

Samuel Monder. *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007. 138 pp.

Marcelo Pellegrini
Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana. 37-2 2008.

En “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges afirmó lo siguiente: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (*OC 2*: 90, subrayado en el original). Al inicio de su libro, Samuel Monder realiza un movimiento análogo a partir del concepto que le da título a su libro, cuando dice: “La *ficción filosófica* es un género literario de larga tradición. Cultivado por autores tan diversos como Dostoievski, Unamuno, Proust o Kundera, flota libremente entre el ensayo y la narrativa, mezclando módicas cuotas de fantasía con ideas abstractas y terrores metafísicos” (9, subrayados en el original). Aunque Monder está lejos de decir que este tipo de ficción, verdadero género literario que se propone describir, es borgeana o macedoniana para todos los autores que nombra, podemos reconocer, a partir de la obra de estos dos hombres de letras argentinos, un tipo de escritura aplicable a muchos otros, modificando nuestra concepción del pasado y, por qué no, del futuro.

No estamos aquí ante un libro que habla sobre los hipotéticos “temas” filosóficos que Borges y Fernández han tocado, rastreo que ha sido durante décadas entretención de muchos. La literatura no ofrece el tratamiento domesticado de problemas filosóficos (“los textos literarios no deben ser considerados coloridas ilustraciones de problemas metafísicos”, dice Monder (10)), sino que hace evidente una tensión entre ambos

discursos; la obra de estos autores perturba el diálogo filosofía/literatura a través del establecimiento de ciertas poéticas. Más que temas o ilustraciones, entonces, y más que preguntarnos si Borges es un nominalista o si Fernández es un idealista, debemos poner nuestra atención en cómo el lenguaje constituye esa “fibra íntima (...) de la que está hecha la antigua disputa entre filósofos y poetas” (11). Para Borges, esos supuestos filosóficos sobre el lenguaje se convertirán en la “ficción paradigmática” o, como diría Wallace Stevens, en la “ficción suprema”. Para Fernández, el lenguaje de la filosofía, también el principal objetivo de sus preocupaciones, dará pie a una “crítica a la metafísica de la representación” que llevará “hasta su límite el concepto mismo de literatura” (11).

La palabra “filosofía” en este libro designa, entre otras cosas, un discurso que se ve a sí mismo como la palabra última sobre el mundo y el trasmundo, “discurso autoritario, en suma, no muy diferente a cualquier otro discurso autoritario, sólo que sofisticado e inteligente” (12). Borges cuestiona la filosofía a partir de una idea encontrada en el proyecto de John Wilkins, filósofo y clérigo inglés del siglo XVII que expuso los fundamentos para un idioma universal. Lo que llama la atención de Borges no es que Wilkins intentara la exposición de un lenguaje técnico con el objetivo de ayudar a sus colegas a entenderse mejor, sino el hecho de que quiso inventar un idioma no arbitrario basado en la matemática, la ciencia de su tiempo más ejemplar en ese sentido. Wilkins quiere, como dice Monder, “crear un lenguaje cuya estructura ponga de manifiesto la organización misma del universo” (16), es decir, quiere eliminar su carácter contingente. Muy pronto, sin embargo, Borges se da cuenta –en realidad, el haberse dado cuenta es el motivo de su ensayo- que las cuarenta categorías de Wilkins para organizar

el mundo sublunar no funcionan porque son tan arbitrarias como cualquier lenguaje y como cualquier otra clasificación. Borges cita a este respecto la famosa (y, sospechamos, apócrifa) “enciclopedia china”, cuya clasificación de los animales del imperio ha hecho reír a generaciones de lectores, como ejemplo máximo de la arbitrariedad de toda clasificación, dentro de la que cae sin apelaciones la propuesta por Wilkins.

Es precisamente aquí donde nace el concepto borgeano de ficción. La aspiración de la filosofía es hacer que desaparezca el lenguaje, decir las cosas como si no hubiesen podido haber sido dichas de otra forma; como resultado de esto, el lenguaje se torna invisible y deja de ser contingente para comenzar a ser necesario. Así, la conclusión de Monder es clara: para Borges, la ficción “es una suerte de magia que hace que lo contingente sea necesario” (23). Ese es el “punto de intersección” entre filosofía y literatura, lugar que Borges considera la fuente de toda ficción. Adivinamos aquí que el problema que Borges ve en el lenguaje total de Wilkins se repite con leves variaciones en muchas partes de su obra, y que el obispo inglés y su desaforado proyecto toma diversas figuras, obedeciendo, entre otros, a los nombres de Ireneo Funes y Carlos Argentino Daneri. Esta invisibilidad del lenguaje es la condición para lograr el desvanecimiento de la contingencia, proyecto que, nos dice Monder, “no es unívoco” y que puede realizarse de muchas maneras. Una de ellas, la más simple, repetida una y otra vez a lo largo de la obra borgeana, es la invención del secreto, cuyo modelo es la historia policial, no por nada uno de los géneros favoritos de Borges. Las historias de Chesterton que tienen como protagonista al Padre Brown presentan casi siempre una serie inconexa de hechos y cosas que, en manos del astuto sacerdote, adquieren una coherencia tal que no pueden suceder de otra manera. Lo mismo pasa en “The Purloined Letter”, de Poe. Nada de lo que

acontece en esos relatos es arbitrario, sino que existe debido a una estricta necesidad que nos llevará, por sobre todo, a la “solución” del caso. Para Borges, el secreto casi siempre tiene un carácter más bien místico (eso que no se revela, o que nunca se sabe, a pesar de que percibimos su importancia radical para nuestra existencia y la de los otros); lo que realmente cuenta es que las ficciones que se organizan en torno a un secreto obedecen a una lógica, diríamos, fatal. Llegamos, así, a la necesidad absoluta de la ficción, a la desaparición de la contingencia, a un lenguaje que se hace invisible porque adquiere, cual Narciso narrativo, el rostro mismo de lo que contempla. Lo importante en este juego dialéctico, insiste Monder, es cómo el secreto crea el efecto de necesidad para la constitución de la experiencia estética. Ahí tenemos, por ejemplo, el cuento “La secta del Fénix”, uno de los relatos paradigmáticos según Monder de la técnica borgeana. El secreto de la secta está a punto de revelarse a cada vuelta de página, más bien a cada vuelta de renglón, pero nunca llegamos a saber de qué se trata, a pesar de todas las expectativas con las que el narrador nos alimenta. El secreto, en tanto *función* narrativa es lo que permite que una enumeración de objetos sin conexión aparente (el ritual, el corcho, la cera, la goma arábiga y el lúpulo) sea percibida como no arbitraria. El espacio en blanco que constituye el secreto no será develado, porque su existencia misma como centro inarticulable permite establecer esas relaciones. Así, la experiencia estética radica en darnos cuenta de que hay un lugar no conceptualizable. Monder lo dice mucho mejor: “[A]quí se instala definitivamente el gran Secreto, el enigma de lo inarticulable, entendido ahora como una distancia infinita que separa lo Real de sus siempre fallidas representaciones. Sentir el vértigo de esa distancia como un abismo infinito: esa es la

experiencia estética. Del estruendoso derrumbe de nuestros sistemas conceptuales pasamos a la gozosa celebración de su temblor” (49).

Macedonio Fernández posee otra manera –análoga pero muy diferente a la de Borges- de llevar a cabo el proyecto de una ficción filosófica. Las consideraciones de Monder sobre el autor de *No todo es vigilia la de los ojos cerrados* como hombre de letras que da forma a este género se dividen en dos sutiles movimientos: en primer lugar, referirse a él como “Fernández” para, en segundo término, dejar de ser simplemente “Macedonio”, el “escritor sin obra”, la “figura socrática” de la literatura argentina (51-52). Este mito, en cuya creación Borges colaboró, se ve puesto en cuestión en este libro gracias a un proyecto que Monder describe al leer *No todo es vigilia* como de superación de la filosofía. Dice: “Contrariamente a lo que una lectura rápida [de esa obra de Fernández] podría sugerir, su objetivo no es gestar una versión telúrica del idealismo alemán, ni tampoco proporcionar variaciones, o refutaciones, sobre el mismo. El fin que se propone es el de la *superación* de la filosofía. Esto significa que, más que desarrollar ideas filosóficas, lo que Fernández intenta (...) es *dejar de ser filósofo*” (53-54, subrayados en el original).

¿Cómo hace esto Fernández? Bien dice Monder que los proyectos de superación son, en realidad, filosóficos. Superar a Hegel es el acto hegeliano por excelencia. O, como dice Monder, “queremos decir la primera palabra, pero sólo para adquirir el derecho a decir la última” (55). No hay discurso filosófico fuera de la filosofía, por lo que el proyecto de superación implica, en uno de sus extremos, “*no poder dejar de hacer filosofía*” (57, subrayado en el original). Pero ese mito posee otra cara, a la que en este libro se alude con humor: “Salir de la filosofía no tiene por qué ser un problema

filosófico; en ese sentido, basta con dedicarnos a la música, o a la jardinería”, a lo que agrega que hay que distinguir entre superar la filosofía y abandonarla (57). *No todo es vigilia* oscila, precisamente, entre esas dos actividades. Ahora bien: ¿cómo superar/abandonar la filosofía por medio del lenguaje? Monder dice que Fernández lo hace articulando una crítica al concepto de representación (62), más específicamente a sus metáforas; sólo atendiendo a la materialidad del lenguaje es posible llevar a cabo el abandono de la filosofía. Dice Monder: “[U]na vez que hemos pensado el tema del conocimiento en términos de una representación correcta del mundo exterior, estamos en dificultades. Porque nunca podremos comparar el mundo con nuestras ideas; y esto, sencillamente, porque sólo tenemos acceso a los fenómenos de nuestra conciencia” (63). Así, Fernández se embarca en una refutación no argumentativa de la historia de la filosofía cuyo propósito es “*refigurarla* a partir de un proyecto estético” (65, subrayado en el original). Monder pasa a afirmar aquí que la estrategia crítica no argumentativa de Fernández se monta sobre la parodia, mecanismo que “nos distancia de un discurso y lo transcribe en un espacio diferente; exhibe sus secretos y los traiciona” (65). Borges nos muestra una y otra vez cómo ninguna representación del universo disponible en nuestras canteras intelectuales “goza de la bendición de lo Real” (66), pero nos deja ahí, en la contemplación frustrada, vertiginosa y estéticamente placentera de lo inarticulable. A lo que Monder pregunta: “¿Qué pasa si nos hacemos cargo de que la idea de representación es una pieza de nuestro lenguaje tan contingente como cualquier otra? ¿Qué si nos proponemos refigurarla, sustituirla, o suprimirla?” (66). Esa posibilidad, nos dice, “totalmente ajena al sistema de Borges, es el centro del proyecto estético de Fernández” (67).

La crítica de Fernández a la representación no puede ser formulada, según Monder, en términos argumentativos, porque eso sería llevarla nuevamente a la metafísica que desea abandonar. El autor de *No todo es vigilia* ve en Kant al inventor de lo que él llama “noumenismo”, que no es otra cosa que lo inconocible, es decir, “aquello que, por definición, está más allá de los límites del conocimiento” (69). Fernández considera a Kant como la etapa más desarrollada de esa metafísica perversa que comenzó con Descartes; el “noumeno” no es un objeto o un lugar, sino una especie de espacio en blanco u hoyo negro que no puede ser llenado. Debemos, dice Monder, atender a las variantes que ha tenido en la historia del pensamiento: “lo indecible, el secreto, el silencio, la nada, la muerte, el centro del laberinto, el lugar que han dejado los dioses en su huida” (69). Reconocemos ahí al menos una de las imágenes más comunes en la obra de Borges (por ejemplo, en el cuento “La casa de Asterión”) y nos damos cuenta de que para ese autor lo irrepresentable, a pesar de la imposibilidad de ser descrito, existe en plenitud, y que el problema es que nosotros no poseemos las llaves que nos den acceso a sus puertas. Borges supone que un orden que no conocemos se encuentra escondido en un lugar fuera de nuestro alcance, lo que lo transforma en un cultivador de lo que Monder llama la “estética nouménica”. El centro inconocible que desde Descartes nos viene acosando tiene una posible variante más, según Monder, en el psicoanálisis. Ahí donde Descartes dijo “Pienso, luego existo”, Lacan opone el “Ahí donde pienso, no soy”. El centro de lo inconocible se ha trasladado a la conciencia misma, teóricamente montado sobre el mito de Edipo, “quizá (...) el primer relato policial de la historia de la humanidad” (70). Ahí donde se ven hechos sin sentido (como les sucede a los policías mediocres de las historias detectivescas), el psicoanalista ve síntomas (signos)

conectados; así, en esa narrativa, todo pierde su carácter contingente y se transforma en algo necesario.

Macedonio Fernández opone a la metafísica de la representación una metafísica de la pasión (72). El yo no se entiende más como un sujeto de representaciones (una “ficción”, según Monder, “puro verbalismo”, de acuerdo a Fernández). Para el autor de *No todo es vigila* hay que refigurar la subjetividad moderna en términos de una “altruística”, o sea, como una relación amorosa con un otro, en oposición al yo de la modernidad que no tiene ninguna relación con el mundo. Este proyecto se solidariza, según Monder, con una reescritura de la historia del deseo, “invención tardía del siglo XVIII” (73). Quizás en este punto Fernández piense en su esposa muerta. Tal como dice Monder, “la muerte es el apodo artístico de lo nouménico” (75). Sin embargo, más allá de las cuestiones psicológicas que hay detrás de esto hay que realizar una lectura diferente. La respuesta de Monder está en lo que él llama la “estética no kantiana” (76 y ss); ésta consiste en negar el secreto como centro del relato para dar paso a “un temblor conceptual” (80), cuyo paradigma miniaturizado sería el chiste verbal. De este modo, somos “engañados, frustrados y al mismo tiempo quedamos encantados ante la percepción de las infinitas posibilidades de lo real” (81). El *Tristram Shandy* de Sterne, una de las obras predilectas de Fernández, sería un buen ejemplo de realización de ese proyecto.

Si la “fibra íntima” que teje y desteje la relación literatura/filosofía es para Monder el lenguaje, debemos articular el problema desde la forma en cómo acontece la tensión entre ambas disciplinas en ese preciso teatro de operaciones. El tercer y último capítulo de este libro se propone contar brevemente –y, debemos agregar, con resultados

brillantes- la historia de la filosofía como una “historia del silencio”. Monder comienza su relato con una definición en apariencia paradójica: “La filosofía es el arte de supresión de la palabra. Esta es la condición de posibilidad del discurso filosófico” (91). Lo que pretende es anular la presencia del lenguaje para darnos una representación correcta del mundo. No se trata de *escuchar* el logos, como Heráclito, sino de *ver claro* o *contemplar* ciertas ideas. Para ver hay que olvidarse del rumor –ruido o interrupción- de la palabra. Desde la expulsión de los poetas de la República platónica hasta el “giro lingüístico” rortyano, pasando, entre otros, por Heidegger y Wittgenstein, la filosofía no ha hecho más que negar el lenguaje; y cuando se ha ocupado de él lo ha torturado para hacerlo, como dice Monder, “confesar su traición” (91). La *visión* de las ideas es, entonces, una metáfora fundamental en la historia de la filosofía; esto lleva a Monder a una conclusión sorprendente: “Entonces podemos advertir que, en el momento mismo en que la filosofía renuncia a la palabra, es cuanto más cerca está de la poesía; porque este gesto involucra obviamente la invención de una metáfora” (102). De este modo, la filosofía, que entiende su tarea sólo en términos conceptuales, se “inquieta”; las metáforas “se encuentran abiertas a los infinitos caprichos de la interpretación e introducen una insalvable opacidad en el discurso; el trabajo conceptual, en cambio, va en dirección contraria: persigue el ideal de la perfecta transparencia, el sueño de la invisibilidad del lenguaje” (103). Ahora bien: cuando la filosofía se encuentra, al momento de negar las palabras, con la metáfora, y por lo tanto de vuelta en el ámbito de la poesía que ha creído expulsar de la república, aquélla *no sabe* que ha llegado a ese lugar. A este respecto, la cita que Monder hace de un pasaje del *Leviathan*, de Thomas Hobbes, es muy pertinente: cuando el filósofo inglés dice que hay que desconfiar de las metáforas y las palabras porque son fuegos de artificio

(103-104), lo que está haciendo es negar las metáforas con otra metáfora. Una especie de historia reducida de todo el pensamiento occidental, podríamos decir. Para Monder, la conclusión es clara: la filosofía no puede hacerse cargo de la contingencia del lenguaje; es la literatura la que lo hace, porque asume la fragilidad de su discurso, y cuando esto sucede nace la ficción filosófica (123).

Borges y Fernández se encuentran muy interesados en las metáforas de representación, pero por motivos opuestos; mientras el primero juega con ellas y hasta las cuestiona, pero sin negarlas, el segundo desea abandonarlas por completo. Borges, dice Monder, cultiva “una estética conservadora que enseña el recurso de la ironía” (123); nada cambia ahí, porque su “condición de posibilidad” requiere mantener “significaciones opuestas en un mismo espacio discursivo”. El problema de Fernández es, de acuerdo a Monder, “cómo formular una práctica no irónica de la narración” (124); la respuesta está en la parodia, como ya se dijo líneas atrás. ¿Qué hace la parodia? Establece una “*distancia* crítica; exhibe las convenciones de un discurso que pretende esconder las suyas, o que intenta naturalizarlas de modo de borrar su convencionalidad” (125). Se trata de “denunciar la artificialidad de un discurso” mostrando su arbitrariedad. En ese sentido, es revelador, como dice Monder, que la parodia esté fuera del sistema borgeano, en ese casi heterónimo que se llama Bustos Domeq, creado junto a Bioy Casares. La parodia es la imitación radical de la voz del otro. ¿Cuál es su peligro? Perder la voz propia; si la filosofía se ha quedado sorda, el discurso paródico corre el riesgo de quedarse mudo y sostenerse gracias a una serie de obras prometidas o perdidas, de prólogos de prólogos y de textos abandonados. Así, “llevada a su extremo, la parodia se convierte en nihilismo” (126). Monder nos dice, como conclusión, que nuestra tarea es, a partir de estas

reflexiones, buscar un vocabulario que dé cuenta de una narrativa que se burla del discurso absoluto mediante la imitación de su voz o sus voces. Así es como propone pensar la obra de escritores que juegan con distintos no-géneros como el collage, el *camp* o el fragmento; otra es “elaborar una teoría paródica de la novela” (126). Todo ello, ciertamente, teniendo en cuenta las preguntas de Macedonio Fernández sobre cómo escribir evitando ser atrapados por el discurso absoluto.

Las consecuencias teóricas de este libro son enormes. Estamos ante la primera crítica estética al proyecto borgeano, ante una reevaluación de su obra hecha desde el diálogo filosofía/literatura, camino que hasta ahora no había sido explorado con la pertinencia que se merece. Además, hace dialogar por primera vez al autor de “El Aleph” con Macedonio Fernández de una forma que recupera para la tradición argentina y latinoamericana a un escritor que está lejos de ser la elusiva y juguetona figura socrática con la que tradicionalmente se lo ha asociado. Y, por sobre todo, estamos ante un libro que, gracias al examen de dos modos de concebir los mecanismos de la narrativa, nos presenta una muy elaborada teoría de la ficción que, bien leída, puede ayudarnos a elucidar la obra de otros autores.

Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin—Madison