

TESIS DOCTORAL (VOL. I)

TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**LA METAFÍSICA IDEALISTA EN LOS RELATOS
DE JORGE LUIS BORGES**

MARCIN KAZMIERCZAK

Bajo la dirección de:
dra. HELENA USANDIZAGA

Universidad Autónoma de Barcelona
Bellaterra, 2001

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente a la **Profra. Helena Usandizaga** por haber aceptado dirigir mi tesis doctoral. Sus valiosas observaciones metodológicas, su vastísimo conocimiento de la problemática de la literatura hispanoamericana y argentina en particular, su constante apoyo para mi proyecto y su extraordinaria disponibilidad fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

Asimismo agradezco al **Prof. Enric Sullà**, quien, como Coordinador del Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, me admitió y me introdujo en este programa. Sus consejos referentes a la investigación en el campo de la teoría de la literatura fueron una gran ayuda para llevar a cabo este proyecto.

Agradezco también al **Prof. Rossend Arquès** y al **Prof. Víctor Martínez** por haber estado dispuestos a compartir conmigo sus competencias en el campo de la tematología y de la búsqueda cabalística (respectivamente) que han resultado de sumo provecho para la realización de esta tesis.

Barnatán: *“Borges, ¿Cuál es su mayor ambición literaria?”*

Borges: *“Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para los hombres como el apóstol (1 Corintios 9:22); que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres, que ni siquiera aluda a este continuo Jorge Luis Borges (...).”*

ÍNDICE:

Introducción.....	p. 3
I. El universo literario de Borges	p. 13
1) Una aproximación al método literario	p. 13
2) El espacio y la materia	p. 56
3) El abismal problema del tiempo	p. 76
4) El protagonista y el narrador	p. 109
II. Las fuentes filosóficas	p. 138
5) Los orígenes de una pasión	p. 138
6) Las huellas de la filosofía griega.....	p. 148
7) El papel del obispo de Cloyne.....	p. 185
8) D. Hume y el escepticismo creciente.....	p. 217
9) A. Schopenhauer: la vuelta a lo más antiguo.....	p. 240

III. Una lectura cabalística.....	p. 270
10) La Biblia y la cábala.....	p. 270
11) La cábala en la visión teórica de Borges.....	p. 285
12) Dramatización de algunos conceptos cabalísticos.....	p. 301
13) Por el itinerario del motivo del Golem.....	p. 314
Conclusiones	p. 344
Cronología	p. 367
Bibliografía	p. 393
1. Obra de Jorge Luis Borges : 1923 – 1986.....	p. 393
2. Antologías de Jorge Luis Borges	p. 402
3. Bibliografías	p. 404
4. Estudios específicos	p. 406
5. Entrevistas	p. 429
6. Homenajes y artículos	p. 433
7. Estudios filosóficos, cabalísticos y otras obras	p. 441
Índice de textos citados de Borges.....	p. 452

INTRODUCCIÓN

Según indica el trabajo de M. Caballero Wangüemert: *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*,¹ acerca de la historia y la actualidad de la crítica literaria consagrada a la obra de Borges, el interés por este autor, particularmente a partir del momento en que se publicó el primer homenaje de una gran trascendencia internacional², está constantemente *in crescendo*. (Véase el diagrama en la p. 12) Este crecimiento perpetuo de la popularidad del autor argentino facilita, por un lado, un posible trabajo sobre su obra -al suministrar un número cada vez más importante de referencias de la crítica- pero, por otro, hace esta tarea notablemente más exigente, hasta tal grado que uno tiene que hacer frente a la duda de si todavía es posible escribir o descubrir algo que no haya sido escrito o descubierto por los demás lectores e investigadores de la obra del autor argentino³. De tal duda, no obstante, viene a rescatarnos el mismo Borges cuando afirma en su *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw (Otras inquisiciones)* que "La literatura no es agotable, por la suficiente y

¹M. Caballero Wangüemert, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Ed Complutense, Madrid, 1999.

²Jorge Luis Borges. *L'Herne*. París, 1964.

³La misma autora expresa tal duda, al presentar su exhaustivo índice bibliográfico, en siguientes palabras: "Los 90: ¿Es posible decir algo más sobre Borges?", M. Caballero Wangüemert, op. cit. p. 205.

simple razón de que un solo libro no lo es."⁴, frase perfectamente aplicable a su propia obra, la cual parece probar cada vez más su carácter "inagotable" inspirando un número creciente de trabajos críticos y manteniendo alta la demanda de sus libros entre los lectores. Además, según el propio Borges, el hecho de escribir no tiene ni otro carácter ni otro sentido que el de *releer algo*, ya que cualquier *escritura* es una *lectura* o *relectura*⁵. Así pues, el problema de no poder escribir nada esencialmente nuevo no se refiere solamente al análisis de la literatura de Borges sino a la literatura y al arte en general. Una de las películas por la que Borges sentía más afición era *The West Side Story* que para él no era más que una versión moderna de *Romeo y Julieta*⁶. Entonces, si es imposible crear una obra de arte que sea realmente nueva, lo que queda es interpretar, transformar y actualizar las metáforas y los temas arquetípicos, haciéndose partícipe de este gran diálogo de las generaciones de lectores y lectores-escritores (como Borges), en el cual, según el escritor, consiste la literatura.⁷ La literatura que, al igual que el lenguaje, resulta ser un código, dentro del cual es posible efectuar realizaciones sorprendentes y aparentemente innovadoras pero que, en efecto, han sido descubiertas y comunicadas antes infinitas veces. Esa es, por lo menos, una de las dos conclusiones de este volumen fundamental para la visión borgiana de la literatura y la filosofía: *Otras Inquisiciones* (1952). Según sostiene en el *Epílogo*, una de las dos tendencias que descubrió "al corregir las pruebas" consiste en

⁴OCII p. 125.

⁵Véase el análisis del relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, (OCI pp. 444-450), en el apartado de este trabajo consagrado al método literario de Borges.

⁶ La información según M. R. Barnatán, *Jorge Luis Borges*, Jucar, Madrid 1976, 2a ed. p.112.

"presuponer (y (...) verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol."⁸

En cuanto a la lectura filosófica de la obra de Borges, aparte de que sus elementos están más o menos presentes en toda la crítica de la obra borgiana (por ejemplo en los escritos de los autores que se consideran ya clásicos de esta crítica, como: J. Ortega, J. Alazraki, E. Rodríguez Monegal, M. R. Barnatán, E. Sábato, al igual que las generaciones siguientes de los lectores y críticos de Borges, como A. Echevarría, E. Fishburn, M. Lusky Friedman, R. Gutiérrez Girardot, R. Lagos, por enumerar sólo algunos de los que se citan a lo largo de este trabajo) habría que evocar los siguientes trabajos críticos específicamente consagrados al tema: un artículo de J. J. Sebreli: "Borges: nihilismo y literatura", Cuadernos Hispanoamericanos, (565-566), julio-agosto, 1997, pp. 91-117; M. Benavides: *Borges y la metafísica*, Cuadernos Hispanoamericanos, 505/507, julio-septiembre, Madrid, 1992, pp. 247-267; y los siguientes libros: J. Serna Arango: *Borges y la filosofía*, Pereira (Colombia), Rosaralda Cultural, 1990; S. Champeau: *Borges et la métaphysique*, París, Vrin, 1990; M. Blacutt Mendoza: *Relatos, filosofía y Borges*, La Paz, 1989; J. Nuño: *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1987, el último de los cuales particularmente ha servido como punto de partida para muchas reflexiones incluidas en el presente trabajo. Según afirma J. Nuño: "Quien cree que la verdadera realidad

⁷Véase *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, (Otras Inquisiciones)*, OCII p. 125 y 126.

⁸OCII p. 153.

está en los Arquetipos, quien postula la primacía de lo genérico sobre lo individual, concreto, quien a la hora de intentar explicaciones de lo mudable y tornadizo tórnase a la seguridad de las esencias, por fuerza tiene que concebir el mundo de los sentidos como una suerte de alucinación y abrazar la fe idealista que termina por negar materia, sustancia, yo y causalidad, y aun intentar la descomunal hazaña de refutar el tiempo"⁹. De esta manera el crítico introduce concisamente los principales rasgos del universo borgiano, que al mismo tiempo son sus obsesiones predominantes, entre las cuales acaso la más importante sea la interrogación por la naturaleza del tiempo, cuya visión subjetivista y anti-newtoniana no es de modo alguno uniforme, sino que, según el relato, ensayo o poema, toma una variedad de formas escondidas tras los conceptos de presentismo, circularidad, estructura bifurcable o laberíntica, anticausalidad etc. Todos estos conceptos culminan en este acto de audacia ontológica que consiste, según lo denomina J. Nuño, en "la descomunal hazaña" de una abolición definitiva del tiempo.

Sin embargo, el objetivo de las disquisiciones incluidas en las páginas de este trabajo no sólo es efectuar un análisis de los conceptos filosóficos presentes en la obra de Borges; se trata, sobre todo, de averiguar las fundamentales fuentes filosóficas y místicas (hinduismo, Heráclito, Platón, neoplatónicos, neoidealismo insular y voluntarismo¹⁰) -en las cuales basa la estructura de su universo literario- con el objeto de

⁹Nuño, J. *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1987, p. 87.

¹⁰Intencionadamente se consagra menos espacio a los filósofos casi contemporáneos de Borges con los que éste de algún modo polemizo o cuyas ideas comentó (por ejemplo Bergson, Jaspers, Heidegger, Bradley) puesto que ninguno de ellos puede

ensalzar el fenómeno de la transformación literaria de estas ideas filosóficas. La aproximación a este recurso tan típicamente borgiano y tan fundamental para su obra es el motivo principal que rige la escritura de este trabajo. El análisis de este recurso inevitablemente lleva a la conclusión de que la selección de las diferentes vertientes filosóficas transformadas por Borges no es tan casual como pueda parecer. Volvamos a la segunda tendencia descubierta por Borges al escribir *Otras Inquisiciones*, que es la de "estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso."¹¹ Borges ofrece al lector y a la crítica literaria de su obra la actitud hedónica y estetizante hacia la filosofía como la explicación de su fascinación por la filosofía alegando al mismo tiempo su escepticismo esencial¹² como una indicación de que sería erróneo el afán de tomar sus ensayos o sus fábulas fantásticas sobre los temas filosóficos de una manera demasiado "seria" buscando en ellos la preocupación por la verdad, por la expresión correcta de la esencia del mundo u otros objetivos clásicos de la filosofía. En varias ocasiones intenta convencer al público de que la única manera de interpretar correctamente su actitud hacia la filosofía consiste en considerarla como un juego ambivalente de fascinación estética dominada por una implacable ironía¹³ y, a fin de cuentas, por un rechazo definitivo del

ser considerado como una referencia fundamental para la lectura filosófica de los relatos de Borges.

¹¹ OCII p. 153.

¹² "Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial." -añade en el mismo epílogo a *Otras Inquisiciones*-. (Ibid.)

¹³ Escribe Sebrelli "La frecuente eliminación de la identidad personal y la multiplicidad de las narraciones de Borges en las que cada personaje puede ser el otro y cualquiera ser todos, cualquiera ser el mundo, alentó la interpretación de A. M. Barrenechea [*La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, FCE, México,

papel cognoscitivo de la filosofía y, por tanto, por una actitud profundamente antimetafísica¹⁴.

Estas autoexplicaciones de Borges, hasta cierto grado, parecen convincentes ; sin embargo una lectura más atenta de sus relatos y sus ensayos filosóficos parece sugerir ciertas insuficiencias de una interpretación puramente esteticista o estilística de la actitud de Borges hacia la filosofía. La base principal para el planteamiento de esta duda podría resumirse en la siguiente pregunta: si a Borges no le interesa el contenido metafísico de las ideas que maneja y lo único que le llama la atención es su atracción estética ("lo singular y maravilloso") ¿por qué tiende a limitarse a transformar literariamente cierto sector de la creación filosófica, dejando a un lado -por regla general- lo que se encuentre fuera de este "sector"? ¿Por qué tiene predilección por la lectura de Platón en despecho de Aristóteles? ¿Por qué prefiere a San

1957] de un panteísmo nihilista, y de J. Alazraki [*La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968] de un panteísmo espinosista." (Sebreli, J. J.: "Borges: nihilismo y literatura", Cuadernos Hispanoamericanos, (565-566), julio-agosto, 1997, pp. 91-117, p. 119) La respuesta del propio Borges a tales *insinuaciones interpretativas* es al mismo tiempo tajante y sarcástica. "Borges - asegura J. J. Sebreli- se burlaba de esas interpretaciones. En una oportunidad dijo contestando a quienes lo calificaban como idealista que ser idealista sería creer en algo y él no creía en nada, era un escéptico (...)" (ibid.).

¹⁴En este sentido se hablará más adelante del nihilismo metafísico de Borges. En una entrevista con Milleret (1967) dijo "Quieren hacer de mí un filósofo y un pensador, pero es cierto que repudio todo pensamiento sistemático porque siempre tiende a trampear" (Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Pierre Belfond, 1967, citado por J. J. Sebreli, op. cit. p. 118). En otro lugar volvía a insistir: "Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica (...) pero delato la culpable omisión de los insospechados mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe (...) confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún

Agustín y no a Santo Tomás, la cábala y no la enseñanza de los fariseos, la teodicea de Basílides y no la doctrina ortodoxa del cristianismo?

Es muy difícil creer que sea una casualidad el hecho de que el autor tenga predilección por una serie de doctrinas idealistas (desde el hinduismo hasta Bradley) y desprecio por todo afán materialista, factores que constituyen un criterio fijo en la actitud de Borges hacia la filosofía, actitud que lleva hasta el límite, donde el esfuerzo puramente especulativo roza con la búsqueda mística en la cual, a través de la cábala, encuentra otro lenguaje para expresar las mismas dudas, las mismas perplejidades y las mismas obsesiones.

Al constatar la existencia de este criterio subyacente que determina las preferencias filosóficas de Borges, parece indispensable afrontar la interrogación acerca del origen y la raíz de la aplicación de tal criterio. El hecho de compaginar un análisis literario con una mirada inquisitiva hacia la biografía del autor permite descubrir la doble raíz, estética y psicológica, de la constante inclinación de Borges hacia el idealismo, al igual que su rechazo vehemente de la materia¹⁵.

La división del trabajo en tres partes permite aprovechar la primera para una presentación más bien estrictamente literaria de la obra del bibliotecario de Buenos Aires con el objeto de destacar ciertos aspectos, cuya mención resulta útil para la tarea emprendida en la segunda parte - la investigación de las fuentes filosóficas- y, en la tercera -místicas-, así

modo es tres y que solitariamente perdura en el tiempo? (...)" (Nota al libro *After Death of L. D. Weatherhead.*, pp. 145-146, citado por Nuño, J., op. cit. p. 119).

como la observación de la manera en la cual se efectúa el trasplante de esas ideas a las páginas del universo literario de Borges. La inclusión de la primera parte del trabajo consagrada a la presentación del universo literario de Borges puede parecer superflua, si se toma en cuenta el hecho de que -según se ha dicho antes- la obra del escritor de Buenos Aires es uno de los productos de la cultura libresca mundial del siglo XX más conocidos y divulgados. Sin embargo, lo he juzgado útil y necesario para mantener cierto equilibrio entre una lectura predominantemente metafísica, a la cual ha sido dedicada la segunda parte de este trabajo, y la presencia directa de los mismos textos de Borges. La preocupación por la "verdadera presencia" de la obra de Borges, aparte de asegurar una ocasión para una siempre apetitosa *relectura*, es también fruto de una advertencia frecuente en un Borges *crítico de la crítica literaria*: "Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros. (...) Yo desearía que este volumen [*Antología poética 1923-1977*] fuera leído *sub quadam specie aeternitatis* (...)".¹⁶

Los relatos de Borges, escogidos para formar la base de esta aproximación son los siguientes: De *Ficciones* (1944): *La forma de la espada*; *El Sur*; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; *El jardín de senderos que se bifurcan*; *La Biblioteca de Babel*; *Las ruinas circulares*; *Pierre Menard, autor del Quijote*; *Funes el memorioso*.

¹⁵Véase las conclusiones de este trabajo.

¹⁶*Antología poética, 1923/1977*, Alianza, Madrid, 1983, 2ªed.

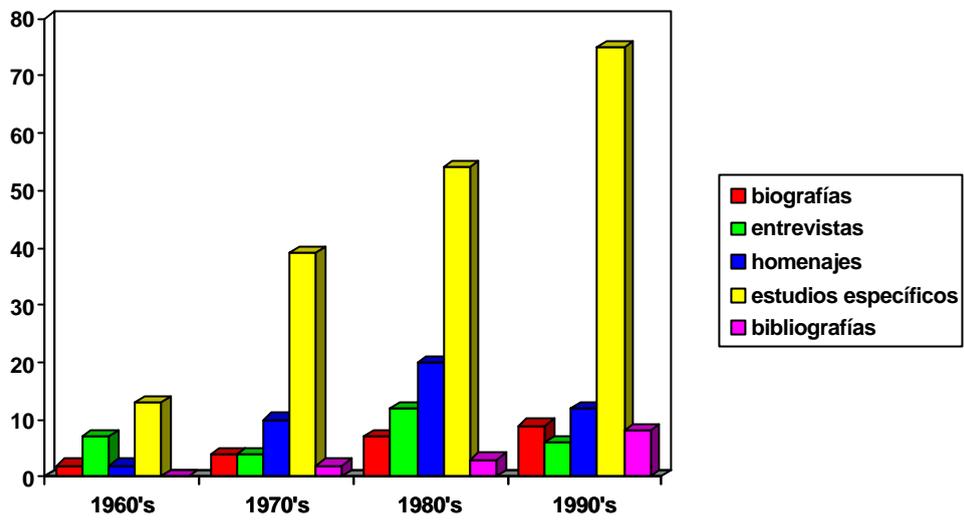
De *El Aleph* (1949): *El inmortal*; *El Aleph*; *La casa de Asterión*; *Historia del guerrero y de la cautiva*; *Emma Zunz*; *La otra muerte*; *Los teólogos*; *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*; *El hombre en el umbral*; *Deutsches Requiem*.

Así como *El informe de Brodie* (incluido en el libro bajo el mismo título, 1970) y, de *El Libro de arena* (1975): *Ulrika*, *El otro*.

Tal selección no significa que en el curso del trabajo no se haga mención de la poesía, los ensayos, o de otros relatos, donde su introducción accidental haya podido servir para complementar la visión basada en los relatos seleccionados. Indudablemente existe la posibilidad de una selección más vasta ; no obstante, el tamaño de este trabajo no permitiría un análisis exhaustivo de todos los relatos. Al mismo tiempo, no hay que perder la conciencia de las muchas e inagotables posibilidades interpretativas de estos cuentos. Gracias a esta *imposibilidad* de una interpretación definitiva, existe la oportunidad de acompañar al autor en su creación literaria, su reflexión filosófica y su búsqueda metafísica, cuyo rasgo característico es el regocijarse siempre más en las preguntas que en las respuestas.

La gran mayoría de las citas de la obra de Borges provienen de los cuatro volúmenes de *Obras Completas*, (Emecé Editores, Barcelona, 1999). Para indicarlas se utilizará la abreviación OCI, OCII, OCIII, OCIV (respectivamente para los siguientes volúmenes)¹⁷.

¹⁷Los datos para el diagrama han sido tomados del estudio de M. Caballero Wangüemert, op. cit. pp. 195-210. El aumento de las publicaciones es particularmente rápido en cuanto a los estudios específicos (desde 13 en los años 60 hasta 75 en los años 90).



I. EL UNIVERSO LITERARIO DE BORGES

*'I don't have enough faith to believe
in the matter.'*

G. K. Chesterton: *The Man Who
Was Thursday.*

1. UNA APROXIMACIÓN AL MÉTODO LITERARIO.

El universalismo y el espíritu argentino.

Al escribir un trabajo sobre Borges a finales del siglo XX, es decir, en la época en la cual hay pocos escritores y pocas obras recientemente creadas que gocen de una fama y un interés comparables, uno tiene la ventaja de no tener que preocuparse demasiado por las cuestiones como la biografía o una introducción enciclopédica a la obra de este autor, ya que son hechos hartamente conocidos. Por lo tanto me limito a proponer -al final de este trabajo- el índice de su vasta producción literaria, de la que se han seleccionado las obras mencionadas más arriba, para constituir la base de esta aproximación.

Sin embargo, hay un hecho de su biografía o -más bien- de su genealogía, cuya mención merece ser introducida en el comienzo mismo del presente análisis. Se trata de la cuestión de su doble origen: criollo y europeo, asunto bien significativo puesto que este "conflicto de dos sangres" ha probado tener una gran importancia para la evaluación del carácter de su escritura. El dualismo del origen del escritor, visible -según un número considerable de críticos- en su obra, anuncia y simboliza un problema que ha dado incentivo a una polémica enconada y a una serie de trabajos críticos en los que se ha examinado este asunto, a saber: el dilema entre la posibilidad de considerar a Borges, sobre todo, como un escritor universal¹⁸ o un escritor argentino.

En varias ocasiones se ha insistido sobre la cuestión del universalismo y hasta europeísmo de Borges, sin reconocer debidamente la importancia de la influencia de su "linaje criollo", tanto sobre la elección de ciertos temas de su obra, como, quizá más aún, sobre su actitud general hacia el universo del arte. Aunque el objetivo de este

¹⁸El adjetivo "universal" se utilizará en este apartado más o menos equivalentemente al adjetivo "europeo", a pesar de cierta simplificación que inevitablemente implica tal uso de estas voces. Pues no es posible negar que, por ejemplo, en el universo de la filosofía, "universal" equivaldría más bien a "oriental" puesto que la mayoría de las ideas de la filosofía contemporánea está presente ya en la filosofía griega y la filosofía griega, en su buena parte, es una adaptación de las diferentes escuelas del hinduismo y masdaísmo. Tampoco se puede olvidar la gran importancia de la herencia hebrea, de la que habla Borges en *Las mil y una noches*: denominando Israel como "un país oriental", (en *Siete noches*, OCIII, p. 235). Sin embargo, la equivalencia de estos dos adjetivos hace referencia a cierto canon de la literatura y filosofía universales que, prioritariamente, es europeo. Por lo menos lo era cuando Borges comenzaba a escribir, pues no se puede no tomar en cuenta la gran ofensiva cultural premiada con muchos éxitos sorprendentes (con su más claro ejemplo: el *boom*) efectuada en las dos Américas en el siglo XX.

trabajo no es el de investigar la relación de Borges con la cultura y mentalidad argentinas, sino, más bien, buscar precisamente las referencias europeas y universales de su obra, parece menester consagrar a este asunto un breve apartado. Porque, si está claro que la intención principal de este trabajo es la tarea de descubrir ciertas influencias filosóficas y culturales que justificadamente podríamos llamar europeas (aunque, de hecho, como se dirá más adelante, "todo nos viene del Oriente"¹⁹), también es verdad que tiene un gran interés la tarea de observar cómo el autor maneja dichas fuentes culturales y de qué manera las transforma, creando, a su vez, una obra maestra de la literatura mundial y -antes todavía- de la literatura argentina e hispanoamericana²⁰. Por consiguiente, si las reivindicaciones de los investigadores "argentinistas" son justificables, la eventual "manera argentina" de percibir y transcribir literariamente las ideas filosóficas posiblemente adoptada por Borges resultaría tener una gran importancia para el presente análisis.

Varias son las líneas de argumentación de los críticos que se oponen a una clasificación *européista* de la obra de Borges. En su tesis doctoral titulada: *Jorge Luis Borges y la traducción*, en el capítulo

¹⁹Comp. Masson, H. "El sol sale en el Oriente" en *Dictionnaire des hérésies dans l'Église catholique*, Éditions Sand, 1986.

²⁰Sin profundizar aquí en la cuestión de los rasgos distintivos de la literatura argentina contrastada con las demás literaturas hispanoamericanas mencionemos, sin embargo, que el número de estos rasgos es notable y que fácilmente se puede hablar no sólo del carácter específico de la escritura americana dentro de la literatura mundial, sino también de la literatura argentina dentro de la literatura del mismo continente. El rasgo característico de la literatura y la actitud cultural argentina sería, según E. Sábato, su propensión intrínseca hacia los temas metafísicos. Véase Sábato, E.: "El argentino y la metafísica", en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972, 2ª ed.

"Cosmopolitismo y extraterritorialidad",²¹ Ana Gargatagli rechaza la idea de que la literatura de Borges pueda ser considerada como una muestra del cosmopolitismo cultural en el sentido clásico de la palabra. Admite el hecho evidente de la existencia abundante de temas y motivos universales en la obra de Borges, derivándolos, sin embargo, de un carácter "naturalmente internacional" de los temas argentinos, fenómeno cuyo origen busca en "el hecho de que ese país haya sido repoblado por inmigrantes europeos o del próximo y lejano oriente"²². Por otro lado asevera que el carácter ficticio de la literatura "permite que relatos o novelas (...) tengan más de un escenario, tal como se revela en *La muerte y la brújula*, que, ambientado en el <extranjero>, describe a la perfección el Buenos Aires de principios de siglo. O la *Historia del*

²¹Gargatagli, A. *Jorge Luis Borges y la traducción*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1994, pp. 73 - 99.

²²Ibid. p. 75. Merece la pena citar la nota que acompaña esta afirmación en la tesis de A. Gargatagli. Las cifras demuestran explícitamente el carácter internacional de la estructura social de Argentina: "Entre 1857 y 1930 entraron en el país 6.330.000 extranjeros. Teniendo en cuenta que en el 1869 había (según el Primer Censo Nacional) 1. 877.490 habitantes y que la población estimada para finales de 1925 era de 10.000.000 puede verse con claridad que a finales de esa década, la mayor parte de los pobladores argentinos eran extranjeros o hijos de extranjeros. Y la siguiente lista publicada en el anuario de la *Razón* 1925 permite ver la heterogeneidad de estos nuevos argentinos. Las cifras entre paréntesis indican el número de personas de esa nacionalidad que entraron al país en ese año. Están subrayados los más importantes. Alemanes (16652); albaneses (53); austríacos (2551); armenios (806); belgas (335); brasileños (2532); búlgaros (1921); checos (5896); chinos (41); daneses (1327); españoles (91773); estadounidenses (494); estonios (16); finlandeses (84); franceses (3339); griegos (486); hindúes (16); húngaros (409); holandeses (542); ingleses (1923); italianos (149819); japoneses (221); letones (451); libaneses (269); lituanos (348); luxemburgueses (7); noruegos (165); persas (48); polacos (14935); portugueses (4565); rumanos (2454); rusos (3462); sirios (6182); suecos (215); suizos (1432); turcos (1682); ucranianos (2495); yugoeslavos (3131); otros países hispanohablantes 1662 (de los cuales 1369 son de países limítrofes); otras nacionalidades: 395.

guerrero y la cautiva que refiere la misma historia aunque una vez sucede en Venecia y otra en el desierto argentino."²³

Uno de los argumentos principales de la investigadora en contra de la idea del *cosmopolitismo* de Borges es el rotundo rechazo de su supuesto "plurilingüismo" postulado por Michel Berveiller en *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*²⁴. Según A. Gargatagli el "mapa detallado del plurilingüismo" de Borges trazado por Berveiller no proporciona una explicación satisfactoria del *cosmopolitismo* de Borges. "Interpretar el universalismo como lo hace Berveiller -argumenta- sólo sirve para describir un repertorio que será siempre incompleto (...) y hasta cierto punto banal, porque ¿qué escritor culto no conoce a los escritores conocidos?"²⁵. No obstante, tras esta crítica implacable, la autora postula su propia visión del cosmopolitismo de Borges. Es así que podemos leer: "La *weltliteratur* de Borges no es universal porque cite un número determinado de obras o autores, sino justamente por los diálogos que fue capaz de entablar con autores y obras ausentes de la Enciclopedia <oficial> de la literatura. Y su mirada heteróclita encontró -y esa fue su lección de cosmopolitismo- que en esas orillas de mundo, seres y voces, hasta ahora casi anónimos, eran capaces de producir los mismos agrados que los nombres ya consagrados por la historia"²⁶. En estas palabras la crítica yuxtapone dos modelos del universalismo

²³Ibid. La idea de varios "escenarios" de un mismo relato, sin duda, tiene mucho que ver con el concepto de "la doble lectura" de Jaime Alazraki de la que se hablará más adelante.

²⁴Michel Berveiller en *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris, Didier - Publication de la Sorbonne, Université de Paris III, 1973.

²⁵Gargatagli, A., op. cit. p. 90.

²⁶Ibid, pp. 90-91.

literario: uno, basado en el conocimiento y manejo de un canon oficial de la obra mundial y el otro, que osa penetrar en los *márgenes* de la cultura manejando autores y textos "desconocidos". Este modelo dualista del cosmopolitismo cultural indudablemente es interesante y perspicaz respecto a la literatura en general, aunque su aplicación directa a Borges parece ser excesivamente radical porque, si bien es cierto que Borges tuvo varias *aventuras* en el mundo de la literatura poco conocida,²⁷ también es cierto que tenía un conocimiento tanto de la literatura clásica como de la filosofía occidental, quizá, un tanto superior al de "cualquier escritor culto" y supo aprovechar este asombroso conocimiento en la creación de su propia obra de una manera suficientemente exhaustiva y excepcional como para merecer, entre otros, que se le consagre un volumen del notable *Diccionario de Borges*²⁸, en el que -a pesar de la existencia de una gran variedad de referencias- predominan las de la literatura y filosofía europeas. Además, fuera su cosmopolitismo *oficial o marginado*, de todos modos sigue siendo un cosmopolitismo; de modo que la cuestión del "espíritu argentino" en la obra de Borges todavía no queda resuelta. Tampoco parece definitivo -aunque fundado y razonable- el rechazo de la

²⁷ Así habla, por ejemplo, de la literatura oriental: "Yo me siento culpable de no haber estudiado más las literaturas orientales; sólo me asomé a ellas a través de traducciones. Pero he sentido el golpe de esa belleza", (Alifano, R.: *Conversaciones con Borges*, Ed. Debate, Madrid, 1986, p. 201) o de las literaturas de la Europa Septentrional cuyo conocimiento confiesa deber a la ceguera: "(...) la ceguera me llevó al estudio del anglosajón y a ese mundo, más rico y posterior, de la literatura escandinava. Más tarde escribí *Antiguas literaturas germánicas*, estudié las eddas y las sagas y escribí poemas basados en esos temas", *ibid.* p. 202. Y en otro lugar: "Sé de poetas admirables -Enrique Banchs, Arturo Capdevilla, Toulet-, que han sido relegados al olvido, porque no fueron otra cosa que admirables poetas, que no modificaron el curso de la literatura", el "Prólogo" a la *Antología poética 1923/1977*, Ed. Alianza, Madrid, 1983, 2ª ed., p. 7.

universalidad de Borges expresado por la misma autora al analizar las ideas acerca del tema, presentadas por George Steiner en su trabajo *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y revolución lingüística*²⁹, donde el investigador introduce el concepto de la *extraterritorialidad*, de la cual -según su argumentación- Borges parece ser un clarísimo ejemplo. Habla de "Borges (junto a Beckett y Nabokov) como ejemplo de esos escritores que construyen su literatura en el espacio fronterizo de varias lenguas"³⁰. Esta caracterización del escritor argentino no satisface a A. Gargatagli que declara que "las informaciones que utiliza [Steiner] para describir a Borges como un escritor extraterritorial (...) parecen insuficientes, y en algún caso inexactas"³¹. El argumento básico alegado por A. Gargatagli en contra al universalismo y la extraterritorialidad de Borges es el uso casi exclusivo que éste hizo de la lengua española en su

²⁸Fishburn, E. *A Dictionary of Borges*, Duckworth, London, 1990 .

²⁹Steiner, G. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y revolución lingüística*, Ed. Barral, Barcelona, 1973, (la primera edición en inglés es de 1971), citado por Gargatagli, A. op. cit. p. 92.

³⁰Ibid.

³¹Ibid., p. 94. La crítica de Gargatagli es particularmente rigurosa en relación a la siguiente afirmación de Steiner: "Borges es un universalista. En parte esto se explica por su crianza, por los años que van de 1914 hasta 1921, época durante la cual vivió en Suiza, Italia y España. Y se explica también por las extraordinarias dotes de lingüista que posee. Borges se halla como en su propia casa en inglés, francés, alemán, italiano, portugués, anglosajón y escandinavo antiguo, así como también español, un español constantemente lleno de argentinismos". Para rectificar estas informaciones, la crítica -con su característica exactitud- alega los siguientes datos: "De hecho, vivir (en el sentido durativo de la palabra) sólo vivió [Borges] en Ginebra (3 años); Lugano (1 año); Madrid, Sevilla, Palma de Mallorca y Valldemosa (3 años), y en Buenos Aires, el resto de su vida. Detalles que no dejan de tener interés, porque revelan -en relación con su valoración como escritor angloamericano- que tampoco fijó su residencia -aunque fuera de manera provisional- en ningún país de habla inglesa. En su segundo viaje a Europa (1923-24), fue por primera vez a Londres, sólo unos días, y puede decirse que hasta 1962 (prolongada estancia en Austin, EE. UU. y primera salida al extranjero desde los viajes juveniles) no había tenido contacto directo con las naciones que hablan la lengua de sus mayores". Ibid.

producción literaria. La crítica recuerda que "Borges era monótonamente monolingüe, pero sus textos se leen (los críticos los leen así) como si hubieran sido escritos en muchas lenguas. (...) Su producción en inglés se reduce a los escritos de la infancia que nadie vio jamás, dos poemas, una carta y alguna dedicatoria. Y en francés a un verso, un artículo y una carta"³². Habiendo derrocado la idea de la extraterritorialidad de Borges presentada por Steiner, la crítica pasa -del mismo modo que con el cosmopolitismo- a formular su propia aplicación de este concepto al mundo literario de Borges. "Su extraterritorialidad consistió -propone la autora- en la falta de confianza en las virtudes miméticas del lenguaje, y que leyó en los nominalistas, en Fritz, Ludwig Wittgenstein o Bertrand Russell, pero también en la manera como interpretó su propio territorio lingüístico: el castellano, del que juzgó y criticó (a veces con rigor) su tradición literaria: la heredada por la lengua y la de su propio país"³³. Es cierto que el escepticismo "iconológico" y epistemológico en general, que abiertamente profesaba Borges, le unen a muchos autores de filosofía y literatura no sólo de su continente. Tampoco deja lugar a duda el hecho de que -aunque pudiera haber hecho otra elección- Borges escogió como el terreno de su expresión literaria el castellano. La única pregunta que se impone es la siguiente: en el caso que no hubiera sido capaz de manejar tantas obras escritas en tantos idiomas extranjeros, ¿habría conseguido llevar a cabo su propia obra que sí, está escrita en castellano, pero elaborada y -quizá- hasta un cierto grado "pensada" en tantos otros idiomas (sobre todo, evidentemente, en inglés), engendrada por una herencia cultural

³²Ibid. p. 97.

³³Ibid. p. 99.

profundamente multilingüe y no sólo en cuanto a sus autores sino también a la manera de adquirirla? Es un hecho hartamente conocido que en la biblioteca del padre del escritor figuraban numerosas obras maestras en inglés³⁴, a la lectura de las cuales, desde la más tierna infancia, Jorge consagraba largas horas, forjando de esta manera su consciencia filosófica, cultural y literaria, que sería en el futuro la verdadera materia mental de la que surgirá su obra. ¿Y acaso se puede decir que esta "materia mental" no es universal, extraterritorial y multilingüe? Sería interesante emprender un análisis de las numerosas intercalaciones de unas frases o palabras inglesas en sus textos quizá no tan puramente españoles como pueden parecer. No se trata solamente de las cartas amorosas a Estela Canto³⁵ sino también de los relatos, entre los cuales constan hasta algunos de los más importantes. Por ejemplo, en *El informe de Brodie*, las tres intercalaciones del inglés que introduce³⁶ parecen tener una función de hacer que el texto aparente una traducción del inglés al castellano atribuyendo así más autenticidad al personaje ficticio de Brodie que es un misionero británico. Es uno de los recursos típicos de Borges que consiste en mezclar graciosamente la realidad con

³⁴Igualmente de importancia es el hecho de que había recibido la educación en inglés de su abuela inglesa.

³⁵En su última carta a Estela Canto escribe: "*Wednesday morning* (miércoles por la mañana) / Querida Estela: (...) me repites que puedo contar contigo. Si ello es obra de tu amor, sería mucho; si es un efecto de tu cortesía o de tu piedad, *I can't decently accept it. Loving or even saving a human being is a full time job and it can hardly, I think, be successfully undertaken at odd moments.* Pero ¿a qué traficar en reproches, que son mercancía del Infierno? (...)". (Canto, E.: *Borges a contraluz*, Ed. Espasa-Calpe DL, 1989, p. 154.) Una lectura detenida de las cartas de Borges a Canto puede llevar a la conclusión de que el tímido amante utilizaba el inglés en momentos de una conmoción particularmente fuerte con el objeto de encubrir sus sentimientos, que quedarían demasiado "desnudos" en castellano.

la ficción³⁷. Sin embargo, ¿sería demasiado osada la pregunta de si es que solamente es un recurso o, más bien, Borges realmente "pensó" el relato en inglés y luego lo escribió en castellano? Y, aunque no fuera así, lo cierto es que él hubiera sido capaz de haber actuado de esta manera y sólo eso ya es una prueba suficiente de un auténtico bilingüismo. Más, la siguiente frase : "No nos maravillemos con exceso: en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir"³⁸ parece ser otra consciente y graciosa manifestación de este bilingüismo. Un ejemplo todavía más explícito de este fenómeno se encuentra en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*³⁹ y su auge está en esta fantástica muestra de un verdadero virtuosismo multilingüístico que hace juego con las siguientes lenguas: la imaginaria lengua idealista de Tlön, el *creol* de Xul Solar⁴⁰, el castellano y el inglés: "*Surgió la luna sobre el río se dice [en Tlön] hlör u fang axaxaxas mlö o sea en un orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned)*"⁴¹. Sin entrar todavía en un análisis de las abundantes posibilidades de una

³⁶"Acto continuo lo mutilan (*he is gelded*)"; "Mi hábito (*my cloth*)"; "Bajo el mandato de un horror sagrado (*under a holy dread*)". Borges, J. L.: OCII pp. 449-455.

³⁷Del uso de este recurso se habla más detalladamente en el apartado consagrado al recurso de los espejos.

³⁸OCII 452.

³⁹"Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful)*"; "Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta (...)"; "hacia arriba (*upward*)" . Borges, J. L.: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" OCI pp. 431-443.

⁴⁰Referencias interesantísimas respecto a la *pan lengua* (vinculada con el *pan juego*), el *creol* y -en general- al fantasmagórico personaje de Alejandro Xul Solar y su amistad con Borges contiene el capítulo "Xul Solar" de las *Conversaciones con Borges* de Roberto Alifano, Ed. Debate, Madrid, 1986, pp. 37-42.

interpretación filosófica de este delicioso juego verbal, preguntémosnos simplemente: ¿sería capaz de escribir estas frases un escritor que realmente fuera "monótonamente monolingüe"?⁴²

Por lo tanto, el rechazo del cosmopolitismo, extraterritorialidad o multilingüismo de Borges no parecen llevar a una respuesta satisfactoria acerca de la cuestión del carácter argentino de su obra. Tampoco quiere decir esto que el hecho de que su obra (o por lo menos una buena parte de ella) sea universal, excluya su pertenencia real a la tradición y la realidad contemporánea de la literatura y la cultura argentinas. Julio Ortega busca señales de esta pertenencia en otros aspectos de la obra del autor argentino. En el comienzo de su ensayo "Borges y la cultura hispanoamericana"⁴³ pone énfasis en la contribución de Borges al desarrollo de la narrativa argentina e hispanoamericana alegando las confesiones de J. Cortázar:

Vivíamos en la Argentina de esa época, sometidos a una cantidad de escritores que continuaban ese estilo pesado y farragoso del romanticismo español y francés. De pronto aparecía un hombre joven, un argentino joven, que escribía (...) lapidariamente, como si cada

⁴¹OCI p. 435.

⁴²Su capacidad de percibir el mundo a través de varias lenguas se manifiesta también en la frase que había dicho en el curso de uno de los cincuenta y tantos viajes que en la última década de su vida realizó con María Kodama: "Uno nunca sabe en qué idioma va a morir". Martínez, E.: "Jorge Luis Borges", *Dominical*, 25 de Julio 1999, p. 15.

palabra fuese un cristal facetado y tallado, cuidadosamente pensado, antes de insertarse en la frase, como quien monta una joya muy complicada con muchos elementos. Eso que era sobre todo una lección formal, una lección de economía de medios, de precisión de medidas, de rigor de medios (...). Borges me enseñó a eliminar todos los floripondios, las repeticiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación inútiles, y eso que todavía existe en mucha mala literatura que consiste en decir en una página lo que tan bien se puede decir en una línea.⁴⁴

Pero, además de este homenaje a Borges –expresado por J. Cortázar– por su valiente contribución a la narrativa hispanoamericana, J. Ortega defiende una tesis muy acertada acerca del supuesto conflicto entre los que reivindican la obra de Borges al ámbito de la literatura universal y los que defienden su carácter argentino. “Es evidente – sostiene el crítico– que, como toda obra mayor, la de Borges actúa en un ámbito literario universal. Pero igualmente ella actúa en la dinámica creativa de una cultura hispanoamericana, a cuya estructuración sin duda responde y en cuyas aperturas así mismo se constituye”.⁴⁵ De este modo, se nos presenta la polifacética personalidad literaria de Borges en la que la pertenencia a la literatura universal y el profundo arraigamiento

⁴³Ortega, J.: "Borges y la cultura hispanoamericana", Revista Iberoamericana, Nos. 100-101, Julio-Diciembre de 1977, pp. 257-268.

⁴⁴"Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuela", *Escritura*, Caracas, enero/junio 1976, N0. 1, p. 162. Citado por Ortega, J. op. cit.

⁴⁵Ortega, J. op. cit. p. 257.

en la tradición argentina no están en un conflicto entre sí, sino que, más bien, son las dos caras de la misma moneda, dos rasgos esenciales que coexisten y se complementan mutuamente. “Es claro –continúa el investigador- que desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) se han reiterado y desarrollado (...) no pocos temas y problemas específicos de una percepción particular de la historia y la realidad argentinas, (...) a partir de los ancestros y de figuras como Sarmiento Quiroga y Rosas, enjuiciados y valorados de un modo en la obra juvenil y de otro en la obra de la madurez”⁴⁶. El mismo Borges era consciente de este cambio de actitudes hacia las cuestiones nacionales que se había efectuado en su visión a lo largo de los años. En el capítulo “Nacionalismo, cosmopolitismo, patria, ceguera, celebraciones y futuro” de las *Conversaciones con Borges* de Roberto Alifano, el autor argentino, dos años antes de su muerte, parece inclinarse cada vez más hacia una actitud cosmopolita abandonando su otrora manifiesto sentimiento nacional. Y aunque sus palabras no se refieran directamente a la literatura sino, más bien, a una actitud político-social, (la cual él llama “el error de nacionalismo”), creo que su mención puede contribuir a un mejor entendimiento de la dinámica de este proceso de la formación de su actitud hacia las cuestiones que nos interesan. “En el mundo hay, actualmente, -profesa Borges- un error al que propendemos todos. Un error del que yo también he sido culpable: ese error se llama *nacionalismo*, y es el causante de muchos males. Todos pensamos tal vez demasiado, en la parcela de tierra en que hemos nacido, en la sangre de nuestros mayores”⁴⁷. Estas afirmaciones radicales en contra del

⁴⁶Ibid. p. 258.

⁴⁷Alifano, R. *Conversaciones con Borges*, op. cit., p.197.

nacionalismo se hacen más interesantes todavía cuando el tono general de las denuncias se convierte en una confesión personal:

Yo, por ejemplo, hasta hace poco, me sentía orgulloso de mis ascendientes militares; ahora no⁴⁸. Ahora ya no me siento orgulloso. Le voy a contar una cosa si usted me permite pequeña digresión: cuando yo empecé a

⁴⁸E. Martínez alega esta admiración por los militares junto con la desconfianza frente a la democracia confesada por Borges como las verdaderas razones por las que se le negó el Premio Nobel, que -en cuanto al valor de su obra literaria- indudablemente merecía. "La relación de Borges con la política, se asegura, le costó el Nobel -asevera- la Academia Sueca no estaba dispuesta a premiar a un hombre sobre el que pesaban semejantes declaraciones, por más que hubiese edificado una de las literaturas fundamentales de este siglo". Para explicar de qué "declaraciones" se trata recuerda que el bibliotecario de Buenos Aires había denominado la democracia como "ese curioso abuso de la estadística" y los golpes militares como "un mal necesario". Alega además que "profesó admiración pública por Pinochet y dio la bienvenida a la dictadura de otro general, Jorge Rafael Videla. Y ya tarde, quizá demasiado tarde, su voz se alzó contra la violación de los derechos humanos". Ni su constante aversión hacia Perón, ni su crítica tardía de los militares "alcanzaron para ablandar a los suecos del Nobel. La voz de un anciano sensible, tal vez sincera, no podía borrar de golpe lo que había escrito durante tantos años con su mano", Martínez, E., op. cit. p. 17. Estas afirmaciones son, quizá, excesivamente radicales y parcialmente injustas en cuanto a la obra y la actitud de Borges. No hay que olvidar que su rechazo de la nueva moral de Nietzsche incluida en el relato *Deutsches Requiem* también es una forma de condenar la violencia. Además, su actitud de rechazo hacia el nazismo le había causado problemas en su vida profesional después de la elección del neofascista J. D. Perón, cuando perdió su empleo de bibliotecario destinado a ser un inspector de aves, nominación que nunca aceptó. "Como era de prever, los nuevos dueños de la situación pasaron la factura a aquel atrevido intelectual, que se había mantenido siempre al margen de los delirantes defensores del eje y que no ocultó nunca su simpatía por quienes luchaban contra él". (M. R. Barnatán, introducción a las *Narraciones*, op. cit. p. 52. Para más información sobre la situación de Borges bajo la dictadura peronista véase el capítulo *El triunfo de la barbarie* en la misma obra pp. 51 - 55. Véase también la crítica del fascismo incluida por Borges en el ensayo "Dos libros", *Otras inquisiciones*, OCII pp. 101-104) parecen ser, en cambio, acertadas en cuanto a la evaluación de la actitud de la Academia Sueca que, según la sugerencia incluida en el artículo, tiende a veces a convertirse más bien en un paladín del *political correctness* que en un patrocinador y promotor de verdaderos valores literarios.

escribir se me conocía como el nieto del coronel Borges. Felizmente, ahora el coronel Borges es mi abuelo. Pero como le decía, el nacionalismo es el mal de nuestra época. Los estoicos amonedaron en la antigüedad una palabra de la cual, me parece, aún no somos dignos: me refiero a la palabra cosmopolitismo. Yo pienso que debemos ser ciudadanos del mundo o, como traduciría Goethe esa palabra *werldburger*, que es la misma idea⁴⁹.

Sin embargo, el posible cambio de la actitud emocional del autor hacia los temas nacionales, además de ser tardía, no cambia en nada el hecho de que estos temas han desempeñado un papel importante en su obra coexistiendo con otros temas, metafísicos y universales. J. Ortega habla de la posibilidad de “las disquisiciones sobre el escritor latinoamericano y la tradición europea” pero asegura enseguida que “la división temática no nos daría una visión integral de su escritura”⁵⁰. Esta afirmación parece particularmente acertada y su veracidad se podría constatar prácticamente en cada uno de los numerosos volúmenes de la obra de Borges. Pero quizá ninguno lo demuestra de una manera tan deslumbrante como su *Antología Poética 1923/1977*. Por un lado vemos aquí un número importante de poemas que hacen referencia a la literatura e historia universales o a las cuestiones metafísicas (*Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad; El reloj de arena; Ajedrez; Ariosto y los árabes; Lucas XXIII; Arte poética; Le regret*

⁴⁹Alifano, R. op. cit. pp. 197-198. El subrayado es mío.

⁵⁰Ortega, J. op. cit. p. 258.

d'Héraclite; La noche cíclica; Mateo XXV, 38; Baltasar Gracián; El Golem; Everness; Ewigkeit; Spinoza; A España; James Joyce; El Laberinto; Israel; Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel; On his blindness; El centinela; al primer poeta de Hungría; All our yesterdays; Einar Tambarskelver; En Islandia el alba etc...⁵¹). Por otro lado, un número igualmente notable de los poemas que podríamos llamar argentinos (*El Sur; Carnicería; El general Quiroga va en coche al muerte; La noche que en el sur lo velaron; Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos; Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874); Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín; El tango; Buenos Aires; Los compadritos muertos; Milonga de dos hermanos; Milonga de Jacinto Chiclana; Milonga de Albornoz; El gaucho⁵²*). Antes de sacar conclusiones de esta composición de la *Antología* merece la pena evocar el criterio según el cual el autor eligió precisamente estos poemas de todo este largo (más de 50 años) período de actividad poética que ella abarca. Así lo explica en el prólogo: “Yo desearía que este volumen fuera leído *sub quadam specie aeternitatis*, de un modo hedónico, no en función de teorías, que no profeso, o de mis circunstancias biográficas. Lo he compilado hedónicamente; sólo he recogido lo que me agrada o lo que me agradaba en el instante en que lo elegí⁵³. El hecho de que Borges, sin otro criterio que su preferencia personal, escoja para su antología tanto los poemas *argentinos* como los *universales* aproximadamente en la misma proporción ya es una prueba en sí, de que estas dos fuentes de inspiración son rasgos inseparables de

⁵¹*Nota bene*, la diversidad lingüística y cultural visible en los mismos títulos podría servir de otra prueba del *multilingüismo* y *extraterritorialidad*.

⁵²Véase: Borges, J. L. *Antología Poética 1923/1977*, Ed. Alianza, 1983, 2ªed.

⁵³Ibid. p. 8.

su temperamento poético. Pero esta afirmación sería todavía poco convincente (porque al fin y al cabo, por artificial que esto parezca, se podría efectuar una separación de temas argentinos de los universales) si no se apoyara en un argumento notablemente más profundo, es decir, que la paradoja de la personalidad literaria de Borges descansa no sólo en los temas que escoge sino en el cómo los abarca.

La paradoja es la siguiente: Borges trata los temas universales de una manera argentina y los temas argentinos de una manera universal⁵⁴. Aproximar los temas universales de una manera argentina consiste en dos elementos, el primero de los cuales es una cierta irreverencia hacia estos temas, que le permite tratarlos con ligereza y libertad. Según sostiene el propio Borges: “los argentinos, los sudamericanos en

⁵⁴Víctor Farías en su análisis de uno de los menos conocidos libros de Borges: *El tamaño de mi esperanza* (1926) presenta pruebas convincentes de que desde el comienzo mismo de su carrera de escritor Borges estaba buscando una fórmula de reconciliar sus fascinaciones por la literatura europea con su exaltación del criollismo. "En efecto -dice- este libro publicado en 1926 y convertido por las circunstancias en una especie de catedral sumergida, reúne lo esencial de un pensamiento literario y filosófico antagónico a todo lo conocido de su autor, no sólo por el radical humanismo que afirma, por lo ilustrado y racionalista de su trasfondo y conclusiones, sino también por su búsqueda de un equilibrio armonioso como medio para conocer la relación entre lo nacional y lo universal, entre lo singular y lo general", Víctor Farías: *La metafísica del arrabal: El tamaño de mi esperanza: un libro desconocido de Jorge Luis Borges*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992, p. 17. El autor afirma, sin embargo, que esta fase de búsqueda de equilibrio entre lo argentino y lo universal (no totalmente exenta, sin embargo, de "desequilibrios" nacionalistas y xenófobos en la actitud hacia los extranjeros recién llegados a Argentina), fue posteriormente negada y superada por "la de internacionalización universalista extrema, en la que hizo hegemónicos y absolutos los supuestos reaccionarios genéricos que estaban incluidos en la opción criollista. (...) La internacionalización, que en el caso de la literatura latinoamericana y borgiana implica tanto una universalización de contenidos como de formas literarias, asume en el Borges de la primera etapa un tratamiento polifacético. A diferencia de Borges

general, estamos en una situación análoga [a la de los escritores irlandeses en la historia de la literatura inglesa]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, unas consecuencias afortunadas⁵⁵. Esa *irreverencia*, según afirma J. Ortega, “es central a nuestros mecanismos [sudamericanos] de incorporación y disyunción: supone el proceso descodificador y la dinámica de una escritura disolvente y diferenciadora”⁵⁶. El otro elemento que caracteriza la actitud “hispanoamericana” de Borges hacia los temas universales (o europeos) es lo que J. Ortega llama la dinámica expansiva, que consiste en unos desplazamientos y formalizaciones de estos temas regidos por una dialéctica de ruptura e incorporación, procedimientos típicamente argentinos y americanos:

Distintas tradiciones alimentan la obra de Borges (...) pero asimismo recorren los estratos de la escritura americana; y nuestra tradición, siendo una tradición de ruptura, como ha dicho Octavio Paz, es también incorporatriz: y no porque deba simplemente llenar un espacio cultural en blanco, que le obligaría a sucesivas dependencias, sino porque los mecanismos de la escritura nuestra suponen una *dinámica expansiva* (...) la cual no es necesariamente acumulativa, pues actúa

posterior y consagrado, que entiende lo nacional y lo singular como una pura materialización de lo verdadero, de lo absolutamente universal (...).” Ibid. p. 14.

⁵⁵Borges, J.L.: *Discusión*, Ed. Emecé, Buenos Aires 1957, p. 161, citado por J. Ortega, op. cit. p. 262.

⁵⁶Ortega, J. op. cit. p. 262.

por desplazamientos y formalizaciones, tal como se ilustra en la misma obra de Borges⁵⁷.

Por consiguiente, esos dos elementos de la actitud americana hacia los temas europeos, la “irreverencia” y la “dinámica expansiva”, nos autorizarían a derivar de la consciencia argentina unos rasgos tan fundamentales de la obra de Borges como la impresionante libertad imaginativa con la cual construye su mundo literario, la facilidad y la dinámica de sus asociaciones o el gran eclecticismo de la composición metafísica de este mundo. Este eclecticismo, desde el punto de vista de un análisis puramente filosófico de su obra, merecería quizá el nombre de incoherencia, pero desde la perspectiva de una aproximación americana se justifica como una libre y deliberadamente *irreverente* transformación en la cual se mezclan de manera natural elementos de la ruptura y la recuperación, de modo que “la novedad de la prosa borgiana no es una negación de los previos lenguajes hispanoamericanos sino, por el contrario, su realización privilegiada”⁵⁸. Por otro lado, como se acaba de mencionar, hay otro aspecto de esta paradoja del *universalismo argentino* de Borges que es la de tratar los temas argentinos de una manera universal. Ello significa que en varios escritos de Borges, cuyos temas aparentemente son puramente argentinos, existe un tipo de segunda dimensión escondida detrás del fondo localista: la dimensión de una reflexión filosófica o ética en la cual suenan ecos de sistemas metafísicos que indudablemente traspasan las fronteras de Argentina y del continente americano.

⁵⁷Ibid. p. 260.

⁵⁸Ibid. p. 259.

El aura del Sur.

Curiosamente, el espacio de la geografía, de la historia y de la cultura argentinas que frecuentemente inspira al escritor una reflexión metafísica es el mítico y emblemático *Sur*. Una gran parte de los poemas *argentinos* enumerados más arriba expresa la exaltación de Borges por el Sur, por la Pampa, por el ciego coraje de los gauchos frente a la lucha, al dolor y a la muerte. En el poema *El gaucho* escribe:

Dios le quedaba lejos. Profesaban
La antigua ley de hierro y del coraje,
Que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fe murieron y mataron⁵⁹

He aquí fervorosamente expresada su fascinación por la lucha y hasta por la violencia, la nostalgia del irrecuperable pasado heroico del Sur, (exclama en *El Tango*: “¿Dónde estará el malevaje (...)/ la secta del cuchillo y del coraje? (...) Una mitología de puñales (...) una canción de gesta (...) los soberbios cuchilleros (...)”⁶⁰). No parece imposible que el erudito argentino, hijo de un profesor de filosofía y de un verdadero nihilista, haya encontrado la afirmación de esta fascinación en la *Nueva Moral* de Nietzsche; el paradigma del antiguo conflicto entre la civilización y la barbarie, del que están llenas las páginas de la literatura

⁵⁹Borges, J. L. *Antología poética...*, op. cit. p. 105.

⁶⁰Ibid. p. 62.

argentina, en el concepto nietzscheano de la lucha del elemento dionisiaco con el apolíneo; en el coraje de aquel despiadado gaucho genérico o del cuchillero de los suburbios de Buenos Aires, “la virtud sin escrúpulos” de la cual habla Nietzsche en el *Anticristo* y –por ende– en esta explosión de la libertad y de dura lucha que ofrecía la vida en la Pampa, la exaltación por la *Vida*, vista por el prisma de la interpretación biológica y fisiologista propuesta por Nietzsche en *Zarathustra* y otros escritos⁶¹.

En el poema *Milonga de dos hermanos* vemos que la leyenda argentina de los hermanos Iberra (además expresada de una manera muy argentina, es decir, en forma de una milonga) puede servir para la recuperación de uno de los más antiguos mitos bíblicos que es el de Caín y Abel que representa, a su vez, la eterna lucha del mal contra el bien. No es de extrañar que “Vienen del sur los recuerdos (...)/ de los hermanos Iberra/ hombres de amor y de guerra/ y en el peligro primeros/ la flor de los cuchilleros/ y ahora los tapa la tierra”⁶². En las estrofas que siguen se nos cuenta que el mayor de los hermanos se pone celoso porque el menor “lo aventajaba” pues “debía más muertes a la justicia”. Como Abel “aventajaba” a Caín en el sacrificio a Dios, así, paralelamente, el menor de los Iberra superaba al mayor en la *virtud sin escrúpulos*.

⁶¹Para más información sobre la influencia de Nietzsche en la obra de Borges véase el apartado de este trabajo consagrado a las corrientes filosóficas presentes en Borges.

⁶²Ibid., p. 84-85. El subrayado es mío.

Sin demora y sin apuro
lo fue tendiendo en la vía
para que el tren lo pisara
El tren lo dejó sin cara,
que es lo que el mayor quería⁶³.

De esta manera “jugosa” describe el sujeto lírico la actualización gauchesca del crimen arquetípico para luego concluir en términos siguientes:

Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel⁶⁴.

A base de esta conclusión vemos que la recuperación de una leyenda argentina va más allá de una simple asociación con un antiguo mito bíblico porque, además, contiene la sugerencia de uno de los elementos más importantes de la construcción del mundo literario de Borges, uno de los principios de su visión teórica de la literatura y una de sus referencias filosóficas y religiosas fundamentales: la visión circular del tiempo, de cuyos antecedentes filosóficos y religiosos se

⁶³Ibid.

⁶⁴Ibid.

hablará más adelante. Al mismo tiempo la analogía entre la virtud de servir a Dios representada por Abel y la virtud del coraje, malevaje y violencia encarnada por el menor de los hermanos Iberra están en la relación de “un espejo invertido”, otro recurso importantísimo utilizado por Borges en la construcción de su universo literario.

De todas maneras, ni entre los poemas ni entre los cuentos hay alguno que demuestre este apasionante fenómeno de la tensión entre la pertenencia a la cultura universal y a la argentina mejor que el relato *El Sur*, en el que la dialéctica de las identidades culturales toma la forma de un conflicto de destinos. La encarnación viva y personalizada de este conflicto es el protagonista del relato Juan Dahlmann que era “secretario de una biblioteca municipal (...). Su abuelo materno había sido aquel Francisaco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por los indios de Catriel (...)”⁶⁵, datos que no dejan de indicar el carácter autobiográfico del relato. Merece la pena mencionar que esa “discordia de sus dos linajes” está sugerentemente demostrada no sólo por los conceptos expresados en el texto, sino también por su misma estructura que desde el principio del cuento parece reposar en una serie de parejas de ideas contradictorias. Primera de ellas es la de los linajes *alemán* y *argentino* del protagonista; luego la del *Norte* y del *Sur* que coincide con la de *Buenos Aires* y la *Pampa*, que, al mismo tiempo, están comparados al *presente* y al *pasado*⁶⁶ y que, al final, se resuelven en el emblemático conflicto sarmientino entre la *civilización* y la *barbarie*. La yuxtaposición del sur y del norte (junto

⁶⁵En *Artificios*, OCI p. 524.

⁶⁶“...viajaba al pasado y no sólo al sur”, *Ibid.*, pp. 526-527.

con las demás *emanaciones* de este dualismo o, en otras palabras, con los demás conflictos que esta división representa) denuncia el contraste presente no sólo en la topografía del país, sino también en el fondo del alma argentina y –por consiguiente- en el alma del mismo Borges, por un lado gran conocedor y lector entusiasmado de la literatura y filosofía europeas y, por otro lado, fascinado por el primitivo folklore de los gauchos, por el olor fresco y salvaje de la Pampa y por el ruido estrepitoso de las batallas en las que sangraron gloriosamente sus antepasados. De este modo, un alma argentina se nos presenta como una miniatura de este incesante campo de batalla entre la civilización y la barbarie. Merece la pena mencionar que los ecos de esta batalla suenan también en varios otros cuentos de Borges, por ejemplo *Historia del guerrero y de la cautiva*; *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*; *El informe de Brodie*; *El evangelio según Marcos*, etc.⁶⁷. Jaime Alazraki en su ensayo “Discurso del método <El Sur>”⁶⁸ expone la interesante idea sugerida por el mismo Borges⁶⁹, de que existen dos posibles lecturas del relato. La primera es la "lectura lineal" y la otra es “la lectura que propone la estructura del relato”. La primera de ellas contiene una condena de Borges respecto a la pelea “como un acto de vanidad – vanidad en la provocación del compadrito, vanidad en la aceptación de Dahlmann, vanidad en un acto ciego que suscribe y celebra la barbarie”.

⁶⁷Un análisis breve de estos relatos (excepto el último de ellos) se encuentra en el apartado de este trabajo consagrado a la cuestión del protagonista y del narrador en la obra de Borges.

⁶⁸En *Versiones, inversiones, reversiones*, Ed. Gredos, Madrid, 1977, pp. 27-45.

⁶⁹"Ma nouvelle est donc ambiguë. On peut la lire au premier degré. Mais aussi considérer qu'il s'agit d'un rêve, celui d'un homme qui meurt à l'hôpital et aurait préféré mourir sur le pavé, l'arme à la main. Ou celui de Borges qui préférerait mourir comme son grand-père le général, à cheval plutôt que dans son lit -ou encore

Según este nivel de la lectura la muerte de Dahlmann no es resultado de su propia elección sino una derrota involuntaria frente a “la ley del cuchillo”. Según la otra lectura, que hace J. Alazraki desde la estructura del relato:

(...) la pelea se reorganiza como un sueño. Antes de morir en su lecho de enfermo, Dahlmann sueña una muerte en consonancia con su antepasado de muerte romántica. Este sueño es un reencuentro con el otro, con la sangre de su abuelo (...). El sueño de Dahlmann es también un reencuentro con su pasado, es un último viaje a esa historia que se agota en <un pobre duelo a cuchillo>, un último esfuerzo por ingresar en ese <sueño de uno que es parte de la memoria de todos> - la pelea descrita en el *Martín Fierro*⁷⁰.

Por consiguiente, esta doble solución es a la vez un logro de la técnica literaria de Borges y una expresión “de la dualidad de sentidos que, como un arma de doble filo, propone el viaje al Sur”⁷¹. Además, la idea de la doble lectura del relato propuesta por J. Alazraki tiene su extensión en el postulado del otro posible dualismo existente en la obra: el de la “conciencia individual” de Borges (según la cual rechaza y condena el coraje y la violencia –visión que coincide con la lectura lineal del relato-) contrapuesta a un “inconsciente colectivo”, que

que l'homme est tué par son rêve, cette idée du Sud, de la Pampa, qui l'avait conduit là.” *L'Express*, mayo 1977, citado por J. Alazraki, *Versiones*, op. cit. p. 27.

⁷⁰Alazraki, J. *Versiones ...*, op. cit. pp. 39-40.

⁷¹Ibid.

convierte el coraje en un culto. De este modo, Borges como individuo rechaza rotundamente la violencia representado por el mito del coraje como un emblema de la barbarie. No obstante, “como descendiente de héroes que tejieron un buen tramo de la historia de su país, el coraje es para Borges una nostalgia, una íntima necesidad épica, un deseo de muerte romántica (...) que se expresa en un sueño que todos los argentinos hemos soñado desde el *Martín Fierro* o desde la letra de alguna milonga”⁷².

En conclusión, si no se puede negar en Borges el hecho de que sea un autor por excelencia universal, tampoco se puede rechazar todas estas dimensiones, de las que se acaba de hablar, de su personalidad literaria profundamente argentina. Parece, incluso, que sería un error plantear la cuestión de la indudable tensión entre estas dos facetas del autor de las *Ficciones* a base del esquema de una relación excluyente. Asimismo, si no se puede negar del todo la razón a los que sostienen que Borges destaca entre los escritores hispanoamericanos por su universalismo, hay que admitir también, que una de las cosas que le hacen destacar en el Parnaso de la literatura universal es, en cambio, su afición por los temas y los motivos argentinos, al igual que su manera, más bien típicamente argentina, de manejar los temas universales⁷³.

⁷²ibid. p. 45.

⁷³Para ampliar la visión de la crítica respectiva al problema del universalismo y la argentinidad de Borges véase: Iraset Páez Urdaneta: "La discutida argentinidad" en el prólogo a *Ficciones, El Aleph, El informe de Brodie*, Biblioteca Ayacucho, Barcelona, 1986, pp. 21-23; las opiniones reunidas en *Jorge Luis Borges*, L'Herne, Paris, 1964; Néstor Ibarra: "Jorge Luis Borges", *Lettre Française*, Buenos Aires, IV, 14, 1944; María Luisa Bastos: *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*; Ed. Hispanoamericana, Buenos Aires, 1974; Humberto M. Rasi: "The final creole: Borges' view of Argentine history", *Triquarterly* 25, Fall 1972; Ernesto Sábato:

El nuevo realismo.

En cuanto al método literario de Borges, hay que reconocer que, universalista o argentino, de todas maneras, desde sus primeros intentos literarios incluidos en el ámbito de la poesía ultraísta, es partícipe de la ruptura con el realismo burgués⁷⁴, como tantos otros autores que irán apareciendo en el escenario de la narrativa hispanoamericana a partir de los años cuarenta (y -bien antes- en la poesía) para alcanzar el auge de su fama e influencia artística en la asombrosa explosión artística del *boom* de los años sesenta. Borges nunca fue una figura emblemática del *boom*, nunca llegó a integrarse o identificarse plenamente con este fenómeno, cuya definición, empero, hasta hoy en día no parece ser una tarea satisfactoriamente concluida. Lo cierto es que Borges destacó de este respetable gremio no sólo por sus ideas políticas, de las que se ha hecho mención más arriba, sino también por lo que desde el punto de vista literario parece tener mucha más importancia, es decir, su desprecio total por el género literario predilecto del *boom*: la novela. Contrariamente al espíritu de su época, el género en el cual llegó a su más alta realización artística fue, como es sabido, el relato, aunque no

"Argentinidad de Borges" en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Ed. Univesitaria, Santiago de Chile, 1972, (2ª ed). Walter Migugo y Jorge Aguilar Mora: "Borges, el libro y la escritura", *Caravelle*, Universidad de Toulouse, No. 17, 1971, pp. 187-194; Allen W. Phillips: "<El Sur> de Borges", *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXIX, n.º 2, abril 1963, pp. 140-147; Zunilda Gertel: "<El Sur> de Borges; búsqueda de la identidad en el laberinto", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1, n.º 2, sept. 1971, pp. 35-55; Robert M. Scari: "Aspectos realista-tradicionales del arte narrativo de Borges", *Hispania*, vol. 57, n.º 4, dic. 1974, pp. 899-907; John B. Hall: "Borges <El Sur>: A Garden of Forking Paths?", *Iberomania*, Göttingen, n.º 3, Neue Folge, 1975, pp. 71-77.

dejó de cultivar la poesía y el ensayo o -desde que la ceguera le impuso límites a la actividad de escribir (sólo parcialmente superados por la escritura "dictada")- el diálogo, que, según él, merecía un estatus de un género literario autónomo de pleno derecho.

Sin embargo, estas y otras posibles discrepancias entre él y los demás autores de su época no significan que no se sitúe dentro de la vertiente de antirrealistas y antinaturalistas, sino que, además, en muchos aspectos, desempeña el papel de su valiente precursor.

Así pues, uno de los rasgos más evidentes del método literario de Borges es el rechazo del realismo burgués y si no un rechazo total del localismo y regionalismo, por lo menos, como acabamos de constatar, un cambio profundo del papel desempeñado por los temas localistas. Esta actitud antirrealista y antinaturalista, característica de la llamada *generación superrealista* consiste en una preponderancia de los elementos como la creatividad, la imaginación, una poética de fantasmagoría y del sueño. Los escritores parecen refutar el carácter épico de la literatura, volviendo hacia sus orígenes líricos. Aunque M. Vargas Llosa, en uno de sus ensayos, defiende la tesis según la cual, tanto él como los demás autores del boom están incluidos dentro de una vertiente que en cierto modo también es realista⁷⁵. Claro está que no a la manera de Balzac. Se puede decir, entrando en el terreno del

⁷⁴Para la información sobre distintos períodos distinguibles en la totalidad de la obra de Borges, véase Rodríguez Monegal, E.: *Borges por él mismo*, Ed. Laia, Barcelona, 1984.

⁷⁵ Vargas Llosa, M. "El arte de mentir" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo veinte*. Ed. Grijalbo Montadori, Barcelona 1984, p. 269 - 276.

metalenguaje, que la diferencia entre el realismo tradicional (balzaquiano) y el *nuevo realismo* hispanoamericano es la siguiente: el afán primordial de la literatura realista consistía en el hecho de describir la *realidad* de una manera más fiel y lo más directamente posible. La relación entre la literatura y la realidad era la relación entre el designante y el designado, en cuanto el *nuevo realismo* tuvo la ambición de complicar esta relación expresando la realidad a través de la metáfora. Entonces, si para un realista tradicional la expresión más conseguida de un árbol -como objeto- es simplemente la palabra: "árbol", para el *nuevo realismo* será justamente la peor. Éste, para decir, por ejemplo, "mundo", no empleará la palabra: "mundo" sino "laberinto" o "biblioteca", luego: "jardín" (*de los senderos que se bifurcan*), "casa" (*de Asterión*), un "planeta" (*Tlön*) e incluso un "libro" (*de arena*), una "moneda" (*Zahir*) o, por fin, una letra, que también es un punto y un momento (*Aleph*). Sin embargo, este nuevo método, además de crear nuevas metáforas, igualmente tiende a redescubrir la inagotable riqueza de símbolos provenientes de toda la herencia cultural. El propio Borges llega a una rotunda negación de la posibilidad de la *novedad* en la literatura, caracterizándola como un sistema reversivo "de unas cuantas metáforas", que siempre son las mismas⁷⁶.

⁷⁶ Dice en una entrevista con Roberto Alifano: "(...) las metáforas (...) existen desde siempre, no creo que sea fácil inventarlas (...). Creo que la función de los poetas es descubrirlas (...)." Alifano R.: *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid, 1985, p. 137.

En cambio, el "lugar de inspiración" de Borges parece no tener fronteras. Es tan vasto e inacabable como una enciclopedia⁷⁷. Comprende, según se ha dicho más arriba, tanto el gran canon de la literatura como las obras poco conocidas y marginadas; tanto los temas, mitos y motivos universales, como las imágenes de Buenos Aires, de las batallas de los caudillos criollos, la Pampa, el gaucho y el cuchillo.

Del Rigor en la Ciencia - una sátira contra el mimetismo.

Sin lugar a duda Borges, a pesar de la autonomía y originalidad de su camino literario, también niega el método del descripticismo y mimetismo en relación a la realidad y, aunque a veces puede ser descriptivo, su estilo –por lo menos en los relatos fantásticos- no le sirve para describir otra cosa que sus propias realidades literarias, creadas por su imaginación. En este sentido su descripticismo de la realidad o bien no existe, o bien es apenas un *descripticismo metafórico* y no realista o naturalista.

El escrito que muestra esta actitud de una manera explícita es *Del rigor en la ciencia*⁷⁸ donde aparecen el sarcasmo y la ironía frente a cualquier afán de reflejar la realidad a través de una obra de arte. Claro

⁷⁷Merece la pena mencionar que Borges tenía una afición particular por las enciclopedias y que, efectivamente, algunas de sus inspiraciones literarias provenían directamente de las páginas de la enciclopedia. Véase el capítulo "La enciclopedia" en Alifano, R., op. cit. pp. 81-87.

⁷⁸Borges J. L.: "Del rigor en la ciencia" en *El Hacedor*, OCII p. 225.

está que aquí también, del mismo modo que en la mayoría de sus escritos, el autor se expresa de una manera metafórica. "En aquel imperio -escribe- el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio toda una provincia.⁷⁹" ¿De qué Imperio se trata? Supongamos que el Imperio es el designante para el universo del arte y el "Arte de Cartografía" es la literatura realista. En consecuencia el mapa no es sino un libro (o, quizá , más ampliamente, cualquier obra de arte).

A partir de este momento el autor hiperboliza su alegoría llevando el fenómeno del "afán naturalista" a un mero absurdo: "Con el tiempo esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él⁸⁰". "Los Colegios de Cartógrafos" o bien la crítica realista de la literatura y -en general- esta escuela literaria, alcanzan su ideal. El arte ya no es sino un reflejo superexacto de la realidad. Nada más falta para que los mapas que antes "no satisficieron" causen ahora una satisfacción total. El único problema es que el tiempo está pasando sin cesar y el dominio de los "Colegios de Cartógrafos" se va desvaneciendo y dejando el lugar para las "Generaciones Sigüientes". ¿Quiénes son pues, los miembros de estas "Generaciones"? Antes de responder a esta pregunta fijémonos en el recurso empleado aquí por el autor que consiste en el hecho de comenzar casi todos los sustantivos que aparecen en el texto con una mayúscula, (entre los treinta y cinco sustantivos treinta comienzan con una mayúscula), como si fuesen

⁷⁹Ibid.

⁸⁰Ibid.

nombres propios. Admitamos al mismo tiempo que, por metafóricas que sean, son unas nociones espléndidamente conseguidas. El irrealismo, el superrealismo, el realismo mágico o, generalmente, el *nuevo realismo* (como -siguiendo la sugerencia de Vargas Llosa- se seguirán denominando estas vertientes en este trabajo), Asturias, Arguedas, Fuentes, Márquez, Cortázar, el propio Borges y tantos otros caben muy bien en la siguiente denominación: "Las Generaciones Siguientes Menos Adictas al Estudio de la Cartografía"⁸¹.

Es justamente por la falta de la afición a la "Cartografía" -el rechazo del naturalismo- por lo que las nuevas generaciones "entendieron que ese Dilatado Mapa era Inútil". Esta frase concluye brevemente la actitud literaria de Borges: describir la realidad, trasladarla a las páginas de un libro significa copiarla y esto es ni más ni menos que inútil. Lo único que vale la pena es crear nuevos mundos imaginarios e idealistas. Además el mimetismo -según Borges- no sólo es inútil sino también inmoral, porque sirve de un multiplicador para una gran mentira que es la existencia misma de la "realidad"⁸².

⁸¹El subrayado es mío.

⁸²La investigación de las huellas y las raíces filosóficas de la ética antimaterialista presente en la obra de Borges es uno de los temas fundamentales de la parte de este trabajo consagrada a la aproximación de las fuentes filosóficas del universo literario de Borges.

Naturalismo al día -el asunto de la crítica literaria.

Analizando la idea del Eterno Retorno veremos que la tendencia de volver a los mismos símbolos y emblemas es una de las constantes en la obra de Borges. Así pues, en el ensayo *Naturalismo al día*⁸³ otra vez habla del *Imperio* y del *Mapa*⁸⁴ atribuyendo su descubrimiento a H.B.D. Hilary Lambkin Formento del que dice en el comienzo del ensayo que "a la entrada de este apasionante mundo descriptivista [es] el primer nombre que nos tiende la mano"⁸⁵. Este hombre, cuya ocupación fue una cosa tan noble como la crítica literaria, fue considerado "un crítico objetivo, es decir (...) un hombre que excluye de su tarea de glosador todo elogio y toda censura"⁸⁶. El mapa del Imperio antes mencionado le sirve como inspiración para su trabajo crítico y le guía hacia la creación de una obra revolucionaria. Es un estudio de la *Divina Comedia* compuesto de tres volúmenes: *el Infierno*, *el Purgatorio* y *el Paraíso* (!). En otras palabras su trabajo crítico es un "mapa" del "imperio" de la *Divina Comedia*. Lambkin Formento "intuyó que la descripción de un poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa coincidía punto por punto con el Imperio. Eliminó, al cabo de maduras reflexiones, el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante. ¡Así quedó inaugurado, en nuestra metrópoli,

⁸³En Borges J. L. y Bioy Casares A. *Crónicas de Bustos Domecq*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 37-43.

⁸⁴El cuento breve *Del Rigor en la Ciencia* está citado o -más bien- incorporado en este ensayo desde la primera letra hasta la última.

⁸⁵Borges y Bioy Casares, *Crónicas...* op. cit. pp. 39-40.

⁸⁶Ibid.

el primer monumento descriptivista!"⁸⁷ La burla de la crítica literaria llega al cenit en las frases que siguen: "Ver para creer: no faltaron ratas de biblioteca que tomaron, o simulaban tomar, este novísimo *tour de force* de la crítica, por una edición más del difundido poema de Alighieri ¡usándolo como libro de lectura! ¡Así se rinde falso culto al estro poético! ¡Así se subestima la crítica!"⁸⁸ Contrariamente a aquellas *ratas de biblioteca* Bustos Domecq sabe apreciar la obra de Lambkin caracterizándola enusiasmáticamente como : "la mayor labor exegética de nuestro medio"⁸⁹.

Por lo visto este ensayo contiene una graciosa pero -al mismo tiempo- irónica y aguda sátira a la crítica literaria. El autor (los autores) expresa aquí una idea de muchos de sus contemporáneos que optan por la liberación y la autonomía de la obra literaria, creyendo que la obra en sí explica mejor lo que es. La obra es la mejor crítica y el único buen comentario para la obra misma ya que toda la *crítica exterior* no hace sino deformarla⁹⁰. La última frase del citado ensayo resume perspicazmente un dilema que Borges irónicamente atribuye al arte naturalista: "Si la tendencia descriptiva prosigue, el arte se inmolará en

⁸⁷Ibid., p. 41.

⁸⁸Ibid.

⁸⁹Ibid.

⁹⁰En el Prólogo a la *Antología poética 1923/1977* (Alianza, Madrid, 1983, 2ª ed., p. 7) afirma Borges en tono crítico: "Las universidades prefieren la bibliografía a la lectura de los libros. El Oriente, en cambio, entendía que todo es muy antiguo, o impersonal, o contemporáneo, lo cual al cabo da lo mismo". La visión irónica de las "invenciones" de la crítica literaria en el planeta Tlön puede ser encontrada en el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (*Ficciones*, OCI p. 439).

las aras de la naturaleza, ya el doctor T. Brown dijo que la naturaleza es el arte de Dios."⁹¹

"Leer es reescribir", Pierre Menard - autor del Quijote

Un personaje analógico a Lambkin, como si fuera un reflejo en el espejo, es Pierre Menard (en el cuento *Pierre Menard autor del Quijote*), salvo que en este relato Borges, además de expresar sus ideas sobre la crítica literaria, se refiere más ampliamente al fenómeno de la creación literaria. Según Jaime Alazraki "Pierre Menard autor del Quijote, es una exacerbación de ese proceso en que escribir literatura es una forma de reescribir esas pocas metáforas ya advertidas para siempre"⁹². O bien , según Michael Foucault: "escribir consiste en referir el lenguaje al lenguaje. Hacer hablar a todo. Comentarios de la escritura, comentarios de los antiguos, comentarios de lo que relatan los viajeros, comentarios de leyendas y fábulas: a ninguno de estos discursos se pide de interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él"⁹³. En consecuencia el dilema del naturalismo y realismo se extiende a toda la literatura comprendiendo hasta el irrealismo y el surrealismo por antinaturalistas que sean. La inquietante pregunta retórica: "¿Para qué

⁹¹Borges y Bioy Casares: *Crónicas...* op. cit. p. 43.

⁹²Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones, Reversiones*, De Gredos, Madrid 1977, pp. 84.

⁹³Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno, México, citado por Alazraki J. *Versiones...* op. cit. p. 84.

describir (copiar) el mundo?" aquí toma la forma de otras preguntas, (que igualmente sabotean el universo de la creación literaria), expresadas por J. Alazraki de la manera siguiente:

¿Si no hay texto que no sea un eco de otro, por qué reescribirlo? ¿Si no hay texto que no sea reflejo de otro, por qué producir simulacros, por qué producir en vano las entidades? Bastará con leer el mismo texto desde un contexto nuevo, bastará con aceptar que siempre hay una forma nueva de leer el mismo texto y que un libro es capaz de inagotables huellas en la imaginación del lector.⁹⁴

Por esa razón el hecho simple de leer *el Quijote* incluye el acto de reescribirlo. *Pierre Menard* es la reencarnación de este concepto. En su caso la definición *autor del Quijote* quiere decir: lector del Quijote, pero un lector desde la perspectiva de la visión de la obra como un acto de comunicación y la literatura como un constante proceso de comunicación.⁹⁵

"...un libro -escribe Borges en *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw-* (...) es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes indurables imágenes que deja en su memoria.

⁹⁴Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones, Reversiones*, De Gredos, Madrid 1977, pp. 84.

⁹⁵Escribe Roberto Alifano, "Felizmente, toda obra literaria es una suerte de diálogo y no una mera serie de estructuras lingüísticas. Un diálogo donde los sueños y la

Ese diálogo es infinito; (...)."⁹⁶ Entonces *el Quijote* como obra única y universal no existe. La recepción del *Quijote* en la época de Cervantes y en la época de "Pierre Menard" son tan diferentes, que -aunque verbalmente el texto persevere igual- en su esencia existencial no lo es. La visión de la literatura como un diálogo implica la convicción de que un libro es un acto de comunicación. Si no lo es, no existe. Un libro objetivo, ideal, arquetípico no existe ; unas páginas cubiertas de letras y puestas en el cajón no cumplen con las exigencias de un comunicado, son apenas su primera etapa, la de producir el impulso pero les faltan: el canal por el que pudieran pasar (la edición) y el *percibidor* (el lector). Ello significa que el lector, al igual que el escritor y el editor participa en el proceso de la creación del comunicado y cada uno de ellos es capaz de influir en la forma final de éste. Si entonces un libro es un comunicado y el lector es *percibidor*, el lector influye en la obra a través de su percepción. Por eso, según afirma J. Alazraki, "hay tantos *Quijotes* como lectores del *Quijote*, y ese diálogo infinito entre un texto y sus lectores convierte al libro en un manuscrito en constante revisión"⁹⁷. En el pensamiento teórico de Borges la importancia de la revisión, es decir de la percepción de la obra, parece incluso llegar a prevalecer sobre la importancia de la creación física del "manuscrito."

Por consiguiente, sigue exponiendo Borges en la mencionada *Nota sobre Bernard Shaw* : El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de

imaginación del autor entablan una correspondencia con el lector. La obra de Borges es el triunfo de la comunicación", Ailfano, R., op. cit. p. 10. (El subrayado es mío).

⁹⁶OCII p. 125.

⁹⁷Alazraki, J. ,*Versiones*, op. cit. p. 85.

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 2000, yo sabría como será la literatura en el año 2000."⁹⁸ Si, por lo tanto, el invisible *Quijote* de Menard es una relectura del Quijote de Cervantes, ¿qué es el comentario de Borges titulado *Pierre Menard* ? "Es ya la lectura de una lectura."⁹⁹, responde Jaime Alazraki. Continuando esta inquisición se impone la siguiente pregunta: ¿Qué es, entonces, el análisis de la lectura, de una lectura que se está realizando en este momento? *Tout simplement*: una lectura de la lectura de una lectura. Más, quien lea esta aproximación a la obra de Borges habrá realizado una lectura de la lectura de una... etc. He aquí la esencia de la literatura: un continuo juego de espejos, un eterno retorno de los temas y motivos antiguos, un incesante diálogo de generaciones e individuos, una actualización perpetua de antiguos mitos y metáforas.

La función del lector en el nuevo realismo.

Concluyendo el tema del realismo y el irrealismo borgianos, merece la pena mencionar unas constataciones del propio Borges relatadas por Emir Rodríguez Monegal¹⁰⁰ y pronunciadas en una conferencia en Montevideo. Allí Borges se revela no sólo como un creador de la literatura fantástica, sino también un teórico de ella. Rodríguez Monegal informa que "Borges señaló varios procedimientos

⁹⁸OCII p. 125 (El subrayado es mío).

⁹⁹Jaime Alazraki, *Versiones...* op. cit. p. 86.

que aparecen en la literatura fantástica desde sus orígenes y que permiten al escritor no sólo destruir el aparente realismo de esas ficciones, sino impregnar de fantasía la realidad misma"¹⁰¹. El autor mantiene que el recurso (tan frecuente en la obra de Borges) de la obra de arte dentro de la obra de arte, es común en todas las literaturas. *El Quijote* puede servir como ejemplo suficientemente representativo. Borges observa que "en la segunda parte hay personajes que han leído la primera y la discuten con los protagonistas."¹⁰² Luego viene una variedad de otros ejemplos del uso de este recurso:

En *Hamlet* cuando los cómicos representan en la corte de Claudio una tragedia que tiene muchos puntos de contacto con la obra misma. En la *Eneida* (libro I) el protagonista contempla en Cartago unos frescos en que se presenta la destrucción de Troya, de la que ha escapado, y se reconoce <mezclado entre los príncipes aqueos>. Antes aun en la *Iliada*, Helena borda (en el canto III) un doble manto de púrpura que presenta un tema idéntico al del poema: el combate de los aqueos y los troyanos por la posesión de Helena. En estos ejemplos ilustres (y en otros que Borges había anticipado en un artículo, "Cuando la ficción vive en la ficción", 1939, y reiteraría en "Magias parciales del *Quijote*", mucho más tarde), se advierte que algo ocurre a nivel retórico que va mas allá de la sorpresa

¹⁰⁰Rodríguez Monegal Emir, *Borges por él mismo*, Barcelona Laia DL 1984, p.75.

¹⁰¹Ibid.

puramente temática del recurso. La obra de arte parece poseída de una realidad de segundo grado desde el momento en que dentro de ella se introduce otra obra de arte. Esta alteración retórica de la realidad es la que interesa a Borges, ya que permite indicar la posibilidad de otra alteración retórica: la de la función del lector.¹⁰³

Este recurso aparece frecuentemente en la obra de Borges y constituye una parte integral, una consecuencia inevitable del rechazo del método realista. Al introducir la nueva aproximación a la literatura, a la manera del *nuevo realismo* (tal y como lo denomina M. Vargas Llosa), el autor ha colocado al lector frente a un desafío: usar la imaginación y el intelecto. Es decir, participar en el trabajo de crear o, por lo menos, actualizar la obra. El realismo burgués no dejaba mucho espacio a la imaginación limitando el papel del lector a un mero consumidor de unas imágenes que detalladamente reproducían la realidad. Borges, en cambio, deja al lector frente a la tarea de completar la base de la imagen penumbrosa, fantástica y onírica a través de su propio esfuerzo imaginativo; de acompañarle en su exigente itinerario metafísico, activando sus propias capacidades especulativas. De este modo, el papel del lector en la obra de Borges adquiere una importancia considerablemente superior en comparación con la producción de los realistas, en cuanto, al mismo tiempo, este proceso de adquisición de la

¹⁰²Ibid.

¹⁰³Monegal Rodríguez E. op. cit. p.75. (El subrayado es mío).

importancia del lector para la creación es paralelo al proceso de una progresiva devaluación del papel del narrador.

Entre la realidad y la ficción.

Sin embargo, Borges, habiendo utilizado este recurso en sus cuentos, no se ha limitado a usarlo sino, según sigue relatando E. Rodríguez Monegal, "también lo ha invertido. En vez de atestiguar la realidad de su cuento por la introducción de una obra de arte dentro de él, ha introducido en sus relatos más audaces la realidad contemporánea de su lector."¹⁰⁴ Este recurso además de ser gracioso y humorístico, desde la perspectiva del realismo tradicional, puede parecer incluso insolente. Porque si la mayor preocupación de un Balzac era la de expresar la realidad, debido a lo cual se puede decir que la literatura "estaba al servicio de la realidad", en Borges la realidad está al servicio de la obra. Así pues, -por ejemplo- para que la existencia de la enciclopedia de Tlön adquiriera más verosimilitud Borges atribuye su descubrimiento a una persona real que, además, es su amigo y colaborador literario, Bioy Casares. Este relato contiene nombres de varios personajes cuya aparición aumenta todavía el efecto de la mezcla de lo real con lo ficticio, imaginario e idealista. E. Rodríguez Monegal constata a este respecto que "siempre, cualquier que fuese el procedimiento usado, un fragmento irrefutable de la realidad aparecía inscrito en la ficción, dándole un peso de verosimilitud de la que de otro

modo carecería. O (lo que es aun más interesante para Borges) contaminando de irrealidad la experiencia de los mismos lectores que pueden reconocer a Bioy Casares pero no a Tlön"¹⁰⁵.

La poética del sueño.

Aunque Borges refutaba rotundamente a Freud,¹⁰⁶ en un número importante de sus relatos utilizó el recurso cuya introducción a la literatura es debida al psicoanálisis: la poética del sueño. Borges nunca permitiría ser llamado un surrealista y tampoco se intentará imponérselo. Sin embargo, ¿qué es el relato *Ulrika*¹⁰⁷ sino un sueño del narrador? (además un sueño erótico, cuyo contenido le permitiría a Freud sacar numerosas conclusiones psicoanalíticas). El psicoanálisis en la teoría literaria proclamó toda la obra literaria (tanto con el uso del recurso de la poética del sueño, como sin él) un material exquisito para el psicoanálisis del autor, debido al hecho de que lo escrito revela directamente el inconsciente del escritor permitiéndole al lector penetrar en los niveles más básicos del "iceberg" del inconsciente¹⁰⁸. No obstante, hay que admitir que no hay expresión más directa y más liberada de cualquier tipo del control de la conciencia que un sueño. Por lo tanto -aunque Borges ni se interesa por las teorías de Freud, ni estaría

¹⁰⁴Rodríguez Monegal E. op. cit. p. 75.

¹⁰⁵Ibid.

¹⁰⁶Dice que no puede leer a Freud "por trivial y primitivo". Juan Nuño, op. cit p. 13.

¹⁰⁷En *El libro de arena*, OCIII pp. 17-19.

¹⁰⁸Comp. Freud, S. *El psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1970.

de acuerdo con esta constatación- se puede sostener que le debe al psiquiatra de Viena y a sus seguidores literarios uno de sus recursos literarios fundamentales, aprovechados en los relatos y en la poesía: *la poética del sueño*.

Tal vez, un ejemplo más célebre de un juego temático con el límite entre la realidad y el sueño es la narración *Las ruinas circulares* (*Ficciones*), en la cual está insertada como epígrafe una frase de Lewis Carroll, tomada de *Through the Looking Glass*. El epígrafe en que se habla de una persona que para de soñar a otra. La función del epígrafe en relación al cuento es paralela a la relación del protagonista respecto a su creación. Borges señala, sin embargo, que el recurso de entretener elementos de la realidad con los del sueño o infiltrar los elementos del sueño en la realidad no es acaso su invención, sino que ha existido siempre en el folklore de todos los pueblos, y sus ejemplos se hallan frecuentemente en la literatura. Borges presenta uno que procede de un texto de Coleridge.¹⁰⁹

¹⁰⁹"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que habían estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ¿entonces,

2. EL ESPACIO Y LA MATERIA.

Al hablar de Borges como teórico de la literatura vimos que éste concedía un papel considerablemente importante al lector en el proceso de la creación literaria. Es sabido que las ideas teóricas de la literatura no son sino un reflejo y una continuación de su punto de vista en cuanto al mundo y a la materia en general. Si entonces la esencia de una obra literaria depende más bien del lector que del escritor, en consecuencia la esencia del mundo material depende de quien lo observa. La encarnación explícita de esta visión del mundo se encuentra en el cuento *El inmortal*.¹¹⁰

El espacio en la ciudad de los inmortales.

El espacio de la narración es definido por dos ríos, como dos polos opuestos: "un río cuyas aguas dan la inmortalidad y otro río cuyas aguas la borran".¹¹¹ En la construcción del relato el autor recurre - procedimiento frecuente en sus relatos- al motivo de un viaje, cuyo objetivo es recorrer el espacio circunscrito por los dos ríos. Pero si en la primera parte el narrador está viajando en busca del primer río, el "que

qué?" Citado por Borges en "La flor de Coleridge", *Otras Inquisiciones* (1952), OCI p. 17.

¹¹⁰ En *El Aleph*, OCI pp. 533-544.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 9.

purifica de la muerte a los hombres"¹¹², en la segunda parte el objeto de la búsqueda ya es el río de poder opuesto.

El espacio de la penumbrosa ciudad de los inmortales es percibido de una manera absolutamente distinta por el narrador y por Argos, el primitivo troglodita encontrado por Flaminio Rufo en su camino hacia la Ciudad de los Inmortales. "Pensé -relata el narrador- que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos"¹¹³. En el mundo de la literatura, como lo hemos visto, la lectura de la obra desempeña un papel creativo: "leer es escribir". Analógicamente en el mundo material percibir es crear. Por lo tanto, si "hay tantos Quijotes cuantos lectores del Quijote" analógicamente hay tantos mundos cuantos hombres. "Pensé que acaso -sigue su relato el narrador- no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. (...) Consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos"¹¹⁴. El mundo material no existe, sino que se está haciendo y deshaciendo en cada instante. El pasaje citado más arriba demuestra la capacidad extraordinaria de Borges para expresar sus ideas ontológicas a través de un *metalenguaje*. Las partes de la oración sirven aquí como los denominantes más breves posibles. Así los "verbos impersonales" representan una acción sin causa y sin consecuencias. Hecha por nadie y sentida por nadie. Una acción que no tiene ni objeto ni sujeto (por eso los verbos son impersonales).

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., p.10.

Un sustantivo representa un sujeto, es decir alguien o algo sólido, estable, durable. Pero, como se ha dicho antes, el lenguaje de la ciudad de los inmortales ignoraba los sustantivos. Los "indeclinables epítetos" denominan metafóricamente las "impresiones brevísimas" que son la prueba de que el mundo existe sólo cuando está percibido y desaparece al "cerrar los ojos".

El equilibrio entre la lírica y la épica.

El rechazo del sustantivo, en tanto que un denominante de la realidad, se extiende a los géneros literarios. El autor mantiene que la lírica expresa mucho mejor la esencia fugaz del mundo porque la base de la lírica es fluidez e impresión impalpable, en cuanto la épica está llena de "pesados" sustantivos y verbos "superpersonales." Sin embargo, las dos son necesarias para mantener un cierto equilibrio, como el bien y el mal, "como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Eglogas*"¹¹⁵. Esta frase esclarece el fenómeno mencionado anteriormente característico no sólo de Borges, sino también de otros representantes de la literatura hispanoamericana: la vuelta a los orígenes líricos de la literatura, demostrando al mismo tiempo que esta vuelta no se reduce a un experimento formal más, sino que tiene una conexión estricta con la

¹¹⁴Ibid., p.13.

¹¹⁵Ibid., p.14.

nueva visión del mundo y de la realidad. La lírica (bien en prosa, bien en verso) sin duda conviene más a la visión del mundo como algo inestable, pasajero y totalmente determinado por la impresión instantánea del observador. En este caso es lógico que un epíteto de las *Eglogas* sea suficiente para sustituir al entero *Poema del Cid*, por monumental y respetable que sea. El sentido primordial de la existencia del *Cantar de mío Cid* se basa en pregonar las hazañas del gran héroe. El "héroe", no obstante, es un sustantivo y los sustantivos no existen.

Amontonarse en las ciénagas - autolimitación del espacio.

Analizando el problema del espacio en la obra de Borges hay que mencionar el fenómeno de una autolimitación espacial realizada por sus personajes en un número significativo de los relatos. Es como si los personajes decepcionados por la vanidad del mundo material contribuyeran voluntariamente y sin lamentarlo a que el espacio se les contrajera dejándoles encerrados en un terreno reducido, frecuentemente oscuro y completamente privado de los logros de la ciencia y de la técnica. Así, por ejemplo, los habitantes del país descrito en *El Informe de Brodie*, "disponiendo de una meseta dilatada y herbosa , en la que hay manantiales de agua clara y árboles que dispensan la sombra, hayan optado por amontonarse en las ciénagas que rodean la base."¹¹⁶ Los indígenas del *Informe* reducen su espacio vital de una vasta

¹¹⁶Ibid, p.209.

meseta a las ciénagas "deleitándose de su impureza".¹¹⁷ Los inmortales - en cambio- "...erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos casi no percibían el mundo físico"¹¹⁸. Esta retirada benévola no es solamente una manifestación de un escepticismo profundo frente a la existencia del espacio ("el mundo físico") sino también frente a todas las conquistas de la civilización ("la fábrica"), basadas en las ciencias exactas cuya esencia está vinculada con el mundo material. ¿Cómo pues, se podría aprovechar de los descubrimientos debidos al desarrollo de una ciencia cuya base y cuyo contenido es una cosa tan relativa y falsa como la materia?

Asterión - el Minotauro de Borges.

Otro protagonista que voluntariamente renuncia a un espacio abierto y, al igual que los indígenas y los inmortales, demuestra una predilección por un espacio cerrado es Asterión, que establece su morada en *La casa de Asterión*¹¹⁹, la cual no es sino un laberinto. "La casa es -escribe Borges- del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo."¹²⁰ Según la posible lectura existencialista de este relato no se trataría del mundo como un fenómeno o un espacio universal, común a todos los hombres, sino del mundo de Asterión y sólo de él, que es distinto y aislado del mundo de los demás del mismo modo que el

¹¹⁷Ibid.

¹¹⁸En *El inmortal*, OCI p. 540.

¹¹⁹En *El Aleph*, OCI. pp. 569-570.

¹²⁰Ibid., p. 569.

mundo de cualquiera es inaccesible e impenetrable a Asterión. La casa de Asterión está cerrada y -ya que es un laberinto- no se puede salir de ella. Es un laberinto que está lleno de galerías que, a veces, son todas iguales y, a veces, no las hay porque su existencia depende de la imaginación del habitante. Asterión, consciente de que su propia imaginación es un instrumento eficaz de creación, se divierte creando y haciendo desaparecer las galerías.

En la casa de Asterión - asegura el narrador- "no hay un solo mueble"¹²¹. El "mueble" desempeña aquí un papel analógico al "sustantivo" en *El inmortal*, es decir, representa todos los objetos. El mueble tiene la connotación de un objeto estable, concreto y durable. Simboliza, en general, la materia cuya existencia es independiente, objetiva y evidente. En esta materia no cree Borges, lo que trae más consecuencias significativas: sin la existencia de la materia el espacio pierde el derecho a referirse a sus tres dimensiones tradicionalmente reconocidas: la altura, el grosor y la largura.

Gracias al afán creador de la imaginación de Asterión percibimos en este relato el aviso de un recurso muy sugerente y frecuentemente utilizado en la obra de Borges: *el juego del doble*. "Pero de tantos juegos el preferido juego de Asterión, es el de otro Asterión"¹²². Aunque el propio Borges explícitamente declare en el cuento que la casa (de Asterión) es el mundo, esta frase no agota todas las posibilidades interpretativas de este concepto. Según Jaime Alazraki "la casa" donde

¹²¹Ibid., p.570.

¹²²Ibid.

se esconde el protagonista es la cultura. En tal caso Borges habría convertido el antiguo mito de Minotauro en una metáfora epistemológica que trasunta la situación del hombre moderno en relación a ese "mundo artificial [la cultura], en el cual vivimos como miembros de una sociedad"¹²³. En otro lugar el mismo autor asegura que

...la casa de Minotauro es el laberinto creado por el hombre y destinado a que lo descifren los hombres; es la cultura, en cuyo seno el hombre encuentra su <habitat>, sus catorce mares y los catorce templos: la naturaleza, el gran laberinto creado por los dioses, ése que infunde temor a Asterión y que obliga a volver al suyo, donde ha encontrado alguna felicidad. Asterión no ignora el gran laberinto: <algún atardecer he pisado la calle> pero ha renunciado a él: <Antes de la noche volví por el temor que me infundieran las caras de la plebe>. Ha encontrado por el laberinto construido por el hombre una forma de vivir con aquel, una forma de escapar del infinito (los catorce mares) en cuyo caso se pierde despavorido, para encontrar un infinito humano (los catorce patios y aljibes) en cuyo orden se pasea como en su casa¹²⁴.

¹²³ Jaime Alazraki, *Versiones..op. cit.*, p.86.

¹²⁴ Ibid.

Un laberinto como modelo de la narración.

Analizando este relato es imposible evitar una aproximación al carácter laberíntico del espacio literario de Borges representado por un gran número de sus relatos. Se puede decir, sin riesgo alguno, que el laberinto es una de las palabras claves tanto para el contenido como para la estructura de los textos de Borges. Según Jaime Alazraki "...en muchos de sus cuentos es un insistente símbolo, en otros la estructura de la narración es laberíntica (cuentos dentro de cuentos o cuentos que son parte de otros cuentos), en algunos el orden y el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto: el laberinto se dibuja, así, sin ser nombrado, la materia se organiza en construcciones laberínticas"¹²⁵.

La casa de Asterión, como hemos visto, es un ejemplo de un relato cuyo contenido es un laberinto. En cambio, el relato con rasgos de la prosa policiaca: *El Jardín de los senderos que se bifurcan*¹²⁶ es, tal vez, el mejor ejemplo de la construcción laberíntica de la trama en la obra de Borges. De hecho, en este relato existen las dos cosas: el laberinto como dimensión espacial del cuento (el jardín simplemente lo es) y la estructura laberíntica de la narración. El protagonista -un espía japonés que permanece al servicio del ejército alemán- conoce "...el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos"¹²⁷, que consiste en seguir el sendero del camino que se bifurca doblando en cada encrucijada a la izquierda. La casa de Albert

¹²⁵Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Grados, Madrid 1968, p.40.

¹²⁶En *Ficciones*, OCI pp. 472-480.

¹²⁷Ibid., pp. 474-475.

con su jardín le traen a la memoria el "simétrico jardín de Hai Feng" donde creció, el sendero por el que "zigzaguea" se le revela como uno de los senderos de su infancia. En este sentido es un ejemplo del laberinto como un tema del relato. Pero, al mismo tiempo, el relato está organizado como un laberinto. Su centro es el nombre de Albert, cuya muerte es una actualización de la muerte del Minotauro.

La ironía.

El pasaje por el "húmedo sendero" de la infancia de Yu Tsu, en realidad, es el camino desde el andén hasta la casa de Albert. Este trayecto anticipa otro jardín: el del libro de su antepasado a la pesquisa del cual el protagonista había consagrado una gran parte de su vida. Es importante para la construcción del cuento que el número de páginas dedicadas a la empresa acometida por Tsui Pen en la casa de Albert es igual al número de páginas en la primera parte del relato. Por consiguiente, según la interpretación de Jaime Alazraki, la primera parte es una trama a la manera del género policiaco y la segunda parte constituye una larga digresión. Pero

...si desde tal punto de vista la disertación de Albert no se justifica, es decir, como relato que responde a una mecánica del género policial, se justifica con creces como la historia de una aplastante ironía. Ironía en cuanto el espía está obligado a destruir al único hombre que ha descifrado el enigma de su antepasado; pero

ironía también porque el acto brutal del espía deshace, no menos brutalmente, la laberíntica construcción de su abuelo. La descripción del libro de Albert contiene, como una cámara más del laberinto que el texto dibuja, la situación en la cual esa descripción tiene lugar: <Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a la puerta; Fang resuelve matarlo.> -una imagen invertida de lo que está sucediendo en el relato dentro del cual Borges ha insertado ese segundo relato-.¹²⁸

El efecto de la construcción laberíntica del relato está intensificado -como vemos en el pasaje citado arriba- por el recurso de la doble imagen de dos espejos enfrentados. Es como si existiesen dos tramas posibles que pueden estar sucediendo en el mismo instante. Lo prueba la afirmación siguiente de Albert: "...usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo."¹²⁹ Si iniciáramos en este momento la aproximación al recurso de los espejos, nos abismaríamos, sin embargo, en otro aspecto muy importante de la obra de Borges: el problema del tiempo.¹³⁰

¹²⁸Jaime Alazraki, *Versiones...* op. cit. p.103.

¹²⁹OCI pp. 477-478. De hecho el número de tramas es infinito, al igual que los innumerables pasados y porvenires, elementos característicos del tiempo bifurcable propuesto por Ts'ui Pen. Véase OCI p. 479.

¹³⁰El tiempo -tanto en este relato (el verdadero protagonista de este relato es, precisamente, el tiempo. Véase la siguiente parte del análisis de esta narración en el apartado consagrado a la influencia de Hume en la obra de Borges) como en muchos otros- tiene los rasgos tan analógicos al espacio material y está tan estrictamente vinculado con él, que -siguiendo las sugerencias de Herbert George Wells incluidas en el relato fantástico *The Time Machine*- se puede decir que no es sino la cuarta dimensión del espacio. Por eso la distinción tradicional entre el espacio material y el espacio temporal en el análisis de la obra de Borges no sólo no es indispensable sino

El espacio subjetivo del Tlön.

La relatividad del espacio material es una de las características más destacadas del planeta Tlön. La primera razón por la que no se puede definir por ejemplo topográficamente el planeta es la falta de cualquier punto de referencia conocido por el lector. En otras palabras toda su existencia física es puramente metafórica y sirve para encarnar un universo imaginario. Ese universo es Tlön, ordenado según los sistemas filosóficos y teológicos idealistas de todos los tiempos. Este universo "es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras, dirigidos por un oscuro hombre de genio".¹³¹ Analógicamente a los inmortales los habitantes de Tlön "conciben el universo como una serie de procesos mentales"¹³². De nuevo se nota un rechazo total de la materia y -por consiguiente- de las tres dimensiones del espacio. Claro está que los "procesos mentales" no pueden ser medidos según su altura o su largura. En cambio, suceden en el tiempo. Por ello esta dimensión consigue defender todavía su existencia¹³³, pero tanto los objetos como cualquier tipo de relaciones entre ellos o acontecimientos vinculados con ellos no tienen absolutamente valor físico alguno. Pueden ser considerados, tal vez, la fusión de unas ideas

incluso artificial. Sin embargo, su aplicación aproximada resulta ser útil para mantener cierto orden y claridad de la aproximación .

¹³¹OCI p. 436.

¹³²Ibid. Véase la cita extensa en el capítulo consagrado al análisis de la influencia de Hume.

¹³³Por otro lado el tiempo en Borges pierde su carácter absoluto, tal y como lo veía Newton. Primero Borges rechaza la causalidad (idea heredada de Hume) para luego, en el ensayo *Nueva refutación del tiempo* emprender el intento (fracasado, según el

producidas en la mente.¹³⁴ Para los hombres de Tlön todas las realidades del mundo físico no pasan de ser una idea. Su mundo es "construido por medio de la lógica, apenas recurriendo, o sin recurrir a la experiencia concreta"¹³⁵. Esta frase induce una ampliación del espacio literario de Borges que no se limita a la imaginación -a través de la cual Asterión conseguía cambiar las dimensiones de las galerías- sino que se extiende a la especulación mental, la lógica, el pensamiento filosófico.

El papel de la psicología.

Pero, ya que algunas vertientes de la filosofía tienden a tratar la materia con una seriedad y un respeto algo exagerados, no es a la filosofía a la que el autor otorga el honor de ser la única disciplina de la ciencia que existe en Tlön. (A la metafísica la llama irónicamente "*una rama de la literatura fantástica*"¹³⁶). En cambio este papel es delegado en la psicología: "la cultura clásica del Tlön comprende una sola disciplina: la psicología"¹³⁷. La psicología como una metáfora que ha de designar la fugacidad y fluidez de un mundo idealista en el primer instante puede dar una impresión de paralogismo pero sometida a un análisis más profundo sorprende con su espléndida vivacidad.

mismo escritor) de una negación definitiva del tiempo. Véase el apartado de este trabajo consagrado a la influencia de la doctrina de D. Hume.

¹³⁴Véase el apartado del análisis de la influencia de Hume consagrado a la cuestión de la asociación de ideas.

¹³⁵OCI p. 436.

¹³⁶Ibid.

¹³⁷Ibid.

Paralógico y desconcertante parece el hecho de designar un planeta donde la realidad sólo existe como un proceso mental a través del fenómeno de la psicología. Parece que es una simplificación puesto que el interés de la psicología se enfoca más bien en el mundo de las experiencias emocionales, en cuanto un proceso mental puede ser puramente racional hasta llegar a cierta "enemistad" o rechazo frente al fenómeno de la emoción o del sentimiento. No obstante, el genio de esta metáfora se revela brillantemente al aproximarse a la visión contemporánea de la psicología, que está en el camino de un reconocimiento cada vez mayor de la dinámica y de la variabilidad de la *psyche* humana. En la introducción a uno de sus trabajos más apasionantes y más ampliamente divulgados, *Psychopatie*¹³⁸, A. Kepinski refuta la tendencia natural de los mecanismos cognitivos del hombre a inmovilizar el objeto de la observación, creyendo mejorar así la calidad de la observación. Kepinski compara esta situación a la de un niño que para ver mejor una mariposa la coge en la mano. Indudablemente la ve mejor, sin embargo, el problema es que lo que está viendo ya no es una mariposa puesto que la cualidad más eminente de una mariposa es su movimiento constante. El objeto en la mano del niño ya no tiene otro movimiento sino el de girar junto a la tierra alrededor del sol. El color de una mariposa (de varios colores) es una amalgama viva a la manera de los cuadros de Van Gogh o Cézanne. El niño tiene en la mano colores fijos, distinguibles. Sin hablar de la diferencia entre una criatura (por pasajera que fuese) viva y un cadáver. La conclusión es que para percibir una mariposa -y no su imagen falsa- hay que verla en el movimiento. En consecuencia, hay que admitir que ésa está

¹³⁸ Antoni Kepinski, *Psychopatie*, Sagittarius, Cracovia 1992.

cambiando de posición, del color y de la relación con otros seres a cada instante. Es decir, la variabilidad, el dinamismo, el continuo cambio y el movimiento, en vez de ser obstáculos de una observación exacta (como lo creía el niño), por el contrario: son la primera y, quizá, la más importante conclusión de esta observación. Para Kepinski, por lo tanto, el movimiento es el atributo más significativo de la vida y la falta del movimiento es el rasgo primordial de la muerte. El mismo postulado ha sido dirigido hacia la psicología (aunque la filosofía o, por lo menos, algunas vertientes de ella, lo había intuido ya en la Antigüedad)¹³⁹, que admitió que la dinámica de los procesos psicológicos del hombre es absolutamente inasible. Por ello cerrar al hombre en un marco estático de una descripción realista significa coger la mariposa en la mano y quebrarle las alas.

El recurso de los espejos.

Al analizar el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de nuevo parece inevitable aludir al análisis del recurso tan destacado en una gran parte de la producción literaria de Borges; el recurso caracterizado por James Irby de la manera siguiente: "the mirroring of plot elements in the verbal texture of the tale"¹⁴⁰. El juego de espejos, presente en todas las literaturas, aparece en este relato en varias dimensiones. "The mental powers -sigue Irby- vicissitudes and vertigos of Tlön and our own world, our world of reality as shifting symbol of relentless time and

¹³⁹La referencia a la dinamicidad de Heráclito es evidente.

ultimate pattern here paradoxally , turned about and fabled to help us perceive it more acutely as such"¹⁴¹. No es muy fácil la definición de lo que es el espejo y lo que es el reflejo (la realidad o el Tlön) pero esta pregunta no parece tener una importancia notable para la trama de la narración. Según afirma Arturo Echevarría "el procedimiento que Borges sigue en Tlön intenta explorar algunos aspectos fundamentales de la naturaleza y límites de todo lenguaje de tal forma que se podría entender el relato como una tentativa de <crear> un lenguaje para luego llevar a cabo una devastadora crítica del lenguaje".¹⁴²

La estructura del relato, siguiendo el pensamiento de A. Echevarría, es circular o, más bien, comparable a la construcción de las "muñecas rusas" o las "cajas chinas". "Un mundo fantástico contiene un segundo mundo fantástico que, a su vez, contiene un tercero".¹⁴³ Al realizar un análisis detallado de este relato, el crítico divide la estructura interna en tres dimensiones de la fantasía.

Primera dimensión de la fantasía:

Se refiere al origen del país Uqbar. El nombre de este país aparece por primera vez en una conversación casual de Borges con Bioy Casares

¹⁴⁰Citado por Arturo Echevarría en *Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983, p.163.

¹⁴¹Ibid.

¹⁴²Arturo Echevarría, op. cit. p.164.

¹⁴³Ibid.

que lo había encontrado en un artículo sobre ese país, incluido en una enciclopedia pirata: *The Anglo-American Cyclopeadia*. La sospecha comienza al darse cuenta de que este artículo no existe sino en el ejemplar de la enciclopedia poseída por Bioy. La sospecha consiste en presentir que Uqbar es un país imaginario.

Segunda dimensión de la fantasía:

Se refiere a Tlön. Tlön en la descripción de Borges aparece como una región imaginaria de un país imaginario. Viene mencionado en el artículo sobre Uqbar en la sección sobre el idioma y la literatura, que es de carácter fantástico, ya que "no se refiere jamás a la realidad sino a las dos regiones imaginarias de Mejnas y Tlön".¹⁴⁴

Tercera dimensión de la fantasía:

Ésta, a su vez, está vinculada con el Orbis Tertius. "Orbis Tertius es un mundo descrito en el lenguaje de un planeta imaginario, que a su vez, es una región de un país inexistente".¹⁴⁵ El descubrimiento del *Orbis Tertius* se hace gracias a un tomo de *First Encyclopediad of Tlön* escrita entre otros por Herbert Ashe, amigo del padre de Borges.

¹⁴⁴OCI p. 432.

¹⁴⁵ Arturo Echevarría, op. cit. p.166.

A través de las tres dimensiones de la construcción del cuento más arriba citadas, el autor invierte el recurso de entretrejer personajes reales a la trama irreal de sus cuentos. Es decir, como lo hemos visto ya siguiendo las reflexiones de Jaime Alazraki, al final los objetos y las ideas irreales del mundo imaginario borgiano se van "infiltrando" en lo que desde el punto de vista de un lector, consideramos lo "real". De esta manera, otra vez, Borges coloca a sus protagonistas en un espacio laberíntico y circular, un espacio extendido entre la realidad y la imaginación, un espacio en el que no sólo los personajes y los objetos reales se entretrejen con los imaginarios, sino en el que los personajes y los objetos imaginarios comienzan su poderoso contraataque ontológico con el objeto de invadir la realidad percibida como objetiva por el lector.

Acosar la realidad.

Analizando el espacio literario de Borges, varias veces se ha mencionado la tendencia del protagonista a reducir voluntariamente su espacio vital. En el caso de los indígenas del *Informe de Brodie* la reducción se realizó de la meseta a las ciénagas, Asterión prefirió el marco de su laberinto al espacio abierto del mundo exterior, los Inmortales dejan su ciudad para esconderse en las cuevas. La reducción del espacio material, sin embargo, sirve más bien como un símbolo con doble significado. Primero: la imposibilidad de expresar el mundo a través del lenguaje. Segundo: el rechazo de la existencia de la materia en

general. Por lo tanto, ante la sospecha existencial y la imposibilidad de la expresión de la realidad, lo que queda es acosarla. Según afirma Jaime Rest: "aparentemente Borges sospecha que en todo enunciado opera una dialéctica entre la imposibilidad de transcribir la realidad en forma literal y la aptitud de indicarla o circundirla con el auxilio de metáforas".¹⁴⁶ Esta frase de J. Rest contribuye a las reflexiones sobre la realidad literaria de Borges, en la cual la metáfora predomina por encima de la descripción realista. Ramona Lagos agrega que:

La conciencia que tiene Borges de la imposibilidad de transcribir la realidad en términos de conocimiento absoluto se manifestaría en la alternativa de acosar la realidad, de rodearla lingüísticamente para lograr un acercamiento posible, una percepción posible. El espacio literario borgiano se construye en un ámbito de inquisición de los propósitos y logros que el sistema lingüístico permite a la necesidad expresiva de la conciencia artística; y en un ámbito que no acepta el texto "realista", en su concepción tradicional, convirtiendo su logro posible en una utopía, puesto que la tarea de representación del universo supera ampliamente las posibilidades enunciativas de la lengua¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Jaime Rest, *El laberinto del universo*, citado por Ramona Lagos en: *Jorge Luis Borges 1923-1980*, edición del Mall, Barcelona 1986, p.67.

¹⁴⁷ Lagos, R. op. cit. p. 67.

El segundo sentido de la reducción del espacio consiste en simbolizar las intuiciones metafísicas del autor. Reducir el cosmos al microcosmo para establecer mejor contacto con él y para adquirir la capacidad de llegar a conocerlo son las ideas que Borges ha transplantado a las páginas de sus cuentos del misterioso jardín cabalístico. La literatura o, más ampliamente, el lenguaje designado con la ayuda de una biblioteca se limitará a un libro (*El Libro de Arena*). El mundo expresado a través de una ciudad, un planeta o una casa se reducirá apenas a un punto del espacio (*El Aleph*). El rechazo de la materia alcanza su auge en la búsqueda mística de Borges¹⁴⁸.

#

Por consiguiente, al considerar los rasgos primordiales del espacio borgiano, habría que sostener que es un espacio circular, laberíntico, reflejado en un espejo, o -más bien- en un juego de espejos. Además es un espacio paradójico¹⁴⁹. El eje de la paradoja se basa en el dualismo. El dualismo del espacio material y el espacio ideal, el dualismo de la presencia de lo real y de lo imaginario. Aunque los dos existen, uno es más importante que el otro: el espacio material se encuentra acosado y reducido hasta un mínimo, un mero artificio de contextualización de las ideas. El espacio ideal, en cambio, no tiene límites, como no los puede

¹⁴⁸Véase el apartado de este trabajo consagrado a la influencia cabalística en la obra de Borges.

¹⁴⁹ El carácter paradójico del espacio se expresa también a través del uso frecuente del oxímoron.

tener la imaginación y la "pura especulación" (en la cual determinaron vivir los Inmortales¹⁵⁰).

El dualismo del universo compuesto de estos dos espacios impone incluso un cierto antagonismo entre ellos. Es decir, para entrar en el espacio ideal es necesario abandonar el espacio material, para entrar en el mundo de la especulación hay que limitarse a vivir en las cuevas "sin percibir la materia física"¹⁵¹ y, al final, para ser un maestro, para ser un "rey" hay que abandonar la "vasta meseta" y "vivir confinado en una caverna (...) en la que sólo puede entrar (...) un par de esclavos que lo atienden [al rey] y lo untan de estiércol (...). Acto seguido lo mutilan (he is gelded), le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría".¹⁵² He aquí el sentido de la fuga orientada cada vez más a la reducción. Los protagonistas de Borges limitan su espacio material para que "no les distraiga de la sabiduría", es decir, para abismarse en el espacio ideal, que es, en conclusión, la única morada de la verdadera sabiduría y del verdadero ser.

¹⁵⁰Comp. OCI p. 540.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² El subrayado es mío. Véase la extensión de esta cita en el apartado consagrado al análisis de la influencia de Schopenhauer.

3. EL ABISMAL PROBLEMA DEL TIEMPO.

La experiencia de la eternidad.

Emir Rodríguez Monegal en el capítulo "Una poética de lo fantástico" de su obra *Borges por él mismo* intenta averiguar los orígenes de una tal importancia que le atribuye Borges al problema del tiempo. Asegura que "todo comenzó, literalmente hablando, una noche en los suburbios del Buenos Aires, hacia finales de los años veinte"¹⁵³. Para situar al lector en la realidad de los Buenos Aires de aquel entonces, el crítico recuerda que la ciudad no tenía nada que ver con la inmensa metrópoli de la segunda mitad del siglo. Era apenas un conjunto de casas y calles que bruscamente "dejaban de ser calles y empezaban a ser caminos, senderos, a través de la inmensidad que llaman Pampa"¹⁵⁴. En este ambiente, en una calle del suburbio una noche de 1928, Borges se detuvo frente a un muro rosa y se le ocurrió la siguiente reflexión:

Pensé, con seguridad en voz alta: ésto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: épocas recientes en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que

¹⁵³ Rodríguez Monegal, E. op. cit. p.46.

el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí (...) percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos -noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.¹⁵⁵

Además de aquel momento de una experiencia metafísica y transformadora que tuvo el joven Borges en su ciudad, E. Rodríguez Monegal indica otra fuente de esta preocupación que es la poesía de

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Citado por E. Rodríguez Monegal, *ibid.* El mismo Borges cita este pasaje del relato "Sentirse en muerte" del año 1928 en *Nueva refutación del tiempo (B)*, OCII p. 143.

John Keats. El poeta inglés oyó una vez en Hampstead (un suburbio de Londres) cantar a un ruiseñor. Al oírlo se dio cuenta que el mismo ruiseñor había cantado para "Reyes y bufones, había cantado para Ruth:

<When sick for home

She stood in tears amid the alien corn>

(...) el poeta descubrió -sigue Monegal- que cada ruiseñor es todos los ruiseñores; su inmortalidad y la inmortalidad de su canto, están aseguradas por la inmortalidad de su especie."¹⁵⁶ Sin embargo, las conclusiones a las que llegan Keats y Borges son absolutamente opuestas. Keats, al oír el pájaro inmortal, se descubre mortal. En cambio, Borges se siente "percibidor abstracto del mundo". No adquiere la identidad personal cuyo atributo es inevitablemente la mortalidad, sino siente una "identidad impersonal entre el contemplador y el objeto contemplado"¹⁵⁷. En consecuencia en la creación de Borges "el tiempo se queda abolido no porque Borges se sienta eterno o porque crea que su obra lo preservara para siempre, sino porque él, Borges, no es nadie"¹⁵⁸.

Ya en estas frases de E. Monegal está expuesto el primer aspecto de la actitud de Borges hacia el tiempo: denunciar su carácter ilusorio y relativo (al igual que el carácter del espacio). Además, la subjetividad de la materia se basa sobre los mismos principios que la subjetividad del tiempo. Es, por decirlo así, la misma subjetividad.

¹⁵⁶ Ibid. Véase también *El ruiseñor de Keats (Otras inquisiciones)*, OCII pp. 95-97.

¹⁵⁷ Rodríguez Monegal, E., op. cit. p.47.

La categoría del pasado.

Al negar el tiempo como tal, Borges -sin embargo- en primer lugar descompone las tres categorías tradicionales del tiempo: el pasado, el presente y el futuro, dejando únicamente el lugar para la existencia del presente. En consecuencia la frase en la que el narrador atribuye al pasado un papel importante puede parecer desconcertante: "el pasado es la sustancia de que está hecho el tiempo, porque el tiempo se vuelve pasado en seguida."¹⁵⁹ Sin embargo, esta frase tiene carácter irónico ya que el pasado no es más que una invención insegura de la memoria. En la visión tradicional del tiempo, el pasado es el único tiempo absolutamente definido, sin ninguna posibilidad de modificación.

En el cuento *La otra muerte* el pasado pierde su característica tradicional al perder su invariabilidad. El narrador en las primeras líneas del relato lo expresa de una manera explícita: "En el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar lo que alguna vez no fue."¹⁶⁰ Pero si esta capacidad de influir en el pasado fuera reservada sólo a Dios que, según la mayoría de las religiones, es omnipotente, ello no sería todavía un *golpe* definitivo. No obstante "... en 1946 por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masollier, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904."¹⁶¹ La pasión, es decir

¹⁵⁸Ibid.

¹⁵⁹*La espera* en *El Aleph*, OCI p. 609.

¹⁶⁰OCI p. 574.

¹⁶¹Ibid., p.575.

la suma de unos sentimientos, impresiones y sensaciones seguramente intensas pero, al mismo tiempo, percibidas exclusivamente por el que las siente, es decir, personales y plenamente subjetivas, resulta un factor más auténtico y más verdadero que la continuidad del tiempo. En el apartado anterior ha sido demostrado que, en el universo borgiano, la percepción (por ejemplo la de los habitantes del Tlön) era igual a la creación. El ejemplo de Pedro Damiani prueba que la misma regla es aplicable al tiempo, debido a lo cual se hace presente de nuevo la intuición incluida en *Time Machine* de Wells que el tiempo es simplemente la cuarta dimensión del espacio. Si, pues, las tres primeras no son reales sino alucinatorias y falsas, ¿por cuáles razones el rechazo no debería aplicarse a la cuarta?¹⁶²

El mismo problema se ve planteado en la construcción del relato *El hombre en el umbral*.¹⁶³ El "hombre" cuenta una historia al narrador, volviéndose de esta manera un segundo narrador. Este recurso llamado por A. Echevarría "el recurso de la caja china" indica -como se ha dicho antes- la construcción laberíntica y circular del espacio borgiano. En este cuento, el cambio del narrador (es decir el momento cuando el "hombre" termina su narración cediendo la voz al verdadero narrador-Borges) bruscamente coloca al lector frente a una perversión temporal; la historia contada por un anciano y situada en su juventud¹⁶⁴ de repente se hace verdadera delante de los ojos de su interlocutor. Es difícil

¹⁶² Otro ejemplo de una "perversión" temporal se encuentra en el relato *El milagro secreto*, donde una detención "milagrosa" de un momento, el momento justo antes del fusilamiento del protagonista, extiende su duración de un instante a un año.

¹⁶³ En *El Aleph*, OCI pp. 612-616.

estimar que es lo que sería más exacto: decir que el tiempo de la narración del anciano inesperadamente "retardó", de manera que con la trama de unos minutos ocupó un espacio de varias décadas, o si, más bien, el paso del tiempo desde el día de los acontecimientos relatados por el hombre hasta la sombría escena vista por el narrador había acelerado de una manera tan vertiginosa que llegó a recorrer el trayecto de unas décadas en unos minutos.

Merece la pena observar minuciosamente el momento de aceleración (o de retardación), de un salto adelante (o atrás); el misterioso cruzamiento de un pasado bien remoto con el instante presente.

Por decir algo pregunté cuántos días duró el proceso.

-Por lo menos, diecinueve- replicó. Gente que se iba de la fiesta lo volvió a interrumpir; el vino está vedado a los musulmanes, pero las caras y las voces parecían de borrachos. Uno le gritó algo, al pasar.

-Diecinueve días, precisamente -rectificó-. El perro infiel oyó la sentencia, y el cuchillo se cebó en su garganta.

Hablaba con alegre ferocidad. Con otra voz dio fin a la historia:

-Murió sin miedo; en los más viles hay alguna virtud.

¹⁶⁴ El "hombre" dice: "estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años". Ibid., p. 615.

-¿Dónde ocurrió lo que has contado? - le pregunté.-

¿En una alquería?

Por primera vez me miró en los ojos. Luego aclaró con lentitud, midiendo las palabras:

-Dije que en una alquería le dieron cárcel, no que lo juzgaron ahí. En esta ciudad lo juzgaron: en una casa como todas, como está. Una casa no puede diferir de otra: lo que importa es saber si está edificada en el infierno o en el cielo.

Le pregunté por el destino de los conjurados.

-No sé - me dijo con paciencia-. Estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años. Quizá los condenaron los hombres, pero no Dios.

Dicho lo cual, se levantó. Sentí que sus palabras me despedían y que yo había cesado para él, desde aquel momento. Una turba hecha de hombres y mujeres de todas las naciones del Punjab se desbordó, rezando y cantando, sobre nosotros y casi nos barrió: me azoró que de patios tan angostos, que eran poco más largos zaguanes, pudiera salir tanta gente. Otros salían de las casas del vecindario; sin duda habían saltado las tapias... A fuerza de empujones e imprecaciones me abrí camino. En el último patio me crucé con un hombre desnudo, coronado de flores amarillas, a quien todos besaban y agasajaban, y con una espada en la mano. La espada estaba sucia, porque había dado

muerte a Glencairn, cuyo cadáver mutilado encontré en las caballerizas del fondo.

Otra vez vemos en este ejemplo con qué maestría Borges armoniza la construcción de sus relatos con las ideas incluidas en ellos. Para percibirlo mejor merece la pena contar las frases que separan la verbalización del acto final del proceso ("...y el cuchillo se cebó en su garganta (...) murió sin miedo") y la descripción de las consecuencias de esta ejecución vistas por el narrador ("...había dado muerte a Glencairn, cuyo cadáver mutilado encontré en las caballerizas del fondo"). El número de las frases es cinco. Aunque para leer una frase no haga falta un minuto admitamos que una frase representa un minuto y que el narrador después de haberse levantado y despedido de su misterioso interlocutor, tardó justamente cinco minutos para llegar al patio de la ejecución. El salto brusco de un relato al otro, (de una parte a otra de la caja china), representa el salto del pasado al presente, que transgrede las reglas del tiempo lineal. Como la narración del anciano está dentro de la narración del narrador, así el pasado está dentro del presente. Existe sólo un nexo entre las dos cajas: es la memoria del anciano, la memoria, que -según Borges- no es un don menos milagroso que la capacidad de presagiar el futuro.

El tiempo futuro.

En cuanto al futuro, vemos que éste tampoco tiene una existencia inmanente y no aparece sino como la suma de las variantes eventuales del presente¹⁶⁵. A veces, puede manifestarse como una oportunidad del alivio debido a la fuga de un presente demasiado dramático. Aunque el relato *Hombre de la esquina rosada*¹⁶⁶ tiene más bien un carácter localista, contiene, sin embargo, un ejemplo de este fenómeno. El narrador, habiendo contado los tristes y vergonzosos sucesos en el bar, expresa el estado de su alma de la manera siguiente : "yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esta noche".¹⁶⁷

El deseo de *saltar* por encima del *muro* del presente se manifiesta también en el relato *Emma Zunz*¹⁶⁸. La protagonista después de haber leído la noticia trágica de la muerte de su padre tuvo las siguientes sensaciones: "Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de temor ; luego, quiso ya estar en el día siguiente".¹⁶⁹ En este relato es más evidente todavía que en el anterior el deseo de acceder directamente al día siguiente, escapar del presente al tiempo futuro lo que, en consecuencia, significa escapar de la realidad. Porque la realidad es el tiempo presente. Es el único tiempo en que suceden los acontecimientos. Si en la cuestión del espacio material Borges iba reduciendo el espacio de sus personajes a

¹⁶⁵Una manera graciosa de mostrar la construcción del tiempo futuro es la siguiente metáfora: "El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. (...) Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico". (El Zahir en *El Aleph*, OCI p. 591)

¹⁶⁶ En *Historia universal de la infamia*, OCI pp. 331-336.

¹⁶⁷ Ibid. p. 334.

¹⁶⁸ En *El Aleph*, OCI pp. 564-568.

lugares cada vez más limitados llegando por fin a un solo punto, analógicamente el espacio temporal va reduciéndose al tiempo presente y a un solo momento. Emma Zunz en seguida "comprendió que esa voluntad era inútil, porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin"¹⁷⁰. El verdadero drama de Emma consiste justamente en esta continuidad de la muerte de su padre. Si éste hubiera muerto en el pasado su muerte no podría continuar inquietando a Emma ya que el pasado, además de ser reversible en el universo literario de Borges, más exactamente, no existe. No obstante, "la única cosa que había sucedido en el mundo" -añadamos: en el mundo de Emma Zunz -"seguirá sucediendo sin fin"¹⁷¹. La importancia de la percepción de este hecho hace que se grabe en la memoria de Emma para siempre hasta el punto que si la muerte hubiera sido ficticia ni siquiera esto podría impedirle suceder en la mente y en las emociones de Emma.

La construcción circular.

Permítaseme volver todavía a la trama del relato analizado anteriormente: *El hombre en el umbral*, para descubrir otro aspecto, más significativo aun, de la actitud de Borges hacia el problema del tiempo. A final de cuentas ha quedado sin respuesta el dilema de la perversión temporal descrita en el texto. Ahora tampoco será resuelto, por el

¹⁶⁹ Ibid., p. 564. (El subrayado es mío)

¹⁷⁰ Ibid.

contrario, habrá que complicarlo más todavía. No se sabe, pues, si el *shifting* tan brusco del suceso antiguo de un pasado remoto al presente es la cuestión de una aceleración del suceso o de un retardo del flujo del tiempo. Hay que añadir que existe todavía otra posibilidad: la ejecución descrita por el hombre en el umbral y la ejecución cuyos resultados directos pudo contemplar el narrador, hubieran podido acontecer tanto en el tiempo adecuado al relato del anciano (es decir, unos cincuenta años antes de la trama del propio cuento), como a la entrada del narrador a dicho patio. ¿Por qué, entonces, el condenado en los dos casos llevaría el mismo nombre, Glencairn? Hay dos posibilidades de respuesta. Primero: porque es el mismo hombre. Segundo: porque no lo es. Pero si no lo es, lo es de todos modos. Aunque esta explicación enigmática pueda sonar a burla está lejos de serlo, por el contrario, va directamente al grano de un elemento muy importante de la visión de Borges. La primera posibilidad en la que el Glencairn del relato del anciano y el del relato del narrador es la misma persona, sería una manifestación de la construcción circular del tiempo. Glencairn murió una vez hace cincuenta años, vuelve a morir ahora y volverá siempre pasando por unos giros del tiempo definidos, quizá, por el capricho de una divinidad o -más simplemente- por la imaginación del escritor.

La segunda posibilidad: el Glencairn del relato del "hombre" y el del narrador no es el mismo "pero lo es de todos modos", igualmente encarna la idea circular del tiempo y de la historia pero de una manera más vasta y más general. En este caso el condenado número dos sería una especie de "reencarnación" del condenado número uno que, a su

¹⁷¹ Ibid.

vez, encarnaría a todos los que padecieron el castigo a la manera del famoso juez americano Charles Lynch. Más, el condenado, de hecho, puede representar a todas las víctimas justa o injustamente asesinadas a partir de Abel. En este caso el motivo de una muerte sangrienta y sin un verdadero proceso jurídico es el tema que va girando por la elipse del tiempo y volviendo siempre, de nuevo, con la muerte de los personajes de épocas diferentes. En este caso, la cuestión de llevar el mismo nombre o un nombre diferente pierde absolutamente su vigencia.

A consecuencia de la introducción del recurso de construcción circular del tiempo en las narraciones de Borges, el elemento de la repetición de las mismas historias, el Eterno Retorno de los mismos personajes arquetípicos se hace presente en una gran parte de su obra. Así pues, en la narración *El Muerto*¹⁷², Borges cuenta la historia de "un hombre de suburbio de Buenos Aires, un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, que se interna en los desiertos ecuestres de la frontera de Brasil y llega a capitán de contrabandistas"¹⁷³. Su nombre es Benjamín Otálora y su patrón es un caudillo uruguayo: Azevedo Bandeira. El propio Borges, en el epílogo comenta la historia así: "Azedo Bandeira, en ese relato es un hombre de Rivera o de Cerro Largo y es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton"¹⁷⁴. Recordemos que Sunday, siendo al mismo tiempo el jefe de los anarquistas y de los policías de Londres consigue controlar a las dos partes del conflicto. Azevedo Bandeira al igual que Sunday "es diestro en el arte de la

¹⁷² En *El Aleph*, OCI pp. 545- 549.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 545

intimidación progresiva"¹⁷⁵. En el caso de Sunday esta intimidación llegó a tal grado que los otros seis días de la semana (los miembros del consejo general de los anarquistas), a pesar de ser todos policías infiltrados en el consejo, a consecuencia de la intriga de Sunday, están temblando de miedo ante él y -al mismo tiempo- uno delante de otro, persuadidos de que los demás son verdaderos anarquistas.¹⁷⁶ Bandeira consigue esta intimidación del interlocutor, al igual que Sunday, "en la satánica maniobra de humillar gradualmente, combinando veras y burlas".¹⁷⁷ No obstante, además de la obra de Chesterton, Borges señala en el epílogo una situación más, que no es sino representación del mismo acontecimiento traído y llevado por las olas temporales en el itinerario circular del Eterno Retorno. Escribe Borges: "El capítulo XXIX del *Decline and Fall of the Roman Empire*, narra un destino parecido al de Otálora, pero harto mas grandioso y más increíble."¹⁷⁸

Otro ejemplo de la vuelta continua del mismo destino realizado en personas aparentemente muy distantes, tanto topográfica como temporalmente, se encuentra en el relato *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*¹⁷⁹ que según Borges, "es una glosa del Martín Fierro".¹⁸⁰ La analogía de esta historia con las anteriores es bien visible ya que el protagonista, al igual que el narrador de la novela de Chesterton, Thursday, es representante de la ley (sargento de la policía

¹⁷⁴ OCI p. 629.

¹⁷⁵ OCI p. 548.

¹⁷⁶ Véase G. K. Chesterton: *The Man who was Thursday*, Penguin Books, Harmondsworth, 12^a ed., 1972.

¹⁷⁷ OCI p. 548.

¹⁷⁸ OCI p. 629.

¹⁷⁹ En *El Aleph*, OCI pp. 561-563.

rural) que está persiguiendo a un criminal. Sin embargo, Tadeo al alcanzar al criminal descubre que su destino no era de un policía sino más bien de un criminal. "Cualquier destino -comenta el autor- por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es".¹⁸¹ Otra vez aparece en este pasaje el papel primordial del tiempo presente en el espacio temporal de la narrativa de Borges. No obstante, obsérvese otro aspecto destacado en las líneas siguientes: "Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia en la de Alejandro".¹⁸² La demostración de este impresionante retorno de destinos sirve aquí para anticipar la metamorfosis de Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer -debido a lo cual no pudo conocer la historia de Alejandro- pero a quien ese conocimiento de su destino le fue revelado de otra forma, todavía más directa e irrefutable: "se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre".¹⁸³ Sería difícil expresar este momento del alumbramiento y de metamorfosis mejor que lo hace el mismo autor:

El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo

¹⁸⁰ OCI p. 629.

¹⁸¹ Ibid., p. 562.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.¹⁸⁴

Al entender su "destino de lobo, no de perro gregario", el protagonista se da cuenta que su vida estaba, por casualidad, en un camino falso, en una realización errónea del paradigma de otra persona o quizá de nadie, poco importa.¹⁸⁵ Lo importante es encontrar su propio paradigma. Este se le revela a través de Martín Fierro en el momento cuando Tadeo "comprendió que el otro era él", es decir, que estaba realizando un destino igual al suyo. Esta revelación no sería más extraordinaria de la que le chocó a Alejandro o, después, a Carlos XII, si el autor no hubiera utilizado de nuevo el recurso de hacer coincidir dos realizaciones del mismo destino en el mismo punto temporal. Es menos chocante que Carlos XII sea otra encarnación de Alejandro, ya que los dos están separados por la distancia de dos mil años. El efecto de sorpresa y desconcierto es considerablemente más fuerte si los dos personajes que llevan la marca del mismo destino y que -además- son la

¹⁸⁴ Ibid., p. 653.

misma persona, se encuentran en el mismo punto del tiempo y del espacio.

La impresión déjà vu.

Otro recurso frecuentemente empleado por Borges para reforzar la construcción circular del tiempo es la impresión *déjà vu* que es experimentada también por Tadeo Isidoro Cruz. Un breve instante antes de la gran revelación "Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya este momento"¹⁸⁶. La impresión *déjà vu* es otra prueba de que lo que está sucediendo, por extraordinario que fuese, no está sucediendo por primera vez. "No me interesan o sorprenden las novedades -escribe Borges en el *Congreso*¹⁸⁷- acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones".¹⁸⁸

La impresión *déjà vu* se impone también al lector de los cuentos de Borges y no sólo gracias a su trama o su estructura interna. Es de suponer que está lejos de ser una mera coincidencia el hecho de que en el libro de relatos titulado *El Aleph*, la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* aparece justo después de otro relato titulado *Historia del guerrero y de*

¹⁸⁵ Por eso dice el narrador que Tadeo, como sargento, "debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era". (OCI., p. 562).

¹⁸⁶ OCI p. 563.

¹⁸⁷ En *El libro de arena*, OCIII pp. 20-32.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

la cautiva.¹⁸⁹ El *déjà vu*, en la mente de un lector relativamente atento, es inevitable. Leyendo la historia de la misteriosa metamorfosis de Cruz es imposible no pensar en el acto aparentemente insensato de "Droctulft, un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado".¹⁹⁰ Droctulft "no fue un traidor; fue un iluminado, un converso"¹⁹¹. Nos acordamos que en el caso de Tadeo Isidoro Cruz la "iluminación" fue causada por el encuentro con Martín Fierro -otra encarnación del mismo destino que le había sido otorgado a Tadeo pero del que éste se había desviado al volverse sargento de la policía rural-. La luz que ilumina y transforma bruscamente a Droctulft de un bárbaro sangriento y salvaje en un héroe de la magnífica ciudad de Ravena fue distinta. Así lo presenta el autor:

Venía de las selvas inextricables del jabalí y del urso; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una

¹⁸⁹ En *El Aleph*, OCI pp. 557-560 49-54.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 557.

inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere, y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido:

*Contempsit caros, dum nos amat ille, parentes,
Hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam.*¹⁹²

Además de tratar uno de los temas más populares en la literatura argentina desde Sarmiento que es la lucha entre la civilización y la barbarie, Borges, otra vez, describe el momento de la realización de un destino del protagonista que antes del momento-auge había vivido totalmente inconsciente de él. Sin embargo es este momento, y no la totalidad de los años de su vida silvestre, el que define la esencia de su identidad.

Otra vez el momento, un solo punto del tiempo presente, prevalece sobre un espacio temporal de unas, supongamos, tres o cuatro décadas.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid., p. 558.

La segunda aproximación al <recurso de los espejos>.

Sin embargo, en este relato de nuevo nos encontramos con uno de los recursos preferidos de Borges que es el de los espejos. En el apartado anterior se ha demostrado el papel de este recurso como una metáfora del proceso literario. Ahora será analizada su importancia en el proceso de plantear el problema del tiempo.

Ya la afirmación de la construcción circular del tiempo implica una cierta reflexividad efectuada en el proceso de gira de la elipse temporal. Quedándonos todavía en el relato *Historia del guerrero y de la cautiva*, admitamos que el espejo empleado aquí no sólo refleja sino que al mismo tiempo invierte el acontecimiento clave de la vida de Droctulft y la enigmática inglesa de Yorkshire encontrada por la abuela de Borges en Junín. Su destino, descubierto de una manera igualmente chocante y extraordinaria es, sin embargo, reflejo invertido de Droctulft. Si Droctulft abandona la barbarie para defender la ciudad como símbolo de la civilización, la inglesa, por el contrario, rechaza la civilización para incorporarse en una "vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas del alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa."¹⁹³ Aunque la abuela de Borges intenta "reconvertir" a su compatriota a la civilización, ella voluntariamente vuelve al desierto y a la vida rústica con los indios.

Mil trescientos años y el mar -concluye Borges- median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia.¹⁹⁴

Así pues, Droctulft y la cautiva son "el anverso y el reverso" de la misma moneda; son reflejo uno del otro. Además es imposible definir quién es real y quien es sólo un reflejo, primero, porque la cronología sólo existe en el tiempo lineal y es decididamente suprimida en el tiempo circular, segundo, porque los dos, de hecho, además de reflejarse mutuamente no son sino un reflejo de sucesos todavía más arquetípicos, como por ejemplo, la salida de Adán de la "civilización celestial" a la barbarie terrestre, la traición de los dioses olímpicos por Prometeo, etc. No obstante, esto todavía no es el límite del recurso de "los espejos" en este cuento. El sofisticado juego de espejos tiene su continuación en el destino de la abuela de Borges: "Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la

¹⁹³ Ibid., p. 559.

¹⁹⁴ Ibid., p. 560.

otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino"¹⁹⁵.

En el epílogo ya citado antes, el autor señala que "la *Historia del guerrero y de la cautiva* se propone interpretar dos hechos fidedignos"¹⁹⁶. No hace falta decir que es una situación excepcional para un autor que acosando la realidad, por lo general, tiene una predilección evidente por crear sus propios mundos, personajes y acontecimientos. En este cuento, en cambio, probablemente chocado por la analogía reversible de dos actos tan distantes en el espacio temporal, se aprovecha de ellos para presentar sus ideas. Es un acto excepcional de "homenaje" a la realidad que, aunque no exista (como hemos visto en la aproximación al espacio y a la materia), a veces merece que el autor se aproveche de ella en sus páginas. Seguramente no lo hace porque le falte su propia creatividad, que es, para él, la mejor fuente de parábolas del universo. Más bien, según parece, en este relato se sirvió de los dos hechos mencionados ya que, a pesar de ser reales le resultan suficientemente "irreales" para ser útiles en la tarea de exponer sus reflexiones acerca de la identidad personal, del destino y de la naturaleza del tiempo.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ibid. p. 559. (El subrayado es mío).

¹⁹⁶ Ibid. 629. Contrariamente a otras "piezas de este libro que corresponden al género fantástico", completa el autor. (Ibid.)

¹⁹⁷ Hay que señalar enseguida que no es la veracidad lo que más le importa: "ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió", (OCI p. 557). Esta actitud de Borges hacia los temas supuestamente realistas está presente en una gran parte de sus relatos

<El reloj de arena> -una metáfora del tiempo-.

En el curso de la aproximación al problema del tiempo es indispensable recurrir a la poesía de Borges. En el poema *El reloj de arena*¹⁹⁸ Borges presenta dos metáforas del tiempo, una hecha por Dios y otra por el hombre.

Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
arroja o con el agua de aquel río
en que Heráclito vio nuestra locura.

El tiempo, ya que al tiempo y al destino
se parecen los dos: la imponderable
sombra diurna y el curso irrevocable
del agua que prosigue su camino.¹⁹⁹

"El agua que prosigue su camino" es un río que varias veces aparece en la visión de Borges como un símbolo del tiempo y del destino. Las aguas del río, con su flujo lento, majestuoso pero al mismo tiempo continuo y eterno designan la idea, o quizá más precisamente, la actitud emocional de Borges hacia el tiempo. Aunque la asociación con Heráclito aparentemente complica el significado de la metáfora, en consecuencia lleva a las conclusiones exactas y coherentes. El hecho de

aparentemente localistas. Véase el apartado de este trabajo consagrado a la argentinidad y el universalismo de Borges.

¹⁹⁸ En *El Hacedor*, OCII pp. 189-190.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 189.

no poder entrar dos veces en el mismo río significa que el agua que está fluyendo es cada vez distinta y su identidad es una ilusión. Esta visión sugeriría un curso lineal del tiempo ya que no existen ríos circulares. Cada uno fluye en una dirección fija: al océano. Quizá sea por eso por lo que Borges no emplea en este poema la palabra "río" sino el "agua", ya que el agua genéricamente es siempre igual, los átomos que llegan al océano, vaporizados por el sol vuelven con la lluvia al río y así continúa el flujo, que, a pesar de la "linealidad" del río, en su esencia es circular.

Sin embargo, lo que parece más interesante en este poema, es la segunda metáfora del tiempo forjada por la imaginación creativa del hombre: el reloj de arena. La materia de la que está construido este instrumento alegórico es, en cierto modo, la oposición del agua: la arena.

Está bien, pero el tiempo en los desiertos
otra sustancia halló, suave y pesada,
que parece haber sido imaginada
para medir el tiempo de los muertos.

Surge así el alegórico instrumento
de los grabados de los diccionarios,
la pieza que los grises anticuarios
relegaran al mundo ceniciento.

Del alfil desaparejo, de la espada
inerte, del borroso telescopio,

del sándalo mordido por el opio,
del polvo, del azar y de la nada.²⁰⁰

En este instrumento el autor ve una metáfora del tiempo. Parece sorprenderle que tal fenómeno metafórico ya exista en el mundo de los objetos reales y -por consiguiente- no hace falta inventarlo; es suficiente descubrir su papel alegórico. Ésta es, precisamente, la tarea emprendida en este poema. En los "minutos de arena" el autor confiesa "sentir el tiempo cósmico: la historia".

El tiempo es algo intocable, fugaz, inmaterial, pero a través de la metáfora "minuto de arena" se vuelve más palpable: un punto temporal está representado por un grano de arena. En éste, además de contemplar otra vez la construcción circular del tiempo, tocamos el recurso de la fusión de la naturaleza del espacio material y del espacio temporal. La esencia de esta fusión se halla incluida justamente en la metáfora: "minuto de arena".

"La arena de los ciclos es la misma
e infinita es la historia de la arena"²⁰¹

Hechas las afirmaciones más arriba presentadas, no es difícil descifrar que los ciclos de la arena designan los ciclos temporales en la infinita rueda de la historia. Vemos también en este poema, además de

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ OCII p. 190.

un escepticismo, ecos del pesimismo y abandono frente a la imposibilidad de liberarse del abismo de "la invulnerable eternidad"²⁰²:

"No he de salvarme yo, fortuita cosa
de tiempo, que es materia deleznable"

<Ajedrez> -el tiempo y el destino del hombre-.

Otro poema que se refiere al problema del tiempo y, al mismo tiempo, al del destino del hombre es *Ajedrez*.²⁰³ En este soneto el poeta compara el juego del ajedrez al destino del hombre, y -por consiguiente- las piezas a los hombres. Los jugadores, en cambio, representan el papel creativo y gobernante de Dios.

Cuando los jugadores se hayan ido
cuando el tiempo los haya consumido
ciertamente no habrá cesado el rito

El "rito" es el eje alrededor del cual va girando el hilo de los acontecimientos y, aunque los actores cambien, siempre se repite el mismo espectáculo, del mismo modo que cuando los jugadores cambian, las reglas del juego de ajedrez siguen iguales. No importa que las piezas antes hechas de bronce o de oro ahora sean de madera o de plástico, no

²⁰² Ibid.

²⁰³ OCII p. 191.

importa que el juego de hoy sea acompañado de un cronómetro, no importa el público, los ordenadores, la televisión; aunque cambien las apariencias el "rito" del juego es igual. La extensión del tablero al tamaño y al designante del universo se muestra en las siguientes frases:

En el Oriente se encendió esta guerra
como en el otro, este juego es infinito.²⁰⁴

Es interesante observar que toda la estructura del poema se desarrolla en función de esa metáfora. Tanto en la primera, como en la segunda secuencia del poema aparece una construcción dicotómica; es decir, las secuencias están divididas en dos partes. La primera está constituida por las dos estrofas de cuatro versos, cuyo papel es la descripción del juego de ajedrez.

Los jugadores:

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. (...)

El tablero:

El tablero los demora hasta el alba

Las piezas:

Torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores

La segunda parte son las dos estrofas de tres versos en las cuales la perspectiva de la atención del sujeto lírico se extiende a "toda la tierra" y al tiempo infinito:

Esta guerra cuyo anfiteatro es hoy
toda la tierra

La construcción de este soneto está basada entonces -como una gran parte de los relatos- en el esquema de los espejos; la segunda parte de cada secuencia es un reflejo de la primera (o al revés). Este recurso subraya y fortifica la impresión de que un juego de ajedrez es un reflejo del destino del hombre. En la segunda secuencia del poema la dinámica de este juego adquiere todavía más vivacidad y llega hasta una desesperada perdición. Sin embargo, al principio parece que el esquema de la primera secuencia está seguido rígidamente. De nuevo en las dos estrofas de cuatro versículos, aparece la descripción del jugador (reducido aquí a su mano, el símbolo y el instrumento de su poder):

(...) la mano señalada
del jugador gobierna su destino [de las piezas].

²⁰⁴ Ibid .

El tablero :

El negro y blanco del camino.

Y de *las piezas :*

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino²⁰⁵.

De nuevo, las dos estrofas de tres versículos, como un cuadro reflejado en un espejo de la asociación poética de Borges, transmiten la perspectiva a la tierra y a la vida.

También el jugador [igual que las piezas] es prisionero
(...) de otro tablero
de negras noches y de blancos días

Otra vez Borges utiliza el recurso de designar unidades temporales con la ayuda de las unidades materiales. Si en el poema *El Reloj de arena* un minuto fue representado por un grano de arena, aquí un día (que no es sino una unidad de tiempo) está representado por el campo blanco del tablero. En cambio la noche por el campo negro. En virtud de esta metáfora se puede considerar este poema como otro ejemplo poético de la fusión de la naturaleza del espacio temporal y el material.

²⁰⁵ Ibid.

El ajedrez al igual que el reloj de arena son objetos-símbolos sugerentes de esta fusión.

¿Qué dios detrás de dios? -la fobia de los espejos-.

Pero la dinámica de la perdición de la segunda secuencia del poema se actualizan en las siguientes palabras :

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza,
¿qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño agonías?

El juego de espejos no se limita a dos imágenes: el tablero y la tierra; las piezas y los hombres; el jugador y Dios. Si detrás de Dios hay otro dios indudablemente el juego tiene que continuar porque el dios de detrás de Dios seguramente tendrá detrás a otro, etc.

Esta intuición borgiana, de la posibilidad de evidenciar la irrealidad del mundo visible a raíz de la metáfora de los espejos invertidos, parece ser una de las preocupaciones constantes en la totalidad de su obra. Asimismo, el sujeto lírico del poema *Los espejos* confiesa:

Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,

un imposible espacio de reflejos²⁰⁶.

El "imposible e inhabitable" espacio dentro del espejo le resulta tan terrible y atosigante no tanto por ser inaccesible e irreal en sí, sino, más bien, porque entre la naturaleza de este "espacio imposible" dentro del espejo y el espacio real no hay esencialmente ninguna diferencia. Es decir, a través del descubrimiento de la falsedad del mundo reflejado, Borges descubre la falsedad del mundo en el que vive. Escribe en el mismo poema:

Dios ha creado (...)
las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman.

Del horror de los espejos Borges habla todavía en muchas otras ocasiones. En *Los espejos velados*, confiesa:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anohecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda, era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí,

²⁰⁶ En *El hacedor*, OCII p.192.

unas veces, que empezaran a divergir de la realidad;
otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por
adversidades extrañas.²⁰⁷

Borges teme soñar con espejos porque para él tal sueño sería una pesadilla. Al margen de esta observación se impone irresistiblemente otra vez la asociación con *The Man who was Thursday* de Chesterton. Merece la pena recordar el subtítulo de este libro que no es sino *a nightmare*. Además es una pesadilla cuya trama también tiene la construcción de un espejo. Los policías-filósofos son reflejo de los días de la semana que se juntan en el espectro del espejo: el Sunday.

Pero tal vez no haya otra frase que demuestre la fobia de espejos de Borges más explícitamente que la doctrina de Tlön que incluye en su enciclopedia las siguientes informaciones: "*Copulation and mirrors are abominable*" -y más adelante- "para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan".²⁰⁸

#

Recapitulando el tema del tiempo y del destino en la obra de Borges recordemos que el tiempo, al igual que la materia, pierde su

²⁰⁷ En *El hacedor*, OCII p. 164.

²⁰⁸ OCI pp. 431-432.

valor objetivo volviéndose la cuarta dimensión del espacio, no menos relativa e ilusoria que las demás. El tiempo presente es el único punto de referencia de todos los acontecimientos, es el espectro donde se cruzan los hechos pasados y futuros, el pasado y el futuro se encuentran incluidos dentro del instante presente, y justamente en esta limitación del tiempo al instante presente se basa la naturaleza sin límites de la eternidad. En *El libro de arena* dice que "si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo".²⁰⁹

El rechazo del pasado y del futuro está en una relación estricta con la refutación de la construcción lineal del tiempo, que se encuentra sustituida por la construcción circular. Este recurso es, tal vez, el elemento más importante para la visión del tiempo representada por Borges. Para alcanzar un mayor grado de expresión de la construcción circular del espacio temporal, del mismo modo que el espacio material, Borges emplea uno de sus recursos favoritos que es, según se ha insistido repetidas veces, la perspectiva de dos espejos invertidos. Este recurso, al mismo tiempo, lleva a una complicación sucesiva convirtiendo el modelo circular en una construcción laberíntica, otro recurso importante en la estructura temporal de varios relatos de Borges. La fusión de la naturaleza del tiempo y del espacio en la obra de Borges -otro aspecto importante del universo borgiano- viene a ser una consecuencia directa de la aplicación de los mismos recursos y las mismas ideas a los dos fenómenos artificialmente separados, según parece sugerir el autor, en la conciencia común. De ahí el intento emprendido por él en algunos relatos y ensayos de atacar

²⁰⁹ OCIII p. 69.

ontológicamente la existencia misma del tiempo²¹⁰, al igual que la de la materia.

²¹⁰ Se trata particularmente de los ensayos *Historia de la eternidad* (en el libro bajo el mismo título, 1936) y *Nueva refutación del tiempo* en *Otras inquisiciones* (1952).

4. EL PROTAGONISTA Y EL NARRADOR.

Borges memorista.

El tema de la memoria destacado particularmente en el relato *Funes el memorioso* tiene igualmente mucho que ver con el problema del flujo del tiempo analizado en el apartado anterior, como con la cuestión de la identidad del protagonista borgiano. En la primera nota de este relato Marcos Ricardo Barnatán asegura que "la memoria, el tiempo detenido, la noción de eternidad son constantes en la obra de Borges"²¹¹ y más adelante: "no debemos olvidar que Borges siempre fue un gran memorista, que hace pública gala de la memoria: son famosas sus recitaciones de largos poemas en diversas lenguas"²¹². Este comentario de M. R. Barnatán alude uno de los elementos característicos (mencionados anteriormente al analizar el relato *El Sur*) de la construcción de los protagonistas de Borges que consiste en el hecho de que el escritor les atribuye algunos hechos autobiográficos.

Otro aspecto de este relato que llamó la atención de Emir R. Monegal es una "vacilación entre una concepción francamente

Para más información sobre la actitud antimetafísica de Borges, véase el apartado de este trabajo consagrado a la influencia de D. Hume.

²¹¹ Borges J. L. :*Narraciones*, Edición Cátedra, 8ª edición, 1992, p. 115, comentarios de M. R. Barnatán.

²¹² Ibid.

fantástica y una apariencia tenazmente realista"²¹³. Tanto en este cuento, como en una gran parte de otras narraciones al crítico le intriga la visión paradójica que al mismo tiempo niega el mundo y enigmáticamente lo afirma. Concretando esta observación en el contexto del relato examinemos el caso del único hombre que tenía derecho a pronunciar el verbo "recuerdo"²¹⁴, un joven uruguayo, Ireneo Funes. Sería difícil encontrar en las páginas de Borges un personaje cuya descripción, por lo menos aparentemente, fuera más detallada, definida y realista. Vive en un lugar definido y real, tiene una edad definida, nombre, raíz genealógica acentuada por la presencia de su madre y, en breve, es "un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones".²¹⁵ Sin embargo, justamente Ireneo Funes resulta uno de los personajes más fantásticos de todos los cuentos de Borges, merced a su capacidad absolutamente fabulosa de recordarlo todo, acompañada por una incapacidad desdichada de olvidar. En otras palabras Funes se hace memorable gracias a su maravillosa (¿o maldita?) memoria.

Aunque ya antes de llegar a la edad de diecinueve años Funes había sido conocido por su capacidad extraordinaria de siempre saber la hora, su verdadera *perversión* de la memoria aparece como resultado de un accidente de caballo.²¹⁶ Así relata Borges su reacción a la noticia: "Me

²¹³ Rodríguez Monegal, op. cit. p. 91.

²¹⁴"Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre se ha muerto) (...)", OCI p. 485.

²¹⁵ Rodríguez Monegal, op. cit., p. 116.

²¹⁶ Así comenta este hecho Barnatán: "La referencia al accidente sufrido por Funes que provoca el desarrollo de su memoria, pese a insinuar el autor que había ya en él elementos que podían hacerla sospechar, recuerda el accidente sufrido por Borges al subir una escalera en un edificio de Buenos Aires. El golpe dejó inconsciente al autor, que se debatió varias horas entre la vida y la muerte. Cuando se recupera del

contestaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza, (...) El hecho (...) tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores"²¹⁷. A la sorpresa de Borges el perjudicado en vez de perder ánimo "llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado".²¹⁸ El carácter benéfico del accidente se produce en consecuencia de una metamorfosis de la memoria de Funes. Como aprendemos de su propia relación:

Antes de esa tarde lluviosa en que lo voltó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (...) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales"²¹⁹.

Este descubrimiento atrae la atención de Funes hasta tal grado que cuando se da cuenta que se había quedado tullido "el hecho apenas le

accidente Borges comienza a escribir cuentos fantásticos", la nota a *Las Narraciones*, op. cit. p. 120.

²¹⁷ OCI p. 486.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid. p. 488.

interesó (...). Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles"²²⁰.

Al analizar la construcción del tiempo en el capítulo anterior hemos llegado a la conclusión de que la única morada de un suceso en el laberinto del tiempo es el instante presente. La existencia de los sucesos en el pasado es insegura e incognoscible. Si, entonces, la memoria de Funes llegó a una percepción infalible, se volvió una barrera capaz de "bloquear" todos los acontecimientos sin dejarles disolverse en el oscuro pasado para así dejar de existir. La memoria de Funes le hacía presentes todos los hechos y todos los objetos percibidos, además multiplicados por el número de percepciones. "Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa: Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho".²²¹

De la conversación nocturna entre Funes y Borges-personaje hay sólo tres citas directas. Cada una de ellas desempeña un papel importante en la autoevaluación del fenómeno de la memoria absoluta de Ireneo. En la primera frase vemos la razón del orgullo que le permitió no haber lamentado el accidente sino, por el contrario, concentrarse en

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

la gran potencia desencadenada por él: "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo"²²². En la segunda frase, en cambio, suenan los ecos de un presentimiento de peligro: "Mis sueños son como la vigilia de ustedes"²²³. Por fin, en la tercera frase, se hacen manifiestas las consecuencias trágicas de este don ambiguo: "Mi memoria, Señor, es como vaciadero de basuras"²²⁴. El insomnio y la infelicidad son consecuencias directas naturales de la memoria absoluta²²⁵. El hecho de acordarse de todo significa "sobrecargar" el sistema de la percepción ; además, por sorprendente que parezca, según Borges, una memoria total impediría el pensamiento. Borges sospecha que Funes "no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer"²²⁶. Recordemos otra constatación del autor de carácter opuesto: "Filosóficamente la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro"²²⁷. A la luz de la interpretación del relato *Funes el memorioso* estas dos ideas opuestas se complementan, es decir la memoria es prodigiosa pero el olvido también lo es. La memoria es un milagro filosófico (de penetrar fuera del presente, el único espacio temporal que existe), el olvido es una necesidad psicológica, ("descargar" el peso del mundo en que no hay sino "detalles casi inmediatos"²²⁸) En otras palabras, gracias a la memoria es posible

²²² Ibid.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ "...nadie (...) ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía día y noche sobre el infeliz Ireneo (...). Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo (...)." (OCI p. 490).

²²⁶ Ibid p. 490.

²²⁷ *El informe de Brodie* (OCII p. 452.)

²²⁸ OCI p. 490.

defender la identidad individual, que, de todos modos, es vana y condenada a la perdición en la muerte física; el olvido permite volar por encima de los detalles y de las cadenas de la percepción del Yo y facilita la identidad con el género, de acuerdo con la cual se puede tomar el sitio en la rueda de la eternidad y devenir inmortal.

Emir Rodríguez Monegal observa una analogía entre el mundo contemplado por Funes y el mundo que Borges describe en su experiencia de *Nueva refutación del tiempo*. Es así como podemos leer:

Como aquel es un mundo inmóvil y solo existe el presente, porque todo (gracias a la memoria infinita) es presente. Ese mundo, es el mundo de la vigilia eterna, el mundo de insomnio. Aunque Funes es imposible, como metáfora de la memoria infinita puede ser asociado a su inventor. El mundo que contempla, inmóvil, Funes es el mundo de Borges. Apenas si ha sido transpuesto a otra clave por el narrador.

Luego hace referencia a la memoria prodigiosa de Borges que - analógicamente a la de Funes- está conectada con el insomnio.

Noches interminables de vigilia -contiúa el crítico- preceden a la redacción de cada uno de sus textos y los marcan para siempre con sus intervalos de pesadilla o éxtasis. En sus cuentos se encontrarán abundantes

referencias a la lucidez atroz del insomnio, a la intuición exasperada del instante, a la dolorosa percepción del cambio, junto al registro agudo de las distracciones ocasionales, los lapsos de inconsciencia que el insomnio también alimenta, esos momentos en que las cosas o los hechos pierden sus bordes, se borran o confunden.²²⁹

Resumiendo, el insomnio de Funes representa la perplejidad de Borges frente a la complejidad del universo. La estructura dualista del personaje de Ireneo Funes, situado en detalles realistas pero pervertido por una memoria fantástica, representa la dinámica del conflicto de Borges entre la identidad personal y la genérica. La muerte de Funes²³⁰ parece marcar la derrota de la primera y el triunfo de la segunda.

La pérdida de la identidad.

Es interesante la aproximación al tema de la identidad del protagonista realizada por Mary Lusky Friedman en el trabajo *Una morfología de los cuentos de Borges*²³¹. La crítica define la abolición de la identidad del personaje como la cuarta y la última fase del *paradigma borgiano*. En esta fase, según M. Lusky Friedman "el héroe de Borges a

²²⁹ Monegal R. E. op. cit. p. 92-93.

²³⁰ Lo curioso es que muera de congestión pulmonar y no de un derrame cerebral.

²³¹ M. Lusky Friedman: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Fundamentos DL 1990.

un mismo tiempo es dotado de un repentino poder y renuncia por completo a su yo".²³² En la nomenclatura de la autora "esta brusca y profunda experiencia bipartida de omnipotencia y pérdida de personalidad"²³³ recibe el nombre de *la irrealidad del aniquilamiento*. Según se ha dicho en el curso del análisis del tiempo y del destino del hombre esta experiencia transformadora puede acontecer de muy diferentes maneras. Frecuentemente es un encuentro cara a cara con otro héroe a consecuencia del cual se anula su identidad (por ejemplo *La biografía de Tadeo Isidoro Cruz*). Otras veces el protagonista se encuentra con su doble, por el cual, en algunos casos, puede ser cruelmente asesinado como Yacub el doliente, Lonrot o Villari. En general, estos encuentros se caracterizan por una cierta hostilidad y peligro pero ocasionalmente pueden ser cariñosos, particularmente en sus obras tardías como *Ulrika* donde el encuentro borgiano toma forma de la unión sexual del narrador y su "efímera amante". Así lo comenta M. Lusky Friedman:

Casi siempre el encuentro que se sitúa en el momento cumbre de los relatos va acompañado por una revelación. Por lo general, esta epifanía acarrea una divulgación repentina del secreto estado de las cosas: de la verdadera identidad del héroe, por ejemplo, de la inesperada inminencia de su muerte.²³⁴

²³² Friedman M. L. op. cit. p. 27.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid. (El subrayado es mío)

Al mismo tiempo la crítica afirma que esta revelación puede también tomar la forma de un encuentro con alguna variante de la divinidad (un dios, una cifra misteriosa o una combinación esotérica de unas palabras o letras ocultas) convirtiéndose así en una teofanía.

En la obra de Borges -según agrega la investigadora- como en muchos escritos religiosos, estar en presencia de una divinidad es afrontar tabú. Los héroes de Borges que tienen el privilegio de desenmascarar el rostro de Dios o de poseer, en cualquiera de sus manifestaciones, iluminación del tiempo y del espacio, sufren el castigo que tradicionalmente se ha impuesto a los mortales que no se resignan a serlo. Pueden ser asesinados en el acto, quedarse paralíticos o ciegos, o volverse locos. Todos estos castigos pueden verse como una pérdida simbólica del yo.²³⁵

El rostro como el símbolo de la identidad.

Sería difícil negarle perspicacia a otra observación de la misma autora que intuye que la revelación borgiana tiene un carácter visual.²³⁶

²³⁵ Ibid., p. 28.

²³⁶ La aparición frecuente de la palabra "penumbra" (*El inmortal*, *El informe de Brodie*, *Funes el memorioso* etc.) y el carácter penumbroso del ambiente de los

"Para subrayar la aniquiladora experiencia de pérdida de identidad, Borges emplea recursos, que tienen que ver con el sentido de la vista y, muy especialmente, con el acto de ver un rostro".²³⁷

Destacando la importancia del rostro en el análisis de la identidad del héroe borgiano la crítica llega a la conclusión de que "lo que cubre o publica ese rostro puede tener cualidades casi mágicas, como parecen tener los espejos, los disfraces y las máscaras en la obra de Borges"²³⁸. El rostro, por lo tanto, como varias otras figuras (por ejemplo el espejo) sirve de ventana detrás de la cual está lo infinito. Aquí otra vez se impone irresistiblemente la analogía con la obra de Chesterton, uno de los más importantes *ídolos* literarios de Borges. Es justamente el rostro de Sunday lo que más impresiona y aterroriza a Gabriel Syme durante el primer encuentro del consejo anarquista en el balcón del pequeño hotel en Leicester Square: "And this sense became overpowering as he grew nearer to the great President [Sunday].The form it took was a childish yet hateful fancy. As he walked across the inner room towards the balcony, the large face of Sunday grew larger and larger; and Syme was gripped with fear that when he was quite close the face would be too big to be possible, and that he would scream aloud".²³⁹

Ya en el quinto capítulo del libro el temor del protagonista frente a la inmensidad del rostro de su jefe sugiere el miedo a lo desconocido,

relatos de Borges es -siguiendo la sugerencia de M. Lusky Friedman- una consecuencia del debilitamiento progresivo de su vista.

²³⁷ Lusky Friedman, M. op. cit. p. 28.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ G. K. Chesterton, *The Man ...* op. cit. p. 56.

velado detrás de él. Pero esta sensación no es sino una anticipación de la revelación final: "As he gazed the great face grew to an awful size (...) it grew larger and larger, filling the whole sky; then everything went black. Only in the blackness before it entirely destroyed his brain he seemed to hear a distant voice saying a commonplace text that he had heard somewhere, <Can ye drink of the cup that I drink of?>"²⁴⁰.

El rostro de Sunday simboliza lo infinito, constituye una misteriosa puerta por la cual se puede entrar en el divino espacio sin límites.

La deshumanización del personaje.

Uno de los efectos de la abolición de la identidad de los personajes de Borges es su deshumanización, recurso que desde los años cuarenta se ha instalado progresivamente en la literatura hispanoamericana. Según escribe Juan Nuño en la introducción al trabajo *La filosofía de Borges*²⁴¹ Borges ve a sus protagonistas de manera opuesta a la de Sartre. El segundo se concentra en el examen de la personalidad y del mundo emocional de sus héroes. El hecho de escribir es para él pretexto para analizar la psicología o simplemente representar sus manifestaciones más básicas (el flujo de conciencia). Se puede decir que el mundo literario de Sartre está al servicio de la construcción psicológica del protagonista. En Borges, por el contrario, el

²⁴⁰ Ibid., p. 183.

²⁴¹ Véase Juan Nuño, op. cit. p. 6.

protagonista, privado de su identidad personal, no es más que uno de los aspectos o elementos de su universo literario idealista.²⁴² El protagonista, al igual que el tiempo y el espacio, está al servicio de la representación de las ideas metafísicas escogidas por el autor. Si, en suma, la representación del mundo de Sartre es antropocentrista, la representación de Borges, siguiendo la sugerencia de M. Lusky Friedman, puede ser llamada aniquilista,

El relato donde la preponderancia de la idea sobre el protagonista está llevada al extremo es *La busca de Averroes*. Averroes, a quien la civilización occidental debe un descubrimiento de tanta importancia como la de los escritos de Aristóteles, no podía -sin embargo- saber lo que significaban dos palabras empleadas por Aristóteles en uno de sus tratados. Se trata de las voces *tragedia* y *comedia*. Borges compara los penosos esfuerzos de Averroes para descifrar el significado de estas voces, a su propio esfuerzo de imaginar a Averroes. De repente, el escritor resuelve aniquilar a su protagonista de la manera siguiente:

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas

²⁴² Comp., *ibid.*, p. 7.

de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcasim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.²⁴³

El acto "cruel" cometido por Borges de liquidar a su protagonista expresa una de las verdades básicas para entender el fenómeno de la deshumanización del personaje y de la literatura en general. El mismo Borges dice que en este relato quiso "narrar el proceso de una derrota".²⁴⁴ Entre otros se trata de la derrota del afán de imaginar a otro hombre, de representar a un protagonista como un ser vivo, verdadero, humano. Para Borges el protagonista nunca podrá salir del límite de ser simplemente una idea, un artificio, un sueño, o un reflejo del escritor. La desaparición instantánea de Averroes (*nomen omen* frente a un espejo) marca la derrota de Borges (o, más ampliamente, de la obra literaria como tal), que quiso dar al protagonista su propia vida, pero que, de repente, se dio cuenta de la ridícula y miserable vanidad de esta tarea. En el mismo instante en que Borges se da cuenta de ello, Averroes desaparece bruscamente.

Sentí que la obra se burlaba de mí -comenta Borges en la conclusión del cuento-. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renand, de Lane y de

²⁴³ OCI p. 587.

²⁴⁴ Ibid.

Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito.(En el instante en que yo dejo de creer en el, "Averroes" desaparece.)²⁴⁵

Otra forma de deshumanizar al protagonista empleada por Borges en un número considerable de sus relatos consiste en presentarlo como un ser rústico, primitivo, regido por unas leyes particulares a las que se somete inconscientemente. Los Yahoos del *Informe de Brodie*, por ejemplo "no difieren de los Kroo, salvo por la frente más baja y por cierto tinte cobrizo que amengua su negrura. Se alimentan de frutos, de raíces y de reptiles; beben leche de gato y de murciélago y pescan con la mano. Se ocultan para comer o cierran los ojos; lo demás lo hacen a la vista de todo, como los filósofos cínicos. Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud".²⁴⁶ Los indígenas africanos, como vemos más adelante, no solamente carecen de logros de la civilización sino además "son insensibles al dolor y al placer. Salvo al agrado que les dan la carne cruda y rancia y las cosas fétidas. La falta de imaginación los mueve a ser crueles".²⁴⁷

No menos *deshumanizado* aparece el personaje del *Inmortal* que recibe del narrador el nombre Argos. Es un rústico troglodita que ni

²⁴⁵ Ibid., p. 588.

²⁴⁶ OCI p. 450.

siquiera tiene la capacidad de aprender el lenguaje del narrador. Además la dificultad o prácticamente la imposibilidad de comunicación entre el narrador y estos personajes subraya la estructura hermética del espacio en el que viven. "A nadie le asombrará -confiesa Brodie- que durante el espacio de mi estadía no lograra la conversión de un solo Yahoo".²⁴⁸

Analógicamente Flaminio Rufo -el narrador del *Inmortal*- a consecuencia de intentar enseñar a Argos el habla, dice con resignación: "Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos".²⁴⁹ Pero el descubrimiento más chocante de Flaminio Rufo tiene lugar cuando éste hace a Argos la pregunta acerca de su conocimiento de la *Odisea*. Argos asegura que ya se acuerda de "muy poco, menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé"²⁵⁰. Rufo -a pesar de su inmenso asombro al recibir la noticia de que Argos es Homero- no puede evitar él mismo ser Homero, puesto que "postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*".²⁵¹ Otra vez es posible constatar que el factor muy importante de la deshumanización del protagonista consiste justamente en la supresión de la identidad personal y la preponderancia de una

²⁴⁷ Ibid., p. 451.

²⁴⁸ Ibid., p. 452.

²⁴⁹ OCI p. 539.

²⁵⁰ Ibid. p. 540.

²⁵¹ Ibid. p. 541.

identidad genérica donde "...un solo hombre (inmortal) es todos los hombres"²⁵² y en la cual se basa la inmortalidad.

La descomposición del narrador.

Al tratar la cuestión del método literario de Borges ya se ha mencionado el recurso de la descomposición del narrador. Según se ha dicho, la disminución del papel del narrador en el nuevo realismo es una consecuencia del aumento del papel creativo del lector. O, mejor, sin introducir la sospechosa causalidad, admitamos que son dos tendencias paralelas. No obstante, en varios cuentos de Borges el narrador desempeña un papel relativamente importante, es decir, tiene el cargo de introducir al lector al mundo imaginario y a la población idealista del relato. Como tal, se esfuerza para suministrar una descripción relativamente detallada, objetiva, a veces incluso realista (por ejemplo *Funes el memorioso*). Intenta mantener el punto de vista de una persona consciente de la civilización europea (Rufo, Brodie) y basando inicialmente su identidad justamente en esta civilización. Sin embargo, al final el mismo pierde la identidad. Rufo, en el curso de su relación con Argos, descubre que no es sino un reflejo de Homero. David Brodie admite al final de su relato que "ha referido su estadía entre los Yahoos, pero no su horror esencial, que nunca le deja del todo y que le visita en los sueños".²⁵³ Brodie no confiesa abiertamente en qué consiste este

²⁵² Ibid.

²⁵³ OCII p. 454.

horror esencial pero lo sugiere en la continuación de sus conclusiones finales: "en la calle creo que me cercan aún los Yahoos".²⁵⁴ El misionero pierde su identidad al darse cuenta del carácter relativo e ilusorio de su propia civilización que, con tanta dedicación (y con tan poco éxito), intentaba extender a los Yahoos. Todas aquellas penas relativas a la vida en la tribu africana, en 'un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe'²⁵⁵ le sirven sólo para descubrir años después en su Glasgow natal que aquí, en la calle, también está rodeado por los Yahoos en los que, al fin y al cabo, descubre un reflejo de su propia civilización: 'Representan en suma -hace constar al final del cuento- la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados'.²⁵⁶

Soñar y ser objeto de un sueño -Las ruinas circulares-.

Sin embargo, el ejemplo más destacado en que se ve destrozada tanto la identidad del protagonista como la del narrador es el mencionado relato *Las ruinas circulares*. Toda la trama del relato se desarrolla acerca del proyecto de un mago de crear a otro hombre que pudiera ser su hijo. "...quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad".²⁵⁷ El acto de soñar posee por lo menos dos significados metafóricos; uno es la creación literaria y otro la creación

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ OCI p. 451.

divina. El proceso de *soñar-crear* es largo, difícil y exige una gran disciplina del sueño.

Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó con un hombre integro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido²⁵⁸.

El gran éxito del soñador le da una satisfacción y -sobre todo- un hijo. Se dedica con alegría a su educación preparándolo para la misma tarea que la suya, es decir, la de ser un mago consagrado al servicio en un templo circular de la divinidad-fuego. Este cuento constituye un

material exquisito para un análisis de la visión literaria del protagonista y del autor de una obra. La analogía se impone instantáneamente: como un autor crea a sus héroes, así el mago da vida a su 'hijo'. La satisfacción inicial por haber conseguido el acto de creación luego empieza a ser perturbada por una inquietud debida a la noticia que le traen al viejo mago dos remeros a media noche. 'Le hablaron de un hombre mágico en un templo del norte, capaz de hollar el fuego y no quemarse'.²⁵⁹ El mago, como cualquier padre que quiere la felicidad para su hijo, se quedó abrumado por el miedo de que su hijo descubriera su 'condición de mero simulacro.'²⁶⁰ Es digno de atención hasta qué punto le asusta esta perspectiva: 'No ser un hombre, ser la mera proyección del sueño de otro hombre ¡Qué humillación incomparable, que vértigo!'²⁶¹. Pero el creador ni siquiera presentía que iba a experimentar un vértigo todavía más aplastante, cuando por fin las ruinas del templo del fuego acabaron siendo destruidas por el fuego cuyos jirones llegaron hasta el mago. Él que había temblado de preocupación paternal de que su hijo al tocar el fuego no se diera cuenta de que no tenía una existencia real pasa por esa misma experiencia. El fuego no 'muerde su carne, lo acaricia y lo inunda sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo'.²⁶² Este descubrimiento del mago muestra el eje de la descomposición del narrador como representante del autor que consiste en el hecho de

²⁵⁸ Ibid., p. 453.

²⁵⁹ Ibid., p. 454.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid. p. 455.

degradar tanto la existencia misma del autor como, en consecuencia, la originalidad y veracidad del acto de creación. El autor pierde la autoridad de creador porque al crear el mismo está siendo creado (como el mago al soñar está siendo soñado). El acto de creación pierde su originalidad y seriedad porque, de hecho, no consiste en crear algo nuevo, sino reflejar lo que ya existe. Como el sueño del mago resultó no ser sino un alargamiento del sueño del 'otro', cualquier acto de creación literaria no es sino un lazo en el círculo onírico del universo del arte. Pues, aunque en este relato no se dice nada sobre alguien que sueñe al 'otro' o, por otra parte, de los sueños del irreal hijo del mago, la sugerencia de la continuidad del proceso está indubitadamente presente. 'La existencia de dos soñadores -escribe Jaime Alazraki- deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores; esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo (...), por el número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001 (...) y por las meditaciones del mago que imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, como el ahora.'²⁶³ Esta intuición de Borges está presente en varios escritos suyos. Recordemos el poema anteriormente analizado, *El ajedrez* y la pregunta, que sirve de *llave* para abrir la *puerta* de próximas cámaras en el laberinto circular de metáforas y de seres: '¿qué dios detrás de Dios la trama empieza?'

Antes de pasar a otros relatos parece interesante mencionar el origen de la imagen de Borges incluida en esta narración. Las ruinas circulares llevan como epígrafe una línea de *Through the looking-glass* de Lewis Carroll: "and if he left off dreaming about you...". La cita

²⁶³ Jaime Alazraki, *La prosa...* op. cit. p.55. (El subrayado es mío).

viene del capítulo *Tweedledum and Tweedledee*²⁶⁴ en el cual Alicia aprende que "los ronquidos que oye son del King Red que duerme y que la está soñando, y que si él dejara de soñarla, ella -la pequeña Alicia- se apagaría -¡pum!- lo mismo que una vela, y no estaría en ninguna parte, pues <you are only a sort of thing in this dream>".²⁶⁵ Así pues, el motivo del relato fantástico de Borges procede de las aventuras de Alicia en el país de las maravillas.²⁶⁶

El tema del doble.

Otro recurso muy característico para la relación entre el protagonista y el narrador en la obra de Borges es el tema del *doble*. El autor, para facilitar la expresión de varios dilemas existenciales, sobre todo de la duda acerca de la identidad personal, frecuentemente "distribuye" sus propios rasgos e ideas entre el protagonista y el

²⁶⁴ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, New York, The Modern Library, p. 218.

²⁶⁵ Alazraki J. *La prosa...* op. cit. p. 56.

²⁶⁶ En la nota de su trabajo *La prosa narrativa de J.L.Borges*, J.Alazraki señala que: 'Testimonio de esos años podemos encontrar en las páginas biográficas que Victoria Ocampo dedicó a Borges: <La vida literaria de Borges empieza a los seis años, me cuenta su madre. Escribe, entonces, un cuento titulado *La víspera fatal*, en lenguaje de tipo *Gloria de don Ramiro*. En aquel cuento la gente no habla: habla. A los nueve años, traduce *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde. La traducción se publica en un diario, *El País*, y el profesorado de lenguas vivas la adopta como texto, creyendo que es obra del padre del verdadero traductor. El hecho de ser inglesa la abuela de Borges tuvo enorme influencia en su vida y su obra, pues Georgie pasó su infancia de niño ávido de libros jugando con Dickens, Stevenson, Kipling, Bulwer-Lytton, Mark Twain, Edgar Poe. Leía y releía *Huckleberry Finn*. *The First Man in the Moon*, de H.G.Wells, le produjo gran conmoción', Alazraki J. *La prosa...* op. cit. p. 56 la nota 6.

narrador. Según Fernando Castro Flores "el doble es uno de los artificios más característicos de los relatos y, entre ellos, destaca al que recubre, en múltiples nombres, a Borges mismo".²⁶⁷ En un fragmento del texto, habla del otro Borges "a quien se le ocurren las cosas"; el escritor es quien se ha apoderado de la personalidad de Borges:

El anónimo, el que ha huido del narrador pasando <de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito> a la postre, todo pertenece al que sucumbe a la pasión de escribir; incluso esos lugares en los que refugiarse, esos laberintos de la inteligencia son reducidos al espacio de la página. <Tendré que idear otras cosas> escribe un Borges que está atrapado por el otro, el que escribe, en una figura similar, a la paradoja de Zenón: <así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página>²⁶⁸.

Otro cuento que contiene una manifestación muy clara del tema del doble es *El otro*. En este relato el tema de doble es empleado por Borges para exponer diferencias entre sus propias opiniones pasadas y las presentes. La trama del cuento se basa en un encuentro de dos Borges provenientes de dos épocas muy distintas de su vida: una es la juventud, otra, la época presente (contemporánea al hecho de escribir el relato), es decir, la vejez. El joven y el anciano aparecen como 'ambas partes de

²⁶⁷ Fernando Castro Flórez, 'Laberintos', *Cuadernos Hispánicos*, Madrid, 1958 p. 501.

una misma personalidad distorsionada por el tiempo [descritas] con una enorme sencillez.²⁶⁹ Es una forma bastante original de reflexionar sobre su vida, en el sentido de abrir la posibilidad de mirar su personalidad en las dos perspectivas temporales. Así, por ejemplo, prediciendo el futuro al joven (es decir, contándole su pasado), el anciano hace un resumen breve y conciso de su obra literaria: "No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica."²⁷⁰ En otro lugar el anciano se está burlando ligeramente de la fascinación ultraísta del joven: 'Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*."²⁷¹

- ¿Por qué no? -le dije-. Puedes alegar buenos antecedentes. El verso azul de Ruben Darío y la canción gris de Verlaine.

Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantarí la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época.

Me quedé pensando y le pregunté si verdaderamente se sentía hermano de todos. Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros,

²⁶⁸ Ibid., p. 275.

²⁶⁹ Borges J. L. "El otro" en *Narraciones* (Nota de M. R. Barnatán) op. cit. p. 215.

²⁷⁰ *El otro* en *El libro de arena*, OCIII p. 13.

²⁷¹ Uno de los primeros libros ordenados por Borges que nunca llegó a publicarse.

de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera. Me dijo que su libro se refería a la gran masa de los oprimidos y parias.

- Tu masa de oprimidos y parias -le contesté- no es más que una abstracción.²⁷²

De esta manera Borges realiza la autodenuncia de los "errores ultraístas" de su juventud, tal y como lo denomina M. R. Barnatán.²⁷³ Sin embargo, además de ser una reflexión muy personal sobre su propia evolución literaria, el relato contiene una reiteración de la negación de la identidad. Que lo prueben las siguientes frases dichas por *el anciano* en el curso de la conversación con el *joven*: "El hombre de ayer no es el hombre de hoy, sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba".²⁷⁴

Los elementos autobiográficos.

Analizando la cuestión del protagonista y del narrador de Borges, es indispensable volver sobre otro rasgo típico anunciado anteriormente: la tendencia a introducir elementos autobiográficos en la construcción

²⁷² OCIII p. 14.

²⁷³ Para más información sobre la poesía ultraísta de Borges véase, M. R. Barnatán, Introducción a *Las narraciones*, cap.: "Los fugaces años ultras", pp.40-43.

²⁷⁴ OCIII p. 14.

del protagonista. En el caso de Borges, el número de ejemplos en que usa de este recurso es demasiado grande para enunciarlos todos. Limitémonos a los siguientes:

En el cuento *Funes el memorioso* el héroe muere en el año 1899, lo que sugiere una simetría invertida entre la vida del protagonista y la del autor; el primero muere en el mismo año en el que nace el segundo. Uno de los ejemplos de prosa más autobiográficos es *El congreso (El libro de arena)*. Ya en el prólogo el autor escribe: "He entretejido, según es mi hábito, rasgos autobiográficos"²⁷⁵. Del mismo modo que en el cuento anterior aquí también se encuentra una alusión a la fecha de su nacimiento: "Recordemos que vine de Santa Fe, mi provincia natal, en 1899."²⁷⁶ En otro lugar encontramos la referencia a su profesión de director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. "El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato (...)".²⁷⁷ En el relato *El otro* el anciano también alude a la verdadera ocupación de Borges al presagiar el futuro del joven: "Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre".²⁷⁸ En el mismo cuento, pero esta vez a través de la boca del joven, el autor menciona el anticlericalismo y el estoicismo de su padre.

Además de atribuir a sus protagonistas unos detalles concretos de su vida (como el día de nacimiento o la profesión), Borges comparte con ellos el mismo sistema de obsesiones y alucinaciones. Según Rodríguez

²⁷⁵ OCIII p. 72.

²⁷⁶ OCIII p. 21.

²⁷⁷ Ibid. p. 20.

²⁷⁸ OCIII p. 13.

Monegal, en todos los relatos, tanto fantásticos como aparentemente localistas, ciertos elementos constantes prueban la ‘identificación última de la visión del autor con la de sus personajes’.²⁷⁹ Si se examina la obra de cerca, se hace manifiesto que ‘Borges, como Funes, se ha sentido solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme; que, como John Vincent Moon, ha creído que lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres; que, como Yu Tsun, el espía de *El jardín de senderos que se bifurcan*, él también sintió una vez que tenía <una percepción abstracta del mundo>.’²⁸⁰

La fijación necrofílica.

Un último elemento digno de mencionar relativo a la actitud del autor frente a sus personajes es lo que Ramona Lagos llama la fijación necrofílica.²⁸¹ La autora alega dos relatos que, en su opinión, tienen una construcción simétrica: *El Aleph* y *El Zahir*. Tanto en el primero como en el segundo se da la presencia de una mujer, de la que el protagonista-narrador tenía (y sigue teniendo) un recuerdo emocional. Es característico que las dos mujeres están muertas. Así describe el narrador la importancia que tiene para él la muerte de Teodelina Villar, la protagonista del cuento *El Zahir*: "¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado

²⁷⁹ E. Rodríguez.Monegal, op. cit. 94.

²⁸⁰ Ibid., p. 95.

²⁸¹ Lagos, R. *J.L.Borges 1923-1980*, ed. Del Mall, Barcelona, 1986, p.193.

de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas?"²⁸² La primera de las dos partes del relato contiene una biografía de Teodelina Villar hasta el momento de su muerte. La segunda parte aparentemente carece de conexión con su persona y se concentra en el Zahir que el protagonista recibe en la esquina de la casa donde ocurre el velorio.

Al mismo tiempo -sigue analizando Ramona Lagos- hay alusiones constantes al tigre, que se producen instantáneamente en el relato. Es de saber que el tigre en la obra de Borges representa, en una de sus dimensiones, el instinto, lo erótico. Esta presencia del felino es uno de los signos que indirectamente muestran que, a la muerte de la actriz, el hombre puede liberar ahora sin censura, y expresar bajo la máscara de la enajenación por la moneda, los impulsos y sentimientos hasta ahora reprimidos. Lo que exhibe el texto es una identidad entre Teodelina Villar (muerta) y el Zahir. La necrofilia está aquí oculta por el discurso que no la enuncia. Las dos, la mujer y la moneda, tienen la misma función narrativa de ser <perturbadoras>, <enajenadoras>. Las dos, mujer y moneda, son percibidas por el narrador como presencias indescifrables e inasibles ante las cuales él se siente indefenso. El narrador recuerda que la mujer fue desdeñosa, siempre altiva; se sugiere también el dolor y la ansiedad como consecuencia de esta relación ídolo-

²⁸² *El Zahir en El Aleph*, OCI p. 590.

adorador. La función del Zahir, del mismo modo, es igualmente perturbadora. Su poder misterioso, su atracción, su prestigio milenario provocan una neurosis obsesiva en el hombre que queda atrapado en su magnetismo.²⁸³

Aunque la identidad entre la mujer y la moneda no está directamente expresada en este relato, hay una clave que permite descubrirla. Esta clave impone el aura de ansiedad metafísica que el discurso proyecta ocultando la dimensión física de la pérdida de la mujer muerta y su indirecta adoración: ‘Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico’.²⁸⁴ Según Ramona Lagos, una clave mejor que ésta es imposible. A través de ella se manifiesta una *fijación insuperable*.

La experiencia de Julia, como la cuenta la amiga, es básicamente física. La experiencia del narrador, tal como él la proyecta, en tanto intelectual, escritor (tal es su identidad en el relato), pretende ser metafísicamente especulativa, ocultando la real, básica e idéntica situación que comparte con Julia: la fijación erótica que en el caso del narrador es también necrofílica. <Laberintos del espíritu>, pero también <interjecciones del cuerpo>.²⁸⁵

²⁸³ Lagos, R. op. cit. pp.193-194.

²⁸⁴ OCI p. 594.

Según sugiere la autora, una de las posibles lecturas de las "perplejidades metafísicas" de Borges lleva a descubrir el trasfondo personal y, más aun: erótico, de su interés por las ideas que maneja. De modo que, la construcción idealista del espacio, del tiempo y del personaje en el mundo borgiano, no sería sino una expresión encubierta bajo la erudición filosófico-literaria de las obsesiones eróticas del propio autor. En tal caso el rechazo de la materia y de la identidad personal, al igual que varios otros recursos literarios analizados más arriba, podrían ser interpretados como un intento de superar intelectualmente algún conflicto psicológico de Borges, en función del cual éste, conscientemente o no, emprende la supresión literaria de la materia que, de algún modo, representa el erotismo, al ser éste último indisolublemente ligado a la realidad corporal. Sin embargo, cabe preguntar hasta qué punto tal interpretación de la motivación literaria de Borges es justificable. Según parece, hay dos claves para la respuesta a esta cuestión, una de índole filosófica, al descubrimiento de la cual puede conllevar un análisis del criterio de la selección de las definidas vertientes filosóficas y otra de carácter personal, la cual habrá que buscar en la biografía del autor²⁸⁶.

²⁸⁵ Lagos, R. op. cit., p.197.

²⁸⁶Tareas emprendidas en la parte siguiente de este trabajo, consagrada a la investigación de las referencias filosóficas del universo borgiano y en las conclusiones, respectivamente.