

**LA TEXTURA DEL MUNDO:
USOS BORGEANOS DE
SCHOPENHAUER
PABLO PACHILLA**

Pablo Pachilla

Universidad de Buenos Aires-Université Paris 8-
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La textura del mundo: usos borgeanos de Schopenhauer**Resumen**

El presente artículo se propone desarrollar las implicancias de la lectura realizada por Jorge Luis Borges del filósofo alemán Arthur Schopenhauer. El escritor argentino, sostendremos, realiza una operación de lectura muy particular con dicho filósofo, utilizando conceptos schopenhauerianos no solo en sus propios escritos poéticos, narrativos y ensayísticos, sino también en la propia construcción de sí como figura intelectual. Las implicancias de esta apropiación constituyen, por ende, un aspecto fundamental de su obra que no ha sido lo suficientemente trabajado hasta la fecha.

Palabras clave

Borges- Schopenhauer- idealismo -representación- ficción

The texture of the world: Borgean uses of Schopenhauer**Abstract**

This article aims to develop the implications of the reading made by Jorge Luis Borges of German philosopher Arthur Schopenhauer. The Argentinian writer, as we will propose, directs a very particular reading operation towards the previously mentioned philosopher, by using Schopenhauerian concepts not only in his own poetics and narrative writings as well as in his essays, but also in his own construction of himself as an intellectual persona. The implications of this appropriation constitute, therefore, a fundamental aspect of his work that has not yet been sufficiently developed to date.

Keywords

Borges- Schopenhauer- idealism -representation- fiction

Recibido: 17/03/2014. Aprobado: 17/10/2014

*Life's but a walking shadow,
a poor player that struts and frets
his hour upon the stage
and then is heard no more.
It is a tale told by an idiot,
full of sound and fury,
signifying nothing.*

Shakespeare, *Macbeth*

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. Borges, lector de Schopenhauer

Teniendo en cuenta la íntima relación de Borges con la filosofía, y con una extensa serie de filósofos, ¿por qué otorgar importancia central, como lo haremos, a Schopenhauer? En primer lugar, porque es un filósofo que *escribe bien*. Afirmación arbitraria y cuestionable, siempre que no nos detengamos un momento a contemplar el exorbitante contraste estético que sobreviene al leer, digamos, la *Wissenschaft der Logik* de Hegel y luego cualquier escrito schopenhaueriano. El uno escribe con una proliferación de tecnicismos abrumadora; el otro, de un modo sumamente atractivo para cualquier no-filósofo. Lejos de moverse exclusivamente en el elemento del concepto, Schopenhauer da prueba en cada pasaje de una profunda sensibilidad por la métrica y los tropos, acaso el correlato de su propia teoría estética. ¿Y qué diferencia hace esto respecto de nuestro tema? La diferencia es que Borges pudo sentirse atraído hacia la filosofía de un gran número de autores –Heráclito, Platón, Escoto Erígena y la teología negativa, Berkeley, Hume, Leibniz, Spinoza, Nietzsche, Mauthner, Bergson, por mencionar sólo algunos– pero, mientras que parece haberse acercado a la mayoría de ellos, no única pero acaso primordialmente a través de la *Encyclopaedia Britannica* –con diversas excepciones que

sin embargo nunca llegan a conformar una lectura sistemática—, se declara sin cesar un devoto lector de Schopenhauer. Es cierto que se refiere a menudo a pasajes del obispo irlandés o del presocrático de Éfeso —entre muchos otros—, pero nunca con tanta asiduidad y conocimiento *par cœur* como lo hace con las obras de Schopenhauer, y casi nunca cita las arduas obras de Kant, Hegel, o de sus contemporáneos fenomenólogos, lo cual parece dar un claro indicio de hasta qué punto el modo de escritura era para Borges absolutamente inseparable de lo conceptual aún en el caso de filósofos.

En el “Prólogo” de 1969 a *Fervor de Buenos Aires* declara que tanto el que escribe en el presente de la enunciación como el que escribió el libro allá por 1923 —repitiendo el tópico de la proliferación de sí mismos presente en “Borges y yo”, de *El hacedor* (1960)— son devotos de Schopenhauer (1923 [1969]: 13)¹. En *Historia de la eternidad* menciona, entre los libros que le fueron más serviciales dentro de su biblioteca a la hora de escribir el libro, *El mundo como voluntad y representación* (1936: 367), libro que Borges leía en el original alemán. Como confiesa en una edición norteamericana de *El aleph*, leyó este libro de joven durante su estadía en Suiza, y poder leerlo en su lengua original fue una de las principales motivaciones para aprender el idioma alemán (Cumings, 2004: 16). En el “Prólogo” a *Artificios* menciona nuevamente a Schopenhauer entre los autores que continuamente relee (1944: 483).

Por otra parte, toda la fascinación de Borges por la cultura germánica encuentra una pata fuerte, como ya se ve con lo anterior, en Schopenhauer. Así, le hace decir al germanófilo protagonista de “Deuts-

¹ Iván Almeida sostiene que por ese entonces, sin embargo, la fascinación de Borges por Schopenhauer no estaba exenta de una fundamental incomprensión de su filosofía (Almeida, 2004: 105).

ches Requiem” —a la hora de mostrar su costado humano, ciertamente cercano al perfil borgeano— que sus principales referentes son Brahms y el filósofo de Danzig —con el agregado de Shakespeare, filiación germánica mediante— (1949: 577). En “Sobre los clásicos”, se resigna a poner en duda “la indefinida perduración de Voltaire y de Shakespeare”, pero no la de Schopenhauer y Berkeley (1952: 773), y en el “Epílogo” a *El hacedor* declara que pocas cosas le han ocurrido “más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” (1960: 854). En obras más tardías realiza declaraciones aún más halagadoras sobre el autor, como en “Otro poema de los dones”, donde afirma “que acaso descifró el universo” (1964, 936), o en “El pasado”, donde escribe “que descubre el plano general del universo” (1972: 1086). En la misma línea van las afirmaciones de “Avatares de la tortuga”:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. (1932: 258).

Acaso todas estas menciones serían anecdóticas, empero, de no ser por el hecho de que Borges a menudo dramatiza, *literaturiza*, narrativa o desarrolla ensayísticamente algunas de las ideas de Schopenhauer que le resultan atractivas. Retomando la contraposición anterior, ¿por qué Borges prefiere a Schopenhauer que a su mucho más exitoso archirrival Hegel? No sólo por su prosa desenvuelta —motivo acaso no menor—, sino también porque el escritor porteño no alber-

gaba ningún gusto por las filosofías racionalistas donde todo cierra; por el contrario, Schopenhauer le resulta una herramienta de gran utilidad para desarrollar una idea del mundo como un sueño vacío, un espejismo cuyo modo de ser es preciso comprender para *saltar fuera de la historia* –en palabras de Schopenhauer, esa sucesión de saltos sobre rocas calientes– y poder contemplarla estéticamente, movimiento a veces extático y a veces resignado –pero siempre hedonista, esta vez *al contrario* que en Schopenhauer– que realiza Borges por doquier por medio de paradojas, mundos dentro de mundos y calculadas confusiones entre realidad y ficción.

I. 2. Géneros literarios: una distinción irrelevante

Borges mantiene, desde la literatura, una relación peculiar con la filosofía. En su obra predomina la reflexión metafísica; a veces está volcada en la forma-cuento o la forma-poema, otras, en la forma-ensayo. Si en estas últimas una idea filosófica aparece desplegada argumentativamente, en aquellas aparece ficcionalizada, dramatizada, narrada o poetizada. Borges literaturiza nociones y problemas filosóficos de un modo altamente autoconsciente, lo cual no implica la ausencia de una mediación estética, la mayor parte de las veces, por demás sofisticada. Podríamos preguntarnos, empero, si es lícito hablar de una noción o problema filosófico que en un segundo momento pasaría por un procedimiento de *literaturización*. Acaso podría responderse afirmativamente siempre que se tenga en cuenta que la obra de Borges tiende a poner en crisis la distinción entre literatura y filosofía, como corolario de la distinción opositiva entre ficción y realidad. La obra de Borges es una gran confusión de géneros literarios y, así como todo lo que toca lo *borgeaniza*, esta característica de su producción es también su criterio de lectura. Ambos son inseparables, y acaso habría que decir, a juzgar por el hecho de que él mismo se identifica y se enorgullece más como lector que como escritor, que su lectura es

primera y el criterio de la indistinción genérica que aplica como lector funciona por añadidura en su propia producción.

Respecto de este criterio de lectura, citemos ante todo el aspecto que en este trabajo nos concierne: el modo en que *lee la filosofía como literatura*. En las “Notas” a *Discusión*, se queja con resignación de la exclusión de Schopenhauer y Mauthner de la *Short History of German Literature* de Gilbert Waterhouse: “La tradicional exclusión de Schopenhauer y de Fritz Mauthner me indigna, pero no me sorprende ya: el horror de la palabra *filosofía* impide que los críticos reconozcan, en el *Woerterbuch* de uno y en los *Parerga und Paralipomena* de otro, los más inagotables y agradables libros de ensayos de la *literatura alemana*” (1932: 331 [el subrayado es nuestro]). No hay motivo alguno, en cuanto a lo que le interesa a Borges, para separar los tratados de filosofía de las obras de ficción, si presuponemos una *voluntad de verdad* en los unos y no en las otras: se trata, en todo caso, de dos artificios diferentes. Y no necesariamente porque, como para los metafísicos de Tlön, la metafísica no sea sino una rama de la literatura fantástica (1944: 436) –lo cual es sin duda una hipérbole humorística de esta misma idea–, sino porque la distinción entre ficción y no ficción es hasta cierto punto irrelevante si de lo que se trata es de la urdimbre compleja de lo real, en la cual la verdad y el artificio no se excluyen, sino que se alimentan mutuamente.

Como afirma Juan José Saer en un valioso ensayo, “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y [...] cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad” (Saer 1998: 11). Borges estaría plenamente de acuerdo con declaraciones del santafesino como aquella o como esta: “En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral”

(1998: 11). Precisando más aún, escribe el genio de Serodino que “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento” (1998: 11-12). En cuanto a Borges mismo, afirma lúcidamente Saer que “no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción”, y que “si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas” (1998: 15).

A nuestro criterio, dos aclaraciones habría que hacer a los comentarios saerianos. En primer lugar que, si hay algo que en la obra borgeana queda claro es que no parece haber primacía genérica alguna, y que los múltiples géneros que alberga la ficción son, en todo caso, *tan apropiados* como el ensayo o el tratado filosófico para tratar estas relaciones complejas. Esto es patente especialmente en cuanto a la relación entre narrativa y ensayística, tanto en sus procedimientos de lectura como de escritura: como lector, Schopenhauer figura a lo largo de toda su vasta obra como uno de sus escritores predilectos; como escritor, libros como *Discusión y Otras inquisiciones* no se recortan en su obra como retoños extraños, sino que forman una unidad plena con el resto de su producción. Los mismos temas y las mismas obsesiones lo trabajan, el mismo tono se muestra, similares procedimientos se ponen en juego; sólo difiere el acuerdo tácito entre lector y escritor: en unos casos, lo leemos *como si* fuera ficción, en otros *como si* fuera verídico o tuviera alguna voluntad de verdad. Pronto Borges se ocupa en cada caso de hacernos caer esta distinción.

En segundo lugar, un comentario respecto de aquello que no queda del todo claro en el pasaje citado, acaso por el deseo de Saer de distanciarse de lo que juzga como un postmodernismo inofensivo, encarnado en la figura de Eco: que si Borges no realiza oposición alguna entre verdad y falsedad *en la ficción*, es porque tampoco lo hace *en la realidad* –la paradoja es solo aparente–. Realidad y ficción están, para Borges, en el mismo plano, y si la primera se ve invadida por los rasgos de la segunda, lo mismo sucede a la inversa. En este doble movimiento, lo real cobra estatuto ficcional, pero la ficción no sólo no se opone a la realidad sino que con frecuencia muestra lo esencial de esta: lo real, en Borges, está urdido con la misma trama que la ficción, y la única distinción posible es acaso la de puntos singulares y puntos ordinarios, todos ellos en el mismo plano. Su producción como lector y como escritor se dedica a poner de manifiesto los primeros y, aspecto no menor, la distinción misma. Valgan estas palabras, entonces, para dejar sentado que Borges lee a Schopenhauer del mismo modo que lee a Shakespeare o a cualquier otro escritor de ficción o no ficción.

II. LA TRAMA Y LOS SUEÑOS

II. 1. La trama

*We are such stuff
as dreams are made of
and our little life
is rounded with a sleep.*

Shakespeare, *The Tempest*

Como todos bien sabemos –con aquella ridícula y tristemente célebre excepción que no es necesario mencionar–, Borges nunca escribió una novela. Este hecho ha dado lugar a múltiples especulaciones. En

primer lugar, habría que decir desde un punto de vista histórico que nunca escribió una novela porque su mayor mentor, Macedonio Fernández, ya había deconstruido este género hasta un límite insobrepasable, llevando hasta consecuencias inéditas el juego herético, vandálico y ciertamente bizarro entre novela y metafísica, especialmente con el *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)* y *Adriana Buenosayres (Última novela mala)*. Continuar novelando para un discípulo suyo, que, como Borges, tuviera algún afán díscolo, pretendiendo también recurrir a la metafísica, era una empresa desencaminada. La mejor manera de ser *macedoniano* para un discípulo suyo era sin duda recurrir a otros géneros literarios para subvertir con sus mezcolanzas con la metafísica. Independientemente de esa circunstancia, Saer ha escrito en un fundamental artículo intitulado “Borges novelista” que “se podría decir que este rechazo es un simple rechazo del realismo inmediato, banal, una especie de rechazo de la representación realista de lo real” (Saer 1998: 284). Es, nos parece, una buena hipótesis, cuyas consecuencias apuntan a una concepción metafísica de la historia ciertamente deudora de Schopenhauer. Según Saer, haciendo referencia a su primer libro propiamente *narrativo*, “Borges, cuando habla de la historia universal de la infamia, lo hace para reducir a la nada, ya desde el título, la posibilidad de narrar una epopeya” (286) –donde debemos entender *epopeya*, desde luego, en estrecha relación con *novela*–. Y ¿qué es una novela? De acuerdo con el santafesino, “es realmente el reino del acontecimiento, el reino de la causalidad del acontecimiento, el reino de la causalidad histórica” (288). La pregunta pertinente sería entonces, ¿por qué para Borges parece estar vedado el tipo de construcción narrativa que se ubica en el reino de la causalidad del acontecimiento?

En “La trama”, texto de una brevedad que ya habla por sí misma, Borges concatena dos acontecimientos diversos que, según se nos muestra, *repiten* profundamente una escena. La traición de César por

Marco Junio Bruto y la traición de un gaucho por su ahijado se presentan históricamente como dos hechos distintos –a los cuales se agregan las versiones literarias de Shakespeare y Quevedo, introduciendo la ficción en el mismo nivel de aquello que, en el plano de la trama, se presenta como *histórico*–, pero el efecto producido por el ¿cuento? consiste en la percatación de su repetición, de la remisión de ambos fenómenos a un mismo sustrato que sólo aparentemente se presenta como múltiple, y cuya verdad profunda no se revela ni al mismo protagonista, que “no sabe que muere para que se repita una escena” (1960: 793).

Esta concepción remite a la que presenta Schopenhauer repetidas veces –como es su costumbre– en *El mundo como voluntad y representación*. Al marcar la diferencia entre historia y poesía, por ejemplo, afirma que “la primera nos muestra la verdad particular; la segunda, la verdad general; la una encierra la verdad inherente al fenómeno, y el fenómeno le sirve de elemento y de base; la otra, la verdad de la Idea, lo que no se encuentra en fenómeno alguno particular, pero se deduce de todos” (Schopenhauer 1819: 249). El arte en general, según él, se dirige en esta misma línea, no reproduciendo fenómenos, sino las Ideas de las cuales aquellos son meras máscaras producidas por la intervención del *principium individuationis*. La historia, por el contrario, consiste en un drama reiniciado una y otra vez, distintas versiones de una misma canción que ignora eternamente a sus predecesoras. La trama de “La trama” puede rastrearse sin lugar a ambigüedades en el siguiente pasaje schopenhaueriano:

Al cabo se hallará que en el mundo [...] aparecen siempre los mismos personajes con las mismas inclinaciones y con el mismo destino. Los motivos y los acontecimientos se diferencian en los distintos dramas, pero el espíritu de los sucesos es siempre el mismo. Los personajes de

una de las comedias ignoran lo que pasa en la otra, donde, sin, embargo, son ellos mismos los que figuran (190).

El hecho de que Borges parece estar literaturizando en ese texto una idea schopenhaueriana se ve reforzado por declaraciones del propio Borges que, años más tarde en “De Alguien a Nadie”, retoma la misma idea pero ahora en clave ensayística: “Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas; una de ellas es el proceso que denuncia esta página” (1952: 793).

Cuando Borges titula a este cuento “La trama”, no hay que dejar de notar su lúdica ironía, puesto que, aquello que en un primer momento parecería hacer referencia a una concatenación de acontecimientos –como cuando se habla de la trama de una novela o de un film–, sugiere de hecho la absoluta inexistencia de una sustancialidad de los mismos y la repetición de una misma coyuntura arquetípica de la cual la diversidad fenoménica constituye una proliferación innecesaria y sin lugar a dudas trágica. Pero al mismo tiempo, alude al *ser representación* del mundo, a la materia simbólica u onírica de la que todo está hecho. De seguro que si Borges hubiese tenido ocasión de traducir el cuento al inglés, el término empleado para “trama” sería *stuff*, término que Borges liga al monólogo que sirve de epígrafe a este apartado, pronunciado por Próspero en la primera escena del cuarto acto de la shakespeariana *The Tempest* –una predilección ya precedida por la de Macedonio Fernández–².

² Dicho pasaje es citado en Borges y Jurado, 1991, 96, pero también aludido en “Sobre Chesterton”, donde habla de “*the stuff his dreams were made of*” (Borges 1952: 695). Citado también por el propio Schopenhauer, cuya versión original se encuentra en la edición de Trotta (2009: 30). En otras ediciones aparece desafortunadamente traducido directamente al español, por ejemplo en Schopenhauer, 2001, 27. En la

Schopenhauer, por otra parte, alude reiteradamente al “Velo de Maya” – *das Gewebe der Maja*– para mentar el principio de razón que da forma al mundo como representación, donde el término *Gewebe* puede también traducirse por tejido, tela o textura, como de hecho lo hacen algunas ediciones³. En cuanto a Borges, no debe dejar de ligarse en su obra la palabra *trama* a su connotación textil: el entramado de lo múltiple histórico y fenoménico está hecho con la misma tela, aquella misma a la que Schopenhauer hace referencia en un pasaje epistolar citado por Borges en “Historia de los ecos de un nombre”:

Si a veces me he creído desdichado, ello se debe a una confusión, a un error. Me he tomado por otro, verbigracia, por un suplente que no puede llegar a titular, o por el acusado en un proceso por difamación, o por el enamorado a quien esa muchacha desdeña, o por el enfermo que no puede salir de su casa, o por otras personas que adolecen de análogas miserias. No he sido esas personas; ello, a lo sumo, ha sido *la tela* de trajes que he vestido y que he desechado. ¿Quién soy realmente? Soy el autor de *El mundo como voluntad y como representación*, soy el que ha dado una respuesta al enigma del Ser, que ocupará a los pensadores de los siglos futuros. Ese soy yo, ¿y quién podría discutirlo en los años que aún me quedan de vida?⁴ (Borges, 1952: 752-753).

versión alemana la cita aparece, desde luego, en inglés, si bien en la traducción realizada por Schopenhauer en la nota al pie traduce *stuff* por *Zeug*, cuando bien podría haber sido traducida por su mucho más cercana etimológicamente *Stoff* –tejido, tela– (Schopenhauer 1997: 54).

³ La elección, sin embargo, acaso no sea la mejor, puesto que al tiempo que resalta una fuerte connotación, desdibuja la denotación directa.

⁴ El origen de dicha cita es desconocido, pero es probable que Borges lo haya extraído de Grisebach (1888). En “De Borges a Schopenhauer” (2004: 131), Iván Almeida discute la autenticidad de la cita –entre otras razones, porque Borges le atribuye a Grisebach un texto inexistente, *Schopenhauers Gespraech*. No es implausible, empero, que se tratase de una citación incorrecta de *Edita und inedita Schopenhaueriana*...

Esa tela, que Nietzsche llamará máscara, es la que nos da el ser, la condición de nuestra existencia fenoménica, pero al mismo tiempo la que indica la condición indecible de nuestro estatuto: lo real, la identidad personal, la historia, ¿son realidad o ficción? Más aún, ¿qué criterio hay para distinguir la una de la otra, si se trata de dos géneros urdidos con la misma trama? Rematando la cita previa, Borges agrega, schopenhauerianamente:

precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdichado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad (753).

El término *trama* reaparece en otro texto de *El hacedor*, la “Parábola de Cervantes y de Quijote”, donde se afirma que “para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (1960: 799). Pero el *leit motiv* borgeano consiste precisamente en la disolución de dicha dicotomía, con lo cual el texto prosigue inmediatamente con la comprobación de que “no sospecharon que los años acabarían por limar la discordia” (46). Si Borges reniega de disolver el símbolo en su contenido o la alegoría en lo representado, recordando que “ya Schopenhauer ha observado que el público se fija raras veces en la forma, y siempre en el fondo”, es porque encuentra revelador el símbolo precisamente *en su calidad de símbolo* que, sin embargo, no remite a nada. Es por ello que puede referirse a sí mismo en “El muerto” como “el hombre que entreteje estos símbolos” (1949: 546): la literatura es un entramado de símbolos, pero también lo es la vida. Todo está urdido con la misma trama.

II. 2. El sueño

Esta concepción según la cual lo real y lo ficcional están hechos con la misma tela nos reenvía a acaso el tópico fundamental y la obsesión principal de la obra borgeana: como ya se adelanta en la cita shakesperiana, esa tela puede identificarse con el ser-sueño del sueño. Borges, siguiendo a Schopenhauer, no ve entre la vigilia y el sueño mayor distinción que el modo de vivenciar la temporalidad y el criterio de ordenamiento: “Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar” (1952: 649). Del mismo modo, afirma en “Los espejos” que “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman.” (1960: 815) La historia es, entonces, una eterna tragedia-comedia donde se repiten los mismos personajes. Pero si todo es sueño, debe haber ante todo un soñador, que es lo que a veces aparece en Borges nombrado como *Dios* –como en la última cita–; otras veces –por ejemplo, en “Nathaniel Hawthorne”, simplemente como *Alguien*:

En efecto, si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido. La convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, comparara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores. Esa misma intuición de que el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre, hizo

escribir a Emerson el poema que se titula *History*. (1952: 679)⁵.

Y es que aquel elemento no reviste mayores determinaciones que la de ser un puro sujeto del conocimiento; se trata de lo que Schopenhauer denomina también “el Eterno ojo del mundo” o el “puro sujeto de conocimiento”. Si todo es sueño, debe ser el sueño de alguien. Aún nosotros mismos, en cierto sentido, somos desde luego sueño: nuestras percepciones de nosotros mismos no se distinguen en gran medida de las percepciones del mundo externo, y al intentar apresar nuestra mismidad, esta se ve infinitamente escabullida, creando una dialéctica entre dos personajes que Kant célebremente denominó *yo empírico* y *yo trascendental*, y que Borges narró paródicamente en “Borges y yo” (1960: 808). Cuando el yo se vuelve sobre sí se capta siempre ya sido, y el verdadero yo, el yo vivo, huye con cada intento. Vale agregar al respecto que este tema aparece también en Schopenhauer, quien según él mismo afirma, formula su doctrina como una suerte de comentario a Kant. Schopenhauer concibe el sujeto –entendido como yo trascendental kantiano– como “aquello que conoce y que jamás es conocido”, y no le conocemos nunca, puesto que “él es quien conoce donde quiera que haya conocimiento” (1819: 14). También en “El tiempo y J.W. Dunne” jugó Borges con esta idea, retrotrayéndola no a Kant sino a Schopenhauer y a los hinduistas por él citados:

⁵ En este punto nos distanciamos de la lectura que realiza Almeida de Schopenhauer a partir de Borges, puesto que al precisar el *dictum* schopenhaueriano de que todo es representación, sostiene que se trataría de “una representación que no tiene espectador” (2004: 116). Por el contrario –creemos–, la noción de espectador (o sus equivalentes conceptuales: el eterno ojo del mundo, el sujeto último del conocimiento, etc.) es fundamental para comprender el giro estetizante que Borges dará a dicha metafísica. Es cierto que, en Schopenhauer, el yo empírico pertenece al mundo como representación, pero no así el yo trascendental, condición de posibilidad de aquel.

El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra, niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, ‘porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda’. Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos) pero nos consta que esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. ‘El sujeto conocedor’, repite, ‘no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor’ (*Welt als Wille und Vorstellung*, tomo segundo, capítulo diecinueve). (1952: 646)

Para finalizar con este punto debemos aclarar que, desde nuestro punto de vista, la utilización del calificativo *paródico* en Borges reviste una connotación muy singular, específicamente borgeana, que sin embargo se puede subsumir en el género de aquellas obras que se ríen de lo que veneran y que llevan al disparate aquello mismo que los constituye; un devenir-loco que se distingue de la sátira en tanto no se coloca por fuera de lo que muestra como risible, siendo sacrilego y profundamente respetuoso *al mismo tiempo*. Desde esta perspectiva, sostenemos, ha de entenderse la relación de Borges como lector y como escritor, tanto con la filosofía como con la literatura misma. Ya que si escribió un *Argumentum Ornithologicum* parodiando el *Argumentum Ontologicum* de San Anselmo al tiempo que llevando al ridículo la metafísica berkeleyana e inclusive la schopenhaueriana, también escribió *Historia universal de la infamia*, haciendo exactamente lo mismo pero con la literatura de aventuras –género que, nadie puede negarlo, Borges amaba–, al igual que escribió cuentos policiales, etc. Hay en Borges un modo de trabajar con la textura *genérica* –metafísica, cuento policial, aventuras, literatura de compadritos, cuento fantástico– que se inscribe en esta tendencia; que no siempre

vuelca a lo humorístico, pero cuando no lo hace está al borde por lo evidente de su autoconciencia genérica, y que constituye lo mejor y la parte menos solemne de su obra. Es quizás esta autoconciencia la que lo vuelve un poco un contemporáneo de modo intempestivo y permite colocarlo en este respecto junto con Aira o el propio Saer.

III. IDEALISMO

III. 1. Idealismo borgeano e idealismo schopenhaueriano

El término *idealismo* cobra en Borges dos sentidos o puede traducirse en dos postulados diferentes, que corresponden con la equívocidad del término en la propia tradición filosófica⁶. El primero (α), que el mundo es la representación de un sujeto (Alguien), y en este sentido el mundo es “ideal” aún en lo que se refiere a las percepciones, sensaciones o impresiones, esto es, aquello que constituiría desde otra perspectiva una *presentación* primaria e inmediata –por ejemplo la que nos ofrecen los sentidos externos o la intuición del propio flujo de conciencia en tanto tal– en contraposición con las ideas, pensadas, en la escuela empirista, como derivadas en última instancia de aquellas. Aún si hablamos de estas “presentaciones”, entonces, no se trata de la cosa misma puesto que se le presentan a un sujeto y son, por ende, *sus* representaciones. Así, puede afirmar Schopenhauer que se debe “llamar pura representación a todos los objetos existentes, incluso nuestro propio cuerpo”. Este sentido de idealismo se puede ligar a filósofos empiristas y escépticos de la tradición occidental como Hume o Berkeley, y a la tradición védica de la sabiduría hindú volcada en los *Upanishads*.

⁶ Podrían, desde luego, citarse tantos idealismos como filósofos idealistas; aquí nos detenemos simplemente en los dos sentidos más generales.

Borges hace uso de esta postura en incontables ocasiones y de variadas maneras, y podría decirse que forma parte fundamental del credo borgeano, si bien en ocasiones incurre en arrebatos *à la Hume* –para quien los sutiles argumentos escépticos se muestran, en la vida diaria, impotentes contra el poder de la creencia y del hábito–, como en el agregado que da final a la “Nueva refutación del tiempo”, donde luego de haber ofrecido laboriosos argumentos para demostrar la inexistencia del tiempo, se detiene dubitativo: “*And yet, and yet...* [...] Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro” (1952: 771). Es este sentido de *idealismo* el que le llega también por vía de Macedonio Fernández, uno de cuyos extraños opúsculos lleva por subtítulo “Idealismo absoluto”, y afirma que “el Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y *únicamente lo sentido por mí y actualmente*” (1928: 24. El subrayado es nuestro.)

En un segundo sentido (β), “idealismo” alude a la doctrina platónica de las Ideas, de acuerdo con la cual –en sus variadas formulaciones– estas poseen mayor realidad que lo que se nos presenta en el mundo sensible, o bien sólo aquellas *son*, mientras que lo sensible meramente *deviene* –ora es, ora no es–. Según Platón, el mundo sensible es copia del mundo inteligible, un derivado suyo que se nos presenta como múltiple y cambiante, mientras que sus modelos, las Ideas, están caracterizadas por su unidad y permanencia, y no están en el tiempo ni en el espacio. Este sentido de idealismo se puede ligar desde luego al mismo Platón, pero también a la doctrina medieval que se denominó *realismo*, y que otorga mayor realidad a los géneros y especies que a los individuos, por oposición al nominalismo, y, en fin, a todo pensamiento que postule la realidad de lo universal por sobre la de lo particular.

Como se ve, ambos sentidos de “idealismo” son, no sólo bien diferen-

tes, sino también difíciles de conciliar. Sin embargo, se conjugan de una manera armoniosa en el singular pensamiento de Schopenhauer. “El mundo es mi representación’, verdad aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sólo el hombre puede llegar a su conocimiento abstracto y reflexivo”, comienza diciendo *El mundo como voluntad y representación* (1819: 13). Postular y desarrollar la concepción del idealismo en el sentido (α) constituye uno de los dos objetivos fundamentales de la obra schopenhaueriana –el otro es mostrar que el mundo tiene otra cara, según la cual no es ya representación, sino una voluntad que, vista desde el lado de la representación, sólo puede concebirse como *nada*–, y su despliegue ocupa dos de los cuatro libros del tratado –el primero y el tercero–. Su remisión a Berkeley es realizada por el propio Schopenhauer, con el tono apodíctico que lo caracteriza:

El mundo es representación. No es nueva esta verdad. Existía ya en el fondo de las consideraciones escépticas que Descartes tomó como punto de partida, pero Berkeley fue el primero en enunciarla claramente, con lo cual prestó un gran servicio a la Filosofía, aunque el resto de su doctrina no merece ser recordada. (1819: 14)

Una consecuencia que Schopenhauer extrae de este principio es que, dado que el sujeto es “aquello que lo conoce todo y que de nadie es conocido”, “*el sostén del mundo*, la condición constante, sobreentendida, de todo lo perceptible, de todo objeto, puesto que todo cuanto existe sólo existe para el sujeto”, entonces “si desaparece este ser, el mundo, como representación, *deja de existir*” (15). Borges *poetiza* esta idea en un poema temprano de *Fervor de Buenos Aires*, que reza como sigue:

reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de

Berkeley

que declara que el mundo / es una actividad de la mente,
un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volu-
men.

[...]

Si están ajenas de sustancia las cosas / y si esta numerosa
Buenos Aires

no es más que un sueño / que erigen en compartida ma-
gia las almas,

hay un instante / en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba, / cuando son pocos
los que sueñan el mundo

y sólo algunos trasnochadores conservan, / cenicienta y
apenas bosquejada.

la imagen de las calles / que definirán después con los
otros.

¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida / corre peligro
de quebranto,

hora en que le sería fácil a Dios / matar del todo Su
obra!” (38-39).

Por otra parte, Schopenhauer también sostiene el idealismo en el sentido (β). Para el filósofo alemán, el mundo como representación es la voluntad *objetivada*. Ahora bien, esta objetivación tiene diversos grados, “con los que guardan correspondencia la precisión y perfección gradualmente crecientes con que la esencia de la voluntad se manifiesta en la representación”. El grado supremo, el de la objetivación inmediata de la voluntad, corresponde para Schopenhauer a las Ideas platónicas, “en cuanto que representan especies bien definidas o formas y propiedades primitivas e invariables de todos los cuerpos orgánicos e inorgánicos de la naturaleza, así como las fuerzas generales que como leyes naturales se manifiestan. Todas estas Ideas se reproducen en infinitud de individuos y de cosas particulares, que no son más que copias de aquellos prototipos” (1819: 177). De ahí la cita

a Platón en el epígrafe del Libro III: “¿Qué es lo que siempre existe, lo que no tiene origen? ¿Y qué es lo que nace y perece pero realmente nunca es?”⁷ (177). Por ello puede afirmar Pilar Santa María en su “Introducción” a *El mundo...* que

Además del mundo de la representación y el de la voluntad, hay un tercer mundo; un mundo que parece llevarse la mejor parte, ya que no está afectado ni por las contradicciones internas de la cosa en sí ni por el sufrimiento inherente al mundo de la vida: se trata de las ideas platónicas, las objetivaciones inmediatas de la voluntad, que determinan la escala de los seres naturales. Esas ideas eternas e inmóviles constituyen el objeto de la contemplación estética. (Santa María, 2009: 8)

Un momento teórico importante –y por ello necesariamente problemático– del esquema schopenhaueriano consiste en relacionar la Idea platónica con lo nouménico o la cosa en sí kantiana, lo cual le permite a su vez identificar el mundo sensible de Platón con el mundo fenoménico kantiano. De este modo, afirma que

la sustancia de las dos teorías es la misma: ambas establecen que el mundo visible no es más que un fenómeno, nulo en sí y al que sólo da significación y realidad aquello que en él se manifiesta (la cosa en sí de Kant, la Idea de Platón). En ambas teorías lo único que tiene una existencia real es independiente de las formas de todo fenómeno, hasta de las más generales y esenciales. (1819: 180)

La salvedad que Schopenhauer introducirá en esta identificación es

⁷ La cita proviene del *Timeo* de Platón, 27D. En el original alemán, la cita aparece también en griego: “Τί το ον μὲν αἰεὶ γένεσθαι δὲ οὐκ ἔχον; καὶ τί το γιγνώμενον μὲν καὶ ἀπολλύμενον, οὐτως δὲ οὐδέποτε οὐ; ΠΛΑΤΩΝ” (Schopenhauer 1997: 251).

acaso el punto nodal de toda su teoría: si bien tanto las Ideas como la cosa en sí están por fuera de lo que Schopenhauer llama *principio de razón* –y que abarca espacio, tiempo y causalidad como formas de todo fenómeno–, la cosa en sí se identifica para el filósofo con *la voluntad*, mientras que las Ideas constituyen su *objetivación* primera e *inmediata*. De este modo, “la cosa individual, sometida en su manifestación al principio de razón, no es más que una objetivación mediata de la cosa en sí (la voluntad) y entre las dos está la Idea, que es la única objetivación inmediata de la voluntad, pues no conserva otra forma del conocimiento como conocimiento que la de la representación en general, la de ser un objeto para un sujeto” (183).

III. 2. Ideas o arquetipos

*Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.*

John Keats, “Ode to a Nightingale”

Borges jugará con esta idea de las Ideas en varias ocasiones, una de las cuales se encuentra en “El ruiseñor de Keats”, suerte de exégesis crítica de un poema temprano del poeta inglés donde Borges hace intervenir a Schopenhauer para aclarar un enigma literario. Ahora, el concepto filosófico aparece como un personaje o elemento al que se hace entrar en juego para dilucidar un problema. El texto no se presenta en su superficie como un texto ficcional; no obstante lo cual, es evi-

dente su estructura de *policial*. Deleuze escribe, comparando el *modus operandi* de un texto filosófico con el de una novela policial, que “los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local” (Deleuze, 1968: 17), y es de este modo que se hace jugar el concepto de Idea o arquetipo en “El ruiseñor...”. Si tomamos en consideración lo que agrega Deleuze, a saber, que “ellos mismos cambian con los problemas” (17), se nos pone de relieve una cuestión de importancia capital que venimos eludiendo: si la intervención de los conceptos en los problemas modifica los propios conceptos, entonces podemos ver al *Borges-filósofo*, o el hecho de que sus incursiones o aventuras en y con la filosofía no son inocuas para los conceptos filosóficos mismos. Habría, en todo caso, una filosofía borgeana⁸.

Retomando el cuento en cuestión, el argumento es el siguiente: “Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz impercedera del invisible pájaro” (Borges, 1952: 717). El problema hermenéutico se presenta a partir de la afirmación de Keats de que el pájaro que él escucha es el mismo que “en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita” (717). Borges recoge cinco interpretaciones de críticos al respecto, de los cuales la que le resulta más afín es la de la norteamericana Amy Lowell. Sin embargo, objeta a dicho comentario “la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico” (717). “La clave, la exacta clave de la estrofa, está”, sospecha Borges, “en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca” (717):

⁸ Por otra parte, si llevar una idea hasta sus últimas consecuencias, por contrarias al sentido común que sean, es un procedimiento filosófico –y ciertamente lo es–, esto constituye otro aspecto del Borges escritor/filósofo.

La *Oda a un ruiseñor* data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: ‘Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro.’ Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth. Keats, que, sin exagerada injusticia, pudo escribir: ‘No sé nada, no he leído nada’, adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra arquetipo, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer (718).

Además del pasaje schopenhaueriano aludido por Borges, podríamos traer a colación el siguiente, que da cuenta del mismo problema:

Supongamos que está delante de nosotros un animal en plena actividad vital. Platón dirá: ‘Este animal no existe realmente; no tiene más que una existencia aparente, un perpetuo devenir, una existencia relativa, que lo mismo puede llamarse no existencia que existencia. Lo único en realidad existente es la Idea que se dibuja en ese animal, el animal en sí y por sí (αυτο το θηριον), que no depende de nada, que existe en sí (por sí mismo, siempre del mismo modo), que no deviene, ni acaba, sino que siempre es el mismo (que existe siempre, y nunca nace ni perece). En cuanto reconocemos en ese animal su Idea, es indiferente y carece de significación que le tengamos a él delante o tengamos a uno de sus antepasados que vivía hace mil años; que se encuentre en este lugar o en un país remoto [...], y

en fin, que sea ese mismo individuo u otro cualquiera de su especie. (1819: 180. El subrayado es nuestro.)

Como vemos, Borges hace intervenir el concepto schopenhaueriano para “resolver una situación local”, a decir de Deleuze; sin embargo, aún parece faltar un elemento, puesto que en el pasaje citado por Borges no hay mención alguna al modo en que *un poeta* pueda dar con la Idea. Hagamos nosotros también, entonces, este trabajo detectivesco y traigamos a colación un pasaje de Schopenhauer en el que afirma que

el tiempo, el espacio y la causalidad constituyen esa disposición especial de nuestra inteligencia, en virtud de la cual el ser único y, propiamente hablando, el único que existe en toda especie se presenta a nosotros como una pluralidad de seres de la misma especie, que nacen y perecen siempre de nuevo, sucesiva e indefinidamente. Percibir las cosas por medio de esta disposición de la inteligencia y de conformidad con ella constituye la *apercepción inmanente*; percibir las cosas con conciencia del verdadero estado de la cuestión constituye la *apercepción trascendental*. Llegamos a esta última, *en abstracto*, por la crítica de la razón pura, mas, por excepción, puede nacer también *intuitivamente* (181).

Es a esta *apercepción trascendental intuitiva* a lo que hacía referencia Pilar Santa María en el pasaje citado en el apartado anterior cuando afirmaba que, para Schopenhauer, las “ideas eternas e inmóviles constituyen el objeto de la contemplación estética”. Pero conviene ahora, para aclarar este entramado conceptual, hacer algunas consideraciones respecto del estatuto de la voluntad en Schopenhauer.

IV. CONCLUSIONES. LAS DOS VÍAS SCHOPENHAUERIANAS

La voluntad, identificada con el noúmeno kantiano, “no es más que un afán ciego e incontenible” (161). Pero esta característica última – no puede preguntarse por qué ella quiere algo, puesto que el principio de razón sólo se aplica al mundo fenoménico–, metafísica, encuentra al mismo tiempo una articulación con el plano psicológico en el mundo como representación que es su espejo. El egoísmo es conatural al hombre y un producto de la manera en que la voluntad se instancia en nosotros, ya que debido al principio de individuación, cada hombre se percibe a sí mismo como cosa en sí pero percibe a los demás como fenómeno⁹. Al instanciarse una y la misma voluntad en cada ser, esta termina agrediendo a sí misma y produciendo una radical falta de armonía entre fenómeno y noúmeno. Esta idea de una misma voluntad instanciándose en todos los seres aparece, por ejemplo, en “La forma de la espada”, donde Borges le hace decir a su protagonista que “acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (1944: 494). También en el célebre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” juega Borges con esta idea, volvien-

⁹ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje: “Hemos llamado al tiempo y al espacio el *principium individuationis* porque solo por ellos y en ellos es posible la pluralidad de lo semejante. Ellos son las formas esenciales del conocimiento natural, es decir, procedente de la voluntad. De ahí que esta se manifieste siempre en la pluralidad de los individuos. Pero esa pluralidad no le afecta a ella, a la voluntad en cuanto cosa en sí, sino solo a sus fenómenos: ella está presente entera e indivisa en cada uno de ellos y ve a su alrededor la imagen de su propia esencia repetida innumerables veces. Mas esta misma, es decir, lo auténticamente real, no lo encuentra inmediatamente más que en su interior. Por eso cada cual lo quiere todo para sí, quiere poseerlo todo o al menos dominarlo, y lo que se le resiste quiere negarlo. En los seres cognoscentes a eso se añade que el individuo es soporte del sujeto cognoscente y este, soporte del mundo; es decir, que toda la naturaleza exterior a él, o sea, todos los demás individuos, existen únicamente en su representación y él es consciente de ellos en cuanto su simple representación” (190).

do schopenhauerianos a los habitantes del fantástico planeta en la anécdota de la paradoja planteada por los sabios de Tlön:

Hay un solo sujeto que es cada uno de los seres, estos son máscaras de esa divinidad. A los cien años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras... El oncenno tomo deja entender que tres razones capitales determinaron la victoria total de ese panteísmo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses. Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* (1944: 438).

De este modo, Schopenhauer presenta en el Libro IV de *El mundo...* su ética, que constituirá un intento por suturar el desgarramiento del mundo en voluntad y representación. La forma que toma el carácter de puro impulso de la voluntad en lo fenoménico es la *carencia*, ocupada por los *motivos*. La voluntad –plano metafísico– es un puro querer sin objeto, por lo cual el deseo –plano psicológico– es esencialmente metonímico: hay meros paliativos para una falta estructural¹⁰. Schopenhauer propondrá entonces una vía para evadir este teologismo esencialmente trunco. A partir del conocimiento –la vida

¹⁰ La teoría psicoanalítica del deseo encuentra en Schopenhauer ciertamente un antecedente.

es sufrimiento–, el santo o asceta deberá realizar un arduo trabajo para anular paulatinamente los *contenidos* de este lugar estructural de la carencia. No obstante lo cual este lugar, dado su sustento metafísico, persiste e insiste, y por eso la vida de los santos consiste en una lucha permanente. A través de esta labor es que puede llegarse finalmente a la *anulación* del querer, es decir, a la anulación de la *voluntad de vivir* –simple pleonasma, equivalente a decir tan solo “la voluntad”–, movimiento que produce por añadidura la abolición de la dualidad sujeto-objeto, dado que ella es la forma primordial del fenómeno, y este es sólo el espejo de la voluntad. Si se anula la voluntad, se anula también aquello que es sostenido por la voluntad –en este sentido la *Wille* es *Grund*, fundamento en su sentido metafísico fuerte– y este movimiento se llama *abnegación* –*Entsagung*–. Schopenhauer utiliza, por su parte, el término *Selbstlosigkeit* para referirse a lo que sucede con el individuo en este movimiento: una pérdida de sí tanto como una pérdida del mundo y de todo lo que es múltiple. A la larga, el individuo muere en tanto organismo vivo, puesto que la voluntad que sostenía el cuerpo ha cesado.

Esta temática del “suicidio bueno” es tomada por Borges en “El Biathánatos”, donde luego de recordar que Schopenhauer ha “vindicado con acopio de páginas el suicidio” (700) ofrece la interpretación que su protagonista hace de la muerte de Cristo, según la cual este “se dio muerte con una prodigiosa y voluntaria emisión de su alma” (702). La idea rectora del cuento, atravesando la concepción cristiana de la historia –ciertamente presente en Schopenhauer– es “la de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo” (702). El cuento termina de la siguiente forma:

Al releer esta nota, pienso en aquel trágico Philipp Batz, que se llama en la historia de la filosofía Philipp Mainländer. Fue, como yo, lector apasionado de Schopenhauer. Bajo su influjo (y quizá ba-

jo el de los gnósticos) imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos, Mainländer nació en 1841; en 1876 publicó su libro, *Filosofía de la redención*. Ese mismo año se dio muerte (702).

La mención a Mainländer (1841– 1876) es muy sugerente. El filósofo y poeta de Offenbach, lector convencido de Schopenhauer, se quita la vida el día posterior a la publicación de su obra *Die Philosophie der Erlösung* (1876), una apología filosófica del suicidio¹¹. La interpretación mainländeriana de Schopenhauer, sin embargo, difiere de la borgeana al enfatizar el punto de vista *ético* en vez del *estético*, no encontrando así otra manera de “anclar el ego autoconsciente en el mundo espiritual” (Steiner 1985: 522) que la nihilización abrupta de la voluntad en su cuerpo. El suicidio es la única opción coherente con la posición de Mainländer; por el contrario, al encontrar una fisura en el pesimismo radical –o al menos en sus consecuencias– a través de la mirada estética, Borges puede poner en escena tanto a Mainländer y Schopenhauer como a sus personajes y *contemplanlos* como instanciaciones de una misma Idea arquetípica intuita. La teoría schopenhaueriana de las Ideas y la posibilidad individual de colocarse en el lugar del mero sujeto del conocimiento constituyen la herramienta fundamental que le permite a Borges extraer una conclusión más feliz que el acto final de Mainländer: no es necesario morir para salir del mundo. De este modo, la escena que Mainländer debe experimentar en carne propia, Borges puede narrarla siendo igualmente coherente. Para el mismo Schopenhauer la abnegación no es, de hecho, la única

¹¹ *Die Philosophie...* se reivindica –nada modestamente, por cierto– como continuador y rectificador de Schopenhauer: “La filosofía de la redención es la continuación de las doctrinas de Kant y Schopenhauer y la confirmación del budismo y del cristianismo puro. Aquellos sistemas filosóficos son rectificadas y completadas por ellas, estas religiones son reconciliadas con la ciencia.” (Mainländer, 1876: 8).

manera de producir la *Selbstlosigkeit*, el único modo posible de egocidio. Ya en el Libro III había desarrollado otra: si el Libro IV desarrolla *la vía del asceta*, el Libro III se ocupa de *la vía del artista* que, como ya mencionamos, produce también una pérdida de sí; y si aquella genera “un estado que, sin embargo, no se puede llamar propiamente conocimiento, puesto que no tiene ya la forma de sujeto y objeto” (230), en esta última sí permanece un puro sujeto del conocimiento, un “almismo ayoico” como el que quería Macedonio. Si Nietzsche tomará de su maestro algo del Libro III para ir contra la máquina melancólica del IV, algo parecido puede decirse de Borges, que si bien por momentos coquetea con el pesimismo, sin duda hace pie primeramente en la estética schopenhaueriana, leyendo todo Schopenhauer a partir de su teoría del arte y por ende extrayendo de ahí una concepción estética del mundo. Si el estado del asceta está más allá del conocimiento y el no conocimiento, lo que más le interesa a Borges de Schopenhauer es precisamente lo que este llama *conocimiento*. Recordemos que para Schopenhauer

Por lo regular, el conocimiento permanece siempre sometido al servicio de la voluntad tal y como surgió para él y, por así decirlo, ha brotado de la voluntad como la cabeza del tronco. En los animales esa servidumbre del conocimiento a la voluntad no se puede suprimir nunca. En los hombres esa supresión aparece solamente como excepción [...]. El tránsito posible pero excepcional desde el conocimiento común de las cosas individuales al conocimiento de las ideas se produce repentinamente, cuando el conocimiento se desprende de la servidumbre de la voluntad y el sujeto deja así de ser un mero individuo y se convierte en un puro y desinteresado sujeto del conocimiento, el cual no se ocupa ya de las relaciones conforme al principio de razón, sino que descansa en la fija contemplación del objeto que se le ofrece, fuera de su conexión con cualquier otro, quedando absorbido por ella. (1819: 108-109).

Es esta la apercepción trascendental intuitiva a que hacíamos referencia previamente, el lugar desde el cual Borges lee, se construye a sí mismo y a la vez la que le permite leer la *textura* del mundo. Pero, en tanto escritor, en tanto artífice, Borges debe crear procedimientos literarios, narrativos, poéticos, para lograr este efecto. Acaso valga la pena, para finalizar, recordar el siguiente pasaje de “Avatares de la tortuga”:

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso? Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (258).

Basta leer cualquier texto de Borges para encontrar posibles candidatos para estos *tenues intersticios de sinrazón*: paradojas, aporías, argumentos ridículos pero coherentes, soñadores que se descubren soñados, objetos imposibles, mundos dentro de mundos que implosionan hasta dominarlos. Borges da, pues, una vuelta de tuerca a la filosofía schopenhaueriana que es condición de posibilidad de su narrativa, y estos tenues intersticios sostienen buena parte de su cuentística. Hay que decir que se trataba del mayor hechicero.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida**, Iván (2004), “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 17.
- Borges**, Jorge Luis (1974), *Obras Completas (1923-1972)* (Buenos Aires: Emecé):
- *El oro de los tigres* (1972).
 - *El otro, el mismo* (1964).
 - *El hacedor* (1960).
 - *Otras inquisiciones* (1952).
 - *El aleph* (1949).
 - *Ficciones* (1944).
 - *Historia de la eternidad* (1936).
 - *Discusión* (1932).
 - *Fervor de Buenos Aires* (1923).
- Borges**, Jorge Luis y **Jurado**, Alicia (1991), *¿Qué es el budismo?* (Buenos Aires: Emecé).
- Cummings**, Jason (2004), “Borges y la parábola del nazismo: un análisis de la filosofía de Schopenhauer en ‘Deutsches Requiem’”, *Middlebury. A Journal of de Céfiro Graduate Student Organization*, 4.2.
- Deleuze**, Gilles (1968), *Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece (Buenos Aires: Amorrortu), 2009.
- Fernández**, Macedonio (1928), “El asombro de ser. Idealismo absoluto”, en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza* (Buenos Aires: Índice).
- Grisebach**, Eduard (1888), *Edita und inedita Schopenhaueriana: Eine Schopenhauer-bibliographie, sowie Randschriften und Briefe Artur Schopenhauer's, mit Porträt, Wappen und Facsimile der Handschrift des Meisters* (Leipzig: F. A. Brockhaus).
- Mainländer**, Philipp (1876), *Die Philosophie der Erlösung* (Berlin: Griebner) [trad. nuestra].
- Saer**, Juan José (1998). “El concepto de ficción” y “Borges novelista”. En: *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Ariel).
- Santa María**, Pilar (2009), “Introducción”. En: Schopenhauer, Art-

hur, *El Mundo Como Voluntad y Representación I*, trad. de Pilar Santa María (Madrid: Trotta), 2009.

Schopenhauer, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación*, trad. de José C. Garrote (Madrid: Melsa), 2001.

Schopenhauer, Arthur (1997), *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Stuttgart: Reclam).

Steiner, Rudolf (1914), *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt* (Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag).

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Miñones 2073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

El Boletín de Estética se publica cuatro veces al año,
con periodicidad trimestral (Otoño, Invierno, Primavera, Verano)

ISSN 2408-4417

cif

Centro de investigaciones filosóficas

Programa de Estudios en Filosofía del Arte