

BORGES: FICCIÓN Y FILOSOFÍA

ANDRIC DAYAN PEÑA QUICENO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2019

BORGES: FICCIÓN Y FILOSOFÍA

ANDRIC DAYAN PEÑA QUICENO

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de
filósofo

DIRECTOR:

Rafael Gonzalo Angarita Cáceres

Magister en Filosofía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2019

Dedicatoria

A Luz Elena Cruz de Quiceno. Tus narraciones de ferrocarriles, pueblos viejos antioqueños, bestias, montañas, chusmeros, pájaros y chulavitas me enseñaron a imaginar.

Agradecimientos

Oneira de Jesus Quiceno Cruz, madre y ayuda ¿Qué cosa de mí sin tu existencia?

Bibiana Peña Quiceno, madre, hermana y amiga ¿Qué cosa de mí sin tu presencia?

Gracias mi gran familia, es aquí donde os recuerdo.

Contenido

Introducción	10
1. Capítulo I: <i>¿Borges...Filósofo?</i>	13
2. Capítulo II: <i>Perplejidad</i>	27
3. Capítulo III: <i>Escepticismo</i>	47
4. Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	57

RESUMEN

TÍTULO: BORGES: FICCIÓN Y FILOSOFÍA*

AUTOR: ANDRIC DAYAN PEÑA QUICENO**

PALABRAS CLAVE: Ficción, Perplejidad, Escepticismo, Lenguaje, Imaginación, Razón.

DESCRIPCIÓN:

El objetivo principal de este estudio es ensayar la pregunta acerca de: ¿Cómo comprender la ficción en Borges? Pregunta que fundamenta la interpretación de la obra borgesiana en donde se plantea la idea de un *Borges pensador*, de un Borges que, más allá de su belleza intrínseca en su escritura, también nos expone una inmanencia de la filosofía en sus textos que se expresa por sí misma. De esta manera, la valoración de la noción de ficción en la obra de Jorge Luis Borges, sugiere confrontar en su indagación la idea de considerar al escritor argentino como un pensador-filósofo, con la tesis que intentan mantener su corpus bajo las fronteras meramente literarias. Por consiguiente, la intervención a este problema se encuentra desarrollado en este trabajo, por un lado, a partir de las tesis de Lema-Hincapié en su libro: *Borges... ¿Filósofo?*, el cual puede presentarnos ciertos atisbos que nos ayuden a posicionar el corpus borgesiano más cercano al quehacer del filósofo; y, por otro, desde el análisis de las últimas conferencias escritas del porteño, tituladas: *Arte Poética* y *Siete Noches*, se intentará descongelar una idea clara acerca de la intención filosófica de la obra de Borges, en el que se pueda elaborar una noción de ficción que quizá pueda ayudarnos a resolver la conjetura de su interpretación filosófica o literaria.

* Trabajo de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Rafael Gonzalo Angarita. Magister en Filosofía.

ABSTRAC

TITLE: BORGES: FICTION AND PHILOSOPHY*

AUTHOR: ANDRIC DAYAN PEÑA QUICENO**

KEYWORDS: Fiction, Perplexity, Scepticism, Language, Imagination, Reason.

DESCRIPTION:

The main objective of this study is to rehearse the question about: How to understand fiction in Borges? This question underpins the interpretation of Borgesian work in which the idea of a Borges thinker is raised, of a Borges who, beyond his intrinsic beauty in his writing, also exposes us an immanence of philosophy in his texts that expresses itself. In this way, the inquiry into the notion of fiction in the work of Jorge Luis Borges suggests confronting, in his inquiry, the idea of considering the Argentine writer as a thinker-philosopher with the thesis that attempts to maintain their corpus beneath merely literary borders. Consequently, the intervention to this problem is developed in this work, on the one hand, from Lema-Hincapié's thesis in his book: Borges... Philosopher? which can present us with certain glimpses that help us to position the Borgesian corpus closer to the work of the philosopher; and, on the other hand, from the analysis of the last written conferences of the porteño, titled: Arte Poética and Siete Noches, an attempt will be made to unfreeze a clear idea about the philosophical intention of Borges's work, in which a notion of fiction can be elaborated that could perhaps help us to resolve the conjecture of his philosophical or literary interpretation.

* Bachelor Thesis.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Rafael Gonzalo Angarita. Magister en Filosofía.

Introducción

El reconocimiento mundial de la obra borgesiana llega a mediados de 1933 cuando Valery Larbaud, Drie la Rochelle y Roger Caillois le abren las puertas de Europa, obra que hasta el momento caminaba solo por los círculos literarios y calles de la vieja Buenos Aires. Esta antesala francesa reconoce en Borges un influyente de la modernidad y un referente de la misma; en palabras de Marcos Ricardo Barnatán: “Los franceses, esa raza de exploradores devotos del exotismo, fueron los primeros en reconocer la importancia de Jorge Luis Borges como uno de los más importantes escritores de la modernidad.”¹. Valery Larbaud, fue uno de los principales descubridores y optimistas del interés francés por la obra borgesiana, quien veía en *Inquisiciones*, uno de sus primeros escritos en prosa, el mejor libro de crítica aparecido hasta el momento en América Latina. Para Larbaud, este escrito era considerado como la nueva crítica en el ámbito de la lengua castellana. La inclinación de los franceses por la obra del argentino pudo haber sido producto de la riqueza expuesta en su mundo narrativo, en el cual circulan diversos temas que equilibran una argumentación bellamente construida, simétricamente y especulativamente, que puede confundirse como una prosa “desnuda”, pero cargada de sentido y de enorme capacidad de sugerencia de la cultura universal.

Ahora bien, una de las principales importancias acerca de la obra borgesiana consistiría en su exigencia. En efecto, su estudio se atreve a desafiar las puertas literarias que se posan en necesarias interpretaciones filosóficas. Por consiguiente, es muy importante, tanto para la literatura, como para la filosofía, reconocer en la obra de Borges una dinámica que produce inmanencia entre pensamiento y poesía, en donde las dos indagan por las fuerzas que mueven el mundo, al mismo tiempo, que “cada una de ellas quiere para sí enteramente el alma donde anida”². La

¹ BORGES, Jorge Luis. *Narraciones*. España: Cátedra, 2006. p. 13.

² ZAMBRANO, María. *Filosofía y Poesía*. 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 15.

recepción del corpus borgesiano no soporta simplemente una lectura común y corriente, la claridad de su escritura se aventura más allá de su estructura de belleza, sin que esta sea abandonada y, se ancla, a las puertas del conocimiento y la filosofía. Por ello, como tema central de este joven escrito, queremos ensayar acerca de la pregunta sobre la noción de *ficción* en Jorge Luis Borges. Tema que no permite, pensar y tomar al porteño como uno de esos escritores con el que se mata el tiempo en viajes, o se hace más oportuno el paso del invierno o con el que se busca conciliar con el sueño en noches de zozobra y penumbra; antes bien, este tema procura indagar y poner en el centro de su investigación la pregunta por: ¿Cómo comprender la ficción del corpus borgesiano?

Para responder a esta pregunta, este escrito se encuentra dividido en tres capítulos. En el primer capítulo, se examinará la noción de ficción a partir de la lectura del libro *Borges... ¿Filósofo?*, de Lema-Hincapié, en donde la ficción es ensayada como fundamento para la teoría del conocimiento; en el segundo capítulo, se indagará por los pilares de la ficción borgesiana propiamente desde el análisis de su obra, para lograr este cometido, tomaremos dos de sus conferencias escritas: *Arte Poética y Siete Noches*, obras en donde se considera la existencia de la conclusión que referencia la crítica del argentino en el tratamiento de sus preocupaciones y temas más relevantes; en el tercer capítulo, se elaborará un estudio que permita revisar la condición de *lector* del argentino, en el cual se extraiga una posición escéptica hacía el lenguaje, que funcione como idea central de su pensamiento, para ello, también se estudiarán las conferencias escritas mencionadas en el estudio del segundo capítulo. Para finalizar, el receptor encontrará una revisión de los momentos más relevantes de cada capítulo.

La revisión de la noción de ficción en Borges nos lleva a la indagación por su *doctrina de artista*, pero este trabajo, a propósito de la ficción, supone ser el primer

paso para el estudio de dicha doctrina que, además, puede ser comparada con la noción de *intelecto libre* del pensador alemán Friedrich Nietzsche en: *Sobre Verdad y Mentira en Sentido extramoral*, investigación que quedará para la continuación de este escrito.

1. Capítulo I: *¿Borges...Filósofo?* *

En el siguiente apartado se revisará la noción de ficción a partir de la lectura del libro: *Borges... ¿Filósofo?*, de Lema-Hincapié. El trabajo de este autor presenta, a partir del racionalismo cartesiano, el empirismo de Hume y la teoría literaria de James y Culler, los momentos de discusión para la elaboración de la noción de ficción borgesiana y su posición dentro de la teoría del conocimiento. Con lo anterior, intentamos ofrecer algunos atisbos al problema del valor filosófico del corpus borgesiano, en el que su ficción, además de poetizar, funciona como práctica del pensamiento.

Empezaré por considerar la exigencia de revisar previamente el ejercicio de Andrés Lema-Hincapié **en su libro: *Borges... ¿Filósofo?*. En este texto se explora la siguiente pregunta: “¿Fue Borges un filósofo o un creador literario?”³, la cual presenta la base para la argumentación que nos permita sacar de las fronteras meramente literarias el quehacer del escritor argentino Jorge Luis Borges. En este sentido, la centralidad del escrito de Lema-Hincapié de cara al análisis de la ficción, como un patrón de los temas de importancia para la totalidad del libro, más allá de la necesidad que existe de mostrarnos la naturaleza y el alcance de los intereses filosóficos del maestro, se encamina en hacer de la palabra “ficción” una noción entendida como ápice del pensamiento, tanto para la filosofía como para la crítica literaria. En este orden de ideas, este pensador colombiano, nos introduce el compromiso forjado en la obra del argentino o *corpus* borgesiano -como es llamado propiamente por él- con intereses filosóficos, en el cual, no circula la tentativa de

* Título original del libro de Andrés Lema-Hincapié, de donde tomaremos los temas que sostendrán parte de la discusión en esta primera parte.

** Andrés Lema-Hincapié: formado en Filosofía en su natal Colombia, Doctor en estudios románicos de Cornell University y actualmente se desempeña como profesor e investigador de la University of Denver.

³ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. *Borges... ¿Filósofo?*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p. 2.

pensar exiguamente a los escritos de Borges, tras las puertas solo literarias; por el contrario, se embaraza de la idea de entenderlo como un posible pensador de nuestra lengua y cultura latinoamericana, tratando de descifrar el entramado del *no sistema*, pero con pautas acertadas filosóficamente, de la escritura de Borges, en el que la filosofía hace el papel de trampolín para la invención y el pensamiento.

Pero, todo esto, tiene como propósito, situarnos en la idea de analizar el estado y las características de la ficción. Desde la *comparación* que produce distanciamiento u/o acercamiento, en *Borges... ¿Filósofo?*, se relacionan las nociones de ficción; por un lado, desde la revisión filosófica de Descartes y Hume y, por otro, desde el examen de la teoría literaria de la mano de James y Culler – que serán revisados más adelante-. Asimismo, estas son puestas en consideración con la noción de ficción construida a partir del *corpus borgesiano*. El anterior ejercicio investigativo que propone Lema-Hincapié, nos asegura profundización en el tema, su efecto no empobrece a ninguna de las conceptualizaciones de ficción, sino que, en el movimiento comparativo, desarrolla un intento por descongelar una idea visible y clara acerca de la noción de ficción en Borges. Noción que será revisada como la actividad propiamente del pensamiento del argentino y que argumentará la tesis del *Borges pensador*.

El Borges pensador, es considerado en afirmaciones revisadas por Williamson en el texto de Lema-Hincapié, las cuales aseguran que el interés de Borges por la *metafísica* no fue un acercamiento meramente intelectual, sino que: “Al contrario, ese interés estuvo motivado por inquietudes existenciales porque tanto la filosofía como la literatura derivan de una condición de perplejidad de cara al misterio del mundo, una perplejidad que también evoca el asombro”⁴.

⁴ Ibid., p.21.

La mencionada condición de perplejidad será revisada más adelante, en el segundo capítulo, como parte del entramado de la ficción borgesiana, condición que puede ser vista como un punto de partida de la creación y del pensamiento del argentino. Hecha esta salvedad, es propicio aclarar que la construcción de la noción de ficción en el corpus literario del argentino es una noción que sale a la luz a partir de sí misma. Esto quiere decir que no existe la necesidad de anteponer una lectura rigurosamente filosófica para que en su medida nos aclare y simplifique dicho corpus. No obstante, Lema-Hincapié da por entendido que el mismo corpus nos empuja hacia temas de relevancia filosófica y de algunos filósofos que las avivan, cosa en la que podemos estar de acuerdo, la intuición filosófica es inmanente al corpus del argentino y fundamental para su interpretación. Por consiguiente, el carácter del corpus borgesiano implica un valor *estético* en cuanto al manejo de una diversidad de presupuestos filosóficos: “Los múltiples documentos de Borges - poemas, cuentos, reseñas, prólogos, guiones para cine, entrevistas, analogías- siempre muestran un uso complejo y variable de palabras como filosofía y metafísica, de nombres de filósofos, así como de tesis y argumentos de filosofías diversas”⁵.

Dentro de este marco, se debe señalar que el ejercicio comparativo presentado por el autor colombiano, no niega inmanencia de intuición filosófica al corpus borgesiano, en cuanto al tratamiento de la noción de ficción, sino que reconoce su origen dentro del corpus mismo y para llegar a él se ayuda desde la óptica de otros pensadores y teorías. En este caso, Lema-Hincapié trata de descongelar y esclarecer una idea posible de la ficción borgesiana en la investigación de *Borges, ... ¿Filósofo?*. Esta manera de ensayar, propone que la comparación no solo se utiliza

⁵ *Ibíd.*, p. 28.

para igualar semejanzas o distinguir distancias, sino que funciona para desbloquear la noción de ficción latente en el corpus literario del argentino.

Lema-Hincapié potencia su texto, en la medida en que esta noción de ficción involucra el análisis y el examen de otros pensadores, pero hay que advertir, que este análisis no profundiza en la obra total de los pensadores que toma como referencia, no se basa en todo el racionalismo de Descartes, tampoco en todo el empirismo de Hume y menos en toda la teoría literaria, cosa que sería importante hacer; más bien, Lema-Hincapié solo intenta mostrar que en Borges no hay nada casual y, que, su noción de ficción puede ser discutida en planos filosóficos. Pero, al mismo tiempo, este es el carácter que implica el estudio del corpus borgesiano porque “a su vez, la filosofía –algunos de sus autores, algunos de sus posiciones- se habrá de enriquecer igualmente con la literatura de Borges”⁶. Para que se cumpla lo anterior, negarle filosofía a la obra del argentino es caer en la incompreensión de la misma y aquí Lema-Hincapié no está de acuerdo con las afirmaciones de Rafael Gutiérrez Girardot, que en su *Ensayo de Interpretación* (1959), afirma: “que la interpretación filosófica de la obra de Borges conduce necesariamente al << desconocimiento de la naturaleza de la obra>>”⁷. En oposición a lo dicho por Gutiérrez, se hace importante reconocer la necesidad que existe en el corpus borgesiano de empujarnos más allá de las fronteras literarias que agotan su riqueza e interpretación, porque en realidad el posible desconocimiento del corpus se da más bien en la acción de negarle su carácter filosófico, ya que la misma obra nos lleva a suelos de la reflexión filosófica. Para Lema-Hincapié, la interpretación del corpus borgesiano habrá de demostrar que “se revela incomprensible y no adquiere ningún significado existencial para el lector de hoy si no se tiene en cuenta lo que hay de filosofía en su originalidad y en su naturaleza”⁸.

⁶ *Ibíd.*, p. 28.

⁷ *Ibíd.*, p.28.

⁸ *Ibíd.*, p. 28-29.

Esto último, reconoce el funcionamiento del corpus como un sistema en donde poesía, conferencias y ensayos...etc., filosofan al mismo tiempo que ofrecen una composición literaria, cosa que se muestra de manera simultánea y no hace primero una cosa para llegar luego a la otra, antes bien literatura y filosofía se mueven juntas en el mismo plano. Es así como desde las lecturas filosóficas y de la teoría literaria, se tejen los pasos para dar con la noción de ficción en Borges. Una de las características de la noción de ficción en general para Hincapié, consiste en su explicación significativa en lo cual se descubre que ella –la noción de ficción- se muestra siempre ocultando algo, es decir, la ficción oculta o trata de no mostrar referencia alguna de su original. Esto en el ejercicio literario, trata de cumplirse tal cual, en la medida en que se niega todo acceso al original de donde ha nacido alguna ficción, en este sentido, para Hincapié “se trata de la acción paradójica de mostrar ocultado”⁹, de simular. En este aspecto se da la primera pincelada con miras a pintar dicha noción, consistiría, entonces, en darle, en primera instancia, la característica de acto que *simula algo*. Pero para desarrollar mejor esta idea, este rasgo le sirve en su argumentación al pensador colombiano, para decir que en la filosofía, la ficción también es entendida como la simulación mental de objetos materiales o comportamientos. Ya para el subjetivismo de la *modernidad*, la ficción estará sujeta en razón a la teoría del conocimiento el cual corresponde a procesos y acontecimientos de la mente. Así es dicho por el propio Lema-Hincapié: “la ficción ahora es entendida desde la disciplina que para la filosofía rige una nueva edad de la cultura”¹⁰. En vista de que la noción de ficción se posa como uno de los problemas en los que la teoría del conocimiento indaga como posibilidad del sujeto cognoscente, es decir, como práctica del conocer, esta introducción que propone Lema-Hincapié, se enmarca en el porvenir de convertir la palabra “ficción” en una

⁹ Ibid., p. 156.

¹⁰ Ibid., p. 157.

noción que desde la filosofía y la teoría literaria es propia también para el conocimiento.

Según Lema-Hincapié, la noción de ficción, en el argentino, se desarrolla a partir de su disimulada preferencia de posarse en el campo de la facultad humana de la imaginación o fantasía. Partiendo desde el anterior planteamiento, Lema-Hincapié se centra en el examen de René Descartes en sus *Méditations métaphysiques* (1640), en donde las ideas en el filósofo francés están ligadas a la fantasía caótica de la imaginación, haciendo de ellas ideas construidas a partir de las facultades humanas, esto es, que las ideas tienen su naturaleza en la invención psíquica y se muestran como ficciones; dicho en otras palabras, la “fantasía es la encargada de perder y de orientar al hombre en medio de la realidad ambigua y caótica”¹¹. Entendidas las ideas ficcionales en Descartes, como construcciones de la actividad mental desde la fantasía, su materia o contenido son ideas *ficticias*; es decir, según su definición, como algo que está ocultando un original y haciendo simulaciones mentales. Las tesis de Hincapié aquí, definen estas ideas como las que corresponden propiamente al sujeto que desea y puede conocer, pues las ideas *innatas* que son dadas al nacer y puestas por una sustancia externa a nosotros como Dios y las *adventicias* que se crean bajo el influjo de los sentidos y la relación con el mundo, ponen en el contenido del conocimiento del sujeto otros factores que *determinan* su conocer. Pero, lo que quiere decir el autor colombiano, es que estas ideas ficticias corresponden propiamente al sujeto conocedor, porque en él son ideas de su autonomía, ya que son creadas por el propio sujeto, dándole un grado de originalidad frente a las otras ideas; por tanto: “las ideas ficticias, en razón de su origen, son las que corresponden en propio al sujeto cognoscente”¹².

¹¹ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. Borges... ¿Filósofo?. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 158.

Aquí, la ficción se encuentra ubicada en el conjunto de ideas ficticias, en esta medida, las ideas ficticias serían las ideas que corresponden al sujeto que conoce y crea autónomamente y, dentro de las facultades humanas, las ideas ficticias estarían en el primer rango si se les posicionara en jerarquía con las demás ideas, las innatas y adventicias. Empero, las ideas nacidas a partir de la facultad de la fantasía, no pueden hacer a un lado las demás ideas, porque en su ejercicio, las ideas ficcionales se dan gracias a la combinación de las otras, sobre todo en la combinación de las ideas adventicias que son dadas por el influjo sensible y las cosas exteriores. Como resultado, la ficción es una elaboración mental llevada a cabo desde el campo de la fantasía, pero a partir de la coordinación con las demás ideas presentadas en la filosofía de Descartes. Este rasgo de la fantasía corresponde al lugar de donde las ficciones del corpus borgesiano se cimentan.

Por otro lado, otra característica que Lema-Hincapié le va a dar a su noción de ficción, aparte de tener ya la de simulaciones mentales, es que “aparece como una elaboración mental compleja para verificar o para falsear tesis teóricas”¹³, y es aquí el terreno, donde según el autor colombiano, Descartes y Borges se encuentran. En este orden de ideas, la noción de ficción toma un rasgo de experimento o de ensayo: “el experimento para Borges no es algo que tan solo se llevaría a cabo por medio de la manipulación de objetos materiales y desde datos sensoriales”¹⁴, sino que también, en la ficción, se experimenta con materiales mentales en el que se involucra un estatuto propio del argentino, la argumentación filosófica pero acompañada estéticamente. En otras palabras, el corpus borgesiano elabora un compuesto ficcional en donde se experimentan filosofías y filósofos, pero, dándole un toque único, un toque acompañado de belleza. Por otro lado, en Descartes, la ficción “está al servicio meramente de la argumentación filosófica”¹⁵, y esto

¹³ Ibid., p.158.

¹⁴ Ibid., p. 159.

¹⁵ Ibid., p. 158.

mantiene en distancia a Borges, en donde la belleza no puede ser excluida. Desde aquí, la noción de ficción se muestra como un ejercicio en el que se filosofa, pero también contando y jugando con atributos estéticos; pero hay que tener en cuenta que Hincapié construye esta idea a partir de una sola obra del racionalista francés, en ella encuentra fundamentos necesarios para enriquecer la noción de ficción que intenta sacar del corpus borgesiano, pero desconociendo el tratamiento de la obra completa.

Para Lema-Hincapié, en Hume es donde mejor se encuentra constituida la noción de ficción. En este pensador, la ficción tendrá un uso más sutil y reposado en la lectura de su *A Treatise Concerning Human Nature* (1738). El modo como la ficción va a operar en Hume estará determinado por la forma como en él es comprendida, esto es, como crítica de la ficción. En este sentido, la ficción tomará los conceptos como imaginaciones que fingen, la cual sitúa a los conceptos como ficciones, de modo que todo valor de verdad es desvinculado de ellos. Con la palabra ficción se califica a un concepto o una realidad metafísica, esto consiste en medir su grado de verdad. Esta práctica retira los falsos enunciados que se han colocado como verdades debido a que la costumbre y la cultura los convierte en verosímiles. Los conceptos de *alma*, *yo* y *sustancia*, por ejemplo, según el colombiano, son en el filósofo empirista conceptos fingidos por la imaginación.

Aquí, esta noción de ficción no es acompañada por el decorado de las palabras, es decir, por la belleza; sin embargo, este particular presupuesto si es recurrente dentro de la estructura de la ficción en Borges. Así, el argentino elabora, por un lado, crítica a los conceptos en el sentido de que se ponen en verificación sus pilares de verdad y, por el otro, dicha crítica es llevada a cabo de la mano del determinismo de la belleza. No solo la ficción es un patrón que ensaya y crítica a los conceptos de nuestra cultura, sino que también dicha ficción es un patrón que instaaura un

llamado a la belleza. Según Lema-Hincapié, el determinismo de la belleza en Hume solo es posible en las ficciones poéticas, pero estas ficciones no son fuertes en seducción como si lo es en el caso de la ficción que viene del sistema filosófico argumentante de Hume. Con lo anterior, se plantea una diferencia entre la noción de ficción del argentino y Hume, en donde el factor estético es diferencia y aparta a estos dos pensadores, siguiendo la lectura del colombiano.

Para Hincapié, “la crítica de las ficciones en Hume se lleva a cabo desde un discurso escéptico- empirista”¹⁶, de modo que desde esta posición filosófica que la sustenta, esa crítica ya no es ficción sino discurso filosófico. Borges también critica las ficciones –conceptos-, pero esta crítica es más pensada desde la emoción estética que desde la epistemología. Cabe preguntarse aquí: ¿Es esta una nueva epistemología propuesta por el argentino? Esta pregunta concluirá este apartado. En Hume “lo que es <<crítica de las ficciones >>, en Borges es <<ficción de las ficciones>>”¹⁷; porque las ficciones en el corpus borgesiano toman ya a los conceptos como construcciones ficcionales argumentativas. Desde aquí, la ficción, en Borges, puede verse también como un sinónimo de crítica, como ya lo es en Hume, con lo cual se hace ficción/crítica de la ficción/conceptos de ciertas filosofías. Ahora bien, la noción de ficción que Hincapié se está construyendo se configura como *razón imaginante*. En este sentido, la ficción, en el argentino, se posiciona dentro de la teoría del conocimiento, entendiéndose la *razón* como en el *Discurso del Método*¹⁸ de Descartes, como la forma en que se lleva a suponer una verdad y nos desaprendemos de otras. Dicha *razón imaginante*, se manifiesta como *ficciones narrativas*, las cuales configuran un movimiento desde su estado, creando enunciados y argumentos que mutarán en *ficciones culturales*, es decir, en proposiciones universales. En definitiva, para que se dé la razón imaginante, las

¹⁶ Ibid., p. 160.

¹⁷ Ibid., p. 160.

¹⁸ Cfr. DESCARTES, René. Descartes. Discurso del Método: Traducción y notas de Manuel García Morente. Madrid: Gredos, 2011.

ficciones narrativas se ubican en ficciones culturales; en otras palabras, en la universalidad, de modo que los temas encontrados en la obra del argentino ya no son vistos como problemas particulares, por el contrario estos son problemas que corresponden a la cultura en general. Desde Hume, el movimiento de la ficción como razón argumentativa formula juicios en pro de ser sistemas deductivos que se convierten también en ficciones culturales. Pero el patrón que siempre determinará la diferencia entre la ficción borgesiana y la de Hume será la belleza: “Las ficciones de Borges son productos de la palabra poética con importe de belleza; las de Hume, productos intelectuales de la palabra filosófica con importe de persuasión”¹⁹.

Teniendo en cuenta lo anterior, el uso de la palabra determinará la diferencia, por un lado, las ficciones de Borges son llevadas a cabo desde la poesía; y por el lado de las ficciones de Hume, las palabras son más un producto intelectual. En definitiva, lo anterior fue el ejercicio propuesto por Lema-Hincapié del tratamiento de la noción de ficción a partir de la filosofía. En ella, se intentó mostrar los rasgos de la ficción borgesiana. A continuación, veremos el tratamiento de la ficción desde la teoría literaria.

Con la pregunta: *¿Qué es la narrativa?* Hincapié abre el análisis de la noción de ficción a partir de los aportes de la teoría literaria. En Henry James, se manifiestan diferencias y acercamientos entre la noción de ficción y, en Jhonatan Culler, se desarrolla el *cuerpo* que hace posible a una ficción. En el ensayo de James titulado *The Art Oficcion (1888)*, referenciado por el autor colombiano, en la literatura y en la teoría literaria se entiende a la ficción como “una práctica artística”²⁰. Por otro

¹⁹ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. *Borges... ¿Filósofo?*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p. 161.

²⁰ *Ibíd.*, p. 162.

lado, la ficción, desde el campo literario, se entiende como un género de dicha práctica, ya sea en el cuento o la novela.

Para Borges, la ficción es vista como un arte y no está limitada simplemente a los géneros de la novela o del cuento. El arte no se limita a este tipo de creación, sino que también explora otras posibilidades, como vamos a ver más adelante en el tercer capítulo. Precisamente, para Lema-Hincapié, en James la novela y el cuento son intentos de representar la vida; es decir, es el intento de mimetizar el mundo que rodea al autor. Lo anterior ya no es evidente en la ficción del corpus borgesiano, ya que en él, la ficción no hace referencia solo al mundo físico que lo rodea*. Sin embargo, lo que sí existe es un acercamiento entre estos dos pensadores, el cual consiste en que -en ambos- la ficción se: “despliega en el reino de lo que es posible de pensar”²¹; pero también, acontece en ambos, una diferencia, ya que en James de lo que se trata es de representar el extraño rito de la vida. En este orden de ideas, para Henry James, siguiendo los análisis de Lema-Hincapié, la novela y el cuento vuelan por las presunciones que están escondidas en el seno de las cosas comunes del mundo; en cambio, en el argentino la ficción no está determinada por las cosas comunes que vienen de la vida cotidiana, sino, por una buena parte, estas cosas comunes nacen de “tesis filosóficas, literarias o teológicas”²², temas comunes que se mueven por la cultura, temas universales, los cuales son estudiados en la ficción narrativa del porteño para revelar su carácter ilusorio. Aquí, la ficción no parte del presupuesto expuesto por Hincapié al principio, en donde la ficción muestra, desde el ocultamiento, entendida como la acción paradójica de mostrar ocultando, antes bien, la ficción no está ocultando nada en el corpus borgesiano, sino que trata de develar lo oculto o lo que se calla. Dentro de este marco de ideas, el mismo Lema-Hincapié dice que: “En el caso de Borges se trataría de explorar

* Quizás porque el *mundo* de Borges siempre fue la lectura.

²¹ *Ibíd.*, p. 162.

²² *Ibíd.*, p. 163.

consecuencias silenciadas, o en escavar en preposiciones contradictorias de enunciados consagrados por la tradición, por el hábito o por la *ignava ratio*^{**23}.

Como resultado, la ficción, en Borges, primeramente lleva el arte más allá de sus límites expuestos por los patrones de creación de cuento y novela y trata de incluir en su creación, no las vicisitudes del mundo, sino el análisis de los pequeños espacios ilógicos de las filosofías y los sistemas de pensamiento universales. En ellos se miden sus posibilidades, observando con lupa hasta dónde pueden ser verídicos. En esta medida, la ficción no trata, como dijo el autor colombiano, de mostrar ocultando, sino mostrar lo que se oculta o lo que se está ignorando.

Por otro lado, en Jonathan Culler, Lema-Hincapié explora la irrealidad que hace posible a la ficción narrativa de Borges. En la ficción, según la teoría literaria, se anula todo tipo de referencia extralingüística, entre las referencias que se anulan se encuentra la de historia, en la cual la ficción es posible porque se evita que el “discurso literario sea un mero registro de sucesos y de personajes históricos”²⁴; otra de las referencias que se anula es la de tiempo y espacio, porque no se tiene registro de algunas cosas narradas; y la última referencia anulada, consiste en que para que sea posible la ficción se debe suspender el pensamiento real del autor e instaurar un yo ficcional. Dice Hincapié que la ficción es “una construcción verbal y mental sin referencia localizable”²⁵. En lo que corresponde a Borges, estas referencias, en su ficción, sí pueden ser localizables y se sitúan en los temas relacionados con la cultura universal. Por otro lado, una de las características de las ficciones narrativas del argentino, es que se encuentra construida con un carácter abierto en donde no se define un solo sentido. De este modo “la naturaleza ficcional

* En Kant: *Razón Perezosa*

²³ *Ibíd.*, Pp. 162-163.

²⁴ *Ibíd.*, p. 165.

²⁵ *Ibíd.*, p. 165.

de la literatura engendraría desde sí misma la inestabilidad constante de las interpretaciones”²⁶, porque en ella no hay un sistema o un manual de instrucciones para su comprensión; siguiendo a Culler, la ficción en Borges no acostumbra a lo anterior. De tal manera que el corpus borgesiano no tiene un sistema para su interpretación, sino que propone un diálogo entre lo que puede ser posible pensar, esto significa no negar otros sentidos. Desde aquí se promueve una ambigüedad positiva que enriquece y no propone estancar en un significado el universo que supone cualquier tipo de obra ¿En dónde posicionamos la ficción del corpus borgesiano? La manera como lo ha hecho posible Lema-Hincapié, es fomentando el equilibrio entre la filosofía y la teoría literaria. El escritor colombiano, teje un encuentro entre filosofía y literatura con el fin de plantear, desde diferentes puntos de vista la noción de ficción del argentino que, a simple vista, debido a su carácter ambiguo, es una tarea tediosa porque siempre nos aguarda mucha duda. Pero, con lo anterior, se intenta despejar el cuestionamiento acerca del Borges pensador, y dicho propósito es posible, en la medida en que se intenta entender la noción de ficción del corpus borgesiano dentro de los puntos de partida para el conocimiento y, también, podemos entender la ficción como una nueva epistemología propuesta en el corpus borgesiano, única para la crítica de la filosofía. Cabe reiterar que el trabajo llevado a cabo por Lema-Hincapié se limita a estudiar una parte de las obras y no la totalidad de los autores con los que acompañó la elaboración de la noción de ficción en el corpus borgesiano. Simplificando un poco lo visto en este primer apartado, la noción de ficción en Borges es entendida como una elaboración mental que verifica o falsea tesis teóricas o temas comunes de la cultura, en donde se descubren esos escondidos espacios ilógicos de las filosofías y los sistemas de pensamiento universal. Esto sugiere, que la palabra ficción sea entendida como una crítica que mide el grado de verdad de los conceptos y tesis filosóficas. Sin embargo, la característica esencial de la ficción, en el argentino, es la manera como se expone desde la estética, esto permite pensar en una manera distinta de decir las cosas.

²⁶ Ibid., p. 166.

Con lo anterior, la ficción en Borges se define como una razón imaginante o razón estética, ya que por medio de ella se verifica y se crítica, como ya se ha dicho, diferentes temas de importancia que constituyen nuestra cultura. De esta manera, la ficción en el corpus borgesiano, es también una manera de acceder al conocimiento.

2. Capítulo II: *Perplejidad*

En el presente apartado se indagará sobre los pilares esenciales de la noción de ficción, propiamente desde el análisis de las conferencias escritas tituladas: *Arte Poética* y *Siete Noches*, obras que referencian la crítica borgesiana y donde se exponen y concluyen los temas más relevantes del interés del argentino. Como tema central, es necesario preguntarnos por una posible causa de la ficción, en el corpus borgesiano, la cual se cultiva en la actitud de perplejidad con la que Borges abordó la mayor parte de sus preocupaciones; asimismo, es propicio estudiar la preferencia del lenguaje poético por parte del porteño a donde nos arroja su actuar perplejo, en el que es posible descubrir el lugar más cómodo para sus ensayos y experimentos mentales, es decir, el lugar donde mejor se descubre su razón imaginante.

En la indagación, a propósito de la noción de ficción del argentino, según María Elena Arenas: “es la perplejidad ante los enigmas de la cultura, es la percepción de la realidad como algo inquietante, lo que da pie para el despliegue intelectual de ciertas ideas y conceptos”²⁷ en el corpus borgesiano, en donde la perplejidad ante un mundo que se muestra desde la duda, configura el actuar del argentino como un actuar de cara al “misterio del mundo”²⁸. De tal manera que el ejercicio borgesiano siempre estará acompañada de la premisa del mundo, entendiendo éste, sus acontecimientos y su inquietante cambio, como un misterio. Tal premisa, puede establecerse como apertura a la filosofía, la cual en esencia tiene sus raíces en el ejercicio del asombro, que hace con nuestra experiencia derivada del mundo, la

²⁷ ARENAS, María Elena. La abducción creativa en los ensayos de Borges. En: Variaciones Borges 5. University of Pittsburgh, 1998. p. 37. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-5>.

²⁸ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. Borges... ¿Filósofo?. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p. 21.

asistencia a una conjetura. Asimismo, ha de decirse y comprender la actitud de perplejidad en Borges, como el comienzo de sus ficciones narrativas, las cuales elaboran conjeturas, producto, como ya se dijo, del asombro de la vida. Afirma Gombrich, en *Historia del Arte* (1950), que si pudiéramos:

olvidar cuanto hemos oído acerca de las hierbas y los cielos azules y contemplamos las cosas como si acabáramos de llegar de otro planeta en un viaje de descubrimiento y las viéramos por primera vez, encontraríamos que las cosas pueden adoptar las coloraciones más sorprendentes.²⁹

Puede pensarse, que la perplejidad -en el argentino- es un síntoma filosófico, una actitud que da muestra del *pathos* que emana de sus textos, una sensibilidad que llega más allá de lo establecido y que desoculta nuevas formas, como las que refiere Gombrich a partir de olvidar lo que se ha dicho, en donde se establece una mirada nueva para ver coloraciones de las cosas jamás antes vistas de lo común en la existencia. Volviendo a la referencia de Arenas³⁰ citada al comienzo, la perplejidad se instaura como el punto de partida para la reflexión ensayística del argentino; pero, revisando más fondo, podemos encontrar que no solo es el punto de partida de sus ensayos, sino además, cabe decir, que es también el de sus cuentos y conferencias. Por ejemplo, en *El enigma de la poesía*, primera conferencia de *Arte Poética**, nos dice, directamente el porteño, en esta charla, que lo único que puede ofrecernos son sus “perplejidades”³¹. Pero en ese ofrecimiento, afirmación que parece de poca riqueza, se identifican las perplejidades o emociones que el mundo trae consigo y se hace posible la creación, como respuesta, al estímulo

²⁹ GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*. México: Edición publicada y coeditada por Editorial Diana. S.A. de C.V. Roberto Gayol. Colonia del Valle México en conjunto con El concejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. p. 29.

³⁰ ARENAS, María Elena. La abducción creativa en los ensayos de Borges. *Variaciones Borges 5*: University of Pittsburgh, 1998. p. 37. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-5>.

* Conferencias dictadas por Jorge Luis Borges sobre poesía. Pronunciadas en la Universidad de Harvard durante el curso de 1967-1968 y traducidas por Justo Navarro.

³¹ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 15.

provocado por éste. Los enigmas que siempre frecuenta, al porteño, son acompañados por emociones que le conceden los mismos enigmas para lo cual la perplejidad es el acto que las recepta y, en las respuestas a ellas, se solidifican las bases de sus ficciones.

Por ejemplo, los *Sueños** tema central en sus preocupaciones, más allá de ser un asunto que solo estudia la psicología, pueden constituir un acto asombroso y extraño, si los observamos cómo observa el niño, desde la inquietante duda asechadora y el deseo por conquistar una respuesta. Cosa muy cierta, es que los psicólogos olvidan lo asombroso y extraño que es el acto de soñar, puesto que estos solo abarcan los instrumentos y temas de los sueños, pero nunca se atreven a hablar de la emoción extraña que supone estar soñando.

Esta perplejidad, sobre los sueños, presenta una posibilidad diferente en relación al tratamiento de la psicología, en donde se abre otro campo de conocimiento en relación con dicha conjetura. Preguntarse por lo asombroso y lo extraño, presupone -en esta conferencia- un recuadro del juego borgesiano, juego que da lugar al ensayo y el experimento, es decir, que da lugar para que actúe su razón imaginante, la cual inscribe como regla su actitud desconcertada frente a tal enigma y presenta un tratamiento diferente al trabajo común de los sueños, en el que se olvida el juicio y se posa sobre las sensaciones que despierta el acto de soñar. En este caso, su examen arroja que los sueños son experiencias estéticas, dado que, el sueño puede vérselo también como un libreto creado por el soñante que encarna un drama con actores y locaciones.

* Tema central en la tercera conferencia de *Siete Noches* titulada: *La Pesadilla*.

Del análisis de los sueños solo podemos observar su pobre memoria, en otras palabras, una vez soñamos, podemos rescatar muy poco en la vigilia y solo tenemos un desenfocado recuerdo de lo soñado. Pero lo que hacemos con hábito, es que tendemos a mejorar nuestros sueños, a saber, desplegamos en creación, como diría el argentino en *Siete Noches**: “Modifico los hechos, ya estoy fabulando”³², ya estoy creando. También hay que agregar, que el sueño se construye como una ficción, el cual figura ser en palabras de Borges: “la actividad estética más antigua”³³, situación que deja claro que, a pesar de que en la antigüedad el hombre no tenía tan desarrollado el arte, siempre ha necesitado de perplejidades y de emociones de las actividades estéticas y siempre estas han estado presentes en el desarrollo de su vida dejando ver que “a todos nos atrae lo bello”³⁴. De modo que parte de las ficciones, en el argentino, es producto de su encuentro con lo bello. De ahí que, del análisis de los sueños, se extrae una posibilidad diferente al método psicológico, en el que se abarca el sueño como nuestra experiencia estética más íntima, ya que en él somos el creador y el espectador al mismo tiempo. De manera que, si nos preguntamos, según Borges: ¿“Qué es la historia de la filosofía sino la historia de las perplejidades de los hindúes, los chinos, los griegos, los escolásticos, el obispo Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros muchos”³⁵?. Por consiguiente, lo dicho y comprendido, generalmente como pensamiento, han sido perplejidades, nuevas formas y posibilidades distintas, en donde el tratamiento de los sueños, dado por el porteño, supone un ejemplo de esto.

Por otro lado, el único conocimiento acerca de las cosas, que el mismo Borges nos ofrece, no es más que dudas y dudas despertadas por las perplejidades que los

* Conferencias llevadas a cabo en el teatro Coliseo de Buenos Aires en los meses de junio y julio de 1977.

³² BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴ GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*. México: Edición publicada y coeditada por Editorial Diana. S.A. de C.V. Roberto Gayol. Colonia del Valle México en conjunto con El concejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. p. 15.

³⁵ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 16.

textos le provocan : “Tengo cerca de setenta años – dice el porteño-. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura y solo puedo ofrecerles dudas”³⁶, pero entendidas estas dudas o perplejidades como nuevas formas y posibilidades para sus lecturas. De lo anterior, podemos extraer que la perplejidad, en el porteño, tiene su causa en el placer que emana de la lectura, una *pasión* como la llama Lema-Hincapié, en donde ella: “es la mejor palabra para caracterizar el modo como Jorge Luis Borges leyó, imaginó, aprobó y quiso refutar filosofías y obras de filósofos”³⁷. Teniendo en cuenta lo anterior, según Arenas, este es un patrón relevante en Borges, en donde:

Esta tendencia a examinar la cultura como un conjunto de enigmas se complementa con su inclinación a considerar que bajo los aspectos notorios de una realidad, un hecho, o un argumento..., se oculta otro estado o versión que podría ser la verdadera y que hay que descubrir.³⁸

La perplejidad, en este orden de ideas, denuncia la posible existencia de otros estados o versiones de las cosas y, así, en la formulación de estas perplejidades se encuentran desarrolladas las ficciones del argentino. Por consiguiente, Borges imagina múltiples respuestas posibles, que eventualmente pueden crear dimensiones estéticas e imaginarias que evalúan y califican un pensamiento o un argumento a través de la ficción. Principalmente, la figura del lector hedonista, que fue el porteño, se puede entender como una búsqueda incesante del placer estético, del atributo emocionante de las palabras que lo llevaban hacia el estado de perplejidad. Dice Borges: he “leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas”³⁹. De modo que en la ficción borgesiana, existe una renuncia que suspende la discusión por el significado o la

³⁶ *Ibíd.*, p. 16.

³⁷ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. *Borges... ¿Filósofo?*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p. 27.

³⁸ ARENAS, María Elena. La abducción creativa en los ensayos de Borges. *Variaciones Borges 5*: University of Pittsburgh, 1998. p. 38. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-5>.

³⁹ BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 11.

abstracción de las palabras, a saber, el juicio, y, en contraposición, va a desplegarse como principal interés la inmanencia estética de las mismas. Gombrich afirma: “no existe mayor obstáculo para gozar de las grandes obras que nuestra repugnancia a despojarnos de costumbres y prejuicios”⁴⁰, prejuicios que no son de importancia en la ficción para el porteño.

En otras palabras, encontramos un cesar de los juicios, en donde solo podemos situarnos en la emoción que se destila desde el mundo de las conjeturas, de las hipótesis o posibilidades estéticas del lenguaje. Dicha preferencia por lo bello, en las propias palabras, se debe a que nuestro orbe parece tener la forma de una muralla inquebrantable, en donde signo y significado difícilmente se correlacionan y, solo la perplejidad y la emoción nos salva de la omisión de ella en sus múltiples posibilidades. Hecha esta salvedad, los juicios fundamentan un estado vacuo que aislarían al lector del encuentro personal con la obra y su encuentro con lo bello. La preocupación por los juicios lo haría perderse de las emociones y el placer que éstas demanden y no es posible, por nuestra percepción personal, que se pueda dar un hecho estético.

Quien no sigue esta premisa, se niega a la experiencia íntima con las obras y solo se convence con los comentarios a su respecto. Lo mismo sucede con el mundo, nuestra relación con él es solo por conceptos y no por la experiencia íntima. Encontramos una perplejidad borgesiana, a modo de ejemplo, cuando se lee la *Odisea* sin juicios, en ella no solo se vivifica el encuentro con las distintas aventuras de Ulises, según el argentino, sino también acontece la emoción del mar, de “la magia del mar”⁴¹. Es más importante, postergar toda bibliografía acerca de los

⁴⁰ GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*. México: Edición publicada y coeditada por Editorial Diana. S.A. de C.V. Roberto Gayol. Colonia del Valle México en conjunto con El concejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. p. 29.

⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 64.

textos y hay que leer el texto en sí, no lo que dicen de él, porque esto desviaría al receptor del hecho estético que nos aseguraría el placer en la lectura. Como resultado, la experiencia íntima con el lenguaje trae ante nosotros un encanto que puede ser perdible si no nos incorporamos en él de manera directa, aún más, el lenguaje poético necesita de esta incorporación para que sea posible su seducción, cosa que implica encontrarnos con su belleza. Es de importancia notar aquí, que el lenguaje que más va a desconcertar como experiencia estética, a Borges, va a ser el lenguaje poético, porque es este lenguaje el que facilita el hecho estético con más riqueza, es el que transmiten las emociones estéticas y es el lugar indicado en donde mejor se da su ficción imaginante o razón imaginante.

Pero ¿Cuál es la causa de la perplejidad en Borges? Aquí entra en juego principalmente, la emoción con la que es escrita la palabra*, entendida como la que la hace posible. Conviene subrayar, que la perplejidad parte de la emoción que se emite de las palabras, o mejor, la emoción que resulta ser la palabra. Esto quiere decir, que, más allá de su significado, la palabra es un hecho estético, se origina estéticamente, se encuentra hecha de la emoción que la ha provocado, de modo que, del reconocimiento de este hecho, surge la ficción.

En *Siete Noches*, dice el argentino: “Quiero confiarles mi comercio personal con la comedia”⁴², este comercio ya nos informa que va a tratar un fenómeno estético en dicha obra. En este comercio personal vamos a encontrar la emoción que ha emanado de la obra de Dante, la causante de muchas de sus perplejidades. Dicho comercio nos habla nuevamente de una emoción que lo ha dejado perplejo y puede tratarse de la emoción del mismo Dante. Entre esas emociones se encuentra la música, en esencia, la musicalidad de las palabras, es decir, la *entonación* y la

* Para Borges, no puede escribirse sin emoción.

⁴² BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 11.

acentuación de una palabra determinan su música. En el caso de la Comedia de Dante, para el porteño, la música representa un papel fundamental, porque sin ésta no habría emociones y el viaje de Dante carecería de encanto. Es la música de las palabras, la ganzúa con la que se atrapa al lector o, es al menos la ganzúa con la que Dante atrapo a Borges – y en principio, siendo un niño, la música fue la ganzúa con la que Keats sedujo al argentino, pronto iremos a este caso- . Para Borges: “un verso bueno no permite ser leído en voz baja; o en silencio”⁴³, porque esto determina su musicalidad y los versos de Dante son buenos debido a su melodía. Esto permite, que, ante la música, surja la emoción, la emoción que el mismo Dante ha sentido y, por ende, la perplejidad ante tal emoción. Se sabe que, sin la música, el verso carecería de emociones. La música, en Dante, se perfila como una de sus virtudes, según el argentino, pero también hay que decir que es una de las virtudes del verso, porque reconoce “que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto”⁴⁴. La musicalidad de las palabras, en este sentido, permite la emoción o la transfiere de forma original y es en Borges la manera como es posible el encuentro con el hecho estético, fundamento esencial de su ficción.

Por otro lado, a modo de anécdota, se conoce ese primer encuentro del argentino con la poesía. Todo sucede en una tarde en Buenos Aires. Borges está en compañía de su padre y oye su voz, oye que pronuncia unas palabras que él, siendo un niño, no las logra comprender. Aquellas palabras, unos versos de Keats, dice el argentino: “*Fueron para mí una especie de revelación*”; pero, ¿cómo fue que llegaron esos versos a emocionar a un niño? Para el argentino “esos versos –dice- me llegaron gracias a la música”⁴⁵. Es así como la poesía se muestra como un arte musical, un arte que se transmite por medio del sonido de las palabras y, tal sonido, permite la experiencia, ante todo, de la emoción del poeta, dado que, como se dijo con

⁴³ Ibid., p. 13.

⁴⁴ Ibid., p. 14.

⁴⁵ BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 121.

anterioridad, la música de los versos posibilita sentir la emoción de las palabras y, posibilita, por ende, su encanto, que significaría el placer o el encuentro con el vínculo estético del lenguaje.

Por otra parte, en el descubrimiento y empoderamiento musical del lenguaje, el significado queda aplazado o, simplemente, no es condición para el encuentro con la poesía, le basta con su música, que pueda transmitir la emoción brindada a partir de la melodía que marcan su acentuación y entonación. En definitiva, lo que es necesario comprender, según Borges, “es cierta música, cierta manera de decir las cosas”⁴⁶, porque ante todo el verso es música, es lira, y las palabras son estéticas. La poesía es una manera de hablar de las cosas, o la poesía es la manera de cantar las cosas, pero también el lenguaje en este sentido, encuentra una de sus formas originales, es decir como fenómeno estético. En otras palabras, el lenguaje no es dado solo para el razonamiento, sino también para transmitir emociones; tampoco es entendido solo como un medio de comunicación, sino como una creación estética. En la poesía, “en lugar de una afirmación categórica encontramos una pregunta. El poeta está perplejo”⁴⁷, esto es, el poeta transmite emociones. La manera como Borges comprende el lenguaje poético debe ser entendido como un acto estético, un acto puramente artístico. De ahí que la relación del argentino con el lenguaje va a hacer únicamente como fenómeno estético – <<únicamente>>, estará más adelante justificado-. Retomando, contemplar el lenguaje como fenómeno estético es posible, como dice el argentino, ya que cuando decimos, por ejemplo: “que el español es un idioma sonoro, que el inglés es un idioma de sonidos variados, que el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después: aplicamos a los idiomas categorías estéticas”⁴⁸.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 144.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 45.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 102.

Darle categorías estéticas al lenguaje es situarlo como fenómeno, fenómeno que “puede presentársenos en el título de una película; puede presentársenos en la letra de una canción popular; podemos encontrarla incluso en las páginas de un gran o famoso escrito”⁴⁹, porque lo que el lenguaje transmite son emociones, las experiencia del hombre y el mundo. La experiencia con el mundo, la relación cotidiana inclusive, resulta ser motivo de emoción para las palabras, tal cual el porteño lo dice en *El Sur*, poema perteneciente a su escrito *Fervor de Buenos Aires* (1923):

*Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de
la sombra haber mirado
esas luces dispersas
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor de jazmín y la madre selva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
- esas cosas, acaso, son el poema.*⁵⁰

⁴⁹ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 30-31.

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1974. p. 19.

Léase, quizás la última línea de lo anterior, en donde Borges ubica la palabra “poema” tal vez para hablar de la manera en la que descubre que la belleza se encuentra en las cosas más comunes de nuestra vida. En consecuencia, este tipo de valoraciones son constantes en la obra del argentino y su actuar es de índole artística y son posibles porque el fenómeno estético es obvio, no tiene limitaciones ni máscaras, está en cualquier circunstancia de la vida asechándonos, llega a nuestros sentidos de forma directa porque nos intimida con facilidad, *sentimos la poesía –o la belleza- como sentimos la presencia de una mujer*, debido a nuestra capacidad sensible que encarna nuestra implicación de los sentidos, una experiencia directa con la emoción de las palabras, esto es explicado con detalle por el argentino: “tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos”⁵¹.

La emoción que nos acecha, se comprende como las circunstancias íntimas de las cosas de la vida, pero en Borges la belleza es buscada principalmente en las emociones de las palabras, a saber, en los temas comunes de la cultura universal. Las emociones, son el material del poeta, pero al mismo tiempo su efecto y esto es posible porque el lenguaje poético pretende una inmediatez gracias a su música. En la música como tal, sucede lo mismo, el sonido es para el músico su material de trabajo, pero al mismo tiempo su efecto, hay una unidad en su forma, es decir, en la música forma y contenido no son separados porque son lo mismo, lo mismo debe ser para la poesía, su forma no puede separar su unidad, porque no sería posible su magia, o sea, el “hecho estético, es algo tan evidente, tan inmediato y es inmediato por su musicalidad”⁵². De esta manera, la poesía posee la característica de la inmediatez de la música, pero ésta no utiliza notas, sino palabras. Por lo que el lenguaje de la poesía, es un lenguaje vivo para nuestra imaginación, “la poesía

⁵¹ BORGES, Jorge Luis: *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 120.

⁵² *Ibíd.*, p. 107-108.

habla a la imaginación”⁵³, ella nos invita a imaginar porque es una emoción viva igual a la música. Como dice Pablo Castellanos en su artículo, *La emoción ante las palabras: teoría de Borges sobre el lenguaje poético*, de lo que trata la palabra como música, como poesía, es de:

aspirar a que las palabras puedan producir inmediatamente la emoción que por sí mismo no logra su significado, cuyas representaciones no tocan al lector en la medida en que no son voluntad ni pasión –como la música–, sino abstracciones que en muchas ocasiones ya poco o nada tiene que ver con aquello que significan; no hay vida en ellas⁵⁴.

Con referencia al lenguaje poético, María Zambrano en su libro titulado: *Filosofía y Poesía*, dice que la poesía y la música *anduvieron mucho tiempo juntas*, pero lo que importa en este andar juntas de la poesía y la música es que “en la música es donde más suave resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes”⁵⁵, es decir, la unidad que se persigue en la abstracción de las palabras, se encuentra mejor constituido en el lenguaje musical, debido a su inmediatez. Dicho lo anterior, en el lenguaje, para Borges, lo que importa con ímpetu es la emoción que transmiten las palabras, y es la música contenida en las palabras la que posibilita su fácil acceso y encuentro. El significado en las palabras, si es esto lo que se busca, no tiene inmediatez ni relación exacta con lo que refiere, porque las palabras son, en primera instancia, las emociones de las que surgieron y las emociones que las suscitan al mismo tiempo. Se advierte aquí una preferencia del argentino por el carácter poético de las palabras, preferencia por la emoción inmediata, es decir, preferencia por cierta

⁵³ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 53.

⁵⁴ CASTELLANOS, Pablo. *La emoción ante las palabras: teoría de Borges sobre el lenguaje poético*. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá-Colombia 2012, vol. 14 no. 2., p. 40-41.

⁵⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía y Poesía*. 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 22.

música que aleja el carácter abstracto del lenguaje, el cual declara un obstáculo para el lenguaje de la poesía.

¿Por qué dicha preferencia? ¿Por qué el carácter poético y no el abstracto? ¿Por qué el lenguaje solo como fenómeno estético? Las palabras, dentro de la ficción, borgesiana, no optan por definir un significado definitivo e inalterable, antes bien, la definición de las palabras empobrece el lenguaje haciéndolo que carezca de riqueza, a saber, de emociones. No podemos, dice el argentino: “para cada percepción de los sentidos, para cada juicio, para cada idea abstracta no podemos encontrar un equivalente, un símbolo exacto, en el diccionario”⁵⁶. No obstante, las palabras tienen su origen en la cotidiana vida, en las experiencias directas con las cosas, a saber, en la emoción que es el mundo. Y no se puede dar un símbolo o significado exacto de las emociones porque el porteño entiende la cotidiana vida como cambiante, mutable. Podríamos traer aquí la famosa cita predilecta del argentino: *Somos el río de Heráclito*, en lo cual no hay conclusión del mundo, ni de las cosas en él, ya que “nosotros somos el río, que somos tan fugitivos como el río”⁵⁷. Las palabras no son un asunto de eruditos, las palabras no fueron inventadas en un laboratorio académico, el lenguaje es simple y su simpleza radica en la experiencia directa con el mundo, el cual la hace rica puesto que nuestra orbe es una voluntad constante hacía el cambio y una voluntad permanente a dejar de ser. Si las palabras fueran esos símbolos que pauta el diccionario, no existiría riqueza, porque su relación con el mundo sería de índole indirecta. El fuego estuvo primero en la piel que en palabra, el jeroglífico o el papel. La palabra no tiene su origen en las bibliotecas, sino en los campos, en el mar, en los ríos, la noche, el alba o en el “*El Sur*”^{*}.

⁵⁶ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 100-101.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 42.

* Poema perteneciente a *Fervor de Buenos Aires* del Jorge Luis Borges, el cual ya fui citado unas cuartillas más arriba

Viniendo las palabras del campo, el mar, los ríos, la noche, estas pudieron cargarse de múltiples emociones, las cuales no se estancan sino que mutan permanentemente y, fueron, a través de mucho tiempo, desarrolladas por campesinos, pescadores, cazadores y caballeros. Estos, de su experiencia con el mundo, llevaron sus emociones a las palabras. Albin Lesky, en su *Historia de la Literatura griega* nos advierte que: “es imposible concebir la caballeresca sociedad de Micenas sin leyendas y cantos referentes a los grandes hechos”⁵⁸, en estos hechos (mitos) se configuró el reflejo de su mundo con su riqueza infinita, la cual terminó en poesía que hacía referencia a sus temas y espiritualidad. Estas sociedades primitivas, dan muestra de que el lenguaje surgió de la mano de la poesía. Fueron ellos, los primeros poetas que cantaron el inmenso mar y el inmenso cielo y la palabra en sus orígenes estuvo bajo la forma de la poesía, como una creación. Para Zambrano, el poeta:

no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban afuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible.⁵⁹

De lo anteriormente expuesto podemos hablar de la preferencia de Borges por el lenguaje poético, porque el lenguaje poético se mantiene, por un lado, en constante cambio, es decir, que se configura cada vez de nuevo y, por otro, porque el lenguaje poético fue la primera forma en que se habló del mundo. Borges aboga por esta filosofía, por este pensamiento que solo se desarrolla en la experiencia vivificante del arte. Esto es lo que los historiadores de la literatura griega han podido suponer

⁵⁸ LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. 2da Edición. Madrid: Gredos, 1989. p. 29.

⁵⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y Poesía*. 5ª edi. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 19.

en cuanto a los estudios de la epopeya *prehomerica*, la cual no podía prescindir de su condición cambiante. Para acercarnos a esta idea, Lesky nos dice: “lo que exponían cantores como Demódoco y Femio no era una poesía prefijada de una vez para siempre, sino un relato oral que cada vez volvía a configurarse de nuevo.”⁶⁰

Avanzando en nuestro estudio, según lo anterior podemos proponer que Borges ubica el origen del lenguaje en la poesía, vale imaginar lo que sintió el hombre tras un ocaso o un alba, pudo ver el gran astro morir y luego sus pequeños hijos retoñar en medio de la basta cortina negra que es la noche. Por ejemplo, pensar lo que sentían los escandinavos en sus elegías, dice Borges, implicaba meditar que ellos “eran capaces de transmitirnos su soledad, su valor, su lealtad, su emoción ante los mares inhóspitos y las guerras inhóspitas”⁶¹, o quizás pensar en lo que sentían “cuando pronunciaban u oían la palabra <<trueno>>, sentían a la vez el profundo fragor en el cielo, veían el relámpago y pensaban en el dios”⁶². Desde aquí, podemos ver que la palabra, evidentemente, hacía referencia a las emociones que después se convertían en una imagen viva, en metáfora; pero no aludía a un significado o situación específica, ante todo estaba por delante su magia, o sea, la imaginación con la que estaba cargada la imagen que la palabra refería y la eficacia de esas palabras fue gracias a que imitaba las emociones que las motivaban. En este orden de ideas, la génesis que presenta el porteño del lenguaje sitúa la palabra como palabra que tiene su origen en el lenguaje poético, es decir, el lenguaje es una imitación de una emoción, una creación.

Las emociones vivas que transmite la palabra poética serán el lenguaje ideal para el argentino y no será el lenguaje abstracto que se carga de un significado que poco se relaciona con la experiencia de las cosas o que son carentes de belleza. Según

⁶⁰ LESKY, Albin. Historia de la literatura griega. 2da Edición. Madrid: Gredos, 1989. p. 36.

⁶¹ BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 98-99.

⁶² *Ibíd.*, p.100.

Borges, Stevenson quiso acercarse a esta premisa, diciendo que la poesía cambiaba las palabras por magia. “Las palabras, dice Stevenson, están destinadas al común comercio de la vida cotidiana, y el poeta las convierte en algo mágico”⁶³. En realidad, podemos aceptar, dice el porteño, esta afirmación de Stevenson; pero, no se trata de cambiar por magia un campo de símbolos, se trata, antes bien, de devolver la palabra a su estado original que en causa la imaginación, la magia de la palabra. Esta idea, es expresada en *Arte Poética*: “la poesía no pretende cambiar por magia un puñado de monedas lógicas. Más bien devuelve el lenguaje a su fuente originaria”⁶⁴, y es, en este estado original de la palabra, en donde se posan las ficciones del argentino. En un principio, la palabra “noche”, significó la noche misma, esto es, con su oscuridad, ciega, aterradora, con sus aves nocturnas, los peligros al asecho y la luna puesta como un foco inalcanzable o las estrellas como ojos que miraban a sus habitantes nocturnos. Luego, después de mucho tiempo, se llegó al sentido abstracto de la noche, según los hebreos la noche era: “el periodo entre el crepúsculo del cuervo – aquí empezaba la noche- y el crepúsculo de la paloma, el amanecer”⁶⁵, o más simbólicamente, la noche como el transcurso en que se calla la ciudad y se para todo su comercio, la hora del descanso para el hombre-máquina, el espacio donde todos vuelven a casa – sin embargo son múltiples las metáforas de la noche y esta no se desfigura-; en últimas, el simple periodo en el que una parte de la tierra deja de recibir luz solar y trasciende a la oscuridad. Sabemos que la imaginación es el estado original de la palabra y que la poesía fue en un principio, la forma como el mundo era aprehendido. La palabra poética fue primero que la palabra con su significado, fue la forma de presentar el estado del mundo. El significado o la abstracción, en Zambrano, la encontramos como una renuncia motivada por el amor violento de la inconformidad del filósofo, en este sentido: “el camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor

⁶³ *Ibíd.*, p. 98.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 100.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 101-102.

a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión, en una primera renuncia”⁶⁶.

Llegados a este punto, no existió, primero, un significado de la palabra sol, sino una emoción puesta en palabras, producto de su efecto, una forma más orgánica de la palabra. La poesía, necesariamente, en este sentido, implica pensar en la experiencia de nuestros sentidos, implica imaginar esa emoción tras las palabras recitadas. El encuentro con la poesía supone un reto en donde prima pensar el sentimiento con el que fue dicho, hacernos con las emociones que constituyen la palabra poética, aprehender la motivación de las emociones, en otras palabras, imaginar las circunstancias esenciales o íntimas de las cosas. En los modelos de metáfora, por ejemplo, como el de mujer y flores, que es de los más trillados en la poesía, la belleza de una mujer es habitualmente comparada con la de una rosa, pero dicha comparación depende de la emoción que pudo despertar la delicadeza de la figura de la mujer, la mirada del rostro bello de una mujer, el cual despertó semejante insinuación que aludió a la flor. Por ejemplo, en la *Oda de Brunanburt*, según Borges, es importante notar que:

en la alegría que los sajones occidentales sentirían cuando, después de un largo día de lucha – la batalla de Brunanburh, una de las más grandes batallas de la historia medieval de Inglaterra-, derrotan a Olaf, rey de los vikingos de Dublín, y a los escoceses y galeses⁶⁷.

En este poema de Brunanburh, el argentino observa que fue fruto de una profunda emoción de sus personajes y la poesía es concebida como una fotografía o metáfora de la emoción. Cosa importante para tener en cuenta hasta aquí, es que el significado es algo que se le añade al poema o las palabras, se trata, antes de su

⁶⁶ ZAMBRANO, María. Filosofía y Poesía. 5ª edi. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 19.

⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona: Editorial Crítica Letras de Humanidad, 2011. p. 81.

significado, de sentir su emoción. Se trata de buscar antes que nada su hecho estético y, se trata, de ver el mundo desde la fuerza de la imaginación. La imaginación, de esta manera, determina el sentido y la música en la poesía. Sin embargo, “hay versos – habla Borges- que, evidentemente, son hermosos y no tiene sentido. Pero incluso así, tiene sentido: no para la razón, sino para la imaginación”⁶⁸, para la felicidad. La imaginación es lo que prima en el fenómeno estético, ésta es su fuerza creadora. De manera que, las palabras en un principio fueron mágicas y ahora son devueltas a la magia por la poesía, es decir, por el artista. Por tanto, podemos hacer cuenta de que el lenguaje presenta una división: el lenguaje que representa la realidad y el que representa los hechos estéticos. Y, en este último, se ha posado el actuar del argentino y su preferencia del lenguaje como fenómeno estético. En palabras del porteño: “el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretener y transformar esas palabras en poesía”⁶⁹. Dicha transformación, que devuelve las palabras a su estado primitivo, es llevada a cabo siendo fiel a la imaginación de la emoción, de la cual esta emoción ha sido provocada. Pero, al mismo tiempo, esto consiste en cambiar algo, porque si se hace uso de la imaginación la emoción se estaría transformando, se estaría creando, falseando, y si lo anterior no se cumple, no nos consideramos artistas, sino meros periodistas o historiadores, es decir, se debe dar el toque estético y se deja que la belleza también haga lo suyo.

En suma, las ficciones en Borges parten de la perplejidad ante la emoción que provoca el lenguaje. También, hemos visto el *porqué* de la preferencia de Borges por el lenguaje poético, pues como se dijo, porque en un principio el lenguaje fue poético, y las palabras transmitían magia y emociones en el cual se supera la incapacidad del lenguaje abstracto, en el que su significado no tiene relación alguna con la cosa. La palabra entendida como un instrumento simbólico o abstracto se

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁶⁹ *Ibíd.*, p.113.

convierte en una palabra que no acepta cambios ni mutaciones. Esto no permite el encuentro con la emoción que originó la palabra y, al mismo tiempo, la palabra solo es un medio que guía, pero no un hecho que puede hablar artísticamente de un fenómeno. Borges busca el hecho estético, transmitir la emoción que el lenguaje le ha deparado a través de la ficción, en la que devuelve la palabra a su estado original, a la música y lo poético, en últimas, a lo estético. Práctica que resulta ser el momento en el que Borges, como dice Lema-Hincapié, le da el toque estético a sus ficciones. Esto permite la creación de hipótesis y nuevas posibilidades, esto permite la evaluación y el examen de sus lecturas. La ficción es posible gracias a la condición poética o musical de las palabras que el argentino busca constantemente en sus lecturas. El actuar del poeta, se contrapone a la representación abstracta de la ciencia y la filosofía de las afecciones del mundo, el cual no tiene mucho que ver con lo que significa, las motivaciones que despertaron las emociones son borradas. Bajo la óptica que propone el juego borgesiano, interesado por el fenómeno estético de las palabras, la perplejidad ante ciertos temas *culturales* de carácter universal son el motivo central de *Siete Noches y de Arte poética*. Vemos a un Borges, interesado por el lenguaje, desde sus múltiples formas artísticas; es decir, por la palabra que hace que surjan creaciones estéticas, el lenguaje que hace posible la poesía y el poeta. Incluso, el lenguaje abstracto, también se cree, está cerca de la poesía porque también en él, se manifiestan construcciones estéticas. Por ejemplo, cuando se dice: “un viento sopla del lado del río”, de ante mano, hay una creación: “*creamos un sujeto: <<viento>>; un verbo: <<que sopla>>; en una circunstancia real: <<del lado del río>>*”. Para el argentino: “esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura”⁷⁰. Es decir, que esa frase tan ligada a lo convencional y abstracto, tan verdadera, ya es en realidad una creación estética. Por otro lado la frase de Larducci: “el silencio verde de los campos [...] ya el hecho de que haya una palabra para silencio es una creación estética”⁷¹. De esta manera, la prosa mantiene

⁷⁰ Ibid., p. 104.

⁷¹ Ibid., p. 105.

también rasgos de la poesía. Pero, ante todo, es de importancia determinar la perplejidad ante este tipo de hechos estéticos como principio de la ficción en Borges, la cual es preferencia del argentino por el lenguaje poético en donde se da lugar a su razón imaginante.

3. Capítulo III: *Escepticismo*

En este último apartado, se elaborará un estudio que permita revisar la condición de *lector* de Jorge Luis Borges, de tal manera que, desde esta condición, sea posible exponer la postura escéptica del lenguaje del argentino, la cual será tomada como idea central de su pensamiento. Para ello, también fue necesario continuar con las observaciones de sus conferencias ya citadas.

En el ejercicio que corresponde como lector -y decimos lector porque el mismo porteño afirma que ha sido más importante su vida como lector que la de escritor, siendo esta una parte fundamental y poco tenida en cuenta para el estudio de la obra borgesiana-, podemos notar una postura escéptica que se maneja desde el sentido de *irrealidad* del mundo en el argentino. Como introducción a lo referido, en el prólogo al libro de Lema-Hincapié *Borges, ¿Filósofo?*, se habla de una nota autobiográfica del joven Borges, en la cual se cuenta cómo fue introducido por su padre, Jorge Guillermo Borges, al mundo de la duda y la perplejidad; es decir, a ciertas preguntas básicas de la filosofía. El padre en ese intento por mostrarle a su hijo: “sostuvo en alto una naranja y le demostró que ninguno de sus atributos podrían llevar a quien percibe a un supuesto conocimiento de la existencia objetiva de la naranja”⁷². Se puede decir, que esta prematura entrada en el campo de la filosofía, desarrollo en el joven Borges esa característica irreal del mundo. Esta característica toma peso de acuerdo a la preferencia e inclinación del argentino por trabajar desde el lugar de la fantasía y las formas del lenguaje poético que se contraponen al lenguaje abstracto, como se expuso en el anterior apartado. Por consiguiente, si es indispensable, una interpretación en la que la filosofía toma la mayor importancia en el corpus borgesiano, podríamos decir que una postura

⁷² LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. *Borges... ¿Filósofo?*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012. p.21.

filosófica en Borges estaría determinada por el escepticismo en el sentido de que, según Hincapié: “Borges tiene la firme convicción de que los ordenamientos del cosmos, intentados por ciertas filosofías, le parecen meras ilusiones; que, en ellos, él descubre un simple juego, un constante deseo por un asombro ajeno a la verdad y la verosimilitud”⁷³.

Esta consigna de la mentalidad escéptica del argentino hacía todo ordenamiento lógico, puede configurarse ya como una actitud filosófica. Pero es importante reconocer en las ficciones del argentino, cierto intento por superar dicho escepticismo. Esto debe ser entendido, en la medida en que se tenga en cuenta su forma de leer y el enfrentamiento con cualquier texto, en donde se pretende una recepción que no se encierre en un solo significado y que no congela la riqueza interpretativa de las obras. Por tanto, aceptar una sola lectura, una sola interpretación, nos alejaría del plan de la lectura que busca un hecho estético. Hay un caso, según el argentino, en donde Claudel dice: “que los espectáculos que nos aguardan más allá de la muerte corporal no se parecerán, sin duda, a los que muestra Dante” ⁷⁴en la *Divina Comedia*, dicha lectura, encierra una recepción muy pobre, porque acepta una interpretación muy superficial sobre la riqueza que en todo caso representa esta obra. Lo considerable aquí es tener en cuenta que cada texto aguarda múltiples lecturas, su multiplicidad es su medida. Y con mayor rigor, en el caso de la *Comedia*, que es un texto hijo de la Edad Media, dicha consideración debe ser amparada, ya que, para Borges, “la idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característico de la Edad Media”⁷⁵.

⁷³ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. Borges... ¿Filósofo?. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012, p. 46.

⁷⁴ BORGES, Jorge Luis: Siete Noches. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 9.

⁷⁵ *Ibíd.*, p.10.

De esta manera, la lectura de cualquier obra escrita, necesitará aceptar la capacidad de sus múltiples sentidos. Con esto, Borges supera el sofisma de Claudel, para darle paso a una lectura, basada en la posibilidad de diversas interpretaciones y la aceptación de la recepción como un trabajo complejo por dicha diversidad, dado que la lectura debe tener un sentido apartado de la lectura dogmática y sin ninguna otra comprensión que exija la riqueza de sus posibilidades. La escritura, puede compararse, según la cita de Borges de Escoto de Erígena, “con el plumaje tornasolar de un pavo real”⁷⁶, este plumaje muestra muchos colores una vez el pavo abre su cola, cosa similar sucede con el libro, una vez lo abrimos, su escritura exhibe múltiples sentidos que son como los colores del ave.

Si llegamos al caso de la lectura sagrada, esta dice, según la Cábala, que hay para cada lector una escritura, no obstante, que Dios habla a cada uno de sus lectores⁷⁷. Pero esto puede contradecirse, ya que si suponemos que hay para cada lector de la biblia una voz de Dios particular, que Dios habla a cada uno de sus lectores, entonces hay múltiples sentidos o interpretación para la escritura, pero digo se contradice porque la Cábala no acepta esas múltiples lecturas. Sin embargo, algo similar acontece con la escritura en general, en efecto, que la escritura no habla con todos, sino con cada uno de nosotros. En consecuencia, este es el *modus operandi* de la lectura del argentino, esta comprende la multiplicidad de sentidos que un texto encierra. En ella, nunca vamos a encontrar relatos verídicos, porque estos pueden ser negados a la vuelta de la esquina. Si nos preguntamos, según el argentino ¿Qué son las traducciones? Responderíamos, por ejemplo, que ellas no son un sucedáneo de los textos originales, sino lecturas y, por ende, interpretaciones. Por otro lado, en el texto clásico, como la *Odisea*, Borges identifica más de dos sentidos. Puede decirse de la *Odisea*, que una de sus lecturas sería como un relato de retorno a la nación de origen del *sin nombre* – Ulises- o, como un relato de aventuras.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 101.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 121.

Incluso, la interpretación de los evangelios, también tiene su carácter múltiple, puede vérselo como un texto que habla de un dios que expía los pecados de la humanidad o, como un dios que se dignó a sufrir en la “amarga cruz”, como dice Shakespeare, según el argentino; pero, también está la lectura de Langland, que por supuesto, es una lectura muy interesante, la cual dice que Dios quiso conocer el sufrimiento humano, pues con el sufrimiento intelectual no le bastaba y, por el contrario, quiso experimentarlo, “quería sufrir como hombre y con las limitaciones de un hombre”⁷⁸.

En este sentido, sabemos que para el argentino todo texto puede cultivar dobles o triples y hasta múltiples lecturas y no una definición sólida, por ende, una postura escéptica al lenguaje, permite flotar en la multiplicidad de estos sentidos. Dicho canon de la lectura, si podemos llamarlo así, aplica incluso para los escritos del propio Borges, incluso para éste, pero he aquí su riqueza, la riqueza que la escritura encierra. Si volvemos al estudio de la *Divina Comedia*, históricamente la obra tuvo diferentes lecturas según el paso de los años y, por esto, es un texto que posee riqueza. Según el argentino: “en las ediciones más antiguas predominaba el comentario teleológico; en las del siglo diecinueve, el histórico, y actualmente el estético”⁷⁹, si revisamos los comentarios históricamente de las obras más populares de la humanidad, encontraremos que dichos comentarios han ido cambiando, han ido mutando y, asimismo, su carácter múltiple de sus sentidos. Según Lesky, ni los cantores de la epopeya homérica entendían el texto como algo fijo, en los cantores va “variando constantemente su texto, y, por lo general, esto supone la ampliación de lo anteriormente cantado”⁸⁰, es decir, para el lector, el libro está cambiando y ampliando una vez lo abrimos. Por ejemplo, dice Borges de la Comedia, que es un libro “que apenas lo abra mañana encontraré cosas que no he encontrado hasta

⁷⁸ Ibid., p. 65.

⁷⁹ Ibid., p. 13.

⁸⁰ LESKY, Albin. Historia de la literatura griega. 2da Edición. Madrid: Gredos, 1989. p. 36.

ahora”⁸¹, hay que notar algo, y es que el libro necesita estrictamente del acompañamiento del lector. Una biblioteca, dijo Emerson, según el argentino: “Es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas”⁸².

Mientras el libro esté cerrado se encuentra muerto, pero una vez se abre, todo su contenido es vivificado. Y con él, llega también la palabra – la imaginación- del libro, porque las palabras por sí solas son meros símbolos muertos. La palabra necesita del lector, reitero, para que en este acto suceda el hecho estético y, así, estos múltiples sentidos son dados por el ser cambiante del lector, como dice el porteño: “para el lector el libro muta, ya que nosotros también cambiamos. Somos el río de Heráclito [...] Cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renueva el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito”⁸³, es decir, que es nuestra condición cambiante la que hace cambiar el texto, la que hace que este entre en metamorfosis, como también lo es el lector constantemente. Los múltiples sentidos de la lectura son la base de un escepticismo que propone el juego borgesiano, en el sentido de que con ellas se supera la incapacidad del lenguaje abstracto, es decir, se supera el estancamiento de la palabra que hace que se convierta en un símbolo vacío, el cual difícilmente se acerca al significado que propone. Los sentidos múltiples de las lecturas activan el sentido de la palabra, pero no en un sentido anquilosado, sino en un sentido cambiante en el cual se salva al lenguaje de su dificultad para hablar acerca de las cosas del mundo, proponiendo diversas formas y posibilidades. De modo que la lectura, en Borges, propone un modo abierto a

⁸¹ LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. Borges... ¿Filósofo?. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2012, p. 32.

⁸² *Ibíd.*, p. 10.

⁸³ *Ibíd.*, p. 102.

cualquier manifestación de la palabra, como hecho que funciona exclusivamente para el fenómeno estético.

Ahora bien, la condición del Borges lector, expuesta con anterioridad, propone una postura escéptica hacía el lenguaje. Postura que se define como la estructura del pensamiento en el corpus borgesiano. Aquí estaríamos de acuerdo con Lema-Hincapié. Del corpus borgesiano se desborda un escepticismo hacía el lenguaje. Pero no hay en Hincapié un salvavidas para esta idea. En este sentido, queremos presentar una postura *positiva* del escepticismo borgesiano, la cual consiste en que si bien, el escepticismo de Borges se mide en la imposibilidad del lenguaje para hablar de ciertas cosas del mundo y que el lenguaje toma la forma de causa perdida cuando se trata de hablar de la verdad, ya que el mundo en su definición es una muralla inquebrantable y mantiene un síntoma *aórgico*^{84*}, también hay que agregar que existe una postura escéptica *positiva* que consiste en la no negación de las múltiples posibilidades artísticas que mantiene el lenguaje. Pero, solo podemos dar cuenta de este escepticismo positivo en los textos que se señalaron al principio: *Arte Poética* y *Siente Noches*, debido a que se desconoce la totalidad de la obra del argentino, por ende, no podemos afirmar esta postura escéptica en todo el corpus borgesiano. Hecha esta salvedad, el escepticismo positivo consiste en que el corpus borgesiano es un juego constante entre estética y razón que se mueve dentro de los límites de lo que sería posible pensar, ensayando y experimentando temas relevantes de la cultura. De modo que el corpus borgesiano se entiende como una *calología*^{**} en compañía de la razón.

* Sobre la tragedia de Empédocles. Obra considerada el único intento dramático de Hölderlin. Lo *aórgico*, “lo inconcebible, lo no-sensible, lo ilimitado”, característica propia de la naturaleza que “no está sometida a ningún principio organizante o estructurante. Friedrich, Hölderlin. Empédocles. Madrid: Hiperión, 1997. p. 287.

** Preocupación por la belleza.

En resumen, podríamos concebir como *razón estética o imaginante*, la razón que permite conocer y percibir con deleite, con gusto y emoción cualquier evento de la vida: un árbol, una hoja, una lata de sopa de tomates, hasta la sinfonía de Beethoven; pero en Borges, esos acontecimientos, en donde aplica su razón estética, abarca con riqueza y hedonismo las edificadas y los ricos paisajes de la cultura universal. La razón estética de Borges presenta a la *imaginación* como necesidad para conocer, en donde se muestra la relación preexistente entre arte y conocimiento. Por eso, la razón estética, puede ubicarse dentro de la teoría de conocimiento, porque a esta imaginación borgesiana le interesa conocer. Aquí la imaginación y el entendimiento se igualan. La imaginación y la filosofía permiten un dúo presente en la creación artística del argentino. Pensar y poetizar son sinónimos y la metáfora se concibe también como una forma de sabiduría. Es esencia del fenómeno estético la creatividad de Borges; pero ¿para qué se crea? o ¿qué cosa es la creación? Es ilusión, apariencia, en la cual se fundamentan nuevas posibilidades, como crítica y ejercicio que evalúa los temas fundamentales de la cultura, en donde se permite entender la realidad como cambiante y no como ente, es decir, no como algo inmóvil e imposible de mutar. En este sentido, la razón estética es activa, es voluntad y es un querer ceñido al acto de imaginar-pensar. La razón en el corpus borgesiano podría pensarse como una especie de literatura filosófica o filosofía que se oculta en un campo de palabras que superan su estado normativo, es decir, su entramado simbólico y se lleva a su estado natural, imaginante, poético. En este estado natural se considera el escepticismo borgesiano como idea que permite percibir un pensamiento o un quehacer filosófico del porteño, pero sin un sistema claro para la costumbre y hábito del ojo del filósofo, en donde el lenguaje se salva de su condena aórgica y se vivifica en sus múltiples posibilidades artísticas, su otro rostro.

4. Conclusiones

Para concluir, es importante resaltar cada apartado que compuso este escrito. De esta manera, en un primer momento, fue necesario resolver el problema que anida en la interpretación del corpus borgesiano, en donde se planteó llevar más allá de las fronteras meramente literarias la noción de ficción en Borges. En consecuencia, el examen de la discusión de Lema-Hincapié, configuró el estado del arte de nuestro trabajo y formuló el comienzo del mismo. En este examen, la tarea del autor colombiano, que se dirigió en convertir la palabra *ficción* en una *noción* desde el avistamiento de la filosofía y la teoría literaria, arrojó que la noción de ficción que se propuso construir aquí, se encuentra dentro de los parámetros del conocimiento. En esta medida, la ficción es entendida como una categoría propia del sujeto conocedor. En ella, se verifican y se falsean tesis teóricas o temas centrales de la cultura universal, en donde se miden sus valores de verdad, se denuncia sus espacios ilógicos y se plantean nuevas posibilidades por descubrir para las mismas. En el caso de la ficción borgesiana, esta se encuentra dentro de estos lineamientos, en la cual Borges ensaya y experimenta situaciones distintas de sus preocupaciones y pasiones más relevantes que lo rodean, pero la característica de la noción de ficción, en el argentino, configura un estatuto propio que tiene en cuenta la argumentación filosófica y al mismo tiempo patrones estéticos. Esto último, es el aval para sacar la noción de ficción borgesiana del terreno meramente literario y consignarlo en el campo del conocimiento, en donde su ficción narrativa muta a razón imaginante. Este cambio de ficciones narrativas a razón imaginante o ficciones culturales, se explica en la medida en que los temas que aborda y ensaya el corpus borgesiano son problemas propios de la cultura universal. Por ende, no son ficciones que tratan de temas particulares, sino temas que son recurrente en la cultura en general.

En un segundo momento, nuestro escrito propuso un estudio de la perplejidad avistada en las ficciones del corpus borgesiano como síntoma de la filosofía, que denunciaba otros estados y versiones de las cosas. Desde este estado de perplejidad, se ubicó la intuición filosófica del argentino. Asimismo, en este mismo apartado, indagamos por la preferencia del porteño por el lenguaje poético. Preferencia que es causa de su razón imaginante, porque allí es donde mejor se desarrolla ya que la palabra no se estanca y mantiene múltiples interpretaciones, es decir, es el lugar donde se da la ficción. Con lo anterior ¿En qué consiste la noción de ficción en el corpus borgesiano? Consiste en devolver a su estado original las palabras, es decir, devolver las palabras al lenguaje estético, a la palabra poética. En definitiva, este ha sido el hecho central de la obra del argentino. Devolver en su razón imaginante, las palabras a su genealogía poética.

En el último momento de este escrito, nos preguntamos por la condición de lector de Borges. De donde sacamos una postura escéptica hacia el lenguaje, en donde se abandona el juicio y se instauran nuevas posibilidades para el mismo, posibilidades estéticas avistadas en su razón imaginante. El escepticismo sería la base del juego borgesiano, es decir de su ficción y razón imaginante, en donde se niega todo acceso a la verdad absoluta y se instauran múltiples posibilidades e interpretaciones para el lenguaje. Con detalle, desde el escepticismo del lenguaje de Borges entendemos el lenguaje como limitado en su propósito para hablar de la verdad de las cosas del mundo, pero, en consecuencia, este escepticismo se salva y se convierte en positivo cuando se descubre que para Borges en lo único que no es limitado y no falla el lenguaje, es en sus múltiples posibilidades artísticas, en la cual se despliega su razón imaginante. Tratando de reunir y simplificar todos los elementos de este trabajo que se preguntó por cómo comprender la ficción borgesiana, se puede decir que debe ser comprendida como el intento de devolver el lenguaje a su originalidad, pero esto implica tener en cuenta el movimiento de sus ficciones narrativas a ficciones culturales.

Sin embargo, no creo en la conclusión total de este trabajo, ya que de la ficción en Borges, se predica una *doctrina de artista*, la cual a modo de sugerencia para la continuación de este escrito, puede ser comparada con la concepción de intelecto libre del pensador alemán Friedrich Nietzsche en su escrito: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

Bibliografía

ARENAS, María. La abducción creativa en los ensayos de Borges. [En línea]. University of Pittsburgh. Variaciones Borges 5. 1998. [Consultado 20 de Agosto 2017] Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-5>.

BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Traducción de Justo Navarro. 2 ed. Barcelona: Editorial Crítica Letras de humanidad, 2001. 181 p. ISBN: 84-8432-179-7.

BORGES, Jorge Luis. Siete Noches. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 173 p. ISBN: 968-16-0607-8.

BORGES, Jorge Luis. Narraciones. España: Cátedra, 1980. 251 p. ISBN: 9788437602356.

CASTELLANOS, Pablo. La emoción Antes las Palabras: Teoría de Borges sobre el lenguaje poético. En: Literatura: teoría, historia, crítica. Julio-diciembre, 2012, vol. 14 no. 2., 31-65 p.

DESCARTES, René. Descartes. Traducción de Cirilo Florez. Miguel Madrid: Gredos, 2011. 872 p. ISBN: 9788424920807.

FRIEDRICH, Hölderlin. Empédocles. Madrid: Hiperión, 1997. p. ISBN: 9788475174938.

GOMBRICH, E.H. La historia del arte. México: CONACULTURA, Editorial Diana, 1995. 685 p. ISBN: 968-13-3200-8

LESKY, Albin. Historia de la literatura griega. 2a ed. Madrid: Gredos, 1989. 1003 p.

LEMA-HINCAPIÉ, Andrés. Borges... ¿Filósofo? 2012. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2012. 297 p. ISBN: 978-958-611-274-1.

ZAMBRANO, María. Filosofía y Poesía. 5a ed. México: Fondo de cultura económica, 2005. 121 p. ISBN: 968-16-5004-2.