el trabajo filosófico. O

bien, haciendo una inversión, el estudio de esos momentos en que la filosofía rompe el cerco del concepto para acceder al problema a través de formas de pensar poético, o abandona su manera argumentativa de exponer para apropiarse de géneros literarios como el relato, el diálogo o el ensayo.

Notas

¹ Cuando decimos que la obra literaria no se ocupa de la verdad, lo que queremos decir es que no tiene una referencia a partir de la cual podamos determinar su valor. Pero en manera alguna esto quiere decir que no exista ninguna relación con lo que llamamos realidad. Sólo que esa relación no se sitúa en el campo de la ontología sino en el de la comunicación. Y en este aspecto se recupera para la obra literaria lo que parecía perdido al negar su carácter referencial: esto es, la literatura como conocimiento.

