

Figuras éticas

Daniel Omar Perez

Este artículo aborda algunos fragmentos de la obra de Borges con el propósito de:
1. Mostrar la posibilidad de una interpretación ética de la obra borgeana; 2. Mostrar resoluciones éticas no pragmáticas para problemas que serían aporéticos para una ética deontológica.

This article investigates some fragments in the Borges' opus in order to show: (1) the possibility of an ethic interpretation, and (2) ethics resolutions no-pragmatics to problems without solution in a deontological ethic.

Daniel Omar Perez

Pontificia Universidade Católica do Paraná, Brasil

Figuras éticas

Para H. L. M., un amigo

1. Las figuras éticas del concepto en la filosofía¹

La historia de la filosofía nos ofrece varias series de tratados, lecciones, doctrinas, sistemas de moral y de ética. Ese tipo de escritura permite constituir al sujeto que se diseña en el concepto que se propone. Del concepto a la materialidad del cuerpo sobre el cual opera, se construye o un modo de vida ético o la normativización de los actos de un individuo.

En el primer caso localizamos al Kant de los escritos ético-políticos, donde vemos trazar al individuo que se decide entre las obligaciones de la conciencia y los deberes con la república. Desde la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785) y de la *Crítica de la razón práctica* (1788) hasta los opúsculos de historia, la *Metafísica de las costumbres* (1797)

¹ Este trabajo es parte de una investigación más amplia de un proyecto grupal denominado "Impulso y Voluntad" desarrollado en el programa de la Maestría en Filosofía de la PUC-Pr (Curitiba). Agradezco todas las indicaciones de los dictaminadores anónimos que con sus sugerencias me ayudaron a trabajar mejor el tema de este artículo.

y el *Conflicto de las facultades* (1798) hallamos un conjunto de leyes, principios, conceptos y operaciones lógicas susceptibles de ser aplicados y ejecutados efectivamente. Aun cuando la realización de la ley moral, por parte del ser racional finito, sea la determinación de la acción interminable que se desarrolla a través de un modo de vida en el ejercicio de la virtud, Kant nos propone la demostración racional de una ética objetiva.² En el enunciado de la ley debe poder ser subsumida toda y cualquier regla práctica para la ejecución de un acto moral. Realizar el concepto en la confrontación con la ley (o imperativo categórico, para seres racionales finitos) no significa seguir un decálogo o cualquier conjunto de consejos prácticos. Se trata de someter una regla de determinación subjetiva (que dependerá de cuestiones culturales, políticas, religiosas, geográficas, etc.) a la universalización de una ley objetiva: *actúa de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda ser elevada como ley de la naturaleza*. Pero como la ley es pura forma, sin contenido material en la expresión de su enunciado, no hay cómo saber a priori dónde se agotarían los modos de su realización, cuál sería el número de actos en los que se expresaría la ley moral, qué tipo de teoría de la acción sería ejecutable.

Esa realización del concepto puede encontrar su figura en ejemplos de la vida cotidiana o en la literatura. Podemos constatar, pues, que una situación o una escena es el caso de un concepto, no según una indicación ostensiva (como quien señala una silla) pero sí de acuerdo con una simbolización (como procedimiento de significación no meramente sustitutivo A:B, sino como análogo). Los modos de la vida santa, el acto heroico y la participación republicana se encuentran en la *Crítica de la razón práctica*, *Crítica de la facultad de juzgar* y *Conflicto de las facultades* respectivamente como símbolos.

² Ya trabajé en otros lugares sobre la efectivación de la ley moral kantiana. Véase Perez 2001a, 2001b, 2001c, 2002, 2005a, 2005b.

Algunos comentadores prefieren recrear al “ciudadano cosmopolita” como la figura kantiana por excelencia.³ La expresión de esta figura se encuentra en *Hacia la paz perpetua*. En la *Crítica de la razón práctica* Kant tiene varios pasajes en los cuales muestra que la obediencia o realización de la ley moral dependen de un modo de vida que se guía por deber a través de un símbolo; lo contrario de esto sería una especie de “misticismo o desvarío moral” (*moralische Schwärmerei*) que no sólo aparece en las narrativas filosóficas, sino también en las novelas o en los escritos de los educadores sentimentales (Kant, 1788, A 153) idealizando un modelo patológicamente producido y, por lo tanto, desconsiderando el esfuerzo del deber.

El segundo caso es el de las éticas deontológicas que normalizan las conductas a partir de códigos, reglamentos, estatutos y ordenanzas. No imprimen un modo de vida pero aplican un concepto a partir del cual juzgan un acto. Administran el espacio y el tiempo del sujeto que se subsume en el interior de una práctica profesional o una institución de dominio público. Mapean el entramado de los lugares y los momentos ofreciendo acciones precisas para cada caso: cómo comportarse en el elevador con una mujer, cómo dirigirse a un subordinado del sexo opuesto, cómo dirigirse al cliente para cerrar la conversación, etc. El objetivo generalmente es no ser procesado o no perder lucro. La ética se reduce a un código de consumidor o a un reglamento de obligaciones del prestador de servicios.

Cabe destacar aquí que considero impropio reducir la reflexión trascendental kantiana sobre moralidad a una mera normativización de los actos. Alguien que crea que está llevando al absurdo la reflexión kantiana sobre la universalización de las máximas cuando pregunta si es moral o inmoral revolver el café con azúcar dos o tres veces, podríamos decir que, por lo menos, no está teniendo en cuenta buena parte de

³ Raulet 1996.

la segunda crítica. Eso lleva al absurdo a la propia interrogación del comentador y no a la filosofía kantiana.

Podemos afirmar que la diferencia con una ética reglamentarista está en que Kant busca la universalización y la objetividad de la determinación y no del propio acto; esto separa derecho de ética, llevando los problemas de esta última al ámbito de la relación de la conciencia consigo misma e imposibilitando el juicio externo. Una ética que pauta el juicio en la acción o en una teoría de la acción es lo contrario de la reflexión kantiana en la filosofía práctica. Aun cuando sean éticas que podemos llamar “conceptuales”, son opuestas.

2. La ética del gesto al concepto

Por otro lado, encontramos otro tipo de escritura en la filosofía que parece mostrar otro modo de desplegar la cuestión. No viene del concepto sino del gesto, de la exhibición de los trazos propiamente dichos. Una ética que se inscribe en los modos de ser como modos de presentarse ante sí mismo y ante los otros pero no ante la ley o ante el código, por lo menos en primera instancia.

Me refiero al *Zarathustra* de Nietzsche. Es el propio personaje que se exhibe como figura conceptual. Él no se deriva ni de la Ley ni de los códigos. No parte ni de lo universal ni de lo general. Nietzsche nos propone el camino que va de la singularidad al concepto y en esa operación instaaura la propia inversión de la ética.

En la ética, como la elaboración de un vacío o de un exceso, el creador de su propia subjetividad trabaja con el “sí mismo” como el pintor trabaja con la tela y la pintura, el escultor con la piedra o la madera, el músico con los sonidos y los silencios. El superhombre nietzscheano es un artista, Zarathustra es ese artista, un bailarín que baja la montaña. Vivió lo suficien-

temente lejos de los hombres como para no someterse a leyes extrañas y debió hacerse cargo de sí mismo al punto de no doblegarse a las afecciones que se tornan enfermedades. Es por eso que en la *Genealogía de la moral* nos propondrá la cuestión: ¿cómo administrar el resentimiento? ¿Cómo tratar con fuerzas agresivas que en vez de ser lanzadas lo suficientemente lejos fueron interiorizadas y causaron indigestión? Escribe Nietzsche:

Todos los instintos que no se descargan para afuera se vuelven para adentro; es eso lo que yo denomino la *interiorización* del hombre; solamente con eso crece en el hombre aquello que más tarde se denomina su *alma*. La totalidad del mundo interior, originariamente delgado, retenido entre dos pieles, se separó y aumentó, adquirió profundidad, anchura y altura, en la medida en que la descarga del hombre para fuera fue obstruida.⁴

Así, a través de mecanismos de contención y liberación, el personaje va tomando cuerpo y *alma*. La memoria y el olvido como cuestiones éticas exigen más un arte que un reglamento. El resentimiento y la mala conciencia, como dice Deleuze,⁵ conforman toda una tipología, una galería de personajes: el esclavo, el judío, el cristiano, el socialista, etc. Cada uno de ellos exhibe el concepto en sus trazos psicológicos, en sus comportamientos, en la relación consigo mismo y con los otros.

Un modo diverso de ver personajes éticos encontramos en *El uso de los placeres*, de Michel Foucault, donde se distingue entre “código moral” y “moralidad de los comportamientos”.⁶ Por un lado, habría conjuntos de prescripciones impuestos al individuo por medio de la familia, la escuela, la Iglesia o el Estado. Por otro lado, encontraríamos los comportamientos

⁴ Nietzsche 1997, 825.

⁵ Deleuze 1971, 161 y ss.

⁶ Foucault 1986, 26 y ss.

reales de los individuos a partir de los cuales acatan o resisten a las reglas creando otras conductas, hábitos y juicios específicos. Se trata del modo por el cual este individuo es capaz de constituirse como sujeto ya no de un código sino de su propia conducta. En aquel libro, pero también en su curso de 1982 *Hermenéutica del sujeto*, Foucault nos presenta otros modos de subjetivación ética a través de lo que llamó “inquietud de sí” y después “gobierno de sí” por oposición a “gobierno de los otros”. Aparecen las figuras del discípulo, el amigo, el amante, el consejero, etcétera.

3. *El gesto ético de la experiencia mística*

En otro horizonte literario (el del siglo XVI español) hallamos a santa Teresa y a san Juan de la Cruz extrapolando el código al punto de ser rechazados por sus contemporáneos. La primera fue considerada loca, el segundo estuvo nueve años preso. La singularidad de sus conductas los tornaba marginales, o, mejor dicho, “peligrosos” porque desequilibraban el “código moral” llevándolo al extremo de sus posibilidades.

En el *Libro de la vida*, autobiografía de santa Teresa, puede leerse el siguiente trecho:

Aconsejóme una vez un confesor, que a los principios me había confesado, que ya estaba probado ser buen espíritu, que callase y no diese ya parte a nadie, porque mejor era ya estas cosas callarlas.⁷

El confesor se refería a los relatos de santa Teresa sobre sus contactos y conversaciones con Dios. Escribe a continuación santa Teresa:

⁷ Teresa de Ávila 1997, 189.

A mí no me pareció mal porque yo sentía tanto cada vez que las decía al confesor y era tanta mi afrenta, que mucho más que confesar pecados graves lo sentía algunas veces: en especial, si eran las mercedes grandes, parecíame que no me habían de creer y que burlaban de mí.⁸

Escuchar la voz de Dios y sentir a Cristo en el corazón eran las cosas que el confesor aconsejaba a santa Teresa callar y también por esos relatos nuestra santa recibía burlas y era considerada enferma. Finalmente su pasión fue más fuerte, y ella decidió gritar a los cuatro vientos que su vida era eso, era una vida con Dios. Así, escribió: “¿Quién vé a el Señor cubierto de llagas y afligido con persecuciones, que no las abraçe y las ame y las desee?”⁹ Si la consigna era *vivir en Cristo*, entonces nada mejor que este ejemplo. Su transgresión consistía en ser literal:

Vida, ¿qué puedo yo darle a mi Dios, que vive en mí, si no es perderte a ti, para mejor a Él gozarle? Quiero muriendo alcanzarle, pues a Él, sólo es a Él que quiero, que muero porque no muero.¹⁰

Es el caso también de la conducta que surge a partir de la máxima cristiana “Dios proveerá” interpretada por san Francisco de Asís y que lo aproximaba más a los animales que al clero de su época. Teresa, Juan y Francisco no conocían el uso político de la metáfora.

En el *Seminario 3*, titulado *Las psicosis*, de Jacques Lacan, el autor hace referencia a las experiencias místicas comparándolas con el caso de psicosis de Schreber. Cita explícitamente a san Juan de la Cruz y dice:

⁸ *Ibidem*, 189.

⁹ *Ibidem*, 190.

¹⁰ Teresa de Ávila 1999, 55.

Ora, no hay absolutamente nada en común entre el énfasis que nos es dado de un lado y del otro. Yo diría que respecto del menor testimonio de una experiencia religiosa auténtica ustedes verán toda la diferencia. Digamos que el largo discurso por el cual Schreber nos da testimonio de lo cual él se decidió al final a admitir como solución de su problemática, no nos da en ninguna parte el sentimiento de una experiencia original en la cual el propio sujeto está incluido— es un testigo, se puede decir, verdaderamente objetivado.¹¹

La experiencia religiosa de san Juan sería entonces una experiencia original en la que el sujeto sí estaría incluido, y, por lo tanto, podríamos reconocerla como una experiencia ético-estética. La producción poética de san Juan sería la prueba de esta situación. Escribe Lacan:

Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente del nuestro, y, al darnos la presencia de un ser, de una cierta relación fundamental, hace como que ella se torne también nuestra. La poesía hace como que no podamos dudar de la experiencia original de San Juan de la Cruz, ni de la de Proust o de la de Gérard de Nerval. La poesía es la creación de un sujeto asumiendo un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. No hay absolutamente nada de eso en las memorias de Schreber.¹²

En esta concepción de poesía que Lacan nos presenta encontramos el entrecruzamiento de un modo de vida y un tipo de escritura donde el sujeto se muestra como sujeto de una experiencia original. Los personajes éticos que surgen de esta experiencia hacen aparecer el concepto que se inscribe en el propio cuerpo de los santos.

¹¹ Lacan 1997, 94.

¹² *Ibidem*, 94.

4. *Otros gestos en la literatura*

En la historia de la literatura encontramos, desde los inicios, personajes como artífices de sí mismos. Por artífices entiendo a aquellos que se construyen o se gobiernan a sí mismos. Me refiero a aquellos que se autoformatean, que se esculpen entre el acabamiento y la remoción, que producen estilo, modo, *jeito*, como se dice en portugués. Son los que, a pesar de ser arras-trados por las cosas, como Madame Bovary, o ser sometidos al dictado de un principio externo o de una patología, como en los personajes de Kafka o de Bukowsky, consiguen transformar su afección en una obra de arte, un modo de ser artístico. Atraviesan su propio *Karma*, conjugan su enfermedad en primera persona, asumen su destino de tal modo que parecen, en el último acto, estar saludando al público.

Otros ejemplos encontramos en la *Ilíada*. Aquiles, Héctor, Patroclo y Paris parecen articularse en un cuarteto del cual surge cada una de las subjetividades. La de Aquiles y la de Héctor se imponen por su autoafirmación; son héroes porque aceptan su destino (la muerte). “Aquiles lucha para conquistar una ciudad que está destinado a no conquistar. Héctor muere por una ciudad que será destruida”.¹³ Patroclo y Paris aparecen en los andamios de la sustentación; sus conductas buscan la semejanza y no la singularidad.

Los escritos de Ernst Jünger también exponen otra de esas figuras éticas: el anarco. El anarco de Jünger, lúcido y aristócrata, preserva su independencia, sopesa lo que concede, no accede inmediatamente a la ilusión de la rebeldía, sabe que no es fácil engañar a los que detentan el poder, sabe que la voluntad de dominio anula su libertad. El propio Jünger define al anarco, personaje aparecido en novelas como *Eumeswil*, como alguien “afirmado en sí mismo”

¹³ Borges 1981, 7.

es el hombre natural. No lo corrigen más que las resistencias con las cuales choca cuando desea extender su voluntad más lejos de lo que le permiten sus circunstancias generales. En su ambición por realizarse, encuentra forzosamente ciertos límites; pero si éstos no existieran, tendría una expansión indefinida; es, por ejemplo, el destino de los Césares, o también el del niño que hace lo que le place. Es necesario pues imponerle barreras.¹⁴

Como una manifestación de la voluntad de poder, niño o César, el Anarca de Jünger no se guía por un código o un reglamento, tiene como límite otras fuerzas activas con las que juega un juego de máscaras.

El anarca puede revestir todos los disfraces. Se queda en cualquier lugar donde se encuentra bien; pero si esto no le conviene ya, se va de allí. Puede, por ejemplo, trabajar tranquilamente tras una taquilla o en una oficina. Pero cuando las abandona por la tarde, desempeña un papel totalmente diferente. Persuadido de su propia independencia interior, puede incluso mostrar cierta benevolencia con el poder instalado.¹⁵

En la realización de esa multiplicidad de personajes el anarco no es idealista, es pragmático; no se cierra “a los excesos de la ideología” pero está abierto a entrar en relaciones concretas. Franco Volpi dice, en su libro *El nihilismo*, que

el Anarco puede inclusive hasta sujetarse exteriormente al orden y a la ley, pero, en lo íntimo, en la soledad de la noche, piensa y hace lo que quiere. Y aun cuando marcha en las filas de un ejército sólo combate sus propias guerras.¹⁶

¹⁴ Jünger 1981, 72.

¹⁵ Volpi 1999, 95.

¹⁶ *Ibidem*, 95.

Efectivamente, para el personaje de Jünger, la ley es una exterioridad que no lo constituye. Onfray escribe sobre Jünger:

como un cometa, el concepto sólo aparece en algunas páginas de una novela, algunas líneas de confidencias en una entrevista. Nada más. Pero, de haber sido desarrolladas, las riquezas potenciales de este concepto habrían podido iluminar caminos para abandonar el nihilismo de nuestros tiempos, sumidos en la incurable melancolía.¹⁷

Tal vez, como piensa Onfray, un pensamiento de la ética post nihilista aún está por ser escrito.

Estos textos revelan que la ética puede ser mostrada. En estas situaciones no se trata de aplicar conceptos y principios para constatar su realidad o probar su eficacia. La realidad de la sustancia ética surge en los trazos que constituyen la figura conceptual. Estos trazos nos invitan a pensar en aquello que surge del gesto como acontecimiento ético. Es esto lo que entiendo como la descripción de un modo de vida (ético) que no se subsume a un reglamento.

5. *Borges y la ética*

La ética aparece en Borges: 1) a partir de las consideraciones de los personajes de los textos que interpreta (sea a partir del análisis, la crítica o la reescritura); 2) a partir de los autores de las obras que lee, en la medida que también se transforman en personajes de la historia de la literatura; 3) y de los personajes de su propios cuentos y poemas. En lo sucesivo presentaremos algunos ejemplos de estos tres modos sin pretender agotar el análisis y mucho menos el tema.

¹⁷ Onfray 2000, 54-55.

6. Las figuras éticas en los personajes de los textos leídos por Borges

Borges encuentra figuras éticas entre los paisajes nórdicos de las batallas de *Beowulf* y las escenas orilleras de las anécdotas de los compadritos del Río de la Plata que se traducen en la forma de poema o milonga.¹⁸ Es reconocida la marcada diferencia notada por Borges entre el tango y la milonga. La preferencia de Borges por esta última se fundaba en cuestiones de carácter ético. Consideraba el tango posterior a 1920 como quejumbroso, sentimental (sobre todo el que era interpretado por Hugo del Carril), donde los personajes se desesperan y sus letras abundan en interjecciones; por otro lado, la milonga —según Borges— es valiente y animosa. Varias milongas fueron escritas por el propio Borges donde se pone en evidencia esta observación. Las pruebas de esta afirmación no sólo las encontramos en los primeros trabajos, sino también en los últimos.

En su curso de literatura inglesa Borges cuenta que *Beowulf se parecía con nuestros compadritos de Monserrat o de Retiro*.¹⁹ En ambos casos hay un canto al coraje donde la jactancia no aparece como un valor negativo sino como una muestra de la reputación que precisa ser sustentada en la acción.

La gesta de *Beowulf* compuesta en el siglo VIII muestra las hazañas de un guerrero, “príncipe del linaje de los geatas, nación del sur de Suecia”,²⁰ que debe enfrentar a un ogro llamado Grendel que en las noches oscuras entra en la sala del rey y mata y devora a sus guerreros. *Beowulf* espera a Grendel y en la lucha consigue arrancarle un brazo. Grendel escapa seriamente herido. Durante la fiesta de conmemoración aparece la madre de Grendel, mata a uno de los guerreros y se lleva el

¹⁸ Véase *45 minutos con la Voz de Borges*. Diálogo con Roberto Alifano, Ulises Barrera, Enrique Bogatti, Enrique Llamas de Madariaga. *Proa*, 42.

¹⁹ Borges 2002, 26.

²⁰ Borges 1991, 871.

brazo de su hijo para su guarida. Ella vive con él en el fondo de un pantano. Beowulf persigue a su adversario, en el camino lucha contra la bruja y la decapita y después va por la cabeza de Grendel. Al final Beowulf sale victorioso. La segunda parte del poema narra la lucha entre Beowulf (ya rey y cincuenta años más viejo) y un dragón que se la pasa desolando al reino. Beowulf mata al dragón pero durante la lucha el monstruo consigue morderlo y nuestro guerrero muere por envenenamiento.

Borges nos recuerda que el texto está escrito con una profunda influencia de la *Eneida* de Virgilio, por lo que probablemente haya sido de la autoría de un sacerdote bastante erudito. Dice Borges:

[...] un germanista descubrió que a lo largo del poema se incluyen o se entrelazan algunos versos de la *Eneida*, y en otros se combinan pasajes de ella que se entretejen con el texto. Por lo tanto, nos damos cuenta de que no estamos delante de un poeta bárbaro sino delante de un experimento erudito y barroco de un sacerdote; quiere decir, alguien que tenía acceso a los textos latinos y los estudiaba. El autor tomó una antigua leyenda germánica e hizo con ella una epopeya, siguiendo las normas sintácticas latinas. Gracias a esos versos intercalados vemos que el autor se propuso hacer una *Eneida* germánica.²¹

La composición épica se inserta dentro de una tradición, que podríamos remontar a la *Iliada* y la *Odisea*, en la cual la lucha a muerte caracteriza el perfil ético de los personajes, pero en esa caracterización tampoco faltan la hospitalidad, la cortesía, los regalos y todo aquello que constituye la vida social. Borges destaca que, en el penúltimo verso, el canto hace el elogio de Beowulf, “un elogio muy extraño”, “porque era de esperar que en ese elogio se hablase del ogro, del dragón, de los

²¹ Borges 2002, 13-14.

suecos contra los cuales combatió, de sus victorias, pero no se dice nada de eso”.²² “El poema termina con estas palabras: *el más bondadoso de los hombres y el más deseoso de elogios*”.²³ El coraje y la bondad son dignos de elogio y el poema cae como un acto de justicia y no como una manifestación de petulancia.

Para trazar el paralelo con los compadritos Borges cita los siguientes versos rioplatenses:

Soy del barrio ‘e Monserrá,
donde relumbra el acero,
lo que digo con el pico,
*lo sostengo con el cuero.*²⁴

El elogio es una especie de derecho conquistado por la fuerza. Beowulf y el guapo del barrio de Monserrat comparten el mismo trazo de coraje que se expresa en la acción y en el canto.

En un estilo en el que se cruza el cuchillo y la guitarra Borges redacta *Historia del tango*²⁵ y allí escribe:

Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta. En la famosa *Historia de los Godos* que Jordanes compuso en el siglo VI, leemos que Atila, antes de la derrota de Châlons, arengó a sus ejércitos y les dijo que la fortuna había reservado para ellos los júbilos de esa batalla (*certaminis humus Gandia*). En la *Iliada* se habla de aqueos para quienes la guerra era más dulce que regresar en huecas naves a su querida tierra natal y se dice que Paris, hijo de Príamo, corrió con pies veloces a la batalla, como

²² *Ibidem*, 32.

²³ *Ibidem*, 33.

²⁴ *Ibidem*, 26.

²⁵ Borges 1994, vol. 1, 168.

el caballo de agitada crin que busca a las yeguas. En la vieja epopeya sajona que inicia las literaturas germánicas, en el Beowulf, el rapsoda llama *sweorda gelac* (juego de espadas) a la batalla”.²⁶ La metáfora del juego de espadas presenta la lucha como un espacio lúdico donde matar y morir son apenas desenlaces inevitables y lo que se juega es el coraje, la honra, la memoria como en un acto de justicia. Buena parte de la literatura milonguera se erige sobre el canto al suceso experimentado con coraje como una forma de entereza.

La rectitud también es un tema que encontramos en *Avelino Arredondo*, en *El libro de arena*. Es el relato de un personaje que se recluye en un cuarto de pensión esperando el día 25 de agosto. Durante el periodo de aislamiento se prepara como en un proceso de ascesis, como buscando limpiarse a sí mismo de cualquier vínculo que le negara la propiedad de su voluntad, que le impidiera sentir y mostrar sus actos como propios. Llegado el momento el personaje sale de su clausura y se dirige a la Plaza Matriz.

Arredondo, que no sentía miedo, sintió una suerte de respeto. Preguntó cuál era el presidente. Le contestaron:

—Ese que va al lado del arzobispo con la mitra y el báculo. Sacó el revólver e hizo fuego.

Idiarte Borda dio unos pasos, cayó de bruces y dijo claramente:

—Estoy muerto.

Arredondo se entregó a las autoridades. Después declararí­a:

—Soy colorado y lo digo con orgullo. He dado muerte al presidente, que traicionaba y mancillaba a nuestro partido. Rompí con los amigos y con la novia para no complicarlos; no miré diarios para que nadie pueda decir que me han incitado. Este acto de justicia me pertenece. Ahora, que me juzguen.²⁷

²⁶ *Ibidem*, vol. 1, 161.

²⁷ *Ibidem*, vol. 3, 65.

Es un relato sobre la construcción de la voluntad a partir del retiro, del retorno a una identidad que lo singulariza, de la relación consigo mismo que se encuentra en un diálogo con el tiempo. Arredondo necesitaba tiempo para distanciarse de los otros y encontrarse a solas con su voluntad: la voluntad de realizar un acto de justicia, de otra justicia.

7. La figura ética de Camões según Borges

Si razonamos con Borges, el escritor portugués Camões en *Os Lusíadas* comparte con el autor de *Beowulf* el mismo modelo inspirador de Virgilio en la *Eneida*. La *Ilíada* sería un poema épico sobre la tierra, la *Odisea* un poema épico sobre el mar, mientras que la *Eneida* sería un poema completo. Así, Camões mejor que nadie debe haberse dado cuenta de su unidad y propuso una poesía épica con valores propios (¿portugueses?) que recordase a Virgilio. Pero además de los valores épicos encontramos también una actitud elegíaca que sustituye la *jactancia arrogante y poco sutil de la victoria* por el *decoro elaborado de la derrota*.²⁸ La relación entre épica y elegía resalta aún más la figura ética que se descubre no sólo en el poema sino también y esto es lo importante) en el propio autor de *Os Lusíadas*. Las armas y las letras se conjugan en el poema y en la figura del autor del poema, en las hazañas relatadas y en las acciones vividas. *Os Lusíadas* como una *Eneida* lusitana es un modo poético de caminar por la vida²⁹ donde la vida y el poema se confunden en una vida dedicada a las armas y a las letras.

²⁸ Borges 1981, 5-7.

²⁹ Lafer 2001, 393.

8. Las figuras éticas de los textos de Borges

Si *Historia de la eternidad* (1936) y *Ficciones* (1944) son libros de metafísica, *Artificios* (1944) y *El Aleph* (1949) son libros de ética en el estricto sentido de la palabra. En cada caso hay un ejercicio de desconstrucción del sentido tradicional de los fundamentos de la metafísica y de la ética respectivamente.³⁰

Sobre la metafísica y los temas de metafísica (tiempo, realidad, imaginación, sueño, sentido, Dios) en Borges, hallamos una literatura secundaria voluminosa y sugestiva; no es así cuando se trata de la política y mucho menos aún cuando se trata de la ética. A pesar de que nuestro autor jamás haya dejado de nombrar en una buena conversación a la resistencia familiar contra el federalismo, a su propia resistencia contra el peronismo, a su posición contraria al nazismo, a los valores de la amistad, la dignidad, la valentía, el peso del destino o la relación con la muerte,³¹ no son numerosos los estudiosos que se dedicaron a abordar estos temas desde la ética.

A modo de ejemplo en *Artificios* encontramos *Tema del traidor y del héroe* que fue lúcidamente leído por Horacio Martínez en *A gènesis estética do “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges* (2004). Martínez expone el modo en que Borges desarrolla la tesis wildeana “la vida imita al arte” pero no para llegar a un esteticismo, y sí para establecer una confluencia entre ética y estética. Para entender esto es preciso leer lo que Martínez interpreta por esteticismo en Wilde y ética-estética en Borges:

Es importante notar que el esteticismo está lejos de buscar una posición más allá del bien y del mal o de un cómodo y

³⁰ En otras ocasiones abordé el problema de los fundamentos del sentido a partir de la metáfora y la escritura mística en Borges. Véase Pérez 2004a y 2004b.

³¹ Véase Borges y Ferrari 1986 y 1999.

siempre peligroso nihilismo. Decir que la vida imita al arte es afirmar que las coordenadas de la acción no serán ya las de la moral, de lo correcto y lo equivocado, sino las de las impresiones que el arte produce en el individuo. Estas impresiones no son subjetivas, o no lo son en el sentido inocuo de ser experimentadas individualmente. Podemos reconocer y compartir algo bello sin que este objeto artístico deba tributos a la realidad. Quiere decir, en que deba multiplicarla o reafirmarla. Lo que Oscar Wilde está intentando afirmar es seductoramente subversivo: donde la verdad me obliga a ser siempre el mismo, el objeto de contemplación estética me da la chance de la alteridad. [...] Cuando, en el relato de Borges, Nolan crea artísticamente el guión que llevará a Fergus Kilpatrick a la muerte, asistimos a un espectáculo wildeano donde la realidad no importa, sino la forma épica en la cual el destino del traidor-héroe es resuelta.³²

El registro de lo estético estaría en la base de la acción, es lo que le daría sentido, lo que le posibilitaría ser, sobre todo a partir de lo que no es. Lo estético produciría como efecto lo ético. La lectura de Martínez parece ver en Borges una profundización en el contenido del efecto ético.

Borges identifica la ética con la conservación de la dignidad, y la dignidad con la necesidad de ser valiente. [...] De lo que se trata es de salvar el alma del protagonista. El traidor-héroe no es sólo un instrumento útil para la revolución, también precisa mucho coraje para protagonizar y seguir paso a paso las escenas que van a acabar en su muerte.

La relación ética-estética no conduce a una schopenhaueriana negación de la voluntad pero sí a un cierto tipo de aceptación. Kilpatrick debe aceptar con integridad su incongruente destino, su paradójico final.

³² Martínez 2004, 63.

Delante de la traición, “el peor delito que la infamia soporta”³³ (y esto es así no sólo con Kilpatrick sino también con Judas tematizado por Borges), el personaje Kilpatrick tiene la oportunidad de redimirse. A diferencia del apóstol de Jesús (interpretado por Borges en *Tres versiones de Judas*), que se hunde cada vez más en la reprobación absoluta en la secuencia de la traición, el beso, el pago y la muerte voluntaria, el irlandés, a simple vista, parece morir como héroe, pero no por héroe sino por traidor. Su sentencia a muerte tiene como motivo la traición, pero por otro lado, la aceptación de Kilpatrick para participar de la teatralización de Nolan, no sólo lo redime sino que lo coloca en otra situación: la de un verdadero héroe que da la vida por la causa. Kilpatrick debe aceptar el dolor de la traición (desde el punto de vista del traidor que se sabe traidor) y el dolor de la muerte cierta. Por eso es justo que Borges no se decida por uno u otro adjetivo sino que lo llame paradójicamente traidor y héroe. En alguna perspectiva Kilpatrick nunca deja de ser ambas cosas, como si la singularidad del acontecimiento pudiese acoger lo que aparece a los ojos del código tradicional como una contradicción, como si los hechos no fuesen en sí mismos buenos o malos, como si las perspectivas se presentasen múltiples.

9. *Borges como figura conceptual en lo político*

Un desdoblamiento posible de la escritura de Borges es él mismo haberse transformado no apenas en un personaje literario sino en una figura conceptual. Ser borgeano no implica apenas el reconocimiento de algunas figuras retóricas o algunas estrategias de lectura. Ser borgeano es también un concepto que surge de un conjunto de trazos impresos en el personaje de Jorge Luis Borges, el aristócrata del Río de la Plata que

³³ Borges 1994, vol. 4, 515.

escribió cantos de celebración a la revolución rusa, el bibliotecario que admiraba el sacrificio de las armas, el ateo que hablaba de Dios, el liberal que declaraba su simpatía por gobiernos dictatoriales, el derechista que el 12 de agosto de 1980 firmaba una solicitada pidiendo por el destino de los desaparecidos en Argentina. Decir que todo eso es apenas parte de la confusión de un intelectual indiferente, que Borges fue un gran escritor que no entendía nada de política, es por lo menos una respuesta fácil. Yo prefiero ver en esos gestos la continuidad de los escritos que nos presentan figuras paradójicas, pero no por eso indiferentes o confusas; son figuras conceptuales que no caben en un código ni pueden ser dirimidas en un sistema de oposición como derecha/izquierda, bueno/malo, verdadero/falso.

Conclusión

Podemos determinar la ética como un conjunto de premisas o reglas operacionales que nos permitan decidir en cada caso. Podemos entenderla como un modelo para la toma de decisiones. Pero si optamos por no reducirla a la aplicación de un código (y es esto exactamente lo que tenemos en Kant y en las figuras éticas que aparecen en los ejemplos que dimos desde Homero o santa Teresa y san Juan hasta Jünger y Borges), entonces podremos ampliar nuestra reflexión de tal modo que la escritura literaria acabe contribuyendo en cuestiones éticas que escapan a la mayor parte del pensamiento ético contemporáneo. En este sentido este artículo intentó mostrar que no es la filosofía la que explica la literatura, pero tampoco lo contrario. Se trata de pensar un problema desde dos horizontes discursivos heterogéneos.

En la filosofía práctica kantiana la tarea no es sustentar un código, sino preguntarse por la propia posibilidad de cualquier

código, lo que lleva a pensar la ética como modo de vida. Esta noción de ética como “modo de vida” se ve recreada en los personajes literarios y en los literatos como personajes que citamos en el cuerpo de nuestro texto. Específicamente en el caso de Borges las formas de la ética acaban desmontando la propia posibilidad del código en los acontecimientos singulares pero no para disolver la ética, sino para recrearla en otros sentidos. Esta conclusión admite la enunciación de una hipótesis a probar: hay una ética en la obra de Jorge Luis Borges.

REFERENCIAS

- BORGES, Jorge Luis, 1981. “Camões”, *Jornal O Estado de São Paulo*, 19-04, 5-7.
- , 1991. *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1994. *Obras completas*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé.
- , 2002. *Curso de Literatura inglesa*, São Paulo, Martins Fontes.
- BORGES, Jorge Luis y Osvaldo FERRARI, 1986. *En diálogo II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- , 1999. *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DE TORO, Alfonso y Fernando DE TORO (organizadores), 1999. *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva–Presente–Futuro*. Madrid, Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles, 1971. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel. *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1986.
- , 2002. *Hermenéutica del sujeto*, Buenos Aires, FCE.
- JÜNGER, Ernst, 1981. *Eumeswil*, Barcelona, Seix Barral.
- KANT, Immanuel, 1983. *Werke*, Zehn Band, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LACAN, Jacques, 1997. *O Seminário. Livro 3*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- LAFER, C., 2001. “Borges e Camões”, en Jorge Schwartz (organizador), *Borges no Brasil*, São Paulo, Editora Unesp.

- MARTINEZ, H., 2004. “A gênese estética do ‘Tema del traidor y del héroe’ de Jorge Luis Borges”, *Revista de Filosofia*, 16:19, julio-diciembre, 57-64.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1997. *Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ONFRAY, Michel, 2000. *La construcción de uno mismo. La moral estética*, Buenos Aires, Libros Perfil.
- PEREZ, Daniel Omar, 2001a. “La ley de Freud a Kant”, *Revista Tempo da Ciência*, 8:16, 13-26.
- , 2001b. *Lei e coerção em Kant*, en Daniel Omar Perez (organizador), *Ensaio de Ética e Política*, Cascavel, Edunioeste, 89-120.
- , 2001c. “O sentimento moral em Kant”, *Revista Tempo da Ciência*, 8:15, 25-32.
- , 2002. *Kant e o problema da significação*, tesis de doctorado, Unicamp.
- , 2004a. “A interpretação de J. L. Borges sobre a metáfora no texto filosófico”, *Revista de Filosofia*, 16:19, julio-diciembre, 11-26.
- , 2004b. “A leitura entre a filosofia e a literatura: o caso Swedenborg entre Kant e Borges”, en Ricardo Timm de Souza y Rodrigo Duarte (organizadores), *Filosofia & Literatura*, Porto Alegre, Edipucrs, 71-82.
- , 2005a. “A ética e os sentimentos”, en Inés Lacerda Araujo y Francisco Verardi Bocca (organizadores), *Temas de ética*, Curitiba, Editora Champagnat, 55-70.
- , 2005b. “A história como romance em Kant”, en Francisco Verardi Bocca (organizador), *Natureza e Liberdade*, Curitiba, Editora Champagnat, 28-37.
- RAULET, Gérard, 1996. *Kant, Histoire et citoyenneté*, Paris, PUF.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1980. *Borges: uma poética da leitura*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- TERESA DE ÁVILA, santa, 1997. *Su vida*, Barcelona, Edicomunicación.
- , 1999. *Poemas del amor divino*, Madrid, Grijalbo.
- VOLPI, Franco, 1999. *O Nilismo*, São Paulo, Loyola.