

VARIACIONES DE UNA ESTÉTICA DEL LÍMITE EN J. L. BORGES

Emilio J. García Pozo

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. (Obras completas 2: 125)

1. LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE

La filosofía del límite de Eugenio Trías es una propuesta centrada en la idea del límite, el *limes*, expresivo de lo que somos, de nuestra condición. Trías piensa en el límite como lo pensaban los romanos, como un *limes*: una franja estrecha y oscilante, o movediza, pero habitable y susceptible de colonización, cultivo y culto.

En el linde entre el misterio y el mundo halla el hombre el recurso del *sentido*; por eso es inteligente; por eso su inteligencia se provee de símbolos para rebasar (precariamente) ese límite, y para exponer (analógica e indirectamente) lo que trasciende [...] El límite es [...] aquello (= x) en relación a lo cual se determina y decide el *ser* [...] Yo llamo a ese ser *ser del límite*. [...] Lo propio, lo específico, lo diferencial de ésta [de su *filosofía del límite*] radica en concebir el límite en

términos ontológicos [...], o en pensar el ser como *ser del límite*.
(*Ciudad* 35)

El límite resume la opinión de Trías acerca de la inteligencia y de las vías en que ésta se expresa. Es una filosofía que indaga en la emoción y en el carácter contradictorio de nuestra condición. Su pensamiento parte del anhelo (siempre necesario) de una razón cambiada y del concepto de lo simbólico, pues entiende que el hombre es un animal simbólico. Se suele decir que la posmodernidad es muy sensible a lo simbólico y la modernidad a la razón. Trías intenta aunar estos dos conceptos desde una razón cambiada que debe reconstruirse críticamente, un sentimiento del que ha prescindido frívolamente la posmodernidad.

La filosofía del límite acierta a fundamentar en el *ser del límite* el principio temporal, histórico y dinámico que el filósofo catalán denomina “principio de variación”. Así pues, el *ser del límite*, condición que se otorga al hombre en la existencia, se recrea, o varía, en cada evento singular, en cada persona específica, en cada instante–eternidad.

La *razón* en la filosofía del límite es el conjunto de usos verbales y de escritura (el conjunto de usos verbales dibuja un “espacio lógico – lingüístico” en que pueden esparcirse y diversificarse múltiples, dispersos y plurales “usos lingüísticos” o modos de inscripción acordes a formas de vida, o a determinados “mundos de vida”), mediante los cuales se puede producir significación y sentido (palabra y escritura). La *razón fronteriza* ejerce una reflexión crítica y auto-reflexiva de ese ámbito. Este carácter crítico se impone si la razón sabe determinar sus propios límites. Trías establece siete categorías de la *razón fronteriza* con las que descubre una realidad redefinida que acontece en la exposición de lo que llama los “tres cercos”, en los que el *ser del límite* se expone: cerco fronterizo, cerco del aparecer y cerco hermético. El cerco del aparecer correspondería al mundo, el fronterizo sería el límite del primero. El hermético comprende la referencia imposible de experimentar, cerco de enigma y de misterio que el símbolo resguarda en su condición de tal.

Esta condición del ser afecta y altera el *lógos* que a tal ser corresponde; éste debe concebirse como *lógos* o razón de carácter limítrofe y fronterizo. Y esa naturaleza limítrofe del *lógos* (que da la determinación onto-*lógica* a la inteligencia y a su posible expresión) exige indagar si existe algún recurso para salvar el hiato limítrofe que el ser exhibe, y que pone límites a la razón. Y es allí donde se descubre en el *símbolo* un posible acceso (indirecto y analógico) a lo que excede y desborda todo límite. (*Ciudad* 36)

El concepto que resultará vital en este texto es el de *símbolo*. El símbolo interviene como necesaria mediación (indirecta y analógica) con relación al exceso que el ser del límite y nuestra condición limítrofe y fronteriza nos imponen. El arte intenta producir (a través de la *poiesis*) formas que connoten por medio de símbolos ese misterio, pero que denotan y designan, mediante figuras y trazos, los episodios posibles que constituyen nuestra experiencia de vida dentro de los límites del mundo.

La naturaleza limítrofe del *logos* exige indagar si existe algún recurso para salvar la abertura limítrofe que el ser exhibe y que pone límites a la razón. Esta exigencia se resume en un principio necesario, que hacemos nuestro y que extendemos a este trabajo: "Se trata de adelantar o anteceder a todo desarrollo de la inteligencia racional un recorrido por el mundo de las emociones, de los afectos y de las pasiones" (*Ciudad* 58). Y es que la filosofía -este hecho es fundamental para entender el valor de la filosofía en la obra de Borges- "antes de ser un exquisito producto de la inteligencia que quiere comprender y conocer, constituye siempre una *emoción*" (*Ciudad* 58). Existen "emociones filosóficas": el asombro, el vértigo y el amor-pasión. Estas emociones están en la obra de Borges y son fundamentales para comprender y analizar su pulsión filosófica.

No podemos estar más de acuerdo con esta concepción, que compromete la inteligencia emocional como paso previo a cualquier intento de interpretación, ya que en este devenir emocional anterior y otorgador de verosimilitud se encuentran hechos de una trascendencia natural y de un carácter marcadamente filosófico. Hablamos de interpretación porque el límite es una demarcación pero tiene asimismo carácter hermenéutico, ya que es a la vez muro

de contención y de consolidación, puerta y cerrojo que permite cierto asomo de lo hermético a través de lo simbólico.

Límite, espacio de mediación, espacio “del medio”. Precisamente es en el cerco fronterizo donde pueden localizarse aquellas figuras personificadas y alegóricas que poseen condición “daimónica”: el *eros* platónico, que conduce los anhelos mortales hacia la Belleza, acompañado de los agentes de *Mnemosyne* (que poseen la capacidad de *anamnesis* -reminiscencia- así como de un *logos* dia-lógico). Fruto de esa ascensión de *eros* hacia lo que trasciende el límite es la *poiesis*, o producción objetiva de los bienes alcanzados, implantada y planteada en el espacio de la polis. Según sostiene Trías en una entrevista:

A mí lo que me importaba precisamente era desencadenar una doble estrategia, una de recepción crítica de la herencia moderna que ha pensado en el límite; y otra, a través de la arqueología de la noción, por ejemplo en el ritual inaugurador de las ciudades. (Pérez-Borbujo 37)

La *poiesis* artística, configuración que da forma al cerco del aparecer -esa formalización a través del símbolo que en última instancia remite siempre a un último referente simbólico- se presenta como un juego, un juego trágico, tragicómico.

¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra, el distintivo de obra de arte?

Precisamente en la naturaleza “misteriosa” y paradójica de la obra de arte -en cuanto es imposible definirla- encuentra Trías el camino para explicarse la dificultad de comprender (mediar a través del razonamiento explicativo) la obra de arte. Esta paradoja, ese camino, lo denomina Trías “principio de indeterminación” (que, obviamente recoge del “principio de indeterminación” que Heisenberg aplica a la física de partículas), propio y específico de la teoría del arte y de la estética.

Algo se produce en la relación entre el objeto y su recepción que dificulta la mediación explicativa; algo, un obstáculo, una barrera que pone un freno, un muro entre la comprensión inmediata y la explicación. Un límite limitante, que no puede ser rebasado, y que

debe ser tematizado desde el comienzo de todo intento por gestar una teoría estética. (*Ciudad* 198)

Un límite, un misterio, que debe ser ante todo, en primer término “explicado”, a esta dificultad Trías la llama *aporía estética*. Esta aporía se presenta bajo la forma de dos antinomias; la primera, y más general: la antinomia entre la comprensión y la explicación; la segunda, “corolario y a la vez explicitación” de la primera: la antinomia entre la comprensión (intuitiva, en términos generales) y la obra individuada. Un proceso de singularización que determina que la comprensión no es sólo intuitiva (genérica) sino que es radicalmente singular. El conocimiento de una obra como obra de arte se emprende siempre con relación a una obra perfectamente individuada.

Nos resulta importante señalar otra extraña fusión que acontece en la obra de arte: ella une el conocimiento y el goce, la orientación cognitiva y la erótica. El conocimiento se enriquece genéricamente a través de la obra de arte. Pero, a su vez, se halla determinado por el propio carácter altamente diferenciado y singular de ese objeto, que tiene en el goce su punto de apoyo básico. No hay conocimiento sin el goce, y éste encuentra su propia diferencia en su intrínseca trabazón con el conocimiento. Trías defiende el carácter de hedonismo intelectual -de hondas raíces platónicas- de la obra de arte. En ésta se da una paradójica conjugación, lo que aparece en ella en forma disyuntiva (comprensión intuitiva/conocimiento racional) /(singularidad empírica del objeto/postulada universalidad de la norma), se trueca en forma conjuntiva en esta unión de placer y conocimiento, de sentimiento e intelecto.

2. VARIACIONES DE UNA ESTÉTICA DEL LÍMITE EN LA OBRA DE BORGES

Dado el estilo ensayístico de la obra de Trías, su recepción demanda, casi como requisito inexcusable, cierta predisposición a la creación ensayística, a la exposición también literaria del concepto filosófico. Tomamos de su filosofía algunas exigencias fundamentales, a modo de singladuras, de pautas internas:

a) el camino de salida a la crisis posmoderna no es otro que el de la recuperación de la dimensión “onto-ético-poiética” de la filosofía: unión de pensamiento y escritura; el imprescindible reencuentro entre arte (arte y belleza, con sus dos puntos de fuga: lo sublime y lo siniestro) y verdad, a través del trabajo textual, en la elaboración de los textos, en el sentido creador de los textos. Es necesaria la creación de una escritura filosófica y sólo a través de su creación, puesto que de una creación se trata en el sentido platónico de la *poiesis*, puede generarse lo que es propio de una filosofía, una “propuesta”.

b) El concepto de límite, como concepto sustitutivo de los tradicionales, es un concepto que cuestiona la noción misma de centro. Un centro, que, por definición, es pura periferia. Esta noción implica también el concepto doble que los griegos usan de límite: “*peras*” (como determinación, todo límite tiene ese sentido, relacionado con el “*apeiron*”), y “*horos*”, que tiene más el sentido estricto de límite, que sirve para determinar cuándo el pensamiento se concreta en palabras susceptibles de definición. En “definir”, entonces, se ponen en juego los sentidos de “límite”. Y lo definido es un “término”, que juega con la misma idea. Límite en sentido positivo: “enfrentarse y confrontarse con el límite permitía definir el concepto de sujeto”. Un sujeto fronterizo, habitante del límite. El concepto de límite fecunda la capacidad crítica de Kant y una capacidad de pensamiento como lenguaje en Wittgenstein. El límite se conecta, desde una afirmación ontológica, con una concepción de nuestra condición, como una redefinición del ser humano: “habitante del límite” que encuentra en esa condición fronteriza, a la vez que su identidad, su libertad. Su identidad en el sentido de que es el concepto que hace explicable el pasaje de lo viviente a lo inteligente, a la inteligencia.

Tratamos, pues, en este artículo, de componer unas variaciones, en sentido estrictamente musical, al indagar la obra de Borges desde una propuesta que se escape de lecturas posmodernas y que afine el decir que en la obra borgesiana no hay negación, ni abandono de discursos, ni proscripciones metafísicas ni demás defensas del exilio

posmoderno, sino hallazgo y pensamiento. Pues, como sabemos, Borges ha sido un “autor-trofeo” paradigmático, leído en clave filosófica como difícil vehículo para fundamentar la afirmación de que no existe especificidad discursiva (Blanco 95-106), ni una especificidad incluso literaria.

Si con Wittgenstein entendemos que la ética es el impulso por forzar los confines de lo lingüístico, por aprehender por caminos que difieren del pretendido uso cognoscitivo de lo real por parte del lenguaje -lo “no decible”, la esfera de los valores, lo vinculado a lo bueno o lo malo intrínseco- aquello que está más allá de sus límites, no podemos dejar de pensar que lo más importante es aquello que no puede ser dicho sino a lo sumo mostrado, a través de una “comunicación indirecta” en el plano conceptual. Entonces lo ético se asimila a la esfera de lo poético, como señala Trías (Pérez-Borbujo 50). En este sentido, es un hecho aceptado que la estética borgesiana es una estética de la alusión, ya que Borges entiende el hecho literario como una respuesta a la inminencia, no cumplida, del hecho estético. Sólo existe la posibilidad de la “alusión”. Pues la realidad se presenta en retirada.

La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles, la sencillez del primer farol albriciando el confinado anochecer, son emociones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables con una torpe desviación de párrafos.
(*Inquisiciones* 67)

Fijarle límites al lenguaje para sostener que lo más genuinamente real nace fuera de las exiguas redes de la significación proposicional se equipara con el juicio de la “referencialidad” de las palabras que lleva a cabo Borges. Para Borges la palabra es el espacio del juego de lo simbólico, del sistema arbitrario de los signos, incapaces de aprehender la sustancia propia de lo real. Para señalar que el lenguaje tiene limitaciones insoslayables se debe disponer de algún tipo de experiencia *a priori* de aquello que está más allá de lo que las palabras puedan transmitir, para desde allí percibir la diferencia entre lo decible y lo indecible. No se puede hablar de la limitación de

lo lingüístico si no se hace desde ese *a priori* (desde el límite) de la percepción de lo que trasciende ya siempre el lenguaje; esa apertura sucede precisamente en la “intersección simbólica”.

Tal vez el núcleo de la experiencia borgesiana de lo otro real que circunda las fronteras de los signos, que se debe previvenciar como parámetro necesario desde el que precisamente se puede avalar la insuficiencia de lo lingüístico, se sustenta en un nivel preceptual de lo anterior al concepto: el asombro. Emoción filosófica en la que se da la conjunción de lo sensible y lo inteligible.

Esa experiencia borgesiana de lo que circunda la frontera de los signos encuentra su origen en el mismo momento en que surge el asombro ante la existencia, vértigo que provoca el “sentir” filosófico de Borges. Es evidente que en Borges prima una especie de estética del asombro. Hecho absolutamente vinculado a su concepción limítrofe y poética del mundo –junto a la formulación de lo divino, la poesía como único paso hacia la “posesión” de las cosas, pues desde ella se accede, a través de lo simbólico, a lo hermético- que necesita negar la representación y se sirve, para ello, del proceso de la alusión; una alusión que no descarta la ironía y lo lúdico pues siempre es analógica e indirecta, por simbólica.

Evidentemente este asombro, que pertenece al ámbito primero de la existencia, se da ante lo singular, lo único, lo original. A ese perímetro de lo singularizado pertenece el hecho artístico y estético. Ciertamente es esta naturaleza de lo estético la que impone limitaciones al núcleo metafísico de la obra de Borges que, de este modo, está refrendado por las exigencias del arte.¹

¹ “Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (*Obras completas* 1: 436). Otro ejemplo: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas

Es decir, que la expresión de la razón fronteriza borgesiana se centra en la producción de significación y sentido que da naturaleza literaria a una inquietud propia del conocimiento puro y universal. En otras palabras, la enunciación del asombro y el vértigo que Borges siente ante la experimentación –razonada– de la existencia se centra exclusivamente en la posibilidad del arte, del arte fronterizo que ordena el mundo habitable a través de la figuración simbólica. Y la literatura, como arte *apofántica*,² se muestra como el proceso de significación necesario para volver al lugar de lo hermético. Un lugar común a todos. La naturaleza alusiva, indirecta y lúdica del proceso literario-simbólico representa la mejor posibilidad de reproducir y volver al asombro que está en el origen mismo de la filosofía y de la poesía. Los caminos que transita Borges son siempre extremadamente literarios y no sistemáticamente filosóficos.

Sin embargo, Borges no pregona el fin de la metafísica, pues ese convencimiento de “final” se encuentra en su escepticismo esencial, sino que insiste en que lo que está antes y después de ese fin es el asombro, principio y comienzo de la filosofía y sustrato de la literatura.

invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol” (“Epílogo” a *Otras inquisiciones*, *Obras completas* 2: 153).

² Distingue Eugenio Trías entre las artes cosmológicas y fronterizas (Arquitectura y Música) y las artes *apofánticas* (Escultura, Pintura, y, sobre todo, Literatura). Las cosmológicas lo son porque abren y crean el hábitat (espacio/tiempo), el mundo, y son fronterizas porque son también relativas al habitar (y a la creación de hábitos y disposiciones): “en ellas sólo hay configuraciones de *figuras* de cuya combinación se desprende un sentido en virtud de la mediación simbólica” (*Ciudad* 187). Las artes *apofánticas* son clarificadoras, pues declaran lo que las artes cosmológicas sólo contienen, gracias al progresivo esclarecimiento del remanente misterioso de la figura simbólica. “La inferencia de las artes [...] viene dada por el hecho de que ese remanente de enigma que la figura simbólica arquitectónica y musical producen pueda ser esclarecido, o declarado. Tal es el sentido aristotélico de la *apofansis*, del *lógos apofantikós*, o *lógos* mostrativo y ostentativo. Tal es el cometido de las demás artes” (188). Únicamente se da genuina *poiesis* cuando esa voluntad “apofántica”, por declarar lo que el remanente de enigma contenido en el símbolo encierra, se conjuga liminarmente con una ulterior revisión a lo simbólico, o al misterio, del cerco hermético, un misterio que sólo el símbolo permite cobijar; entonces se hace necesario un reenvío, un viaje de vuelta hermenéutico.

En el epílogo de *Otras inquisiciones*, encontramos además otra referencia a la necesaria singularidad del arte. Esta aporía estética (en su segunda fase, en la que se da la antonimia entre la comprensión de la obra de arte siempre singular y la determinación común en la que se funda el conocimiento de su carácter artístico), nos acerca la extraña fusión que en la obra de arte acontece: la unión de conocimiento y goce. Este encuentro es, sin duda, absolutamente definitivo en la obra de Borges. La citada unión -que es apertura-siempre se produce en el *limes*, zona de intersección entre goce, placer estético, emoción e intelección. Vecindad de pensamiento y poesía:³

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos o ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez y nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será. (*Obras completas* 1: 450)

Como dice Rafael Gutiérrez Girardot:

Borges recuperó el origen de la filosofía y de la poesía, esto es, el asombro, y sin otro propósito que el de percibir el “pavor metafísico” confluyó [...] con el cuestionamiento radical de la metafísica tradicional [...] a la que llegó con ironía y fantasía, es decir, con instrumentos no sistemáticamente filosóficos. (45)

Es decir, la posición de Borges es lúdica: de la pasión, que comprende las más puras pulsiones filosóficas -asombro y vértigo-hacia el *logos* a través de la reflexión. El *logos* entendido como un proceso de libre creación de sentido y significado, palabra y escritura. No de razón ni verdad:

³ “Se lograría la meta (la del libro) si quien lo lee con comprensión le depara esparcimiento” (Wittgenstein 15).

5. Feliz el que no insiste en tener razón, porque nadie la tiene o todos la tienen...

34. Busca por el agrado de buscar, no por el de encontrar...

39. La puerta es la que elige, no el hombre.

41. Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena... (*Obras completas 2: 390*)

Es precisamente en este carácter limítrofe de la búsqueda literaria y metafísica borgesiana donde hay que situar la afirmación de "La muralla y los libros":

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (*Obras completas 2: 13*)

La razón de Borges -condición inteligente que parte del estupor y del asombro ante el ser y bajo la amenaza del no ser- es una razón fronteriza que produce el acceso hacia el límite -esa inminencia de revelación- a través de lo simbólico: la literatura borgesiana otorga significación y sentido a la razón fronteriza. Como bien sostiene Juan Nuño, la literatura de Borges es eminentemente poética, y, por tanto, productora de significación y sentido. Creativa en el sentido griego de la *poiesis*.

En cuanto al lenguaje borgesiano pensamos también que puede entenderse desde la variación del límite puesto que Borges aúna tradición, memoria, imaginación y alusión para producir un lenguaje que es reconocible y compartido por todos, pero que alude a la verdadera falta de significación y conocimiento a la que estamos condenados, ese sentimiento trágico que contiene la estética de lo sublime:

Cada lenguaje es una tradición, cada palabra un símbolo compartido, es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. (*Obras completas 2: 399*)

Sin embargo, dentro de esta problemática, Borges siempre mantiene su tono irónicamente optimista, o necesariamente optimista:

El idioma es un ordenamiento eficaz de esta enigmática abundancia del mundo [...] Nadie negará que esta nomenclatura es un grandioso alivio de nuestra cotidianeidad. (*Inquisiciones* 65-66)

El mayor hallazgo de Borges reside en haber sabido volver a acercar literatura y filosofía⁴; estos dos “géneros literarios” comparten el asombro primero –el “pavor metafísico”– que Borges vuelve a expresar gracias al suplemento simbólico. La literatura es un arte *tendencialmente apofántico*, que tiende a declarar la naturaleza del habitante del límite, como también lo hace la filosofía. Borges recupera el valor *apofántico* de los procesos de significación.

La percepción, ya mencionada, de lo otro inaprensible que sostiene la conciencia del límite del concepto es también en Borges el sentimiento de lo enigmático del ser. Así, lo real únicamente puede ser sugerido o evocado por las palabras, sólo puede ser aludido desde el límite, esa inminencia de revelación de un tipo de experiencia que da cuenta a un mismo tiempo de lo misterioso que rebasa lo cognoscible y de lo que, desde su apropiación lingüística, sólo puede ser mostrado pero no dicho, a través de la comunicación indirecta de la evocación del símbolo.

Lo enfáticamente real también nace del otro lado de las palabras en una región del cuerpo insoslayable de lo existente, más allá de los juegos verbalizadores del hombre. Surge del cerco hermético. La razón fronteriza, la razón radicada en esa región, nos permite avanzar hacia lo misterioso –el arcano– provistos de un método expositivo que actúa de mediación y que permite cierto acceso a lo inaccesible.

⁴ “La gran complejidad de la creación filosófica consiste en que debe usar, como la poesía, o la literatura en general, la expresión escrita para poderse producir. No basta el habla, o la “palabra viva”, para consumir el acto filosófico. O no es suficiente (al menos desde Platón). Sócrates es, sobre todo, un personaje de ficción; de la ficción platónica tramada en sus extraordinarios diálogos” (Trías, *El hilo de la verdad* 37).

Entre los juegos verbalizadores que han sustentado la reacción ante lo que se entiende como el fracaso del proyecto moderno, tenemos la tentación de buscar un camino de en medio para poder dialogar con Borges. Simplificando el panorama podemos reconocer dos caminos opuestos, dos maneras, principalmente, de reaccionar ante el fracaso del intento moderno de conjugar razón y realidad, tomando este fracaso como el que marca la filosofía del siglo XX, entendido como fin de la modernidad o como disolución de la metafísica, como intento de aprehender la realidad por medio de la razón. Por un lado tenemos la “reconstrucción de la modernidad”, esto es, la propuesta de Habermas, Apel y los filósofos de la razón comunicativa. Rehacer la Ilustración desde sus propios presupuestos: la convicción de la que la razón conlleva en sí misma un proyecto de emancipación. Para estos filósofos la razón ilustrada ha fracasado porque la razón dialogante, de monológica ha pasado a totalitaria (totalizante). A través de la filosofía del lenguaje podríamos recuperar el fundamento dialógico de la razón y su poder emancipador. Por otro lado está la “despedida de la modernidad” con Derrida y Vattimo, que ejercen de notarios y forenses de la modernidad. Derrida deconstruye todo concepto, todo sistema (a la vez que crea una jerga imposible, un idioma de lo in-construible) en un viaje sin retorno que señale las aporías en que se sostiene toda pretensión de sentido. Vattimo señala la “debilidad” necesaria de todo pensamiento que no quiera caer en la violencia de la metafísica, y formula un pensamiento débil, nihilista. La danza de lo posmoderno.

Nuestro camino de en medio comienza con la estética de lo sublime que Lyotard traza como la propia de la experiencia estética de lo moderno, al presentar el hecho de que lo impresentable existe. La poética de Borges está en clara relación con esta idea de lo sublime que construye a través de la alusión. Lyotard define “posmoderno” como aquello que elige representar lo impresentable sin nostalgia, entendiendo nostalgia como el énfasis en la incapacidad de la facultad de representación. Borges es, así pues, un autor moderno, nostálgico, atrapado en la estética nostálgica de lo que no puede ser puesto en palabras, de lo que reclama un nuevo

lenguaje y formas nuevas. Borges ensaya una refutación de la representación. Esta nueva necesidad estética se da como consecuencia del descubrimiento de lo poco real de “la realidad” y de la invención de otras realidades. Este descubrimiento explica la fascinación de Borges por otros “mundos posibles”⁵ (las variantes en cuanto al tiempo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “La biblioteca de Babel”; el mundo sobredeterminado de “La lotería de Babilonia”; o el mundo soñado de “Parábola del palacio”, por mencionar algunos ejemplos). La estética de Borges parte de la estética de lo sublime en la que la alusión se convierte en un giro de expresión indispensable y completamente nostálgico. Lo “no-presentable” es alegado como contenido ausente, pero la forma efectiva de su escritura es reconocible para el lector, de manera que éste conoce gracias a una estética distinta, la que hemos derivado de la filosofía del límite. Este proceso se encuentra bien definido en “El idioma analítico de John Wilkins”, que, más allá de las interpretaciones de lo simultáneo, entendemos como expresión de la estética del límite formulada en el intento de representar lo *impresentable* gracias a la alusión y mediante una escritura reconocible e irónica.

El ámbito de lo simbólico y lo irreconocible del mundo hermético (el arcano) se unen en la escritura de Borges:

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. (*Otras inquisiciones* 156)

Podríamos decir que la operación borgesiana rescribe la tradición metafísica (de espacio, sujeto y técnica) para situarla en la dimensión del lenguaje, allí donde las palabras no son suficientes aunque son todo lo que nos resta: el lenguaje refiere el mundo como una sombra

⁵ Podemos recordar -ya lo señala Juan Nuño- cómo Borges explica este interés en una entrevista con Antonio Carrizo: “El que jugó con esta idea fue Cicerón en el libro *La naturaleza de los dioses* [...] Cicerón imagina infinitos mundos contemporáneos. Cicerón piensa: Mientras yo escribo esto, hay en otros mundos un Cicerón que está escribiendo esto mismo” (253).

nostálgica pero, puede, de improviso, revelarlo -la revelación del símbolo- en un instante/instancia fluido propiciado por una visión/versión precipitada por las palabras. Estas mediaciones, productoras de significación y sentido, son, en la lección borgesiana, posibilidades fortuitas del juego literario: imaginación y memoria, de su rigor suscitador y su transmutación poética:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] [V]i la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos [...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima. (*Obras completas* 1: 625-626)

Para el filósofo el conocimiento es el deseo de sobrepasar las fronteras del lenguaje. En la escritura de Borges se da una superación de la literatura, de la conciencia y de la la representación para llegar al mundo en sí, al mundo hermético. Ese camino lo hemos encontrado en la formulación de la estética del límite. Si Borges deja conscientemente difusas las líneas de división entre el plano de los objetos y el metaplano, entre realidad y ficción, o entre literatura y metafísica, es porque conoce y subraya que el conocimiento y el placer se hayan en la posibilidad de hacer ficción, en que el lenguaje se convierte en el camino hacia una “intuición” de conocimiento, hacia un encuentro con el conocimiento artístico. Ese acercamiento a lo divino, al conocimiento intuido, previo a la existencia, también lo podemos saborear en su visión de lo narrativo como proceso mágico.

Si podemos entender que la obra borgesiana defiende la creación literaria como una expresión situada entre los límites del lenguaje, es

decir, como un experimento metafísico que indaga el hecho de que sea posible que la transmisión estética lo sea de conocimiento -en cuanto supone el tránsito de un mundo formulado, representando, a un mundo intuido-, es evidente que el efecto que Borges causa en su lector está cercano al placer, un placer pleno de conocimiento.

En este sentido, toda estética debe ser necesariamente una estética del límite, en tanto el límite (la aporía estética) encuentra su respuesta en que ese límite ya es *limes*, lugar en que es posible la conjunción, la unión de lo que siempre está separado: placer y conocimiento. La obra de Borges está marcada por la salvación a través del arte, el lugar donde se produce la citada conjunción: la unión del halo metafísico y el hecho estético, una experiencia artística nueva.

La obra borgesiana se plantea siempre como una excepción, como un hecho singular, ejemplo de que las condiciones excepcionales son la norma. Condiciones que permiten la apertura de las “ideas estéticas”; ideas-límite que se sitúan en el margen de lo cognoscible, allí donde se abre al pensamiento (filosófico) lo que debe ser pensado. Nociones bajo formas indirectas y analógicas (por simbólicas) en la obra realmente artística, hacia su implantación en figuras con formas radicalmente sensibles, siempre singularizadas. Esa apertura se produce justo en la intersección simbólica (pues es el *Símbolo*⁶ el que responde a la unión de lo sensible y de lo inteligible) es decir, en el *limes*, una juntura explosiva de goce, emoción e intelección que nos sirve de criterio para detectar y determinar la aparición de la obra artística.

Podemos también asumir que en la construcción crítica de Kant, lo mismo que en el *Tractatus* de Wittgenstein, la idea de límite es central. Es decir, que el límite es una noción propia de la modernidad filosófica más característica, una herencia. La indagación de Borges en los límites del lenguaje, que se muestra, a través de la imagen poética, como única posibilidad de salir de lo

⁶ El símbolo (genuina “exposición”, en lo sensible, de una “idea estética” con una relación, unión, no biunívoca, según Kant) frente a alegoría (correspondencia término a término), intelectualismo alegórico propio de la estética del Barroco.

representando y alcanzar, valiéndose de lo simbólico, “lo hermético”, lo que está en el otro lado, la cosa en sí, ya no su representación, corresponde a lo que Wittgenstein llama “límite del mundo”. Trías, al igual que Borges, lo erige a *ser*, es decir, que lo que desde la filosofía presocrática se entiende como ser (el *ser en tanto que ser*) es, precisamente, ese límite de lenguaje y mundo. La única vía, la que señala Borges, es la recuperación del mundo como finitud, como límite, entendiendo éste como dádiva y don, de lo que *no* puede ser conocido o de lo que *no* puede ser dicho.

La imagen estética como recuperación del mundo, el ámbito de lo simbólico (connotación) y su lenguaje (designación): figuras y trazos, produciendo (*poiesis*) formas que expresan los episodios posibles que constituyen nuestra experiencia como habitantes del límite: el arte.

Borges defiende que sólo a través de la imagen poética puede alcanzarse la instalación en ese lugar fuera de la representación, imagen sin la que son impensables tanto la conciencia de la representación como el deseo metafísico. Ese lugar fuera de la representación es el límite; Borges se sitúa en el límite y desde él examina el mundo que no conoce, que no entiende, y el mundo de lo representado. Sugiere el límite como un lugar de tránsito, no como una barrera. El lenguaje (los dispositivos que pueden producir significación y sentido: la expresión lingüística y la escritura) se topa con una zona de sombra en que la significación y el sentido se encuentran con un límite mayor, que sólo de modo hermético y a través del recurso a símbolos, pueden traspasar. Entramos, pues, en el ámbito de lo simbólico, zona de producción del arte (y de la revelación de lo simbólico-religioso), camino que elige Borges como recuperación del mundo en tanto que límite y del ser como ser del límite, vía que erige el ámbito de lo simbólico como forma expositiva que puede dar cuenta del excedente inherente a la naturaleza limítrofe del ser.

La filosofía ideal/realista (término que Trías aplica a su propia filosofía; la barra “/” es una bisagra) de Borges, en que lo racional se relaciona y desborda (mezcla) con lo real, compromete y defiende lo que Trías llamaría un “principio de variación”, el “ser del límite”:

Sólo el suplemento simbólico (que impregna de hecho toda forma de razón que pueda concebirse) puede tratarse metódicamente con cierta autonomía relativa (y en atención a sus dos usos: el religioso y el artístico). (*Ciudad* 74)

Precisamente de esto se trata. La obra de Borges, pensamos, responde al uso artístico del suplemento simbólico, entendido desde la filosofía del límite, del ser del límite. Es decir, un discurso artístico (fundamental como núcleo de un pensamiento concreto que se centra en su expresión simbólica) que goza de cierta autonomía, de manera que posibilita su tratamiento metódico. Digamos que la marcación ontológica del ser en la obra de Borges como “ser del límite” cumple la función (absolutamente necesaria y natural) de mediación entre razón y simbolismo, mediación en que se redefine la razón como razón radicada en ese límite; es decir, como razón fronteriza, y en que se dispone del simbolismo (en su doble uso religioso y artístico) para avanzar hacia el arcano provistos de un método expositivo que actúa de mediación y que permite cierto acceso a lo inaccesible. Mediación es un término clave dentro de esta posibilidad hermenéutica, ya que Borges sitúa al hombre en el instante. El hombre, que en ese sentido dinámico de su andar y circular por la existencia, en exilio y éxodo, además de cuerda y puente es también pórtico; es una puerta, un instante, que insiste en ser eso, puente o pórtico que permite la circulación del existir, o el ambiguo enlace del pasado y del futuro, pero también el cierre limítrofe y liminar que introduce un umbral en la doble requisitoria de “lo que fue” y “lo que será”. Arana nos recuerda que “Borges piensa que es la memoria quien restablece la unidad del hombre, pero de un modo tan imperfecto que no lo consigue hasta el punto de que esté justificado hablar más que de una acumulación casual de elementos dispersos” (36). La memoria imperfecta y el tiempo son concebidos como una naturaleza jánica. La memoria es involuntaria, afectiva, y el tiempo un tiempo que ya no es eternidad ni sólo instante sino “acontecimiento”.

La estética de Trías se decanta (contrariamente al modelo lógico aristotélico-hegeliano, propio de la Modernidad, que parte de la representación de carácter simbólico como una forma todavía

imperfecta de acomodación entre espíritu y forma sensible) por la configuración simbólica como la solución para un pensar que se quiere conformar sin caer en el olvido del Ser, lo que se correspondería con el olvido o el ocultamiento de la materia sensible. De la pasión -que junto al asombro y al vértigo conforman las pulsiones filosóficas- a través de la reflexión hacia el *logos*: entendido como un proceso de creación de sentido y significado, de palabra y escritura.

Emilio J. García Pozo
Universidad de Alcalá

OBRAS CITADAS

- Arana, Juan. *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Obras Completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Obras Completas II (1952-1972)*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Borges y la filosofía". *Quimera* 209 (2001): 36-45.
- López Blanco, Cecilia. "Lecturas del postestructuralismo en Borges". *Borges y la filosofía*. Comp. Gregorio Kaminsky. Buenos Aires: Instituto de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1994. 95-106.
- Pérez-Borbujo, Fernando. "Ensayo y sistema. Entrevista a Eugenio Trías". *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*. Eds. Andrés Sánchez Pascual y Juan Antonio Rodríguez Tous. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- Trías, Eugenio. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino, 2001.
- Trías, Eugenio. *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1985.