

ANA MARIA BARRENECHEA

LA EXPRESION DE
LA IRREALIDAD EN
LA OBRA DE
JORGE LUIS BORGES

EL COLEGIO DE MEXICO

ANA MARÍA BARRENECHEA

La expresión de la irrealidad
en la obra de Jorge Luis Borges

EL COLEGIO DE MÉXICO

1957

ANA MARÍA BARRENECHEA

La expresión de la irrealidad
en la obra de Jorge Luis Borges

EL COLEGIO DE MÉXICO

1957

Primera edición, 1957

Derechos reservados conforme a la ley

Copyright by El Colegio de México
Durango, 93 - México, D. F.

Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México
por

Fondo de Cultura Económica
Av. de la Universidad, 975 - México 12, D. F.

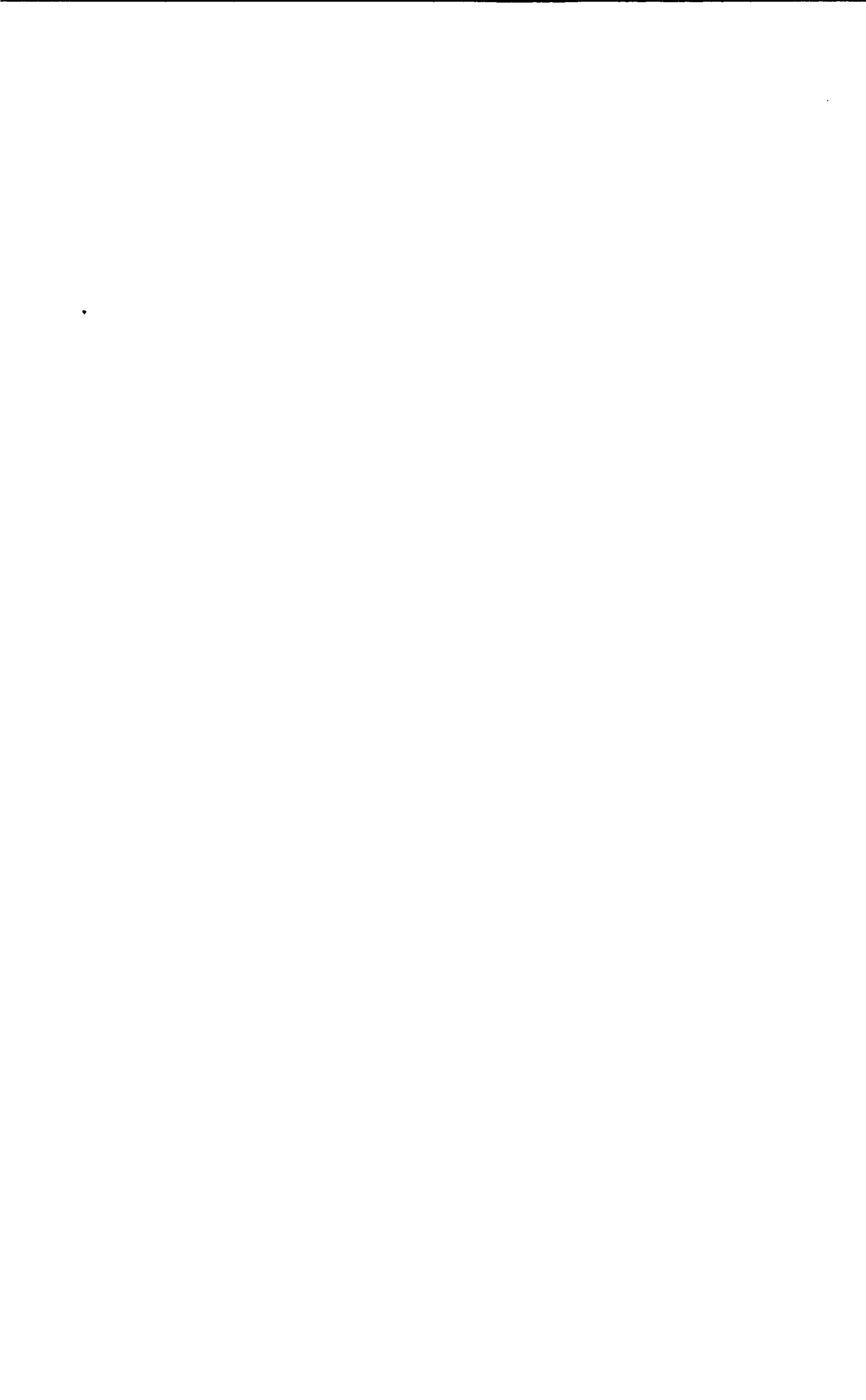
A
LA MEMORIA DE
AMADO ALONSO
Y
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA,
MIS MAESTROS

ADVERTENCIA

No creo que pueda agradecer, siquiera brevemente, a todos los que han hecho posible este modesto trabajo: a don Pedro Henríquez Ureña y al doctor Amado Alonso, maestros de varias generaciones argentinas, a cuya memoria lo dedico porque les debo mi formación intelectual; a mis alumnos del Profesorado Secundario, para quienes comenté en años aciagos la obra de Borges y con quienes fui descubriendo su inagotable belleza; a Bryn Mawr College, que me concedió generosamente el ocio necesario para escribir mi tesis, y muy especialmente al profesor José María Ferrater Mora, quien la dirigió y alentó con su consejo certero; a El Colegio de México, donde trabajé durante un verano inolvidable, y a su director don Alfonso Reyes, quien me proporciona hoy la oportunidad de publicarla; y a Emma Speratti Piñero, que ha tenido a su cargo la edición.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Buenos Aires, diciembre de 1956



INTRODUCCIÓN

BORGES ha conquistado su fama de escritor con extraños y lúcidos relatos. A los lectores que empiezan a conocerlo en el extranjero les resultará curioso saber que comenzó su carrera, como muchos jóvenes, publicando en 1923 un libro de versos, *Fervor de Buenos Aires*, y que durante doce años sólo se dedicó a la poesía y al ensayo. Su primer esbozo de un cuento fue “Hombres pelearon”¹ y apareció en 1928 en el tomo de ensayos *El idioma de los argentinos*. En 1930, Néstor Ibarra podía estudiar su obra y negarle toda condición de narrador (*Sín*, núm. 34, p. 22).

Tenemos que llegar a 1933 y 1934, a la serie de trabajos publicados en *Crítica* y luego recogidos en *Historia universal de la infamia* (1935), para verlo ensayarse como cuentista reelaborando ficciones conocidas y traduciendo directamente otras. A pesar de la madurez que revelan, el mismo Borges las ha considerado severamente ejercicios provisorios de quien se iniciaba en un nuevo campo: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias” (*Inf2*, p. 10). Y es significativo también de estos tanteos el hecho de que firmara con el seudónimo de F. Bustos el único cuento original de la serie que es una nueva versión de su primitiva pelea de compadritos: “Hombre de las orillas” (*Cr*, 16 de setiembre de 1933), luego famosa con el título de “Hombre de la esquina rosada” (*Inf*, 97-113).

Al año 1935 corresponde “El acercamiento a Almotásim”—publicado con los ensayos de *Historia de la eternidad*—donde ya se definen plenamente las características que han dado renombre a sus relatos. Sin embargo, aún no tenía Borges conciencia clara de sus condiciones de cuentista. En el número 56 de *Sur* de mayo de 1939 apareció “Pierre Menard,

¹ En realidad, el primer borrador de esta historia de compadritos, que luego elaboró en “Hombre de la esquina rosada”, fue “Leyenda policial” (*MF*, núm. 38, 26 de febrero de 1927).

autor del Quijote". Borges, recordando la época dolorosa en que creyó enloquecer a raíz de una septicemia, ha hablado de su temor de haber perdido las facultades de escritor y de cómo intentó componer ese cuento porque si fracasaba se consolaría con la idea de que fallaba por haber abordado un género nuevo para él, en que antes no se había destacado. Desde esa fecha se suceden los relatos que recoge en 1941 en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*. Borges es ya definitivamente el gran creador de ficciones que conocemos.

Paralelamente decrece su actividad de poeta y después de 1929, fecha de *Cuaderno San Martín*, no siente la necesidad de poetizar, salvo en contadas ocasiones. Ello no implica una disminución en la calidad de sus versos; muy al contrario, éstos se ahondan a la par de su prosa y entre los ocho o diez poemas escritos últimamente se encuentran algunas de sus obras líricas más valiosas.

Borges, que es el mejor crítico de sí mismo, ha elegido el "Poema conjetural" como la síntesis de sus versos, la página que lo justifica —para decirlo con palabras que podrían ser suyas— y de la cual todas las anteriores eran borradores informes: "Yo comprendí que la poesía me estaba vedada salvo por ráfagas y por ráfagas perdidas en las obras... creo que con los cuentos que escribo, creo que con los artículos también, doy lo que puedo dar de poesía que no es mucho",² añade modestamente.

Su actividad de ensayista, en cambio, no se ha interrumpido nunca desde 1923, fecha de algunos trabajos recogidos en *Inquisiciones*. Aparentemente puede pensarse en un hiato desde *Historia de la eternidad*, de 1936, hasta la publicación de *Otras inquisiciones* en 1952. Sin embargo, durante ese tiempo continuó escribiendo para periódicos y revistas aunque no reunió los artículos en volúmenes. *Otras inquisiciones (1937-1952)* no contiene toda la obra de este período, por

² Versión taquigráfica de su conferencia sobre "El escritor argentino y nuestro tiempo: el problema de la poesía", pronunciada el 28 de abril de 1952 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires. De ella proceden también las opiniones citadas posteriormente acerca de su poesía.

ejemplo la serie de artículos sobre Dante, de los que figura uno solo.

Poesía, ensayo, cuento son las diversas manifestaciones de un mismo espíritu que a través de los años ha ido encontrando sus vías, puliendo las agresividades de su estilo, afinando las burlas, fundiendo los elementos dispares, ahondando las intuiciones del milagro, hasta llegar a las fórmulas de simplicidad aparente en el lenguaje, de compleja y sabia elaboración de alusiones, de sutil juego irónico, de equilibrio perfecto, de patéticas revelaciones.

Aunque desde su primer libro se revelaba como un poeta denso, reflexivo y de peculiar sensibilidad, podía notarse entonces una leve desarmonía en la fusión incompleta de lo criollo y lo universal metafísico. Borges reconoció, hablando de *Fervor de Buenos Aires*, la carencia de conexión necesaria entre sus dos temas: la filosofía idealista y la visión de la ciudad. Esto se explica porque como muchos de su generación buscó la expresión de lo vernáculo como programa. Unos lo hicieron en el camino ya tradicional de la llanura y la vida del gaucho, Borges en el Buenos Aires de casas bajas y calles que se pierden en la distancia. La máxima gloria de un escritor era para ellos descubrir asuntos inéditos en el arte, dar vida literaria a objetos antes no vistos por los poetas; además, como hombres del nuevo continente, pensaban que esos objetos debían buscarse en la propia tierra americana y decirse con la voz propia del país.

Pero al mismo tiempo, en Borges nunca fue incompatible el ser argentino y el ser ampliamente humano, y desde el comienzo lo solicitaron muy diversas cuestiones estéticas y filosóficas. En los ensayos literarios aparecen los autores argentinos al lado de los extranjeros preferidos: españoles, ingleses, alemanes, norteamericanos. Las meditaciones sobre la lengua, que tanto le apasionan, están enfocadas desde el punto de vista del conflicto entre las formas españolas y las vernáculos, pero también desde el más amplio de la problematicidad de todo lenguaje (véanse pp. 75-82). Junto a un

exaltado recuerdo de Buenos Aires figura una especulación sobre el idealismo de Berkeley o la negación del yo.

Su pensamiento, su experiencia, sus gustos y una constante intuición del misterio metafísico lo llevan en este sentido, y Borges intenta lograr su ideal de dar vida poética a Buenos Aires, viviendo en ella los eternos problemas que acongojan al hombre. Recuérdese lo que decía al acabar sus páginas sobre el truco (“Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo... me parece una gravísima fruslería”, *Id*, 33; “Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas”, *Id*, 34); lo que repetía en *T*, 8-9, acerca de la necesidad de buscarle a la ciudad la poesía, la música, la pintura, la religión y la metafísica que su grandeza reclama. Pero su arte aún no estaba maduro para esa fusión y los poemas, sobre todo, se resienten de su dualidad. No es que no pueda haber una “conexión necesaria” (son palabras de Borges) entre el pensar filosófico y el sentir la ciudad, es que él no alcanza a expresar la necesidad de la conexión quizá porque presenta lo filosófico con una formulación demasiado explicativa y razonada, no con el asombro de la revelación, y la presencia de la ciudad con un carácter localista y descriptivo que se acentúa en *Luna de enfrente* y en parte de *Cuaderno San Martín* y que él mismo ha repudiado luego. Esta discordia se revela en un lenguaje que une lo criollo y conversacional con cultismos muy acentuados.

Conviene recordar dos textos que en parte se oponen y en parte coinciden; ellos servirán para resolver la polémica entre quienes le niegan toda raíz nacional y quienes lo reducen a cantor del suburbio y del compadrito. Al publicar en 1943 sus poesías completas introdujo importantes modificaciones, supresiones y agregados. Cambió entonces la conclusión ineficaz de “Arrabal” por estos versos:

y sentí Buenos Aires:
esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires (P, 34).

Es curioso cotejarlos con la confesión formulada el día que la Sociedad Argentina de Escritores le otorgó el Gran Premio de Honor por su libro *Ficciones* (1945):

Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses... Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas? (S, núm. 129, pp. 120-121).

Borges aplica a la propia vida su capacidad para sintetizar destinos humanos y destacar su carácter simbólico, convirtiéndola en una parábola de su obra. Se ve a sí mismo encerrado en una casa que es una cárcel-laberinto sin salida, como un condenado a construir laberintos literarios interminablemente. Esta es y será su tarea: poesías, ensayos, cuentos, se orientan definitivamente hacia las formas universales de lo fantástico-metafísico.) Pero tampoco debe entenderse que se aparte de su país y se convierta en un artista desarraigado. Sigue siendo argentino, porque como él mismo lo ha visto se es o no se es de un país naturalmente, sin proponérselo. Desecha, sí, el color local, las formas de lenguaje conscientemente apartadizas, el tema argentino buscado como programa (S, núm. 232, pp. 1-8).

El tema surgirá cuando sea "necesario", cuando un sufrimiento universal que se recoge en las virtudes nacionales humanas o un sufrimiento nacional que se proyecta en lo universal lo pida, como en las vidas de Cruz o de Laprida, las páginas más esenciales que ha escrito sobre su tierra. Además, como ya no será "estudiosamente porteño", la fusión

entre ambos temas se realizará sin incomodidad y por secretos caminos a veces. Un conventillo de Buenos Aires se convertirá en la casa hindú donde se realiza el eterno juicio final de "El hombre en el umbral" (A2, 131-137 y 157), una visión de sus arrabales desolados perdurará en la ciudad sin nombre de "La muerte y la brújula" (F, 161-179 y S, núm. 232, p. 5), gauchos y compadritos tratarán de conmoover, suplantar o eludir a la Divinidad o serán la Divinidad ellos mismos en "Funes el memorioso" y "El muerto" (F, 131-143 y A, 29-36). Y la resonancia local podrá acentuar lo dramático o lo burión de un cuento.

Borges, autor de ficciones

En la India milenaria, en el México cruel de la conquista, en su Buenos Aires, Borges construye fantasías poéticas y alucinantes que renuevan la literatura de imaginación de nuestra lengua, para expresar la condición del hombre perdido en un universo caótico y angustiado por el fluir temporal. Se ha destacado su capacidad de asombrarse ante el misterio del vivir, pero diríamos que lo fundamental es su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar un mundo y un destino definitivamente impenetrable. La invención de Dios, de la Trinidad, del cielo y del infierno, de los arquetipos platónicos, del panteísmo y de tantas otras construcciones religiosas o filosóficas que sus creadores consideran la justa explicación de la realidad o que el creyente recibe como una revelación, entusiasman a Borges por su magia extraña. Por eso busca aquellas que le ofrecen mayores posibilidades estéticas y una sugestión sobrenatural, para crear sus propias fábulas en un orbe afantasmado donde se han borrado los límites entre la vida y la ficción.

En ese ámbito se mueven seres que oscilan de uno a otro polo. Unos actúan dentro de lo concreto, se atarean en sus luchas humanas y sólo al final descubren su condición de sombras o de autómatas. (Pienso en "El muerto" que se

juzgaba dueño de su destino y era el juguete de un Dios que lo había condenado desde la eternidad; en el protagonista de “Las ruinas circulares” que se consideraba un hombre real y descubrió humillado que era el sueño de otro hombre; en las luchas de “Los teólogos” a quienes se les muestra en el Paraíso la inanidad de su orgullo personal). Otros van en camino inverso desde una esfera de niebla a enfrentarse con los hechos irrevocables. (Pienso en “El jardín de senderos que se bifurcan” donde el hombre que sueña en múltiples caminos bifurcados se encuentra con el solo callejón sin salida del crimen y del castigo; en “La espera” donde fallan todas las magias temporales y llega segura la muerte; en “Nueva refutación del tiempo” donde Borges intenta, sabiendo que es inútil, su propia magia de eternidad). Muchas de sus obras son casi el reinado de lo irreal; muy pocas —podría decirse que sólo el poema “Insomnio”— son únicamente la expresión del destino sin escapatoria, “irreversible y de hierro”.

Borges ha hablado del efecto sobrecogedor que produce el mapa dentro del mapa en la obra de Josiah Royce, *The World and the Individual*, el drama dentro del drama en *Hamlet*, la novela dentro de la novela en el *Quijote* y las parejas inclusiones de *Las mil y una noches* y del *Ramayana*. Ellas sugieren a los lectores y espectadores, que se consideran seres reales, su posible condición de entes imaginarios. Diríamos que en este texto está la clave de su obra. Acosado por un mundo demasiado real (OI, 220) pero que al mismo tiempo carece de sentido, busca liberarse de su obsesión creando otro mundo de fantasmagorías tan coherente que nos hace dudar, de rechazo, de la misma realidad en que nos apoyábamos.

Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además

sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas y legendarias que la anulan.

El presente libro intenta analizar cómo ha construido Borges su nítido orbe de sombras a través de estos cinco temas centrales (el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia) y de otros temas secundarios relacionados con ellos. En cada caso estudia las alusiones filosóficas y literarias, la estructura de los relatos, los objetos que figuran con valor simbólico, las metáforas, el vocabulario preferido y, a veces, la sintaxis. Con ello trataremos de agotar, vanamente, todas las formas de expresión de la irrealidad en una obra que se presenta entre las literaturas hispánicas con un poder de invención y de belleza pocas veces sobrepasado.

Si el análisis estilístico de Carlos Argentino Daneri (A. 129) condena este propósito, lo absuelve el otro Borges, el que ha dicho "Yo creo que la rosa tiene su porqué" y se ha aplicado tantas veces a desentrañarlo. Quédenos la esperanza de no haber destruido torpemente el milagro de su arquitectura.

LA EXPRESIÓN DE LA IRREALIDAD

I. EL INFINITO

LA FUNCIÓN DEL INFINITO

PARA Borges el infinito es un concepto corruptor y desatinador de los otros, más universal y temible que el concepto del mal (OI, 129). Al mismo tiempo se siente tan atraído por él que alguna vez planeó escribir su historia, en un volumen que habría sido como el paralelo de su *Historia de la eternidad*. Un adelanto de esta empresa lo constituyen, sin duda, sus artículos dedicados a las paradojas de Zenón de Elea, que son un tema capital de sus especulaciones sobre el infinito (D, 151-161 y OI, 129-135).

Además, siempre que se ha enfrentado con el funcionamiento del lenguaje y con la costumbre de los hombres de crear palabras un poco al azar, que luego se van cargando de sentido al correr de los años (D, 135 y 161; I, 106), surge insistentemente el ejemplo del término *infinito*, como una revelación de su obsesión:

Sospecho que la palabra *infinito* fue alguna vez una insípida equivalencia de *inacabado*; ahora es una de las perfecciones de Dios en la teología y un discutidero en la metafísica y un énfasis popularizado en las letras y una finísima concepción renovada en las matemáticas —Russell explica la adición y multiplicación y potenciación de números cardinales infinitos y el porqué de sus dinastías casi terribles— y una verdadera intuición al mirar al cielo (Id, 164).

Muchos se han fijado en el intelectualismo de Borges que califican de excesivo y en sus condiciones de escritor que rige los relatos con rigor matemático. Pocos han visto que con ese rigor intelectual convive muy a menudo el más exaltado apasionamiento.¹ Por eso interesa detenerse en un texto como el anterior donde lo vemos admirar la formulación matemá-

¹ Podría aplicársele la fórmula que él acuñó para Schopenhauer: “apasionado y lúcido” (F, 27). Recuérdese que Dios otorgó a Borges, para componer el Poema “álgebra y fuego” (“Mateo XXV, 30”, P2, 165).

tica de un pensamiento metafísico. Casi diríamos que le place estéticamente la limpidez de la presentación del problema (“una finísima concepción”), pero también ve la trascendencia del misterio que encierra y su amenaza para el hombre. Y esto último lo trasmite trasmutando la fórmula numérica en una frase apasionadamente imaginativa (“sus dinastías casi terribles”), cuya carga de emoción se remansa en la poética visión del cielo.

Borges sabe que toda realidad se disuelve con la presencia del infinito y lo convoca constantemente en sus obras, a veces aludiéndolo en una palabra, otras desarrollándolo en complejo argumento. A través de esa variedad de apariciones pueden distinguirse ciertas formas esenciales de concretarlo: los vastos ámbitos espaciales y temporales, las multiplicaciones interminables, el camino sin fin (lineal o cíclico), la inmovilización en un gesto.

I.A VASTEDAD DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

La proyección de horizontes borrosos y de metas inalcanzables contribuye a crear una atmósfera de inquietud y ensoñación que envuelve sus relatos. Borges ha expresado en “La busca de Averroes” la sensación agobiadora que produce la simple mención de tales vastedades: “El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal” (A, 98-99).

Vocabulario de la vastedad

Por eso abundan en sus libros ciertos adjetivos que son como un vago ademán en el tiempo y en el espacio: vasto, remoto, infinito, enorme, desafortado, eternizado, inmortal, grandioso, desmantelado, dilatado, incesante, inagotable, insaciable, interminable, hondo, cóncavo, agravado, profundo.

final, último, penúltimo, lateral, perdido, desterrado, extraviado, cansado, fatigado, vertiginoso.

*Vasto e infinito*² son dos de las palabras que más se repiten: hay una “vasta cámara circular” en el laberinto de los Inmortales (A, 13), “una vida de vastos amaneceres” para “El muerto” (A, 31), “un vasto fragmento metódico” de la historia de Tlön cuenta sus maravillas (*F*, 18), el universo es vasto e incesante (A, 125), vastas y errantes las representaciones teatrales que aluden al gran teatro del mundo (*F*, 158), “Compleja y casi infinita” es Inglaterra (S, núm. 129, p. 10), se siente “la infinita presencia de una conjuración” (A2, 132), *infinito* insinúa de manera indirecta la aventura del tribuno Rufo en las primeras páginas de “El inmortal” con la presencia del desierto que el color de ensueño de la arena evoca: “Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el color de la infinita arena” (A, 8). También le sirve para estirar hasta eternizarlo el tiempo que vuelve cíclicamente: “Cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita / noche de su palacio fétido el minotauro” (P, 164). Esta palabra aparece asociada a veces con una música de milonga que se continúa largamente y que simboliza la eternidad: “...alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga...” (A, 35); “...un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita...” (OI, 190); “De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...” (N, 11 de octubre de 1953).

Otras variantes son: *grandioso, dilatado, enorme, desaforado*.³ *Desaforado* es palabra que trae el aire sensacional y desbaratador de Quevedo; aunque abunda más en su primera época, se prolonga hasta las últimas obras. Así la encontramos en *Ficciones*: “un callejón final de tapias rosadas que

² Para *vasto* véanse también: P, 162; *F*, 11, 43 y 68; A, 39, 90 y 109; OI, 9, 11 y 153. Para *infinito*: A, 21, 22, 32, 69, 71, 111 y 125; I, 81; OI, 9 y 10. Para *infinitud*: I, 127; E, 20; D, 75.

³ “Grandiosa y viva / como el oscuro plumazón de un ángel / que anonadase con pavor de alas el día, / la noche pierde las mediocres calles / de la ciudad hundida / en uno de los ángulos del tiempo / bajo la inmensidad vana y baldía” (P, 60) “Nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto”

parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta de sol” (p. 166) y también en *El Aleph*: “amanecía en la desaforada llanura” (p. 59). Borges puede haberla usado independientemente del influjo de Quevedo, pero las implicaciones de sus diferentes significados (‘excesivamente grande y fuera de lo común’, ‘el que obra sin reparo, ley, ni fuero, atropellando por todo’, ‘desordenado, excesivo, desmedido’) condicen con el tono fundamental de nuestro clásico.

*Remoto*⁴ es otro epíteto que al alejar los seres los desdibuja: “constelaciones remotas” (P, 98), “hombres remotos, hombres barbados y mitrados” (E, 28), “remota cifra de vértigo” (Id, 29). En un dormitorio que antes ha calificado de “desmantelado y oscuro”, ya con la nota de vastedad y de decadencia, “hay un remoto espejo que tiene la luna empañada” (A, 32); en esta frase la resonancia de *remoto*, ampliada en su connotación de borrosidad por el adjetivo *empañada*, aparece apoyándose en un objeto, el espejo, símbolo de irrealidad y de otros varios valores que luego estudiaremos.

Inmortal, *eternizado*, *perdurable* se refieren a la infinitud en el tiempo, pero muy a menudo los encontramos junto a *interminable*, *inagotable*, *insaciable*, *incesante*, *perdido*, *deserrado*, *extraviado*, *fatigado* (*fatigar*, *fatiga*), *cansado* en expresiones que conjugan las categorías del tiempo y del espacio, aludiendo a la imposibilidad de que nuestras limitadas vidas alcancen para recorrer tales distancias, con la nota de angustia y caducidad que ello implica: “inmortales distancias” (P, 11), “insaciable inmortalidad de ponientes” (P, 110), “incesante y vasto universo” (A, 125), “llanura inagotable” (A, 31), “perdurable llanura” (I, 138), “arrabal cansado” (P, 27),

(F, 119); “que al pie del claro cielo / vertiginosamente dilatado” (P, 46); “en el dilatado universo no hay dos caras iguales” (A, 40). “Juró olvidar la enorme alucinación” (F, 69); “De fierro, / de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche” (P, 161); “el período enorme revela un ejecutor sobrehumano” (OI, 24); “o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed” (A, 10). “Se derrumbó el complejo cielo verdoso / en desaforado abatimiento de agua y de sombra” (P, 25); “este cielo incalificable, ido, desaforado, cuyo nombre mismo quiere decir apagamiento, extinción” (Id, 52); “el aire despejado de los desiertos, la desaforada pradera” (Inf, 67).

⁴ “Tampoco el fondo de los años guarda / un remoto jardín” (P, 168). Véanse también: A, 37; E, 13; P, 31; F, 131 y 96.

“las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur” (P, 162). En las últimas formas, Borges califica el espacio con un adjetivo que en realidad se refiere a las sensaciones experimentadas por el sujeto que lo recorre.

*Vertiginoso*⁵ es también —con *vasto* e *infinito*— una de las palabras claves y puede encerrar en sí el estremecimiento de quien toca el misterio y el anuncio del milagro inminente, o la angustia del fantasma perdido en una peregrinación inacabable: en último término la emoción de quien se siente sorbido por las simas profundas del éxtasis o de la nada. “Vertiginoso silencio” lo acompaña en esa calle de Buenos Aires donde una noche intuye el sentido de la palabra eternidad (OI, 212), vertiginoso es el palacio de los Inmortales, fábrica irracional que simboliza el universo (A, 25), una “torre de vértigos” construye el protagonista de “El muerto” erigiendo “exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo” (A, 35) como una nueva torre de Babel para alcanzar y suplantar a la Divinidad que ha de despeñarlo.

Una de las formas fundamentales en que Borges vio a Buenos Aires y gustó la emoción de sus barrios desde la primera época, está basada en las calles de los suburbios, de casas bajas, que se disuelven en la llanura. “Yo adjetivé una vez *honda* ciudad, pensando en esas calles largas que rebasan el horizonte y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera...” (I, 58-59). A través de diferentes textos persiste la visión conjunta de un espacio y un tiempo sin límites donde se alcanzan las notas de lo patético “hostilizadas”, “desgarrándose”, “despedazándose”, “ponientes pavorosos como arrebatos de la carne”, por la proyección inabarcable de la llanura y del cielo, junto a la angustia del transcurrir de las horas simbolizado en el ocaso (véanse pp. 97-99). “He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes” (P, 110);

⁵ Los ejemplos de *vertiginoso* son numerosísimos: “desierto vertiginoso”, “tierras vertiginosas” (Inf, 64 y 86); “país vertiginoso”, “mundo vertiginoso”, “mapa de la India, vertiginoso” (F, 76, 141 y 188); “el vértigo de un teólogo, desterrado del orbe del Almagesto y extraviado en el universo copernicano” (OI, 112); “en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo” (A, 14).

“callejones que son más largos que el tiempo” (*Cuaderno San Martín*, 13);

sino la dulce calle de arrabal
 enternecida de árboles y ocaso
 y aquellas más afuera
 ajenas de piadosos arbolados
 donde austeras casitas apenas se aventuran
 hostilizadas por inmortales distancias
 a entrometerse en la honda visión
 hecha de gran llanura y mayor cielo ⁶ (*P*, 11).

Con esta manera de imaginarse la ciudad se enlaza el valor de ciertas palabras: *hondo*, *profundo*, *agravado*, *cóncavo*, *hueco*,⁷ que trabajan las metáforas de lo inmenso en términos de profundidad, ya aplicadas a Buenos Aires, ya a descripciones de laberintos o a una fusión de ambos:

Las plazas agravadas por la noche sin dueño
 son los patios profundos de un árido palacio
 y las calles unánimes que engendran el espacio
 son corredores de vago miedo y de sueño (*P*, 165),

“La honda noche universal” dice en “Amanecer” (*P*, 43).

Arrabal (en pocos casos *orillas*) trae una connotación de bordes del vivir, de borrosas regiones remotas que además de ser los barrios extremos de la ciudad, pueden ser también los “arrabales del alma”⁸ y “los arrabales desmantelados del mundo” (*P*, 43). Borges suele unirles un tipo de adjetiva-

⁶ “Las encrucijadas oscuras / que lancean cuatro infinitas distancias” (*P*, 65); “calles que surcan las leguas como un vuelo” (*P*, 116); “calles... largas como la espera” (*I*, 83); “palabra [orillas] que da a las afueras su aventura infinita” (*P*, 117); “Hacia los cuatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas las calles” (*P*, 12).

⁷ “y una honda ciudad ciega / de hombres que no te vieron” (*P*, 62); “hondas escaleras de vértigo” (*F*, 152). “Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras” (*P*, 166); “En Villa Ortúzar... hay unos huecos hondos” (*Cuaderno San Martín*, 13); “militará en la hondura de la calle” (*P*, 39).

⁸ El verso de “La Recoleta” en el que figuraba esta expresión (*Fervor de Buenos Aires*) fue suprimido por Borges al recoger sus poesías en *Poemas*.

ción especial: *últimos, penúltimos, laterales, finales*,⁹ casi con velada alusión a la región infernal:

Sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur, por arrabales últimos (P, 170).

Formas del vacío ahondan los barrios en sus primeros libros, con imágenes y hasta con palabras que recuerdan a Lugones y, más lejos, a Quevedo: “ese casi infinito flanco de soledad que se acavernaba hace poco” (C, 23); en Villa Ortúzar “hay unos huecos hondos” (*Cuaderno San Martín*, 13); “arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste” (*Id*, 165).

Los ámbitos amplios.

Los últimos ensayos y los cuentos nos asombran con la variedad de metáforas y de temas que aluden al infinito. Encontramos los grandes ciclos temporales concretados, a menudo, en la persistencia de una actitud desde que la luz aparece hasta que se apaga: “Lo recuerdo... con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera” (*F*, 131). O advertimos que proyecta el relato hacia un pasado remotísimo de expresión gradualmente intensificada, lo cual acaba por situarlo fuera del tiempo, en la eternidad. “Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra (A, 14).¹⁰

⁹ “el barrio era una esquina final” (C, 25); “Chacarita: desaguadero de esta patria de Buenos Aires, cuesta final” (P, 141); “la noche lateral de los pantanos” (P, 171); “noche lateral de los callejones” (C, 25); “campos medanosos y últimos y húmedos” (T, 87); “Busca los arrabales últimos” (F, 41); “El revés de lo desconocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas” (OI, 211).

¹⁰ “Esas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años” (A2, 137). En “El Sur”, N, 8 de febrero de 1953, Borges repite con las mismas palabras la descripción del anciano protagonista de “El hombre en el umbral” y agrega otras frases para acentuar el efecto de lo infinito intemporal: “se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo en una eternidad”.

También rodean a los personajes los amplios ámbitos geográficos: “Buscó los arduos límites del Imperio, las torpes ciénagas y los contemplativos desiertos, para que lo ayudara la soledad a entender su destino. En una celda mauritana, en la noche cargada de leones...” (A, 47). La India, especialmente, le sirve de metáfora del universo, con su doble alusión a lo vasto y a lo caótico. En *D*, 119, hablaba ya de “el asiático desorden del mundo real” y en *A2*, 132, recuerda el proverbio que afirma que la India es más grande que el mundo. Por eso y porque las creencias religiosas y filosóficas, la tradición de literatura fantástica, y su relativa imprecisión para los occidentales le permiten alojar cualquier irrealidad (*A2*, 157), la elige como asiento mítico de algunos de sus cuentos. Es indudable que “una peregrinación que comprende la vasta geografía del Indostán” (*F*, 43) es el escenario adecuado para las interminables postergaciones de “El acercamiento a Almotásim”. Así comprendemos que Hladík encuentre a Dios y a la revelación de “El milagro secreto” en un vertiginoso mapa de la India (*F*, 188), porque ese mapa encierra como la biblioteca total todas las formas posibles que abarca la mente de Dios y además su clave todopoderosa.

Las inmensidades pueden exaltar en lugar de disminuir, si a ellas se une la emoción de la aventura. Ese sentido tiene en la obra de Borges la frontera del Brasil y del Uruguay. Tanto él como otros compañeros de generación (Amorim, Ipuche) pensaban que el litoral y el Uruguay son más elementales que la pampa argentina y que la esencia de lo criollo se conserva en esas regiones más puro. El mismo amor al peligro que les hizo fijarse en la figura del compadrito,¹¹ los llevó a buscar en Entre Ríos, el Uruguay y la zona fronteriza del Brasil el mítico lugar del coraje y la plenitud de la vida. De esa misteriosa zona procede el hombre que trae a la tierra objetos del universo ficticio de Tlön (*F*, 34); también de allí viene Azevedo Bandeira (*A*, 32), el contrabandista que es una rústica encarnación de Dios; y en su propio

¹¹ Para el deseo de aventuras que sintió su generación véase *Aspectos de la literatura gauchesca*, pp. 33-34.

Juicio Final, cita entre las riquezas que inútilmente le otorgó el Señor para alcanzar el poema: “fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas” (“Mateo XXV, 30”, P2, 165).

Enumeraciones acumulativas de selvas, ríos, ciudades, cordilleras (enumeraciones mezcladas unas veces sí y otras no con las emociones humanas) pueden servir para expresar el júbilo o la desesperanza al ofrecer la posesión de un universo múltiple e inabarcable, que por serlo admite las dos opuestas tendencias del rapto, si se cree conseguirlo, y de la desesperación, si se fracasa. “Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos no es menos increíble que imaginar su total salvamento” (E, 29).

Del temple emocional de los elementos elegidos dependerá el efecto que consiga. Para Azcvedo Bandeira, divinidad cruel que condena al hombre desde la eternidad dejándole la patética ilusión de creerse libre, conviene la resonancia de una infinitud de poder misterioso y de monstruosidad:¹² “Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Río Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricables y casi infinitas distancias” (A, 32). Para la vigilia de “Insomnio” convienen las inmensidades desanimadas de sordidos arrabales, de llanuras de barro y de basura. Si las cosas concretas —ciénagas, selvas— son metáforas de caracteres morales y de sentimientos, inversamente ocurre que los calificativos éticos y emocionales se aplican a los objetos físicos: “barro torpe”, “pampa basurera y obscena” (P, 162).

Asociaciones de espacio y tiempo

Ya al considerar ciertos tipos de adjetivación (“inmortales distancias”) y en el texto citado unas líneas más arriba (“años

¹² Selvas, ciénagas y pantanos traen también en otros textos las notas de lo monstruoso y caótico: “lo envió al otro templo cuyos despojos blanquean río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga” (F, 71); “A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas” (A, 50). Véase la p. 60.

cargados de ciudades...”) se nos ha presentado una característica constante de la obra de Borges: la unión de la inmensidad espacial y temporal en ricas implicaciones. Esta relación puede manifestarse enlazando en un mismo plano tiempo y espacio (“incesante y vasto universo”) o subordinando una categoría a la otra, es decir aplicando a un núcleo espacial una modificación temporal o viceversa (“fatigadas leguas incesantes”, *P*, 162; “callejones que son más largos que el tiempo”, *Cuaderno San Martín*, 13).

Muy claramente se nota su gusto por las asociaciones espacio-temporales cuando trata uno de sus temas favoritos, el sentido secreto del universo manifestado en el enlace de hechos aparentemente inconexos. Entonces las épocas y tierras apartadas apuntan al milagro de ese enlace y realzan su misterio con la proyección de la infinitud. La simetría de los sueños de *Kublá Khan* que “abarca continentes y siglos” está trabajada mágicamente en los dos ámbitos, pero sobre todo en la línea de la magnitud temporal, para preparar el camino de la revelación:

Hay, sin embargo, un hecho ulterior, que magnifica hasta lo insondable la maravilla del sueño en que se engendró *Kublá Khan*. Si este hecho es verdadero, la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha tocado aún a su fin.

... Si no marra el esquema algún lector de *Kublai* [sic] *Khan* soñará, en una noche de la que nos separan los siglos, un mármol o una música. Ese hombre no sabrá que otros dos soñaron. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (*OI*, 23-25).

En cambio “El enigma de Edward Fitzgerald” atiende por igual a destacar la lejanía de los países y de las épocas que separan a Omar Kayán, el poeta persa, y a su traductor y refundidor inglés. Así la engañosa desconexión de los hechos cuando va relatándolos en su sucederse, expresa nuevamente los enigmas de un mundo que no entenderemos, ahondados y poetizados por miles de años y de leguas (v. pp. 70-71). En

la "Historia del guerrero y de la cautiva" las dos vidas se enlazan en secreto pero aparecen divididas por "mil trescientos años y el mar" (A, 54).

También el ensayo acerca del emperador Shih Huang Ti que mandó construir la muralla china y quemar los libros anteriores a él, está planeado sobre la interpretación simbólica de dos hechos que toman parte de su prestigio de la inmensidad espacial y temporal. Y aún resulta más revelador ver cómo Borges expresa el símbolo espacial —la muralla— en términos entretreídos de tiempo que se agrandan prodigiosamente hasta incluirlo a él mismo y a nosotros con él en un abrazo que abarca la eternidad: "La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras..." (OI, 11).

El efecto desrealizador y patético que ejerce la presencia de este doble infinito espacio-temporal suele acentuarse con el relato de hechos o con la superposición de imágenes en círculos concéntricos cada vez más vastos, incluidos unos dentro de otros.¹³ Muy a menudo parte de un sitio o de un momento precisos y en ondas que se amplían rebasa el lugar y la época hasta comprender el universo y la eternidad. La representación planeada para castigar a Kilpatrick en el "Tema del traidor y del héroe", cuento basado en el viejo topos del teatro del mundo, se multiplica y se extiende. "Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches" (F, 158). Así decía con ligeras variantes en la primera versión del cuento publicada en S, núm. 112, p. 25. No satisfecho con esto, en el libro Borges agregó un párrafo final que prolonga la representación teatral prevista por Nolan-Dios al hombre que años más tarde investiga la historia y a un futuro

¹³ "...algo en la carne de Averroes, cuyos antepasados procedían de los desiertos árabes, agradecía la constancia del agua. Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba... y alrededor (esto Averroes lo sentía también) se dilataba hacia el confín la tierra de España, en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno" (A, 93-94).

sin término (*F*, 160). Quizá la más poética y eficaz de estas oleadas crecientes de espacio y tiempo fundidos, sea la de “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuando Yu Tsun, perdido en el laberinto de su destino, piensa en el laberinto creado por su antepasado Ts’ui Pên:

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros (*F*, 115-116).

El horror de la ciudad de los Inmortales se lanza a un ámbito universal con palabras semejantes, acentuado por el contraste de los extremos: la ciudad oculta en el centro de un desierto y su acción sobre una amplitud que llega a los cielos y comprende las dos direcciones del tiempo:

Esta ciudad (pensó) es tan horrible¹⁴ que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz (*A*, 16).

Tan significativa es esta construcción y tan propia de la forma de imaginación de Borges, que en su prólogo a *Artificios* (*F*, 129) dice que después de redactar “La muerte y la brújula” pensó habría podido ampliarse la duración de la

¹⁴ En la concepción del horror que inspira la ciudad de los Inmortales, como en las expresiones “pampa obscena”, “agua crapulosa”, parecen haber influido sus lecturas de algunos autores ingleses: Chesterton, *El hombre que fue jueves*, VI (una torre “cuya sola arquitectura es malvada”), Stevenson, *A Chapter on Dreams* (“matiz abominable del color pardo”) citados por él en *OI*, 162. También May Sinclair, “Donde su fuego nunca se apaga” (“Dobló por otro corredor que era oscuro, secreto y depravado”) recogido en *Antología de la literatura fantástica*, p. 248. Para la oposición centro-infinito compárese: “Desde el invisible horizonte / y desde el centro de mi ser una voz infinita / dijo estas cosas” (*P2*, 164).

venganza a años o a siglos, y los cuatro vértices de su figura a Islandia, México, Indostán y Buenos Aires.

LAS MULTIPLICACIONES INFINITAS

Pluralidad de mundos, bifurcaciones, aporías eleáticas

Otra visión del infinito característica de la obra de Borges es la multiplicación interminable que puede presentarse para alucinarnos en la discusión de una teoría cosmológica o filosófica, en la estructura de un cuento, en un detalle descriptivo, en una metáfora preferida, en un vocabulario que abunda en las manifestaciones de lo múltiple.

A Borges le interesa Pascal porque lo ve perdido en un tiempo y en un espacio ilimitados (OI, 16 y 112-113) y además enloquecidamente reflejado en orbes que proliferan y se incluyen como las muñecas rusas.¹⁵ Lo verdaderamente patético reside en que Pascal tenga conciencia de su soledad, se sienta él mismo perdido y se vea él mismo en los espejos sin cuento, diminutos o inmensos, de universos que contienen a otros universos, de átomos que contienen a otros átomos (OI, 115). La misma construcción mental "abarrotada de mundos facsimilares y de mundos disímiles" (P, 175) o poblada de tiempos en los que se sitúan los sujetos del interminable *regressus* hace que se fije en autores secundarios como Dunne y Blanqui (OI, 27 y ss.) o en la cosmogonía de Basílides con sus orbes sucesivos como reflejados en espejos (D, 81).

Borges ha incorporado también a sus cuentos la idea de un tiempo que se ramifica indefinidamente. Resalta entonces su peculiaridad, cuando se advierte que en una época de difusión de las doctrinas existencialistas, él no se detiene en

¹⁵ Sobre la pluralidad de mundos Borges cita a Demócrito y al comentario que de sus ideas hace Cicerón, *Cuestiones académicas*, libro II, 40, en P, 175, y en A, 38, donde también recuerda a Plutarco: "Esa noche, Aureliano pasó las hojas del antiguo diálogo de Plutarco sobre la cesación de los oráculos; en el párrafo veintinueve, leyó una burla contra los estoicos que defienden un infinito ciclo de mundos, con infinitos soles, lunas, Apolos, Dianas y Poseidones". Cf. OI, 115.

la angustia de la elección ni en la mutilación que implica, sino que prefiere otros rumbos. Su fantasía prolifera en infinitos caminos que divergen, corren paralelos o se entrecruzan porque juega con la posibilidad de elegir todos los destinos y de ir viviendo infinitas historias infinitamente ramificadas.¹⁶ El “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El jardín de senderos que se bifurcan” contienen la descripción de novelas con argumentos bifurcados, pero es grande el contraste del tono entre las dos. En el primer relato Borges presenta la novela separada del mundo que figura ser real, la resume en una fórmula matemática fría e impersonal, con la burla clasificadora de los argumentos en simbólicos, psicológicos, policiales o comunistas, y con la ironía de intercalar su autocrítica dentro del relato: “De esta estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico” (F, 91). En el segundo caso la ficción desborda su recinto y contagia a la supuesta realidad que se vuelve tan caótica y extraña como ella. El ingenioso cuento policial se profundiza, una atmósfera inquietante lo invade y lo convierte en el símbolo de nuestro destino de hombres perdidos en el universo. Mientras un laberinto de espacio y tiempo —otro símbolo del infinito y del caos— rodea al protagonista, éste se ve inmerso en un mundo rebozante de sus imágenes y de las de su víctima, que se mueven y se multiplican sin fin:

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban.

... Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo

¹⁶ En la *Antología de la literatura fantástica*, publicó Borges este pasaje de *Star Maker* de Olaf Stapledon sobre la multiplicidad de destinos: “En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos”. En A, 80, copia la expresión final, aplicándola a las consecuencias de que Dios cambie el pasado.

infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo (*F*, 122-123 y 125).

La misma manera de captar el infinito se repite cuando se trata de las aporías eleáticas, porque Borges traduce la interminable subdivisión del tiempo y del espacio en miles de seres y en miles de abismos donde ellos se despeñan (*D*, 154-155). Ante la paradoja de Aquiles y la tortuga siente el estremecimiento por el misterio que se entrevé y el placer estético por la belleza de la formulación (*D*, 151-157); y halla esa belleza en la metáfora que Zenón de Elea acuñó (*OI*, 130), por la aventura que promete y que él desenvuelve imaginativamente en una perpetua persecución de seres que disminuyen o se agrandan monstruosamente, o en angustiosas caídas en precipicios oníricos, o en “tenues laberintos de tiempo” (*OI*, 134). Pero también encuentra el mismo valor estético en las límpidas formulaciones matemáticas: en la serie de los números fraccionarios

$$10 + 1 + \frac{1}{10} + \frac{1}{100} \dots + \frac{1}{n} + \frac{1}{\infty}$$

en la refutación de Bertrand Russell o en la explicación de William James.

El final de “La muerte y la brújula” une la forma dramática de la venganza y la persecución con la simplicidad del dibujo geométrico: el esquema de Zenón de Elea que Lömrot propone para que lo maten en una vida futura es simple como una línea recta pero patético por la posibilidad de perderse en él como en un desierto (*F*, 179).

La carrera de Aquiles y la tortuga no es sólo un elemento que contagia de irrealidad los cuentos. La razón de su sinrazón corona el ensayo que Borges le dedica en *Otras inquietudes* donde con su poder de elevar a potencias incalculables las fantasmagorías, acaba por presentarla como el instrumento que conscientemente hemos creado para revelar la verdadera naturaleza de un orbe de ensueño.

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Lo hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.

“El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) será el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?” Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (OI, 135).

Las inclusiones en la estructura de los relatos

La estructura misma de los relatos puede aludir a la multiplicidad, bajo las formas de la inclusión, de los reflejos y de la bifurcación, complicada a veces con la repetición cíclica.

Si le atraen las obras de los demás porque el mapa de Inglaterra está dentro de Inglaterra como en Josiah Royce la representación teatral dentro del drama como en *Hamlet* los cuentos dentro de los cuentos como en *Las mil y una noches* (OI, 58 y E, 103), Borges construirá ficciones con esas características. La historia de Tlön es el intento de introducir en la tierra un mundo imaginado por un grupo de hombres, hasta que, a fuerza de pensarlo, el orbe fantástico adquiere consistencia y envía a la tierra objetos de materia extraña como una brújula y un cono de metal. El autor intercala en ese orbe fantástico que asciende a real, un segundo plano de irrealidad que quiere a su vez ascender a forma concreta con respecto a él: el de la duplicación de *hrönir* (F, 28-30). Así se realiza en Tlön el curioso experimento de producir objetos (una máscara antigua, una estatua mutilada) a fuerza de desear su aparición. Cuento con estructura de caja china: mundos irreales incluidos uno dentro del otro y dentro a su vez de esta tierra que se desintegra al contacto de tales fantasmagorías.

También “El milagro secreto” encierra el relato simbólico dentro del relato. Dios concede al protagonista para que acabe su obra un año de existencia ante el pelotón que va a ajusticiarlo, año que transcurre entre la orden de fuego y la ejecución de la orden. Hladík termina entonces un drama que es en esencia el drama de su muerte: la tragedia de un hombre angustiado durante tres actos por intrigas que ocurren (que no ocurren) en un instante del tiempo histórico entre el sonar de las campanadas que abren y cierran la obra iluminadas por el mismo ocaso (F, 186). Además Hladík es autor de otro libro, *Vindicación de la eternidad*, atormentado por el problema del tiempo como el cuento en el que está insertado.

Pero otras repeticiones enloquecedoras pueblan el relato. Estando en la cárcel el protagonista imagina una y otra vez las circunstancias de su ejecución: “absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado... murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante... cada simulacro duraba unos pocos segundos; cerrado el círculo Jaromir interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte” (F, 183). Los sueños agregan su nota fantasmal: el sueño inicial de la partida de ajedrez,¹⁷ el de la biblioteca donde Dios le revela que ha sido escuchado, y dentro del drama *Los enemigos* (F, 186), la impresión de lo ya visto quizá en un sueño, todo para sugerir también la posible naturaleza alucinatoria del milagro. Plano de la vida, plano de la ficción literaria, plano del sueño, plano de la alucinación, plano de lo sobrenatural y divino implicados hasta que al fin nos preguntemos sobre nuestra propia condición de seres reales o de sombras.

Los sueños con estructura de cajas chinas cumplen en la economía de su obra el papel de borrar los límites de la realidad y de crear una atmósfera de angustia. El sacerdote de

¹⁷ Quizá sugerido por uno de los cuentos de los *Mabinogion* (Borges y Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, p. 85).

Qaholom (A, 121) o el mismo autor (D, 137) despiertan vanamente de un sueño a otro sueño encerrados en pirámides de pesadillas superpuestas.

Siguiendo el modelo del mapa de Inglaterra, la visión maravillosa del universo concentrada en el Aleph, debe incluir en sí la cadena eterna: el Aleph en la tierra y la tierra en el Aleph (A, 141). Pero además, con su costumbre de presentar en el mismo relato un tema o esquema imaginativo que le interesa, repetido con variaciones, también vemos en el Aleph otro orbe que prolifera en reflejos enloquecidos: “un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin” (A, 140).

Los espejos enfrentados

(Los espejos enfrentados son quizá su expresión más típica de la pluralidad sin límites.) En Tlön rige la sentencia de carácter gnóstico que repudia la cópula y los espejos porque multiplican a los hombres (F, 12 y 13), “La biblioteca de Babel”, entre los muchos símbolos que sugieren la infinitud del cosmos, tiene espejos cuyas “superficies bruñidas figuran y prometen el infinito” (F, 96). Dios le concedió para alcanzar la poesía, entre miles de dádivas: “Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican” (P2, 164). En la quinta de Triste-le-Roy, el protagonista de “La muerte y la brújula” se ve infinitamente multiplicado por espejos opuestos (F, 173) mientras lo acecha la muerte; y además toda la casa es un laberinto de simetrías que el autor ha concebido pensado en la visión duplicadora del espejo. Esa monstruosidad de los cristales que tanto le inquieta, Borges la extiende después con su capacidad para contaminar zonas cada vez más profundas, a la naturaleza humana y al destino del hombre: “me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daba horror a mi ensueño y a mi vigilia. Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. . . En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto

en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano” (F, 175).

Monstruosidades, repeticiones, irrealidad, evoca también la metáfora de los espejos aplicada a la Trinidad,¹⁸ a la visión del sórdido Paseo de Julio (P, 148 y A, 64) que prefigura el infierno, a los arquetipos platónicos (E, 16).

El poema “Insomnio” combina las dos formas generales del infinito que hemos analizado —las multiplicaciones y los ámbitos vastos— y partiendo de la pululación de imágenes de su cuerpo acaba proyectándose hacia el remoto horizonte de la llanura, con una fórmula que conjuga según sus propias palabras la vastedad y la precisión:

En vano quiero distraerme del cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha
y de la casa que repite sus patios
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.

...Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur,
leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración,
no se quieren ir del recuerdo (P, 162).

La misma unión de lo múltiple detallado y lo inmenso se encuentra a veces expresada por dos simples adjetivos: “¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?” (F, 36).

Citaremos un último pasaje de *Discusión* donde puede notarse cómo ve Borges la pluralidad misma en círculos cada vez más amplios de tiempo y espacio fundidos. Aquí los proyecta con la fórmula de los espejos enfrentados en los dos sentidos de lo diminuto y de lo inconmensurable:

Todo eso está como simbolizado en las muñecas rusas o generaciones de muñecas rusas, encerradas cada una en el vientre de la anterior y cada vez más elementales, como si la distancia del pasado y de la futuridad fuera reduciéndolas, y como si además de las seis o siete visibles hubiera incalculables otras, algu-

18 “El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos”, texto repetido en E, 20 y D, 75.

nas imperceptibles de chicas, otras de gigantescas: ya recónditas de enormidad (D, 155).

El vocabulario de la pluralidad

Una serie de adjetivos, de nombres colectivos y de verbos intensifican el modo de concebir la realidad que hormiguea en todas las direcciones del tiempo y del espacio sin límites.

En *Inquisiciones*, donde la influencia del estilo de Quevedo es mayor, Borges pasa revista a los procedimientos utilizados para crear imágenes y entre ellas cita las que engrandecen una cosa simple presentándola multiplicada (p. 74). Aunque no sean exclusivas de Quevedo,¹⁹ es seguro que él y quizá más aún Villarroel, donde las características del maestro se acentúan y se hacen evidentes, le enseñaron la fórmula: “Siempre, la multitud de tu hermosura” (P, 62). *Muchedumbre*,²⁰ *multitud*, *chusma*, *caterva*, *conventillo*, *montonera*, aparecen especialmente en la primera época, unas veces para pluralizar un objeto singular, otras sólo para acumular individuos en un nombre colectivo, con cierta connotación de desorden y pululación de vida o de muerte, las dos últimas con el acento criollo que entonces buscaba nuestro autor.

Más adelante las abandona y en cambio desenvuelve otras que expresan la multiplicidad del universo, precisa por el detalle, vaga y desrealizadora por la amplitud y la imposibilidad de abarcarla: *llena*, *abarrotada* (*abarrotar*), *repleta*, *saturada*, *cargada*, donde la realidad parece estallar incapaz de contener

¹⁹ Borges da en el artículo citado un ejemplo de Villarroel: “Me arremetió el tropel de un borracho”; también Villarroel habla de “una borrachera ramillete”. En Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, Biblioteca de Autores Españoles, 23, se lee: “Un letrado bien, frondoso de mejillas”, un tabernero “diluvio de la sed”, “la dueña, hecha un infierno, chorreando pantasma”, pp. 393, 394 y 389. También habla de “piaras de númenes”, “bocanadas de acreedores”, “cáfilas”, “manada”, “rebaño”, “racimo”, “escuadrón”, pp. 385, 390, 393, 395 y 420.

²⁰ “disolver en su muchedumbre” (*Id*, 29); “el culteranismo es único escándalo y se le agradece el gentío” (*Id*, 69); “Sea lo que fuere, la multitud de Pirandello está en Buenos Aires” (se refiere a la llegada del autor) (*Sín*, núm. 2, p. 116); “toda la charra multitud de un poniente” (P, 69); “hay caterva de ángeles” (T, 64 e *Inf*, 93); “qué caterva de cielos” (P, 38); “Tu conventillo de ánimas, tu montonera clandestina de huesos” (P, 140); “su aire enciclopédico y montonero” (*Id*, 8); “chusma brumosa de chimeneas atareadas” (I, 80); “Todo ello se perdió como la tribu de un poniente se pierde” (P, 82).

tal riqueza de seres. Blanqui “abarrota de mundos... no sólo el tiempo sino el interminable espacio también” (P, 175); “Manuales, antologías, resúmenes... abarrotaron y siguen abarrotando la tierra” (F, 35); el jardín está “saturado hasta lo infinito de invisibles personas” (F, 125); hay una “mañana llena / de pasos y de sombras” (P, 52); los años están “cargados de ciudades, de ríos” (E, 29).

A estos se agregan: copioso, abundoso, rico, caudaloso, atareado, minucioso, numeroso, innumerable, prodigar, cundir. “La eternidad es una más copiosa invención” (E, 29); “En vano te hemos prodigado el océano, en vano el sol” (P2, 165); “rumor atareado de la lluvia” (A, 19), “atareados espejos que multiplican” (P2, 164); “la numerosa urbe” (P, 44), “el numeroso arremeter de las profundas tacuaras” (P, 82); “Buenos Aires innumerable” (T, 9); “minuciosa deshonra” (A, 67), “minucioso rumor” de lluvia (A, 48); “caudaloso arreo” (A, 53), “un tiempo caudaloso / donde todo soñar halla cabida” (P, 60), “caudal de noches y días” (P, 35); “no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprecisiones” (D, 27).

Pero las palabras que podríamos llamar claves, dentro de este grupo, son *pululación* (*pulular*), *populoso* y el mismo *vertiginoso* antes señalado. “Sentí... una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos...” (F, 122); “un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas” (A, 16); “días más populosos que Balzac” (P2, 162); “populoso mar” (A, 139), “mañana populosa” (Id, 104).

La abundancia se combina con el movimiento y el desorden, asociando las emociones violentas y los sonidos: “noche de tumulto y de júbilo” (A, 30), “fluya clamorosa la noche” (A, 35). En D, 137, recuerda un “sueño populoso de cataclismos y de tumultos” y en otras obras insiste en la metáfora de un sueño intensamente cargado de seres: la soledad o la ciudad “repleta como un sueño” (P, 71 y 52) y el mundo que es “un populoso ensueño colectivo” (P, 43). El cuento “Funes el memorioso” que Borges califica de larga

metáfora del insomnio (*F*, 129), desarrolla la misma sensación opresiva de la presencia de un universo múltiple: “los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche”, “el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales”, “el vertiginoso mundo de Funes”. “Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano” (*F*, 137, 138, 141 y 142).

En este punto habría que enlazar la angustia del infinito que siente Borges con su visión de un universo inabarcable e incomprensible para la mente humana, tema que tratamos en el capítulo tercero. Baste recordar ahora que cuando crea burlonamente cuentos como “El Aleph” o “Funes el memorioso” donde el hombre alcanza el poder divino de la comprensión total del orbe, destaca su riqueza innumerable y su multiplicidad sin límites que vanamente pretenderá abrazar el ser común. Otras veces, en un ensayo como el dedicado a la metáfora esfera-Dios-universo,²¹ la inabarcabilidad se fija atendiendo a una forma de ámbito amplísimo y sin fronteras, donde el hombre vaga extraviado:

...sesenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara (*OI*, 15).

Por eso el laberinto de Abejacán el Bojarí (*A2*, 114) es un amplio círculo que hace pensar en Nicolás de Cusa y que se confunde con la recta infinita; por eso el pastor protestante

²¹ Confluyen aquí varios intereses: curiosidad por las formas en que el hombre ha imaginado a la Divinidad, hallazgo y persistencia de metáforas esenciales, concepto del infinito.

que predica contra su dueño lo acusa de emular a la divinidad y recuerda la historia del rey perdido en el desierto, es decir en un laberinto de arena. Por eso la llanura —otro desierto de soledad, otro infinito círculo— está allí siempre igual a sí misma: “Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura” (A, 33). En ella se enfrentará para morir Martín Fierro con el Moreno, en una pelea que parece de todos los tiempos y de todos los lugares porque es el eterno enfrentarse del hombre con su destino: “Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía” (“El fin”, N, 11 de octubre de 1953).

LAS POSTERGACIONES INFINITAS Y EL TIEMPO CÍCLICO

Borges ha convertido también en tema de cuento fantástico los infinitos aplazamientos, una visión relacionada con su intuición de las aporías eleáticas, pues en ambas se trata inútil e infatigablemente de alcanzar una meta.

Aparece bajo fórmula matemática como una de las soluciones de “La biblioteca de Babel” (F, 104), para encontrar el “hombre del libro”; es decir el poseedor de la clave del universo, y constituye el tema central de “El acercamiento a Almotásim” (E, 107-114 y F, 39-48) que es el comentario de un libro ficticio con un subtítulo significativo: *A game with shifting mirrors*. Esta novela historia la búsqueda de un hombre a través de los reflejos que ha dejado en otros hombres bajo el relato de las complejas y caóticas aventuras de una peregrinación cíclica por el Indostán. Pero la carrera ascendente sugiere la posibilidad de no llegar nunca a la meta, con los dos esquemas de la recta infinita y del círculo: “la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin —o mejor, el Sin-fín— del Tiempo, o en forma cíclica” (F, 46). El hecho de que la novela empiece y acabe en el mismo lugar de Bombay (F, 43) está ya aludiendo por su parte al eterno retorno,

tema con el que se enlazan en sus obras los aplazamientos y las regresiones.

Ante dos elementos que se enfrentan como dos espejos y se remiten el uno al otro, Borges vuelve a la imaginación circular:²² así profundiza los problemas que le sugiere *The sense of the past* de Henry James (OI, 19), así semi-acaba la historia de “La busca de Averroes” vuelta irónicamente contra sí mismo:

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 Renan, de Lane y de 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 él, “Averroes” desaparece.) (A, 104).

A la doctrina del Eterno Retorno ha dedicado dos ensayos y el poema “La noche cíclica”. Un mismo verso (“Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...”) abre y cierra el poema, con el artificio tan corriente en las cancioncillas y relatos folklóricos del cuento de nunca acabar. Esta estructura que podría haber sido trivial se ahonda y se hace patética acumulando elementos clásicos que unen el prestigio decorativo de la antigüedad con lo monstruoso (“la urgente Afrodita de

²² Abundan en su obra estas series de encadenamientos en forma lineal o cíclica que siempre suponen el infinito. En “Cuentos del Turquestán”, Pr, 29 de agosto de 1926, dice: “Que un argentino hable (y aun escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior [a] la de esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica...” En “La biblioteca de Babel” deben de existir: “el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíldes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio” (F, 100-101). En OI, 102, recuerda a Kafka y a *El Zohar*, con sus series interminables de puertas para llegar a la Gloria. En el caso de *Las mil y una noches* destaca su círculo eterno (OI, 57-58). En S, núm. 73, pp. 85-86 se interesa por los silogismos bicornutos, también razonamientos de tipo cíclico, que enriquece con un ejemplo propio.

oro" y el fétido palacio del Minotauro) y citas de Nietzsche, el filósofo moderno del tiempo cíclico, compartidas como experiencias personales. Sin que falte el juego "filólogo" cuando se espera "filósofo", para que su nota levemente irónica nos recuerde, con una precisa referencia a Nietzsche helenista, el escepticismo de Borges acerca de toda filosofía. Y por último la propia vida de Borges esquematizada en dos o tres símbolos esenciales. Certero en lo que no es:

..El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja (P, 165).

Certero en lo que es: la emoción de eternidad sentida en una calle cualquiera del suburbio, con la que ya expresó en prosa la revelación de un vivir intemporal (véanse pp. 118-119):

pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo
que es de los arrabales. Una esquina remota
que puede ser del norte, del sur o del oeste,
pero que tiene siempre una tapia celeste,
una higuera sombría y una vereda rota.

Calle vista platónicamente —diríamos con palabras del mismo Borges— reducida a sus notas poéticas esenciales por un proceso de decantación de su propio arte. La ciudad amada, belleza y melancolía, es la "rosa apagada" que se le convierte en el laberinto sin salida de su destino y de todo destino humano, laberinto ya insinuado en los primeros versos por el recuerdo del Minotauro y ahora aludido nuevamente con un lenguaje que borra los contornos ("apenas", "apagada", "vana") y que sustituye realidades por elementos oníricos:

Las plazas agravadas por la noche sin dueño
son los patios profundos de un árido palacio
y las calles unánimes que engendran el espacio
son corredores de vago miedo y de sueño.

Así llegamos al misterio de una noche que vuelve a ser la primera noche, de un acto —el acto creador del poeta, lo más único e insustituible— que se nos convierte en la escritura incesante de un autómatas.²³

En “El tema del traidor y del héroe” (F, 156-157), “El jardín de senderos que se bifurcan” (F, 120), “Tres versiones de Judas” (F, 198-199), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (F, 30), “La bibliotēca de Babel” (F, 107), “El inmortal” (A, 21 y 24) ha introducido Borges alusiones pasajeras al tiempo cíclico, y ya vimos que la repetición de alucinaciones daba horror a “El milagro secreto” (F, 183, 186 y 189). “Los teólogos”, cuento basado en el tema de la identidad personal, se carga de pasión, de misterio y de extrañeza con la doctrina cíclica puesta en boca de los heresiarcas (monótonos, anulares) y con sus símbolos de la rueda y la serpiente. Citas de San Agustín, de Plutarco, de los estoicos, de Orígenes, de Cicerón, de Plinio, de las Sagradas Escrituras, “fábulas gentiles que perduraban rebajadas a adornos” (A, 39), dan el tono erudito y el sabor de las disputas teológicas. Las terribles palabras del heresiarca Euforbo quemado en la pira insinúan la infinita repetición del mismo drama y nos sumergen en la pesadilla circular y eterna, pero al mismo tiempo anuncian la tragedia de los dos teólogos enemigos que morirán también entre las llamas con una doble alusión al Eterno Retorno y a una panteística identidad de todos los destinos humanos (A, 41).

Borges ha dedicado dos artículos a la doctrina cíclica, pero más que seguirlo en los pormenores de la doctrina misma, nos interesa destacar su actitud ante el problema. Vuelve a encontrarse el escepticismo de siempre por cualquier especulación filosófica, vista como un hallazgo estético y no como

²³ La visión del escritor como no creador es insistente en la obra de Borges. Además de presentarse como en este poema bajo la forma del tiempo cíclico, aparece relacionada con la idea del número finito de combinaciones posibles de los signos alfabéticos (en “La biblioteca total” y en “La biblioteca de Babel”), con la idea de simples amanuenses de la Divinidad que dicta, con la visión nihilista del ejercicio literario. “Pierre Menard, autor del Quijote” es la fabulación de la actitud de un hombre que conscientemente se adelanta a realizar una tarea simbólica de ese nihilismo.

una verdad: “El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra” (E, 61). También vuelve a encontrarse la atracción que sobre él ejerce una imaginación monstruosa y patética a la vez: “Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio... Desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo” (E, 64-65).

Borges relaciona con el tiempo cíclico otra invención monstruosa: la biblioteca abarcadora de todas las obras presentes, pasadas y futuras, formadas con las posibles combinaciones de los veinticinco signos alfabéticos. Parece justo establecer tal comparación pues, dado un número finito de elementos (en los libros los signos alfabéticos, en el universo los átomos) llegamos a un número fijo de combinaciones que debemos repetir cuando se han agotado.²⁴ Pero no deja de llamar la atención que Borges derive una imaginación de lo finito a una pesadilla enloquecedora de lo infinito.

En su ensayo “La biblioteca total” (S, núm. 59) historia el origen de la idea desde Aristóteles hasta Laswitz, y ya se siente la tragedia que encierra como símbolo del incomprendible destino humano: “Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos —los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos— les hayan otorgado una página tolerable” (S, núm. 59, p. 16). Estos anaqueles nos inician en la metáfora biblioteca-universo desarrollada luego en su ficción de “La biblioteca de Babel”.

Allí la arquitectura del edificio, con los espejos que lo duplican, las innumerables galerías hexagonales, los pozos de

²⁴ En “El truco”, el mismo cálculo de probabilidades con un número fijo de elementos, sirve para anular el tiempo y probar la eternidad (P, 21-22; Id, 34; también pp. 116-117 de este libro).

ventilación vastos e insondables, las escaleras de caracol que se desenvuelven interminablemente, el vacío donde los cadáveres se desintegran, la construcción laberíntica de galerías repetidas, la luz incesante de las lámparas, trae el concepto angustioso de lo infinito. También se oculta Dios bajo las formas de la esfera y del círculo en que se trasmutan los polígonos de la biblioteca y los libros, recordándonos otro símbolo de lo inabarcable. Ya vimos, además, que los aplazamientos sin fin aparecían como una de las soluciones para encontrar al "hombre del libro" poseedor del secreto del mundo.

Toda esta opresión desemboca en la ansiedad del hombre que acaba por sentirse perdido en una doble inmensidad: la de la riqueza agobiadora del orbe o la del eterno peregrinar cíclico. Porque si en un momento pensó que el número fijo de las combinaciones alfabéticas ponía a su alcance su justificación y la clave de su destino, la monstruosidad de la biblioteca-universo lo aplasta con una cifra que, siendo finita, se torna inabarcable para la vida humana: "Las vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero" (F, 101-102). Y como si esto no bastara lo lanza a un eterno peregrinar cíclico a través de las reiteradas galerías de la arquitectura monstruosa e inmutable:

Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La Biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (F, 107).

II. EL CAOS Y EL COSMOS

VISIÓN CAÓTICA DEL UNIVERSO

TAL VEZ la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana. Al mismo tiempo que siente tan vivamente la insensatez del universo, reconoce que como hombre no puede eludir el intento de buscarle un sentido. “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios” (OI, 124). Nosotros diríamos que más que en tratar de encontrar una solución que de antemano sabe condenada al fracaso, se detiene en comentar o reelaborar las soluciones literarias y filosóficas de mayor poder imaginativo para comunicar el drama o la magia del destino humano.

Destaca a veces el absurdo de la condición humana en el simple terror elemental ante el dolor físico al que no puede encontrársele una justificación intelectual: “Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda estrafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un Infierno...” (D, 137). El vivir es, pues, un conjunto caótico y arbitrario en el que predominan las notas del desorden y el azar, la pesadilla, la irracionalidad y la locura, la soledad y el desamparo del hombre. Sin embargo, contrariamente a lo que se esperaría, el estilo de Borges no es informe y desorganizado. Él mismo lo explica al hablar de Walpole y fijar sus preferencias estéticas: “En otras literaturas que la inglesa lo impreciso y lo fantástico se confunden; en este relato de Walpole la precisión convive felizmente con la irrealdad” (N, 10 de enero de 1943), y siempre insiste en el rigor que debe regir la organización de las ficciones en oposición con la confusa y desordenada realidad. “...no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es

de proyección ulterior” (D, 119); “Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático” (F, 19). Según este ideal Borges presenta el concepto de un mundo caótico e ilusorio, con unos detalles nítidos y una estructura narrativa bien planeada y coherente. El desorden radica, en cambio, en los hechos que se refieren, en ciertos símbolos acuñados y sólo en una parte de su vocabulario que luego trataremos.

Varios de sus cuentos desarrollan un tema central que es emblema del absurdo universo donde nos toca vivir. ¿Quién no recuerda la “lotería” que rige los destinos de los babilonios, la “biblioteca” monstruosa de Babel, el “palacio” donde medita el solitario Asterión? “La lotería en Babilonia” es, por ejemplo, la fabulación de un mundo entregado a los caprichos del azar. Presenta hábilmente la historia de una institución de orígenes misteriosos en los que se mezclan la leyenda, la magia, los recuerdos familiares y hasta la versión de lo concreto y actual burlescamente transcripto como antigua costumbre babilónica de dudosa autenticidad:

 Mi padre refería que antiguamente —¿cuestión de siglos, de años?— la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. Refería (ignoro si con verdad) que los barberos despachaban por monedas de cobre rectángulos de hueso o de pergamino adornados de símbolos. En pleno día se verificaba un sorteo: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental como ven ustedes (F, 76).

La descripción del caos no figura como algo estático y establecido. Para darle mayor dramaticidad y contenido de ficción va apareciendo en un relato progresivo de variadas vicisitudes, de conquistas y revueltas en las que la voluntad de la plebe impone su derecho a participar del desorden universal. Alusiones a divinidades y signos mágicos, Bel, Beth, Ghimel, Aleph, a ritos sangrientos, al poder oculto de la Compañía (¿quizá recuerdo de los Jesuitas?), contrastan con una descripción del funcionamiento de la lotería que

muchas veces expresa el horror en términos burocráticos¹ o lo acepta con la naturalidad de lo normal, o lo estudia con aparente objetividad histórica.

La picardía antes anotada de enmascarar una realidad conocida (los peluqueros que venden lotería en la Argentina) en un relato que la desfigura dejándola en la zona intermedia del recuerdo histórico y de la leyenda, es un juego de inocentes trampas al lector como otros que le gustan a Borges —también habla de “una letrina sagrada llamada Qaphqa” (*F*, 80): léase Kafka—. Pero además es la contraparte de esta otra visión de lo que parece una fantasía y se presenta en términos de realidad. Ambas están funcionando, como la mezcla de autores y libros reales y ficticios, con el papel desdibujador y confundidor de límites (véanse pp. 126-128).

El cuento comienza por esta afirmación de una de sus primeras páginas: “Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy he pensado tan poco en ella como en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón” (*F*, 76). Vertiginoso nos sumerge en la locura de este mundo donde nada se sabe; si se ejecuta una orden divina, si se la falsea o si simplemente se es juguete del azar (*F*, 84). El cuento termina con una serie de las interpretaciones predilectas del autor acerca del universo que cierran en culminación el vértigo inicial con su carácter negativo:

Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipresente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas en-

¹ Véase *OI*, 126-128, sobre Kafka. La burocratización del horror no es lo más frecuente en Borges y éste es uno de los rasgos que lo separa de Kafka. El más importante tal vez es que el segundo se siente angustiado por verse excluido de un orden en el que no participa pero que existe, y el primero no cree en dicho orden. Además, en Borges falta totalmente la idea de la culpabilidad.

mascarados, que no ha existido nunca y no existirá. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares (F, 84-85). Véanse pp. 52, 53 y 56.

Las leyes humanas y las leyes divinas

Junto a la concepción de un mundo monstruosamente informe y de unos seres perdidos en caprichosas vías, Borges suele poner la de un cosmos regido por la Divinidad. Ella le permite acentuar la irracionalidad del universo por otros caminos que el azar, es decir, ahondando la separación insalvable entre Dios y los hombres, que nunca alcanzarán a penetrar los designios de la mente divina.

Del colegio de expertos que crea a Tlön destaca la legislación coherente que se opone al caos de la tierra, las jerarquías que mentes humanas y lúcidas pueden planear (mentes que tienen todas las preferencias de Borges: curiosidad por la filosofía de Berkeley y de Hume, por el sistema duodecimal y sexagesimal, por los gnósticos, por Schopenhauer...):

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (F, 36).

Inhumanas, al aludir a su doble significado —el etimológico de no-humano y el corriente de crueldad implacable— realiza la división de los dos orbes incompatibles, y la impenetrabilidad del sentido del universo. Rigor de ajedrecistas, no de ángeles, llama a la organización humana de este mundo artificial, en un pasaje posterior, porque las matemáticas son intentos de simplificación y de ordenación de un mundo infinitamente complejo, sólo comprensible en toda su variedad para Dios y los ángeles. Sin embargo, la geometría y los números, las más humanas de las creaciones junto con el

lenguaje, pueden servirle a Borges en otras ocasiones de metáforas que expresan esa no-humanidad de lo divino, pues su simplicidad alude a una perfección aséptica, sin mezcla de pasiones y de dudas. La arquitectura geométrica de "La biblioteca de Babel", la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para transmitir la impresión de un orbe válido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre, mundo que en sí mismo es esa ciega divinidad sin principio ni fin.

Quizás el símbolo más poderoso de la oposición Dios-hombres y de la irracionalidad del cosmos que Borges ha acuñado es el palacio de los Inmortales. Lo construye quitando su razón de ser a los elementos arquitectónicos, como una inversión absurda de las teorías funcionales, seguramente inspirado por los sueños de De Quincey,² según luego lo sugiere:

Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas (A, 15).

Aumenta su horror con el camino laberíntico que conduce a ella, con la oposición ya destacada centro del desierto-universo (v. pp. 29-30), y realza su valor simbólico presentándola como un objeto conscientemente elaborado por los hombres con ese fin:

En cuanto a la ciudad cuyo renombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían aso-

² Thomas De Quincey, *The Collected Writings*, ed. de David Masson, Edinburgh, 1890, vol. III, p. 439. Es un pasaje de *Confessions of an English Opium-eater* donde relata sueños de Coleridge relacionados con los dibujos de Piranesi. (Véase la indicación humorística de esta y de otras fuentes en A, 27).

lado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que descendieron los Inmortales (A, 19-20).

Teogonías y cosmogonías gnósticas

La existencia de un Dios cuya naturaleza e intenciones desconocemos da entonaciones diversas a la expresión de un orbe incomprensible. A configurarlo le ayudan las teogonías y cosmogonías gnósticas porque con su concepción del universo como espejo (invertido o no) de los cielos y con sus jerarquías descendentes de círculos reflejados unos en otros acentúan la inanidad. Además, con sus ideas de la creación por obra de divinidades inferiores, enloquecidas o muertas, agregan la nota de lo caótico y de lo declinante. También relaciona con ellas las creencias cristianas y hebreas que de algún modo insinúan el valor mágico o simbólico del universo.

“Una vindicación del falso Basílides” (D, 79-87) expone las teorías de Basílides y Valentino en la doble característica de vacío y locura terrestre; luego van apareciendo en su obra hombres de todas las épocas: Hákim, profeta del Jorasán (*Inf*, 92), William Blake (D, 88), los cabalistas (T, 67; D, 71 y ss.), Hume (OI, 124), Bloy (OI, 146 y ss.). Los más interesantes son los párrafos dedicados a Batz por la emoción intensa y desesperada con que concluyen el ensayo sobre el *Biathanatos* de John Donne (el *Biathanatos*, comentario a otra barroca imaginación de los hombres, la de que el universo fue creado por la divinidad con el solo fin de ser el escenario de su sacrificio: el suicidio de Dios en la persona de Cristo):

Al releer esta nota, pienso en aquel trágico Philipp Batz, que se llama en la historia de la filosofía Philipp Mainländer. Fue, como yo, lector apasionado de Schopenhauer. Bajo su influjo (y quizá bajo el de los gnósticos) imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó,

ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos. Mainländer nació en 1841; en 1876 publicó su libro, *Filosofía de la redención*. Ese mismo año se dio muerte (OI, 110-111).

Las teogonías gnósticas confluyen en los cuentos de Borges y los inquietan: los dioses locos o malévolos, los demiurgos o ángeles ineptos que han creado el mundo (A, 15; F, 97-98, 193), un dios melancólico que ya no se acuerda de haberlo hecho (A, 71), un dios inferior que se entiende por medio de él con un demonio (F, 24). Y sobre todas, la idea de que el Creador ha muerto (A, 15; F, 84)³ lo cual ahonda el desamparo y el absurdo de nuestras vidas, condenadas a repetir gestos fijados *in aeternum* por una divinidad desaparecida o a actuar desordenadamente dejados de su mano (lo cual viene a ser el reverso del mundo sin hombres, presidido por un Señor implacable y solitario, que augura “La biblioteca de Babel”).

El sentido secreto del universo

Más abunda aún la otra línea de ideas nacidas de las especulaciones gnósticas: la de que la tierra es una copia invertida del orden celeste. Tales convicciones engendran también una doble descendencia: acentúan nuestra fantasmidad por la condición de simples reflejos, y complican los enigmas de un universo que siendo imagen del orden superior debe de encerrar un sentido y un mensaje.

En el anhelo de encontrar la clave del mundo, se mezclan además otros temas que preocupan a Borges: la presciencia de Dios y la predestinación, las ciencias mágicas y cabalísticas, la cifra o el nombre todopoderoso, el libro dictado por

³ En una de sus obras de fecha más antigua, “Llamarada” (1919) recogida en *Fervor de Buenos Aires* y eliminada de su colección de *Poemas*, aparece ya esta concepción: “y pienso — que tal vez no es otra cosa la vida — que el ascua de una hoguera muerta hace siglos — que el último eco de una voz fenecida — que arrojó el acaso a la tierra — algo lejano a los dos cauces del espacio y del tiempo”. En OI, 124, recuerda un pasaje de David Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion*, V, donde se citan opiniones semejantes sobre la creación.

la Divinidad y el viejo topos hebreo-cristiano del libro de la naturaleza.⁴

Artículos, poemas, ficciones, expresan la angustia por el sentido secreto del cosmos, bajo diversas formas. En una de ellas, todo repite, invirtiéndolo, la jerarquía superior (A, 143 y F, 24), y hasta lo más horrendo aquí abajo tiene su justificación en lo alto: “El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús” (F, 195-196). Su fantasmagoría da pavor y esplendor al despliegue de herejías que se describen en “Los teólogos”: presentación erudita con citas en las que combina los nombres reales y los fingidos, imitación del estilo de las disputas teológicas en las que alternan los pasajes bíblicos distorsionados, la alusión a los crímenes nefandos y la noticia extravagante o curiosa. Su ensayo “El espejo de los enigmas” desarrolla la idea partiendo del versículo de San Pablo, *I Corintios*, XIII, 12: “Videmus nunc per speculum. . .” y sus repercusiones en el pensamiento de Bloy.

Suele ocurrir con Borges que una idea se refleja en la estructura literaria, es decir que se manifiesta en la arquitectura de sus propios cuentos o en la de los libros imaginarios cuyos resúmenes intercala. La obra atribuída a Herbert Quain, *The secret mirror*, como ya lo está sugiriendo su título, ha sido pensada trasponiendo al desarrollo del drama la creencia gnóstica. El primer acto transcurre en un ambiente de lujo y distinción burlescamente comentado con este pastiche de crítica: “Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre: los afectos nobles, aunque vehementes”. El segundo lo repite con sordidez: “La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra” (F, 93).

Puesto a concretar el poder sobrenatural de una sentencia

⁴ Para el topos “libro de la naturaleza” véase Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (hay traducción inglesa y española) y las importantes adiciones de María Rosa Lida de Malkiel en su reseña de *Romance Philology*, Berkeley, V, 121 y ss.

divina oculta en el mundo que nos rodea (cábala, gnosticismo, simple creencia mágica), elige la imagen del tigre. A Blake (OI, 145) le debe la sugestión esplendorosa de la metáfora “que reúne lo decorativo y lo despiadado” (C, 33; P, 168), a Schopenhauer la concepción de una eternidad del mensaje confiado a la especie, no al individuo, magnificada hasta lo increíble por la vastedad de un tiempo que viene desde los primeros días de la creación y de un espacio que abarca imperios y astros e incluye la numerosidad de las generaciones de los cereales y de los hombres (A, 119). La importancia del símbolo es tal, que casi presentimos que toda la economía del cuento se ha subordinado a su existencia, suposición que corroboran las mismas palabras de Borges en su epílogo: “el jaguar me obligó a poner en boca de un «mago de la pirámide de Qaholom», argumentos de cabalista o de teólogo” (A, 146).

El sacerdote de Qaholom encuentra la clave del universo —bien es verdad que su panteísmo acaba en una actitud nihilista despreciadora del poder como “El inmortal”— pero el éxito es en Borges una excepción. El hombre vive en el desamparo, y la sospecha de que quizá el caos tenga un sentido, lo hace más patético al prometerle el poderío divino que nunca alcanzará. Por eso la esperanza y la frustración dramatizan con su contraste la historia de “La biblioteca de Babel” (F, 101-103, 104-106); por eso en “La lotería en Babilonia” nadie sabe si su papel es el de un impostor o el de agente secreto de la Compañía; por eso en Babilonia, en Tlön, en Babel es imposible conocer qué es importante o qué es accesorio para la mente divina.⁵

Libro de la naturaleza — libro de Dios

Desde los primeros ensayos le interesó a Borges la veneración hebrea por el libro y la creencia en una obra dictada

⁵ En las últimas obras, la paz puede surgir por aceptación de un Orden del universo. Quizá Borges “descrea” de él, pero debe satisfacerle estéticamente, como le satisfacen las formas esenciales y eternas. En esa justificación secreta el hombre encuentra al fin su razón de ser y su sitio en el universo: así el dolor de Dante y el del leopardo tienen un sentido en la economía divina (Ciclón, Habana, 1, núm. 3, p. 3).

por Dios y por lo tanto perfecta y sagrada ella misma, oráculo del Señor destinado a los hombres:

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías, ni en aniquilaciones, ni en pájaros, sino en voces escritas. . . un texto absoluto donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz. ¿Cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala? (*D*, 77-78).

Anotemos de paso la actitud siempre alerta de Borges para percibir la maravilla de ciertas imaginaciones humanas, cuentos fantásticos por sí mismos, en este caso destacada por la oposición Dios creador del mundo poéticamente aludido en la enumeración grandiosa de las primeras líneas y Dios inspirador de la Biblia. Pero aún no se refiere a que la naturaleza sea también un libro divino, fundiendo ambas ideas. Más tarde aparece en el artículo ya citado “El espejo de los enigmas” (*OI*, 146-150) y especialmente en “Del culto de los libros” donde historia el desenvolvimiento de la metáfora “libro de la naturaleza”. El topos se rebaja en Tlön, por influencia gnóstica, al mundo interpretado como la escritura que un dios inferior inventa para comunicarse con un demonio (*F*, 23-24), y la angustia de no entender el mensaje celeste forma esta proposición extravagante: “que el universo es comparable a esas criptografías en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches” (*F*, 24). La visión se complica con las discusiones acerca de la predestinación (si el Señor ordena hasta los mínimos detalles del planeta o sólo las líneas generales)⁶ y vuelta del revés la última hipótesis presenta irónicamente una Divinidad ocupada sólo en las cosas sin importancia, como en la poética frase de “La lotería en Babilonia” (*F*, 84-85):

⁶ En *S*, núm. 116, pp. 87-88, recuerda opiniones de Cicerón y de William James al respecto en *De divinatione* y *De fato* y en *The Dilemma of Determinism*.

“Otra declara que la Compañía es omnipresente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba”.

Convendría recordar aquí un pasaje de “El pseudo problema de Ugolino” (N, 30 de marzo de 1948), donde para aclarar un texto de la *Divina Commedia* repite la afirmación de Stevenson en sus *Ethical Studies*, 110, de que los personajes de un libro son puras creaciones literarias; lo característico del arte de Borges es pasar de esta advertencia de buen sentido crítico, a la inquietante generalización de que también los seres reales: “son sartas de palabras: a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y el Barón de Charlus. A eso también los poderosos que rigieron la tierra; una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila...”. Aun así los vivos podrían tranquilizarse dejándoles sólo a los muertos su condición de sombras; para que no se liberen tan fácilmente de la angustia, Borges se complace en recordarles la frase de Carlyle o la de Bloy en que la historia y el universo y ellos mismos son, siguiendo el viejo topos (OI, 140-141), una escritura sagrada.

LOS SÍMBOLOS DEL CAOS Y DEL COSMOS

Los laberintos

Borges, en una conferencia dedicada a Poe, analizó algunos de los procedimientos utilizados por el artista para crear un ambiente de irrealidad y horror, y destacó entre ellos la arquitectura laberíntica del colegio donde se educa el protagonista de “William Wilson”. También él prodiga los laberintos en su obra, y a veces basta para que surja el inevitable desasosiego, la simple alusión a corredores, escaleras o calles interminables, a puertas, salones o patios que se repiten o tan sólo la duda de volver al mismo lugar; además las simetrías, los reflejos, las bifurcaciones, los caminos cíclicos o enmarañados, lo están sugiriendo constantemente:

...el edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras (*F*, 149).

La idea de lo monstruoso figura siempre como un sobretono dramático, ya en la mente de quienes imaginaron el laberinto (la reprobación que es casi un remordimiento y el horror intelectual de Homero-Rufo en “El inmortal”, *A*, 15 y 25), ya en la construcción realizada o en la relación de la arquitectura con el ser encerrado en ella (“Lo que importa es la honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto”, *A2*, 121).

Borges realza la impresión de fantasmagoría al relacionar los laberintos con las pesadillas y el caminar sonámbulo, presentando sueños reales de seres perdidos en su red o trasponiendo oníricamente la realidad a formas de laberinto: “Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo” (*F*, 152).

El laberinto sin salida donde el hombre vaga extraviado acaba por convertirse en el doble símbolo del infinito y del caos. El sueño del tribuno Rufo en “El inmortal” dibuja con precisión angustiosa el camino hacia una meta que se divisa pero se sabe inalcanzable (*A*, 10); la biblioteca de Babel es, como ya vimos (v. pp. 45-46) un monstruoso laberinto que alude también al infinito. Por sus corredores y galerías viajarán inútilmente los hombres en busca de su justificación (*F*, 95-96, 101-102).

Pero la biblioteca es además el universo y esa metáfora laberinto-universo es la que da su grandiosidad y su horror al concepto del caos. Ella constituye el centro del relato “La casa de Asterión”, narrado por el protagonista y desde el punto de vista del protagonista, con leves observaciones que sólo tienen sentido para un lector alerta y con una frase final que revela al lector común la personalidad del Minotauro. Borges dice que lo imaginó inspirado en un cuadro de Watts (*A*, 145) y bien pudiera ser porque en él un pensativo Mino-

tauro mira la lontananza acodado en el parapeto de su laberinto, como si meditase en el mundo que queda más allá de las murallas. Así Asterión medita melancólicamente en la naturaleza del Palacio y lo ve exceder sus límites y multiplicarse por la tierra; como el gangster encerrado en la quinta-laberinto de Triste-le-Roy intuye que el mundo es otra red de angustias; como las imaginaciones sinuosas de Ts'ui Pên rebasan el jardín, la novela que inventó, el pueblecito inglés donde se desarrolla el drama y alcanzan al orbe entero. También el tribuno Rufo llega a la ciudad de los Inmortales y sale de ella por un laberinto con el temor creciente de que el palacio simbólico se prolongue en el universo sin fin.

Borges acumula frecuentemente sus procedimientos, repitiéndolos con variaciones. En "El inmortal" reúne el desierto infinito, el sueño premonitorio del cántaro de agua inalcanzable, el camino laberíntico de pozos y galerías, el palacio irracional; en "El jardín de senderos que se bifurcan" pone también una cuádruple construcción laberíntica: el laberinto del antepasado imaginado primero bajo la forma de ámbito vastísimo, la novela interpretada cíclicamente y revivida luego en pluralidad de destinos y la sugestión del camino que lo conduce al crimen, donde se mezclan la poesía, la vaguedad y el misterio.

Los laberintos concretos que describe —casas, palacios, ciudades— aluden a veces a concepciones filosóficas, matemáticas o literarias —concepciones de Nicolás de Cusa o de Pascal; aplazamientos, aporías eleáticas, tiempo cíclico o bifurcado— y por un movimiento de lanzadera que invierte el juego, las construcciones metafísicas o literarias reciben el nombre de laberintos: "laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante" (*F*, 179) es la paradoja de Zenón; "laberinto de tiempo", el comentario de William James (*OI*, 134); laberinto circular, la doctrina del eterno retorno (*E*, 67); "laberintos del espíritu" son las sutilezas de Valéry (*OI*, 88); "laberinto de proyectos" puede ser una novela para su traductor; "laberintos del pensamiento", los recuerdos y los proyectos del pasado; "odiado laberinto de triple hierro y

fuego” es el infierno (P, 168); “una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente” es el rasgueo de una guitarra (N, 11 de octubre de 1953).

También se sueña con laberintos en las angustias de la pesadilla o la alucinación, y a su vez, la formas intrincadas y caóticas del ensueño, aun sin tener los laberintos como argumento, reciben el nombre clave: “Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión” (A, 122).

No sólo las casas y los palacios, con corredores, galerías, patios, cámaras circulares, pozos, sótanos, escaleras de caracol, construyen un laberinto, también las calles, las plazas y las ciudades (Benarés, Buenos Aires, Londres), también el desierto infinito, los caminos del agua y los enormes ámbitos geográficos, en los que las ciénagas y los pantanos suelen acentuar lo caótico.⁷ El más extraño de todos funde la idea de crueldad y de esplendor del tigre con la enmarañada multiplicidad de un mapa del universo (A, 119-120 y 113-114).

El lenguaje del sentido secreto

Borges emplea insistentemente las expresiones “laberinto de pasos”, “laberinto de marchas”, forma mental que se asemeja a la del “dibujo secreto”. Todas traducen la idea de la presciencia divina, abarcadora del presente, el pasado y el futuro, combinando un viejo tópico cristiano con la leyenda del mago que oye los pasos del enemigo o ve la figura trazada por ellos. Las primeras son un símbolo del hombre que camina perdido por el mundo sin entender el sentido de su vivir; la última, de la posible clave de sus acciones que la divinidad conoce y que raramente llega a revelar:

¿Qué es una inteligencia infinita? indagará tal vez el lector. No hay teólogo que no la defina; yo prefiero un ejemplo. Los pasos que da un hombre desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura.

⁷ Estas ciénagas y pantanos con su connotación infernal parecen sugeridas especialmente por Dante, *Inferno*, VII, VIII y IX. Véase P, 171.

La inteligencia divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo. Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo (OI, 149).

Es probable que Sir Thomas Browne le haya recordado el tópico del dibujo: “our ends are as obscure as our beginnings, the line of our days is drawn by night, and the various effects therein by a pencil that is invisible wherein, though we confess our ignorance, I am sure we do not err if we say it is the hand of God” (*Religio Medici*, parte 1ª, XLIII); es seguro que De Quincey le sugirió la leyenda del mago.⁸ El “Poema conjetural” enfrenta patéticamente las dos formas: el desarrollo temporal de un destino humano en el camino invisible e intrincado que recorre, y la previsión eterna de Dios en la estática figura intuida desde la eternidad:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinoso tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de mi niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea (P, 171).

Borges congrega un mundo de fracaso para este juicio final de Narciso de Laprida, cuando el hombre de leyes que representa el orbe ordenado por la razón se enfrenta a la barbarie de su tierra. En él están las notas de lo monstruoso que

⁸ Thomas De Quincey, *The Collected Writing*, edición de David Masson, volumen I, p. 129. Es un pasaje de su autobiografía sobre sus lecturas de *Las mil y una noches*. Véanse A, 72 y SP, 144, donde alude a hechos semejantes.

se acepta: “la batalla deforme”, “las crueles provincias”, “los cascos / de mi caliente muerte que me busca / con jinetes, con belfos y con lanzas”. También está una atmósfera de lo transitorio: “la ruinoso tarde”, “la tarde última”, “hay viento y hay cenizas en el viento”, y un mundo que linda entre lo real y lo irreal, como si caminara entre terrenos desolados hacia los infiernos: “huyo hacia el sur por arrabales últimos”, “donde un oscuro río pierde el nombre”, “la noche lateral de los pantanos”; bordes del vivir donde rondan las almas, reino de lo informe y caótico.

La imagen del *laberinto de pasos* enfatiza la angustia y la ceguera del hombre que camina como un sonámbulo por la vida, y con ella aparecen el *nombre*, el *rostro* y la *forma* para expresar la revelación que lo exalta. Las metáforas preferidas de Borges acentúan lo simbólico con connotaciones religiosas y mágicas, y el símbolo que el poema acuña es doblemente eficaz porque enfrenta los dos momentos más significativos y opuestos de nuestra historia, el Congreso de Tucumán que declara la independencia argentina y la época del caudillismo y las montoneras con sus implicaciones de horror y desorden. Laprida ve en su muerte un signo de su destino y es a su vez el emblema creado por Borges para ser el espejo de Borges mismo y de su generación, enfrentada con la barbarie de una dictadura (*Aspectos de la literatura gauchesca*, p. 34).

Un conjunto de verbos y adjetivos emparentados con las metáforas del laberinto y del dibujo alude a la complicada maraña de las vías humanas:⁹ *tejer*, *entreteter*, *urdir*, *barajar*, *intrincado*, *inextricable*, *tortuoso*, *sinuoso*. *Tejer*, *entreteter* y *urdir* unidos a menudo, pero no siempre, a la palabra *laberinto*, pueden expresar también el quehacer literario: “urdió

⁹ “Estomba, enloquecido por el desierto, teje y desteje con sus tropas hambrientas un insensato laberinto de marchas” (*Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario...* Buenos Aires, 1936, p. 526); “tejiendo laberintos de marchas” (A, 74); “trenes que tejían laberintos de hierro” (P2, 164); “un tejedor de pesadillas” (OI, 100); “urdió... un largo laberinto de idas y de venidas” (A, 58); “barajó los ciegos corredores” (A2, 122); “vastos y casi inextricables períodos” (A, 39); “Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro” (A, 50); “erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio” (A, 15); “poderosos palacios, que son también laberintos inextricables” (OI, 162); “sinuoso laberinto creciente” (F, 116).

en el tiempo su alto laberinto invisible” (*F*, 190) dice del protagonista de “El milagro secreto” que perfecciona su obra ante el pelotón de ejecución inmovilizado en un gesto; y se refiere a sí mismo como “el hombre que entreteje estos símbolos” (*A*, 31).

Junto a *laberinto* y *dibujo* Borges usa una rica variedad de imágenes que expresan la clave oculta de nuestras vidas y que son muy características de su estilo: *nombre*, *rostro*, *letra*, *cifra*, *símbolo*, *emblema*, *metáfora*, *adjetivo*, *atributo*, *imagen*, *forma*, *mapa*, *espejo*, *sueño*, *simulacro*. A veces las acumula como en este pasaje donde conjura el cortejo de sueños, símbolos, imágenes y mundos imaginarios, con su mentira disfrazada de verdad, sus señales que prometen y defraudan, su vaga niebla:

Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal (*S*, núm. 129, p. 120).

En *nombre*, *letra* o *cifra*¹⁰ predominan las ideas religiosas y mágicas. El “nombre verdadero” le fue quizá sugerido por el texto de Bloy que recuerda en *OI*, 149, aunque bastaban, en realidad, los pasajes bíblicos sobre el juicio final y el libro de la vida. Toda esta terminología alude a la presciencia divina, a la creencia de que las cosas son creaciones del Verbo, al poder del nombre secreto de Dios, o a la idea más general de que palabras, letras y números poseen virtudes de encantamiento y que se identifican con lo nombrado. *Cifra*, por su parte, reúne el significado de síntesis o compendio (*OI*, 99) y el de número, elemento cabalístico como la letra. Las connotaciones mágicas son, sin duda, las más eficaces en tal género de expresiones.

¹⁰ “omiten su nombre verdadero —si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo” (*Inf*, 54); “la noche en que por fin escuchó su nombre” (*A*, 57); “acaso sin ningún presentimiento de que eran símbolos y letras de su destino” (*Inf*, 66); “La maestría no agota la virtud de esas breves ficciones; en ellas creo percibir una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton” (*OI*, 99). Sobre la magia de las palabras y de los números véanse *I*, 27; *D*, 82-83; *E*, 119-120.

Si consideramos la palabra rostro, encontraremos una anticipación de la idea que ella encierra, en la visión de la mujer dormida que ya aparece en uno de sus poemas juveniles comparada con la visión divina, concretando ese seguro perfil de nosotros mismos que Dios fijó desde la eternidad:

y te veré por vez primera quizás,
como Dios ha de verte,
desbaratada la ficción del Tiempo,
sin el amor, sin mí (P, 84).

Pero sólo más tarde se nombra esta intuición con la palabra rostro,¹¹ (“rostro verdadero”, “rostro eterno”), donde se entrecruzan también el pensamiento de que la visión de Dios acarrea la muerte o la locura (E, 82; Inf, 83 y ss.) y la noción del doble (del hombre que se encuentra consigo mismo y muere), porque en ciertas leyendas el peregrino que quiere ver a Dios descubre que el Señor tiene su misma cara (OI, 100; N, 14 de marzo de 1948). Recuérdese que el mago de Qaholom sospecha que el mensaje divino puede estar en su propio rostro (A, 119) y que “El acercamiento a Almotásim” sugiere la identidad del buscador y del buscado (F, 48).¹² En el poema “Del cielo y del infierno” (P, 167-169) hay un eco de estas ideas junto a la convicción de que el hombre lleva en sí la gloria y la condenación,¹³ al sustituir la visión deleitable del Paraíso que ortodoxamente es la visión de Dios, por un cielo y un infierno donde recompensa y castigo se cifran en la contemplación de la propia imagen. La presencia de Dios que fulmina toma para Borges la figura de Hákim, profeta del Jorasán, por el contraste estremecedor de los ricos

¹¹ En A, 55 cita como epígrafe los versos de Yeats, *The Winding Stair*: “I’m looking for the face I had / before the world was made”. Véanse también: “...nadie sabe el tamaño de su cara” (OI, 15); “vió su propia cara” (A, 57).

¹² Thomas Browne, *Religio Medici*, London, 1845, LI, p. 132, habla de que el corazón del hombre es su propio cielo o su infierno y recuerda a Milton, *Paradise Lost*, I, 254. Quevedo alude a lo mismo en *Las zahurdas de Plutón*. Borges en S, núm. 105, p. 84, cita a Milton y a Gide, y otra vez mencionó a T. S. Eliot, *Cocktail Party*. También en la *Antología de la literatura fantástica* recoge “Donde su fuego nunca se apaga” de May Sinclair y “Un teólogo en la muerte” de Swedenborg.

velos y la horrenda lepra que cubren. Además, habría que agregar a todas estas sugerencias implicadas en la palabra rostro, el recuerdo de los espejos mágicos donde interrogando el porvenir descubrimos nuestra efigie claramente aludidos en el "Poema conjetural" (Cf, también *Inf*, 133-139).

Otro grupo de palabras: *dibujo, forma, mapa*, traduce la previsión de Dios y su capacidad de intuir simultáneamente una vida en un esquema visual. *Forma*, por lo menos en el mismo poema anterior, está apuntando a los arquetipos platonícos, a las formas universales liberadas del tiempo y de carácter divino. Un "dibujo invisible" y una "forma secreta" se juntan en *F*, 157, en el *A*, 21, y en *OI*, 172, para expresar el sentido oculto de la vida o de la obra —tal vez por el ejemplo insistente de Arthur Machen, unido al de Browne, citado ya—¹³ y para aludir a repeticiones panteísticas sugeridas por la filosofía de Schopenhauer.

Forma, en ciertos casos, nos lleva a otra serie de metáforas que acentúan la sensación de irrealidad: *sombra, sueño, reflejo, copia, simulacro, imagen*.¹⁴ También ellas se relacionan con el platonismo (porque son la traducción de un mundo que es sólo un reflejo de las ideas eternas) y por otra parte con el idealismo de Berkeley tan caro al autor.

Espejo es una de las más interesantes de este grupo. A veces predomina en ella la visión afantasmada y borrosa, pero

¹³ A. Machen, *The London Adventure or the Art of Wandering*, London, 1924. Machen habla del dibujo oculto en la obra de un autor a propósito de Henry James, *The Pattern on the Carpet* y lo aplica repetidamente a su obra (pp. 73-74). Otros aspectos de su estilo parecen haber influido también en el lenguaje de Borges: "We see appearances and outward shows of things, symbols of all sorts; but we behold no essences... We see shadows cast by reality" (p. 74); "most gray street of a gray, remote suburb... that the maze was not only the instrument, but the symbol of ecstasy... the sign of same age-old process that gave the secret bliss to men, that was symbolised also by dancing, by lyrics... a maze, a dance, a song: three symbols pointing to one mystery" (p. 89); "But, now and then, there are intrusions upon us from other worlds, probably quite as illusory as our own" (p. 122). Algo fundamental separa sin embargo sus obras, la función del Mal, tan importante en Machen y completamente ausente en Borges.

¹⁴ "y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá" (*OI*, 11); "su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos" (*F*, 44); "no vio en ese problema casuístico sino una suerte de metáfora o simulacro" (*OI*, 109).

también la de los espejos deformantes: "...quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino..." (A, 53).

El mismo término *imagen* tiene el doble sentido de figura que reproduce un modelo y el significado literario de *metáfora*, otra de las palabras claves. De la muralla china dice que es una enorme metáfora (OI, 11) es decir un hecho simbólico. Y así cerramos el círculo con *símbolo* y *emblema* que insisten en el mensaje secreto, en el signo que debe descifrarse. Además *símbolo*, *imagen*, *metáfora*, *atributo*, *adjetivo*, *predicado*, *epíteto*,¹⁵ relacionan la interpretación de la vida y el quehacer literario, con una penetración de un mundo en el otro muy característica de nuestro autor (véanse pp. 128-133).

Borges sabe, como todo escritor, que el artista elige y destaca ciertos elementos significativos que considera eficaces para expresar su mensaje. Una actitud, un objeto, un incidente de la vida de un personaje revelan su carácter mejor que una larga explicación. Borges, como un jugador que jugara a cartas vistas, invierte los planos y presenta una realidad donde son válidos los procedimientos literarios:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con

¹⁵ "y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró" (OI, 120); "Acaso la muralla fue una metáfora" (OI, 11); "Que las dos vastas operaciones... procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos" (OI, 9); "las he visto más bien como predicados del sujeto Pascal, como rasgos o epítetos de Pascal" (OI, 112). *Símbolo* es el término más empleado: "Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir" (A, 84); "el absurdo laberinto era un símbolo y un claro testimonio de su locura" (A2, 117); "Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los Inmortales" (A, 20); "esa torre de vértigos es un símbolo de su irresistible destino" (A, 35); "hay poemas escritos por sectarios, cuyo sujeto nominal es el mar o el crepúsculo de la noche; son, de algún modo, símbolos del Secreto, oigo decir" (S, núms. 215-216, p. 15).

deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el caballo son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir (A, 34).

Por eso emplea para calificar a esa realidad palabras que vienen del ámbito del escritor: *metáfora*, *adjetivo*, *epíteto*. Lo peculiar de Borges es que puedan convivir en la ficción la explicación de la realidad y la alusión al ejercicio literario sin molestarse; muy por el contrario, con extraordinario acierto narrativo que realza ambos aspectos por el reflejo de uno en el otro. Además, puesto a considerar el trabajo del novelista o del poeta no da importancia a la mayor o menor veracidad de los hechos (tan seguro está de la imposibilidad de revivirlos como fueron), sino al valor representativo que se les otorgue. Ello explica la forma de presentación de los sucesos en este relato de "El muerto". Cuando el protagonista alcanza la cima de su carrera, el éxito se concreta en la posesión de los símbolos antes indicados:

Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa al suspiro en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día (A, 35).

La acumulación primera, con su verdad poética, y la aclaración posterior, con su posible reflejo de la verdad histórica, están aludiendo indirectamente a la labor del narrador y realzando la condición de símbolos de los tres objetos y la libertad de agruparlos artísticamente. Algo semejante ocurre cuando comenta su interpretación de la actitud de Droctulft en "Historia del guerrero y de la cautiva," destacando la primacía de las razones estéticas sobre la realidad: "Muchas conjeturas cabe aplicar al hecho de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdad como hecho lo será como símbolo" (A, 51).

Junto a los términos antes indicados, que expresan el sentido del universo, Borges usa adjetivos que subrayan el carác-

ter oculto y casi inalcanzable de los signos: *arcano, oculto, recóndito, invisible, oscuro, secreto*.¹⁶ Ya vimos que el *dibujo* podía ser *invisible* (A, 21) pero que también podían serlo los *laberintos* (F, 179 y 190). *Oscuro* es lo misterioso como la “oscura rotación pitagórica” del tiempo cíclico (P, 165); lo inconsciente como la “oscura fidelidad” que impulsa Otálora, el protagonista de “El muerto” (A, 32), lo desconocido y caótico, como “la oscura geografía de selvas y de ciénagas” que atraviesa Droctulft (A, 50). *Secreto* es el adjetivo que repite constantemente aludiendo a la clave subterránea que yace en los hechos: “Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de algún modo secreto se anulan” (OI, 11); “secretamente apuntalan el universo” los cuatro hombres justos de la creencia judía (A2, 135); “para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio” (S, núm. 77, p. 62). *Sospechar, prefigurar* y sobre todo *conjeturar* (*conjetural, conjetura*) hablan del trabajo del hombre que intenta descifrar los signos que le ofrece el planeta. *Secreto* y *oscuro* además de *central, ciego, elemental, fundamental, irresistible, profundo*, sugieren un íntimo mensaje, un destino irresistible, un carácter esencial que es imposible eludir: “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” (A, 54).

Actos y vidas simbólicas

Hemos visto cómo Borges insiste en la idea de que el hombre desconoce su verdadero ser; pero ahora veremos que también le gusta presentarlo a veces en el instante de su vida en que se enfrenta con la revelación. Así busca en los personajes históricos un momento decisivo, y por su parte

¹⁶ “con el deliberado fin de insinuar ese oculto argumento” (OI, 108); “la recóndita clave de mis años” (P, 171); “orden secreto” (A, 86); “secretas batallas” (F, 147); “historia secreta” (F, 145); “secreto diccionario de Dios” (OI, 124); “continuidad secreta” (A, 90); “secretas aventuras del orden” (OI, 90).

escribe obras con una estructura narrativa en la que traduce esa creencia. El "Poema conjetural", la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "Nota sobre Carriego" concentran una vida en un hecho culminante. El relato adquiere dramaticidad y tensión en el caso de Cruz al darse precisamente como una narración esquemática y de rapidez informativa, con lagunas que no interesa llenar para llegar pronto al episodio que es la cifra de un destino humano:

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (A, 57).

Un acto de Cruz es símbolo y clave de su vida, pero a su vez esta criatura de ficción es símbolo de los argentinos y del hombre hispánico con su radical individualismo, al fin del hombre que Borges es y que quisiera que fueran todos los hombres.¹⁷ El haber elegido la pelea de Cruz en defensa de Martín Fierro, trae el prestigio de la obra en que todos los argentinos se reconocen y además la forma agreste y elemental del coraje en el duelo cara a cara de hombres y de cuchillos.

"Nota sobre Carriego" constituye el caso extremo de la aplicación de esta idea porque el artículo termina con la recreación de un instante en el que a Carriego se le revela su vocación, y Borges no puede decirnos en qué consistió la experiencia. No importa que sea un momento cuyo contenido se ignora, él sabrá darnos la pura emoción sin contorno "algo que no podemos recuperar" (OI, 42) y hará más patética la evocación del hecho por estar definitivamente perdido aunque intuyamos su existencia poderosamente. La utiliza-

¹⁷ Compárcese el cuento con el ensayo "Nuestro pobre individualismo" (S, núm. 141, pp. 82 y ss.) que desarrolla la misma idea.

ción de su fórmula en el vacío prueba hasta qué punto la considera eficaz.

Borges escribe "Los teólogos" en forma opuesta y se detiene en la historia progresiva con sus vaivenes e incidencias y la encarnizada prosecución de una finalidad, reservándose para después de la muerte la revelación del largo camino equivocado.

Muy a menudo dedica sus ensayos literarios a destacar lo que ciertos escritores creyeron ser y lo que en realidad fueron: es decir que los elige como símbolos de la ceguera y el desamparo humanos, quizás porque juzga doblemente patético que sea un artista el que se equivoque. Chesterton "se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero... algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto y ciego y central" (OI, 101); Bloy "Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas" (OI, 150); Apollinaire pensaba ser un hombre moderno y fue algo más fundamental y eterno. En Layamon se multiplican las contradicciones: "Su curioso aislamiento, su soledad, lo hacen (ahora) patético. Nadie sabe quién es, afirmó Léon Bloy; de esa ignorancia íntima no hay símbolo mejor que este hombre olvidado, que abominó con ímpetu sajón de su estirpe sajona y fue el pos-trer poeta sajón y no lo supo nunca" (OI, 188).

Quizás habría que relacionar todas estas ideas con el interés del autor por las fechas secretas de la historia; con su afirmación de que los que juzgamos grandes acontecimientos no son a veces importantes, y en cambio lo son circunstancias que pasan inadvertidas ("El pudor de la historia", OI, 197 y ss.). También responde a parecida línea de pensamiento la construcción de "El enigma de Edward Fitzgerald" (OI, 91-94), porque en él se insiste en el alejamiento y la aparente desconexión de los hechos mientras se iban sucediendo, y en los secretos hilos que los unían sólo visibles al final:

Un hombre, Umar ben Ibrahim, nace en Persia, en el siglo XI de la era cristiana... (91)

Muere [un día del año 517 de la Hégira]... a la hora de la puesta del sol. Por aquellos años, en una isla occidental y boreal que los cartógrafos del Islam desconocen, un rey sajón que ha derrotado a un rey de Noruega es derrotado por un duque normando.

Siete siglos transcurren, con sus luces y sus agonías y mutaciones, y en Inglaterra nace un hombre, Fitzgerald, menos intelectual que Umar, pero acaso más sensible y más triste (92).

Véase el arte que rige la presentación del enlace de los dos destinos: tierras apartadas, largos ciclos, acontecimientos cuya relación no se advierte, cierto elegante desgano en uno y otro poeta, para terminar con el milagro de su unión:

Toda colaboración es misteriosa. Esta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que el uno supiera del otro y fueran un solo poeta (94).

Otras veces presenta a un escritor que casi inconscientemente fragua en su obra los signos de su destino, Hawthorne o Dante (OI, 120). En el caso del primero rectifica con un cambio mágico la suposición de Malcolm Cowley, afirmando que no fue "Wakefield" símbolo de la vida de Hawthorne sino a la inversa, que Hawthorne vivió una vida cuya razón de ser reside en la escritura de "Wakefield": no la ficción subordinada a la vida —como suele pensarse— sino la vida misteriosamente justificada y subordinada a la existencia de una ficción (OI, 170). Todo lo cual desrealiza indudablemente al autor y lo convierte en un personaje de cuento fantástico junto con otros elementos de su biografía elegidos con el mismo fin: el nacimiento en Salem y el peculiar carácter de la ciudad, su destino confinado en un solo lugar aunque viajara por todo el mundo, la sombra del auto de fe y de las brujas abrasadas por su antepasado, su figura de prisionero voluntario y de sonámbulo.

Acabamos de ver la importancia que tiene en la obra de Borges la interpretación y la utilización simbólica de los hechos y cómo se refleja esto en su vocabulario y en la cons-

trucción de cuentos y ensayos. Sin embargo convendría insistir algo más en el valor literario que atribuye a los símbolos. En varias ocasiones ha escrito sobre las alegorías y, si cita a Croce para formular un juicio contra el género del que él mismo dice que “es un error estético” (OI, 179), cita también a Chesterton para defenderlas como un lenguaje más que los hombres intentan en su incapacidad de aprehender el universo. Por otra parte observa que la interpretación no los agota porque muchos son superiores a la seca realidad que sustituyen y porque en ellos convive una doble y triple intuición “como en los sueños” (S, núm. 34, pp. 78 y 79). Cosas, personas y actos pueden serlo. El que la muralla china sea un símbolo del emperador Shih Huang Ti proyecta lo remoto, grandioso y extraño de la obra sobre el individuo (OI, 11).

Lo que Borges no indica, pero sin duda conoce, es el juego contrario de influencias. Si el símbolo refleja su luz sobre el objeto simbolizado y lo enriquece, la realidad influye a su vez en el símbolo aumentando su prestigio —ya realzado por la simple condición de símbolo— con las cualidades que lo simbolizado le confiere. En “Deutsches requiem” el escritor judío David Jerusalem es “símbolo de una detestada zona” del alma del protagonista, la de la caridad y la compasión cristianas (A, 89), lo que hace más compleja su figura; y el mismo jefe nazi al sentirse consciente de su papel simbólico agranda su estatura monstruosamente abarcando Alemania, el universo y el futuro, en una vida que se prolonga más allá de la muerte: “Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir” (84).

Los relatos con clave

Tal vez sea sutilizar demasiado el enlazar con la idea de la clave secreta del universo un tipo de cuento que atrae a Borges. Nos referimos a los relatos que narran unos hechos y van dejando indicios de otra posible interpretación descubierta en su transcurso por lectores perspicaces, pero sólo revelada plenamente al final.

Su primera ficción, “Hombre de la esquina rosada”, muestra ya en el texto definitivo (*Inf*, 97-113) esta peculiaridad. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” figura la discusión con Bioy Casares de un cuento escrito en primera persona con rasgos “que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal” (*F*, 11). En “La casa de Asterión”, en “El inmortal” y en “La forma de la espada” Borges aplica el esquema bajo diversos matices e intercala en “El Zahir” el proyecto de una historia semejante, basada en el tema del tesoro de los Nibelungos (*A*, 110-111). Pero todavía realiza algo más complejo. En “Tema del traidor y del héroe” incorpora al argumento la tarea de sus propios lectores, porque cuenta las peripecias de quien rastrea en la historia pública de Kilpatrick la verdad de los hechos que se ocultaban o que quizás querían decirse a medias: “En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad” (*F*, 160).

Podríamos pensar que sólo guía a Borges un interés estético, el gusto en presentar un cuento con sorpresa final hábilmente calculada en la dosificación de los indicios, como el buen escritor de ficciones policiales que da las pistas lo bastante veladas para que no se reconozca al criminal. ¿No es acaso el autor de “La muerte y la brújula” o de “El jardín de senderos que se bifurcan”? ¿No se complace en juegos con autores inventados, con citas cambiadas (el mismo epígrafe de “La casa de Asterión” ha sido modificado), con textos apócrifos?

Sin embargo parecería que hay junto a ésta, otra motivación más profunda. Al contar su historia como si fuera uno de los rebeldes irlandeses, el cobarde Vincent Moon es el valiente conspirador y se funde con él en un relato en cierto modo simbólico, como el “Tema del traidor y del héroe” (véase p. 90). También el resumen del cuento de los Nibelungos sugiere la imposibilidad de conocer el verdadero sentido de nuestras vidas. Así juzga Borges al asceta que

custodia el tesoro y que luego resulta ser la serpiente Fafnir: "Dado el candor y la sencillez de su vida, hay quienes lo juzgan un ángel; ello es una piadosa exageración, porque no hay hombre que esté libre de culpa" (A, 110-111).

Quizá cabría ver en el modo de presentar tales relatos, junto a las razones literarias, una manifestación más de la inseguridad humana acerca de la clave del universo y una vaga alusión panteística a la fusión de los más opuestos destinos. Y tal vez ayudaría a reforzar la doble interpretación, esa frase de Tlön acerca de un hecho que puede ser atroz o banal. Borges, al comentar un proyecto de cuento de Hawthorne (OI, 64) se plantea la elección del hecho horrible o trivial desde el punto de vista de la eficacia artística. Pero también recuerda a Kierkegaard y su historia de las expediciones al polo, donde no interesa que el acto sea importante o nimio, sino su papel simbólico (OI, 127). Los propios relatos de nuestro autor apuntan a menudo al inútil intento de descifrar un mensaje divino donde no sabemos qué es lo fundamental y qué es lo accesorio (véanse pp. 53-57).

III. EL PANTEÍSMO Y LA PERSONALIDAD

LA HISTORIA, LA FILOSOFÍA Y EL LENGUAJE: INTENTOS DE ORDENACIÓN Y DE POSESIÓN DEL UNIVERSO

Ante la variedad infinita del universo Borges oscila entre dos planteos opuestos del problema: o se recrea en imaginar la posesión de esa riqueza que nos iguala a los dioses, o muestra su desaliento por la imposibilidad de abarcarla.

Cuando sigue esta última línea empieza por afirmar nuestro fundamental desconocimiento del mundo y quizá la invalidez de la concepción unitaria de él como un objeto, lo que anula de raíz todo intento de ordenación:

...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo... Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador que tiene esa ambiciosa palabra (OI, 124).

Pero aún cuando el objeto exista,¹ la infinitud de los matices, la fugacidad de las sensaciones, la complejidad de los elementos hacen inconcebible la tarea de registrarlos y, por otra parte, la inteligencia humana es incapaz de penetrar la escala de valores que los ordena, si es que hay tal jerarquía. Cualquier arquitectura que se establece es en sí injusta; ya los sabios de Tlön "saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos" (F, 23).

De aquí nace su desconfianza en la historia, la filosofía, la teología y el lenguaje. La historia² realiza una selección arbi-

¹ Compárese: "y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo" (A, 141).

² Para sus opiniones en contra de la historia véanse: S, núm. 71, p. 74; núm. 91, p. 56; núm. 50; p. 77; OI, 159; las burlas de "Pierre Menard, autor del Quijote" (F, 60-61) y el juicio desfavorable de Herbert Quain (F, 88).

traría de datos entre los múltiples que la vida le ofrece, y Borges se burla de ella imaginando irónicamente selecciones no mucho más arbitrarias de las que los historiadores practican: “No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras” (OI, 159). También emplea un modo indirecto de desvalorizarla, realzando frente a ella la significación de la leyenda, una elaboración simbólica de los hechos más capaz de transmitir lo esencial de la realidad: “. . .no me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad substancial y de errores accidentales” (OI, 178).

En cuanto a la teología y a la filosofía,³ Borges ha dicho a menudo que son una rama de la literatura fantástica (A, 84; E, 102; OI, 58; S, núm. 105, p. 84) y paradójicamente las multiplica en Tlön, como los sustantivos, por el hecho de no creer en ellas (F, 23). El mismo escepticismo de los filósofos de Tlön que los lleva a buscar el placer imaginativo en las ideas religiosas y metafísicas, se repite en el radical escepticismo del autor tantas veces expresado bajo la forma de sus preferencias estéticas al juzgarlas. Basta recordar que le atrae la dificultad de precisar la dirección del tiempo por “hermosa”, la eternidad de Ireneo y la de Platón por “sencillas y mágicas” (E, 10 y 11), la tesis de Gosse por “su elegancia un poco monstruosa” y por ingeniosa e increíble (OI, 33 y 34); que le parecen las teorías de Dunne tan espléndidas que les perdona sus inconsistencias y sus errores (OI, 30); que el eterno retorno es una “elegante esperanza” (F, 107); que admira en Heráclito el hallazgo metafórico del río (OI, 209) y en Zenón de Elea los inmortales antagonistas (OI, 130 y D, 151); y finalmente, que puesto a hacer un balance de *Otras inquisiciones*, reconoce en él la tendencia “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (OI, 223). En el

³ Compárese: “. . .páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake” (S, núm. 70, p. 62).

fondo de esa actitud no hay un frío esteticismo ni un jugueteo literario con las ideas, según le han reprochado.⁴ Hay el amargo convencimiento de que el universo y el destino de hombre dentro del universo son inexplicables, y de que cualquier utensilio humano —pensamiento, lenguaje, construcciones filosóficas— es inadecuado para aprehenderlos. Por eso les pide lo que pueden darle: no una solución sino símbolos, visiones sorprendentes, formas imaginativas del misterio que le sirvan en su tarea de escritor para transmitir la angustia de ser hombre y la serenidad de quien se sobrepone a esa angustia por la propia capacidad inventiva y por el espectáculo admirable de la capacidad inventiva de los mortales. Diríamos que Borges siente a la vez la servidumbre y grandeza de la condición humana.

El mismo hecho de que la filosofía se sirva de palabras es otro motivo para invalidar su pretensión de ser una copia del orbe (OI, 135), y así venimos a encontrarnos en nuestro análisis con el lenguaje, quizá el más interesante de los intentos de ordenación del cosmos para un escritor. Conociendo la lucidez de Borges ante lo problemático del quehacer literario y además su inquietud metafísica, no puede extrañarnos que guiado por Mauthner y por las especulaciones del nominalismo inglés sienta un recelo radical ante ese instrumento cuya invención adjudica humorísticamente al demonio:

Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo —esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo del azar, ese eclipse de ángel— fue el que bautizó las cosas del mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra (*Id*, 182).

⁴ Como una síntesis de la actitud incomprensiva de ciertos críticos que lo consideran poco serio y superficial puede verse Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*. Como ejemplo de quienes reconocen la hondura de sus preocupaciones humanas bajo el aparente juego véase: Raimundo Lida, "Notas a Borges", en *CA*, año X, núm. 2, pp. 286-288; Paul Bénichou, "Le monde et l'esprit chez Jorge Luis Borges", *Les Lettres Nouvelles*, Paris, año II, núm. 21, noviembre de 1954, pp. 680-699 y "Le monde de José (sic) Luis Borges", en *Critique*, Paris, VIII, núms. 63-64, pp. 675-687; Enrique Pezzoni, "Aproximación al último libro de Borges", en *S*, núms. 217-218, pp. 101-123; M. Tamayo y A. Ruiz-Díaz, *Borges, enigma y clave*.

Borges destaca lo que hay de mecánico en los idiomas: obligatoriedad del género que condiciona las metáforas (*Id*, 159), obligatoriedad de ciertos ordenamientos (*ibidem*), clichés que la literatura ha fijado (*Id*, 22), arrastre de las construcciones sintácticas y de las simetrías (*Id*, 22-23). También denuncia las trampas que el lenguaje tiende al pensar filosófico, condenado a su mediación: la falsedad de términos como *extensión, espíritu, materia, conciencia, yo, espacio, tiempo, eternidad* (*I*, 112, 115, 116 y 119; *E*, 9), el mito de la categoría sustantiva (“los sustantivos se los inventamos a la realidad”, *T*, 45), el carácter fatalmente temporal del lenguaje (*OI*, 203).

Conoce el destino de los precursores que apenas alcanzan a dar forma a sus intuiciones nuevas, y el de los que, llegados después, trabajan con palabras cargadas de emociones ajenas, no de las suyas propias (*I*, 105 y ss.). Piensa que nuestra condición de hombres, imponiéndonos la comunicación mediante palabras, nos impone la metáfora y la alegoría, es decir el engaño. Al comprender también que lo metafórico se ha borrado de la mayoría de los términos por el comercio diario (*Id*, 58) goza recordándonos con cierta malignidad sus traidores orígenes y la colaboración del azar en su creación.⁵

Las lenguas son, en último término, simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa, y sólo pueden justificarse con un fin práctico (*I*, 65-66). Son sobre todo esencialmente inaptas para expresar la riqueza y la originalidad de las intuiciones poéticas. Borges siente como escritor que las experiencias son inefables porque es inútil querer traducir con palabras comunes a todos lo único de cada individuo y de cada circunstancia: “La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías. ¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable; la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja descri-

⁵ Cuando se queja de las desventajas para la expresión personal y poética, quizá siga el influjo de Bergson; pero en los demás casos es más visible el influjo de Hume, de Schopenhauer y principalmente de Mauthner, con sus diatribas contra los lenguajes naturales, contra las incongruencias etimológicas, contra la validez de una filosofía que debe emplear palabras, más aptas para el mito que para el conocimiento exacto.

bir con las mismas voces” (A, 98). Miseria del hombre y del instrumento que maneja que le hace soñar la creación futura de términos adecuados a las representaciones poéticas:

El mundo aparential es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles? ¿Y otra para la buena voluntad, conmovedora de puro ineficaz, del primer farol en el atardecer aún claro? ¿Y otra para la inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza? (T, 48-49).

Sin embargo, sabe muy bien que dentro de los recursos humanos cualquier intento de aprehensión del universo está condenado al fracaso; por eso atiende, interesado y divertido a la vez, a los ensayos de idioma universal como el de Wilkins (*Id*, 171 y *OI*, 121-125), o de idioma infinito como el que Locke imaginó y rechazó (*F*, 140), o a los distintos sistemas de numeración (*OI*, 122), o al proyecto de Descartes para abarcar todos los pensamientos humanos (*ibidem*, *F*, 50 y *A*, 17 y 27), o a la máquina de pensar de Raimundo Lulio (*F*, 51), o a las especulaciones de Spinoza (*Id*, 26), vanos esfuerzos para encontrar ordenaciones más coherentes, y aun le gusta soñar la completa eliminación de todo sistema y desear el día del silencio (*D*, 50) o evocar la capacidad angélica de la comunicación directa, idea que le viene del tomismo, o pensar un lenguaje de capacidad supra-humana donde “el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino pasado y venidero” (*OI*, 125). Pero por fin vuelve, juiciosamente, a su condición de hombre con irónico tono sermoneador:

Como se ve, ni éste [Spinoza] con su metafísica geometrizada, ni aquél [Lulio] con su alfabeto traducible en palabras y éstas en oraciones, consiguió eludir el lenguaje. Ambos alimentaron de él sus sistemas. Sólo pueden soslayarlo los ángeles, que conversan por especies inteligibles; es decir por representaciones directas y sin misterio alguno verbal.

¿Y nosotros, los nunca ángeles, los verbales, los que en este bajo, relativo suelo escribimos, los que sotopensamos que ascender a letras de molde es la máxima realidad de las experiencias? Que la resignación —virtud a que debemos resignarnos— sea con nosotros. Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir (*Id*, 26-27).

De todas estas ideas nacen algunas de las alusiones de los cuentos que pueden pasar inadvertidas a quienes no conozcan el conjunto de su obra. Es significativo, por ejemplo, que recurra a metáforas tomadas del lenguaje —sugeridas por De Quincey—⁶ para traducir la estructura del cosmos y su clave divina (“Si lo hay [el cosmos], falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios”, *OI*, 124), y ello se explica cuando se piensa que el lenguaje es para Borges una interpretación y ordenación del universo.

También tiene sentido entonces, si recordamos los proyectos de Descartes y de Locke, la extraña escritura del troglodita que parece estar intentando un alfabeto de infinitos símbolos,⁷ uno para cada objeto del orbe: “Estaba tirado en la arena donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. . . ninguna de las formas era igual a la otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas” (*A*, 17). Así se entiende que plantee como un problema literario insoluble la enumeración com-

⁶ “Even the articulate or brutal sounds of the globe must be all so many languages and ciphers that somewhere have their corresponding keys — have their own grammar and syntax; and thus the least things in the universe must be secret mirrors to the greatest”, De Quincey, obra citada, vol. I, p. 129. Pueden notarse también en este párrafo otros influjos en el estilo de Borges.

⁷ Borges suele adjudicar a Dios un sistema de numeración o de lenguaje formado por infinitos símbolos: “Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (para uso de las divinidades y de los ángeles) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero” (*OI*, 122). Funes el memorioso intenta realizar esta obra sobrehumana de signos infinitos. Véase también *S*, núm. 62, p. 76. Para la consideración de lo que puede ser el lenguaje divino, véanse *P2*, 164 y *A*, 120-121.

pleta de las visiones cósmicas concentradas en el Aleph. Quien conoce la amplitud y el sentido del problema en Borges, comprende que el autor —que luego lo resuelve estéticamente con una enumeración parcial, selección de elementos significativos— primero quiere destacar la dificultad metafísica de la empresa, lo que es otro modo de exaltar la experiencia (Véanse pp. 84-85).

Borges traslada a Tlön sus preocupaciones lingüísticas. Partiendo de Hume imagina los dos grupos de idiomas que prescinden de los sustantivos: el del hemisferio austral basado en verbos y el del hemisferio boreal en acumulaciones de adjetivos. Pero especialmente se complace en soñar (como en *T*, 48-49) un idioma con libertad para ordenar sin tregua el mundo en formas variadas, y agrupar las sensaciones en objetos ideales y momentáneos sólo guiados por impulsos estéticos:

En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual, y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño... Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esa palabra integra un *objeto poético* creado por el autor (*F*, 21).

Aunque en general predomine en su obra la visión negativa del lenguaje, no deja de reconocer que no sería posible el pensamiento sin la simplificación que las ideas imponen (*F*, 142). Así vemos que sabe gozar artísticamente con un cosmos que se abarca porque se ha esquematizado y ordenado. Junto a la nostalgia que inspira una memoria que pierde detalles “irrecuperables”, exalta la memoria y la noche⁸ que

⁸ “por las calles elementales como recuerdos” (*P*, 131; cf. 59); “y la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real” (*P*, 133); véase también *P*, 83-84.

sólo conservan lo esencial de las cosas: “no puedo caminar por los arrabales en la soledad de la noche, sin pensar que ésta nos agrada porque suprime los ociosos detalles, como el recuerdo” (OI, 209). Frente a los arquetipos platónicos, fríos y monstruosos como piezas de museo, siente los arquetipos que purifican y eternizan aun a costa del empobrecimiento (véanse pp. 114-115). Por eso también puede valorar estéticamente los símbolos que las matemáticas y la geometría le proporcionan con su límpida manera de traducir el misterio inexplicable.

LA POSESIÓN ANGÉLICA DEL UNIVERSO

Ya dijimos, al comienzo de este capítulo, que Borges expresa su desaliento por la inabarcabilidad del universo y también se exalta imaginando que llega a poseerlo, estimulado por la maravilla de un espectáculo nunca concedido a los hombres: “...y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (A, 141). En tal línea de fantasías inventa a “Funes el memorioso” dotado de una capacidad casi divina de percibir y recordar millones de fugaces impresiones, y escribe “El Aleph”, “El Zahir” y “La escritura del Dios” (*El Aleph*) que son la revelación total y simultánea del cosmos y de su Creador.

Pero significativamente, esos destinos que nos igualan con los dioses encierran un cierto fracaso. Puede aplicárseles la frase con que Borges comenta una obra de Herbert Quain: “todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra” (F, 93). La rusticidad de Funes contrasta con su papel de pseudo-divinidad; su incapacidad para las ideas platónicas y las generalizaciones del pensamiento, su grotesco sistema de numeración de infinitos símbolos (con la comicidad de los nombres y de la motivación) o el insensato catálogo de sus recuerdos, aplacan burlescamente el entusiasmo ante su intuición angélica del mundo. En “El Aleph”, el estilo de Carlos

Argentino Daneri, las circunstancias y la finalidad de la revelación degradan la presencia del planeta concentrada en un punto, haciéndola cómicamente disparatada. Esta aventura que es en sí una especie de “oximoron” se relaciona con un tipo de invenciones de Borges que rebajan escépticamente el milagro por el contraste de la atmósfera que lo rodea, como las *Dos fantasías memorables* que escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares, especialmente la primera donde se alcanza también en un sótano la inconcebible visión de la Trinidad.

Borges ha observado a propósito de Dante (OI, 119) que cuando soñamos una dicha que sabemos inalcanzable, los sueños se deforman y se vuelven monstruosos a pesar nuestro, por el convencimiento central de que se trata de un imposible. Algo semejante cabría decir de estas ficciones: ninguna relata una plenitud sin sombra, quizá porque el autor lo quiso así conscientemente. Los contrastes burlescos disminuyen la visión abarcadora del cosmos en “Funes el memorioso”, en “El Aleph” y en “El Zahir”; también puede apagarla la sola desilusión de un concepto panteísta que es una forma más de desintegración porque la personalidad del individuo se diluye en la nada al encerrar en sí las criaturas del orbe. En el capítulo siguiente analizaremos ese proceso de la destrucción de la personalidad por el panteísmo y por otras sugerencias filosóficas y literarias.

Las enumeraciones

Pero antes nos detendremos un momento en el valor de las enumeraciones⁹ como expresión de la riqueza del planeta: De ellas dijo Borges en *E*, 30: “Es verosímil que en la insinuación de lo eterno —de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*— esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran”. Lo cierto es que cuando quiere referirse al doble infinito del tiempo y del espacio, a la eternidad

⁹ Para el estudio del tema en otros autores, cf. Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, 1945.

y al universo, a la creación divina y a la omnisciencia de Dios, o cuando concede al hombre los mismos poderes sobrenaturales, transmite la grandiosidad del espectáculo por series de objetos siempre elegidos con extraordinaria eficacia poética.

A veces son simples grupos de plurales que combinan las nociones del número y de la vastedad (A, 119). Otras se complace en acentuar lo caótico con igual tipo de elementos inmensos y múltiples pero intrincadamente enlazados y al mismo tiempo simbolizados en su final unidad (eternidad, panteísmo, arquetipos) por la persistencia de uno de ellos:

Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían revelar otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi (A, 113-114).

Ya vimos que las enumeraciones podían reunir lo espiritual y lo físico en un mismo plano, fusión del planeta y del ser humano que en él vive y sufre. En casi todas, como en los versos de "Insomnio", se combinan la vaguedad y la infinitud con el detalle y la nitidez casi intolerable:

El universo de esta noche tiene la vastedad
del olvido y la precisión de la fiebre (P, 162).

La revelación del cosmos concentrada en el Aleph es (A, 138-141), sin duda, la más interesante de estas series. Borges la precede de un recuerdo de los símbolos acuñados por los místicos para expresar el éxtasis de la unión con Dios y, después de rechazar el procedimiento por su carácter literario y de destacar la imposibilidad de la empresa para exaltarla, intenta su propia transcripción. La forma de presentar los objetos está inspirada en Whitman, autor que admiró y siguió desde sus primeros poemas y que es simultáneamente para Borges un emblema de la riqueza del orbe y una de las soluciones literarias para abarcarlo. Siguiéndolo, repite el verbo *vi* con cada elemento de la enumeración como un recurso

retórico para acentuar el intento de registrar honesta y directamente, sin aparente retórica, el maravilloso espectáculo (cf. A, 122 y 33).

... Pero la elección de objetos es bien suya, bien característica de sus preferencias y de su arte. Con un esfuerzo por presentarnos liberados de las servidumbres espaciales y temporales concentra la inmensidad en un punto, muestra la coexistencia de la pluralidad en la unidad y la diversificación de la unidad en la pluralidad (“pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño”, “Cada cosa... era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo”), la fusión sin la confusión, el apareamiento de los opuestos (“millones de actos deleitables o atroces”). Allí están los símbolos del infinito número de los seres (“el populoso mar”, “las muchedumbres de América” —nuevamente Whitman—, los ojos que escrutan y los espejos que multiplican, las hormigas, las marejadas y los ejércitos) junto a las vastedades del mar y del desierto, del alba y del ocaso. También combina como tantas veces lo general y lo amplio con el detalle preciso (la baldosa del patio, el círculo de tierra en la acera, “la delicada osatura de una mano”, “las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo”, una baraja española); y una sola frase densa puede sintetizar la amplitud y la multiplicidad, la vaguedad y lo concretamente minucioso (“vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena”) o recrearse en la oposición punto central nítido, ámbito monstruoso (“vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide”). Objetos elegidos porque traen recuerdos personales se unen a objetos que expresan valores universales; razones emocionales y razones estéticas presiden la elección como en el caso de esos “caballos de crin arremolinada, en una playa del mar Caspio” que recuerdan cuadros de Chirico o la violenta cabellera y el altivo cuerpo de la mujer que no olvidará. Todo ello cerrado por la danza vertiginosa de visiones del Aleph en la tierra y de la tierra en el Aleph, y de nuestros rostros angustiados que se escrutan.

Sólo el juicio final que Borges intenta en "Mateo XXV, 30" compite con estas páginas y aun las sobrepasa en belleza y poesía al ofrecer un mapa del universo que es la síntesis de su propio arte.

EL PANTEÍSMO Y LA ANULACIÓN DE LA PERSONALIDAD

El Aleph y *Otras inquisiciones* muestran la importancia creciente de los desarrollos imaginativos de tipo panteísta, unidos al viejo tema borgiano de la negación del yo.

Desde su juventud se interesó en el problema de la personalidad, preocupación avivada por las conversaciones con Macedonio Fernández y por la lectura de Berkeley y de Hume, de Spinoza y de Schopenhauer. Hablando de Macedonio Fernández ante su tumba, ha explicado la contradicción de un novelista que creía centralmente en el individuo y sin embargo se obstinó en negarlo para salvarlo así de morir, porque al no existir, la muerte no podía alcanzarlo (S, núms. 209-210, p. 146). Y en el prólogo a Emerson dice estas palabras reveladoras:

Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo (Clásicos Jackson, volumen XXXVI, p. XIII).

Borges también está empeñado en la tarea de libertarnos de la realidad y las limitaciones de este mundo, y disuelve la conciencia de la personalidad para lograrlo.

Varias corrientes de pensamiento y diversas imaginaciones literarias confluyen en su mágica labor. Una consiste en la anulación de la personalidad al hilo de las meditaciones de Berkeley y de Hume, otra en las concepciones panteístas occidentales (de Escoto Erigena, de Spinoza y de Schopenhauer) y en el panteísmo nihilista oriental, otra en las observaciones desanimadas acerca de la pobreza y de la igualdad de los destinos humanos (ya como la formulan el *Eclesiastés*

y Marco Aurelio, ya como su visión personal de la monotonía de la vida). A ellas se unen tradiciones folklóricas y literarias acerca de la creencia en el doble o en la identidad del sacrificador y la víctima, además de procesos universales de progresiva disolución de la personalidad individual en el mito y finalmente en la nada.

En su primera época predomina la preocupación por el yo reflejada en “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” (*Inquisiciones*), pero vemos que el interés por el tema continúa hasta “Nueva refutación del tiempo” en su último libro de ensayos (*OI*, 202-220). Borges comienza negando los objetos, que sólo existen en la mente del sujeto que los percibe, según las ideas de Berkeley y acaba negando el sujeto y reduciéndolo a un cúmulo de sensaciones que se suceden, según Hume. Por eso en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” —donde ha invertido los modos mentales terrestres— son formas ortodoxas de pensamiento la negación de la relación causal, la negación de los objetos y de su persistencia temporal, la negación de la personalidad. Y en cambio figuran como paradojas comparables en asombrosa extrañeza a las de Zenón de Elea, y aun como herejías, los carriles corrientes de nuestro pensamiento: persistencia de los objetos y del sujeto que los observa, relación causa-efecto, sintetizados en la aporía de las monedas perdidas y en las controversias que despierta. También en Tlön aparece el panteísmo relacionado con la negación de la personalidad en la explicación de la aporía (*F*, 26-27) y aplicado a la producción literaria (*F*, 28) con conceptos que repiten los de Shelley y de Valéry tantas veces recordados por él (*OI*, 17; *S*, núm. 107, p. 66).

Pero es necesario llegar a los cuentos de *El Aleph* para encontrar plenamente desarrolladas las consecuencias nihilistas de una comunión que al unir al individuo con todos los seres y las cosas del orbe acaba por borrarlo.

Borges concluye “La escritura del Dios” precipitando al héroe desde las cimas del éxtasis alcanzado por la participación con Dios y con el universo, a la nada más absoluta. El mago de Qaholom que se vio a sí mismo, a su enemigo Pedro

de Alvarado y a los hombres del planeta fundidos en la divinidad, ha dejado de ser Tzinacan —el que odia, el sacerdote y el prisionero— para ser todos los hombres que es lo mismo que no ser nadie.

Igual proceso de desintegración del yo ocurre en las páginas de “El inmortal” a través de una vida sin fin que ofrece al protagonista la posibilidad de experimentar todas las aventuras, de agotarlas y de repetir las hasta el cansancio. Es, en gran parte, la misma visión desilusionada de nuestra existencia que recordaba al historiar el tiempo cíclico (P, 177). Entonces sintetizó la igualdad de los destinos humanos en la frase del *Eclesiastés* “Nada hay nuevo bajo el sol” y en citas de Marco Aurelio que completó con una enumeración propia de ejemplos heterogéneos cuya eficacia nace de los valores fuertemente individuales que ha elegido y del contraste de la agrupación: “Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino —el único destino posible—, la historia universal es la de un solo hombre”.

En “El inmortal”, una experiencia infinitamente prolongada aniquila la individualidad de Homero, y Borges expresa esta desintegración con frases que merecen un comentario por lo características: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy... Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (A, 21-22 y 26). Aquí —como en varias circunstancias semejantes— reúne para comunicar su nihilismo dos tipos de fórmulas que le atraen poderosamente. Una es las enumeraciones heterogéneas que le brinda el panteísmo y también la creencia en la transmigración de las almas,¹⁰ interesantes por la colección de elementos dispares

¹⁰ Es curioso advertir que ya en “La nadería de la personalidad” (I, 88-89) recordaba este texto de Cornelio Agrippa y junto a él uno de Villarroel que comenta empleando por primera vez el término *nadie*: “vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio”. Para otros textos con

que acoplan. Otra, la que enfrenta el ser todos y el ser nadie, y que puede limitarse a la primera parte en la entusiasta afirmación de San Pablo (“Híceme todo para todos por salvarlos a todos”, *I Corintios*, IX, 22) que Borges dedica especialmente a los libros de valores eternos, o tener la forma más desarrollada de las opiniones de Coleridge y de Hazlitt¹¹ sobre Shakespeare o la muy similar de Bernard Shaw sobre sí mismo (“Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie”). Pero lo que aplicado a Shakespeare y a Shaw es una manifestación casi divina de sus condiciones de escritores, creadores de universos dramáticos, a Borges le seduce por enlazar en una frase la fuerte oposición todo-nada, por pasar bruscamente de una plenitud a un vacío completo. En los pasajes de “El inmortal” que citamos antes reelabora personalmente los elementos conocidos dentro de ese esquema de contraste: expresiones de lo intenso (ser todos, ser el extraordinario destino Homero, o la no menos extraordinaria conjunción filósofo, demonio...) frente a las de lo inane (ser Nadie —asociado a la magia de Ulises— ser un muerto). La misma oposición surge, aunque en forma menos visible, si consideramos como ha sido planeado el cuento, pues en él se combinan los elementos desdibujadores (el desierto, el infinito espacial y temporal, la borrosa figura de Cartaphilus, los trogloditas mudos y casi inmóviles, la confusión de las tres personalidades de Cartaphilus, Rufo y Homero, la disolución de un Homero inmortal en la nada) con una presentación del relato que es de signo contrario, y obliga al lector a ir descubriendo los hilos individualizadores de una personalidad poderosa (Homero) a través de la narración autobiográfica de otra (Rufo).

Una fórmula panteística, en la que figura la alusión a Shakespeare, aparece en “La forma de la espada” y servirá

citas de enumeraciones panteístas y de trasmigración de las almas véanse: *OI*, 84; *S*, núm. 111, pp. 21-22; y los textos de *An*, núm. 4, pp. 63 y ss, de la sección “Museo”. *F*, 147; *F*, 157; *A*, 44 recuerdan la creencia en la reencarnación.

¹¹ Para San Pablo, *I Corintios*, IX, 22, véanse *OI*, 104; *A*, 56 y 102, entre otros lugares; para Coleridge y Hazlitt, *OI*, 171; para Shaw, *OI*, 196. En *S*, núm. 215-216, pp. 13-14, une todas estas menciones.

para mostrar que a veces una sola explicación no agota la multiplicidad simbólica de los hechos literarios:

Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (*F*, 150).

Podría interpretarse la frase como un medio indirecto de sugerir que el narrador de la historia, aunque figure como el revolucionario leal a la causa de Irlanda, es el traidor Vincent Moon. Pero hay en este texto muchas cosas más: hay una observación psicológica que nuestra experiencia comparte, la de sentirse culpable sin serlo al conocer la culpabilidad de otro, hay una sugestión mágica de complicidad y unión de todos los destinos humanos sin explicación racional, hay la doctrina filosófica del panteísmo, hay la esplendorosa unión de Shakespeare y del traidor despreciable.

Fórmulas panteístas

La importancia de las expresiones panteístas que actúan como disolvente en la obra de Borges se manifiesta por la repetición de ciertos esquemas que podríamos reducir a esta fórmula: fusión de la unidad y de la pluralidad.

Unas veces un hecho se agranda monstruosamente y tapa la realidad con su única figura: “Acto continuo 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” (*A*, 61). Fácil será entenderlo si recordamos la explicación que formula en “El Zahir”: “Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal¹² y su infinita concatenación de

¹² También en *P*, 177 cita a Marco Aurelio para el concepto de que cualquier espacio de tiempo contiene toda la historia.

efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto” (A, 115). Por eso el emperador de la China que quemó los libros “quiso abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre” (OI, 10).

La infinita multiplicidad de las acciones puede perder sus diferencias por diversos motivos y concentrarse en la unidad. La vida de Carriego logra la eternidad en la apacible y casi bienhechora monotonía: “Las variantes raleaban: sus días eran un solo día” (C, 45). La contemplación amorosa unifica las tardes pasadas con la novia: “No hay más que una sola tarde / la única tarde de siempre”. Pero el propio destino visto como una pesadilla se manifiesta con el mismo esquema: “Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa en cuyo decurso clasifiqué un número infinito de libros y el Reich devoró a Francia y el Reich no devoró las Islas Británicas, y el nazismo, arrojado de Berlín, buscó nuevas regiones” (S, núm. 142, p. 114). Estas fórmulas de lo múltiple igual a lo uno tienen la estructura mental de la unidad estirada monstruosamente sin fin; también, en otras circunstancias, las presenta como un repetido volver al mismo momento y al mismo lugar: “...es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio” (S, núm. 77, p. 62).

Los lugares, en su obra, pueden ser indiferentes y semejantes a otros: así habla de una “calle que es cualquiera”, de “algún horizonte” (P, 77), de “una esquina remota / que puede ser del norte, del sur o del oeste” (P, 165), de una casa que es como todas las casas porque “una casa no puede diferir de otra” (A2, 137) aquí con la vaga sugestión de que el Infierno y el Cielo están en cualquier parte, en todas partes. Si los lugares inciertos se encuentran en la llanura —como sucede a menudo— combinan la insinuación panteísta de que cualquier elemento del universo encierra a todos con la

noción del círculo infinito donde cualquier punto es el centro (véanse pp. 40-41). En estos casos la unidad a fuerza de ser cualquiera y de parecerse a los demás, no es nada y se diluye. En cambio, en los primeros pasajes citados (A, 115 y *OI*, 10), la unidad es tan fuerte y tan nítida que constituye ella sola el universo con una intensidad insostenible, pero por eso mismo tapa toda realidad.

A veces, el valor desdibujador de realidades bajo la fórmula de lo múltiple igual a lo único se manifiesta como motivado por una confusión cuyos motivos se explican psicológica o físicamente: edificios laberínticos, cansancio, temor. “Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed” (A, 10); “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar” (A, 71); “Esos nueve días, en mi recuerdo, forman un solo día” (F, 151). Pero, en general, predomina en ella la sensación de una magia.

Después de estas observaciones estamos en condiciones de explicarnos ciertas síntesis de vidas humanas que Borges ha realizado, porque si la infinita variedad puede fundirse en un solo hecho y un solo hecho agrandarse hasta abarcar el universo, cabe pensar que los actos de la vida de un hombre, los miles de percepciones y de recuerdos se reduzcan a uno solo. Hawthorne viajó por Europa, pero Borges —recogiendo sus propias confesiones— se complace en eternizarlo en su aldea nativa de Salem, en la habitación donde escribió sus historias. También, insiste en verse a sí mismo en un solo lugar, en una sola tarea que anula la riqueza del orbe:

Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín (S, núm. 129, p. 121).

Insustituibles (como en otros textos *irrecuperables*) alude a unos valores que quizá debieron salvarse, para destacar por

el precio de lo que se ha perdido (o de aquello a lo que se ha renunciado), el intenso significado de lo que constituye el centro de una vida. Hay sin duda, sugerencias de laberinto del que no se sale, de cárcel en la que se vive prisionero; también de hechos fundamentales que dan la clave de un destino, de actos que agotan la historia y el tiempo y que por lo tanto nos colocan fuera del tiempo, en la eternidad; siempre de algo mágico o como de sueño y de pesadilla cuyo encantamiento no se puede romper.

OTROS CASOS DE DISOLUCIÓN DEL INDIVIDUO

Borges crea en "Los teólogos" uno de sus mejores cuentos y de los más característicos de su arte, renovando el tema tradicional de la identidad del sacrificador y la víctima.¹³ El autor, que conoce muy bien los placeres que depara el ejercicio intelectual ("Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos" dice por boca de los Inmortales, A, 22), sabe también que no hay odios más violentos, pasiones más enconadas, miserias más vergonzosas que las del escritor oscurecido por un antagonista superior. La encarnizada persecución del teólogo rival no habría sido más intensa si se hubiera tratado de antagonistas en el amor y en la posesión de una mujer. La disolución de la personalidad sólo llega al final por un efecto de contraste y sorpresa, cuando apenas se la esperaba.

La recreación artística del lenguaje de las controversias teológicas, el esplendor monstruoso de las fábulas heréticas, las finas e irónicas observaciones psicológicas (toda la página en que describe los "escrúpulos" de Aureliano hasta la denuncia de herejía), van relatando unas miserias y unas luchas dema-

¹³ Borges asocia este cuento con las ideas de Marco Aurelio sobre la similitud de todos los destinos humanos (P, 177), pero no creo que sea impertinente relacionarlo también con las ideas populares mencionadas. El autor las ha recordado en varias ocasiones: S, núm. 111, p. 74; "Walpole" en N, 10 de enero de 1943 y en sus conferencias acerca de la literatura fantástica.

siado reales, que acaban bruscamente con la humillante revelación de las últimas líneas:

El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión en la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona (A, 48).

Si nos fijamos en el tono de este pasaje en seguida advertimos que parte de un escepticismo burlón (juego bastante común en la literatura, que se burla de la ingenuidad del creyente al atribuir a su Dios las medidas humanas) y acaba en una visión de profunda gravedad. También en “El inmortal”, después de una página francamente humorística, se cierra el cuento con palabras doblemente desoladas porque se aplican a un hombre que si es símbolo de todos los hombres, es además por esencia un escritor: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (A, 27). En ambas circunstancias se advierte la condición característica del arte de Borges: poder saltar (o deslizarse) de lo irónico a lo patético sin que el lector se sienta molesto y tarde en acomodarse al nuevo tono.

Otros cuentos y ensayos recogen el tema de “Los teólogos”. “El fin”, continuación libre del *Martín Fierro*, relata la pelea mortal de Fierro con el moreno, vista desde el ángulo de un espectador inmovilizado por la parálisis y que parece ver las cosas (la infinita llanura, el atardecer) *sub specie aeternitatis*. El duelo se repite; ahora es el moreno quien mata a Fierro y realiza los mismos actos que él realizó al matar a su hermano. El sacrificador se trasmuta en la víctima según la milenaria idea popular: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro; no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (N, 11 de octubre de 1953).

En sus ensayos destaca enfoques parecidos, no siempre exigidos por el tema en sí, lo que permite comprender su importancia. Borges cuenta la historia de Olaf Haraldsson, el santo rey noruego debedador de los antiguos dioses, como una encarnizada persecución contra Thor, a pesar de secretas afinidades, y una identificación final en la devoción de los hombres (“El Dios y el rey”, N, 2 de mayo de 1954). En “Historia del guerrero y de la cautiva” transforma una explicación psicológica que enlaza dos destinos aparentemente opuestos en una formulación de tipo sobrenatural que se remite como en “Los teólogos” a la mente divina: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (A, 54). “Diálogos del asceta y del rey” (N, 20 de setiembre de 1954) recuerda las diversas formas de una leyenda que enfrenta la nada del asceta y la plenitud del rey, y que suele insinuar la fusión de ambos en el renunciamiento ascético (y en su forma extrema la disolución de un dios en la muerte).

Borges se interesa por el proceso de desintegración de la personalidad, ya en los cultos religiosos y humanos (Dios hebreo-cristiano, Buda, Shakespeare, en “De alguien a nadie” OI, 169-172), ya en el pensamiento oriental opuesto al occidental (“La personalidad y el Buddha”, S, núms. 192-193-194, pp. 31-34). Queriendo dar un ejemplo de dicho contraste comenta: “Aún más ilustrativa es la catástrofe de *Peer Gynt*; el misterioso Fundidor se dispone a derretir al héroe; esta consumación, infernal en América y en Europa, equivale estrictamente al Nirvana” (p. 34). Así diríamos que él practica una operación igualmente diabólica en el juicio final de “Los teólogos” o al otorgar al sacerdote de Qaholom la sabiduría divina, en “La escritura del Dios”.

IV. EL TIEMPO Y LA ETERNIDAD

ALUSIONES AL FLUIR TEMPORAL

Los primeros poemas

BORGES considera —como ya vimos— que el hombre cree en la existencia porque tiene conciencia de su yo, porque palpa la realidad del mundo que lo rodea y porque siente la angustiosa noción del tiempo que es como la propia sustancia de la vida. El tiempo está entrelazado a su obra desde las primeras manifestaciones poéticas en la visión de un Buenos Aires de casas bajas, de calles que se prolongan y se disuelven en la llanura (alusión a la infinitud espacial y temporal trabadas), iluminadas por ocasos que con sus reflejos están sugiriendo constantemente lo transitorio y huidizo, el correr irrestañable de las horas.

Al principio la intuición poética de lo temporal puede ir mezclada a la felicidad y a la ternura —sentimientos que el Borges juvenil destaca en su obra y busca en la ajena— aunque ahora nos parezcan tan extraños cuando miramos al último Borges, al de *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*. Entonces es dable encontrar lugares —“una quinta dulce de tiempo en el camino a Barracas” (C, 15)— donde la calidad del objeto está expresada por la calidad de la emoción temporal de placidez que suscita, con la acumulación de vivires allí transcurridos y de memorias que llevan envueltas. Inversamente, su deseo de vivir un tiempo sin angustias suavemente remansado le hace buscar una calificación metafórica en un elemento del paisaje para su emoción temporal:

Quiero el tiempo allanado,
el tiempo con baldíos de ansiar y no hacer nada,
quiero el tiempo hecho plaza (“Patios”).¹

¹ En *Luna de enfrente*, p. 33 (no fue recogido en *Poemas*). Véanse intuiciones poéticas semejantes en P, 124 y 125.

Los ocasos

Pero junto a este tipo de emociones, ya aparece desde los primeros poemas la angustia obsesiva del fluir de las horas hacia la muerte. Borges muestra entonces su inclinación a lo patético en la simbólica repetición de ocasos que iluminan los arrabales y que aluden a la fugacidad de la vida, poniendo con su colorido sangriento una nota a la vez esplendorosa y trágica.

Al comentar la poesía de González Lanuza explica claramente lo que las puestas de sol significan para él: la unión de una infinitud espacial y de una angustia temporal:

Todas las voces fáusticas que intentan enlazar la lejanía y cuya sola anunciación es memorable del desangrarse del tiempo, son omnipotentes en él. La tarde que no está nunca entre nosotros, sino en el cielo... el ocaso que atañe doblemente a una lontananza espacial y a una perdición de las horas... (I, 98).

Además realza el contraste entre cielo y tierra, la proyección de la llanura, y la posibilidad inmensa de un cielo que es capaz de reducir a nada la tierra sin fin:

¡Y en los alrededores del crepúsculo! Acontecen gigantescas puestas de sol que sublevan la hondura de la calle y apenas caben en el cielo. Para que nuestros ojos sean flagelados por ellas en su enterceza de pasión, hay que solicitar los arrabales que oponen su mezquindad a la pampa. Ante esa indecisión de la urbe donde las casas últimas asumen un carácter temerario como de pordioscos agresivos frente a la enormidad de la absoluta y socavada llanura, desfilan grandemente los ocasos como maravilladores barcos enhiestos. Quien ha vivido en serranías no puede concebir esos ponientes, pavorosos como arrebatos de la carne y más apasionados que una guitarra (I, 81).

Como en los ponientes caudalosos de la llanura, el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre (D, 85).

La ternura puede aparecer aún, unida a la intensidad, en las puestas de sol ("Aun las voces logran convenir, como la

intensidad y la ternura en las puestas de sol”, *P*, 96), pero es más corriente que sólo quede la nota de lo patético y lo fugitivo (“el ocaso: luz apasionada y final”, *E*, 12). Las expresiones de intensidad y pasión se multiplican en su poesía con un vocabulario que insiste en heridas, sangre, mutilaciones, enloquecimiento. La metáfora ya desgastada “el sol muere” se rejuvenece con prolongarse en el juicio final de este verso: “cuántas veces he visto morir sus calles agrestes / en el Juicio Final de cada tarde” (*P*, 27), o con la variante invertida de este otro, que acentúa lo temporal al eternizar su repetición: “He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes” (*P*, 110). El color rojo se profundiza, arde o se enciende, o toma un brillo de esplendor:

Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi
voz, en todo amor y en el horror de la muerte (*P*, 107),

Cuando el poniente huracán
rondó los callejones como incendio de veras
(“Tarde cualquiera”),

Hay afuera un ocaso, alhaja oscura
engastada en el tiempo (*P*, 62).

Ambas notas (*morir, rojo*) se diversifican en un lenguaje de la violencia y del dolor (*sangre, heridas, mutilación, desgarramiento, cicatrices, enloquecer, tiranizar, crimen, espadas, maniatada, quejas*), lenguaje característico de sus primeras obras, pues Borges alcanza más tarde el patetismo por otros medios.

Tarde como de Juicio Final.
La calle es un herida abierta en el cielo.
Yo no sé si fue un Ángel o un poniente la claridad
que ardió en la hondura (*P*, 112),

El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias (*P*, 61),

En el poniente pobre
 la tarde mutilada
 fue unos vanos colores...
 Toda la charra multitud de un poniente
 enloquece la calle...
 La tarde maniatada
 sólo clama su queja en el ocaso (P, 69 y 70).

La fuerza de pasión y el poder estético del símbolo² son tan grandes para el autor que su sola mención le resulta suficientemente expresiva y suele intercalarla en enumeraciones que resumen el universo, la creación poética y otros conjuntos de experiencias valiosas:

¿A qué autorizar con bibliotecas lo que decimos y
 no con ponientes, desesperaciones, huídas y Dios?

(Id, 38)

del anhelo y del doloroso entusiasmo
 que sintió Dios antes del génesis,
 y que todavía no encontró hartazgo
 en la diversa profusión de estrellas, almas, voces y ocasos...

(P, 18)

Hasta las últimas obras llega su insinuación de lo transitorio como en el pasaje que registra la primera introducción de un objeto de Tlön en el mundo: "Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba al ocaso" (F, 33); o el que engañosamente presenta la decadencia de la Divinidad: "El dormitorio es desmantelado y oscuro. Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arrea-dores... Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define" (A, 32). Esplendor y patética amenaza del fin.

Los colores irrecuperables

Lo excesivamente intenso de las pasiones y del colorido puede no aparecer alguna vez, quedando sólo la nota de la

² Borges dedica a los ponientes varias obras: "Último resplandor", "Atardeceres", "Campos atardecidos" y "Último sol en Villa Ortúzar" (P, 42, 69, 71 y 112).

fugacidad (“arcilla frágil de ocasos”, I, 78) con matices pálidos que aluden por su misma tenuidad a la disolución. Borges analiza en *El tamaño de mi esperanza* esa sensación de lo perecedero que expresan los colores que no fijaremos nunca, cuando amenazan cambiarse en otros colores y perderse irremisiblemente: “...en ese largo y quieto instante en que se van quedando solas las cosas a espaldas del ocaso y en que los colores distintos parecen recuerdos o presentimientos de otros colores” (T, 69). Este párrafo está casi anunciando ideas posteriores, la insistencia en una revelación presentida, que parece querer manifestarse pero no se concreta y que es según él la esencia del hecho estético (OI, 12). Mensaje que esperamos y que nos angustia por la fragilidad de su existencia y por su condición anasible: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...” (N, 11 de octubre de 1953).

El adjetivo *irrecuperable*, aplicado al color o a los acontecimientos que se borran de la memoria o al pasado desconocido que nos es imposible revivir, traduce la lucha inútil del hombre con las horas y su melancolía desesperanzada. El gesto que el autor retiene entre sus recuerdos inseguros de Herbert Ashe, colaborador de Tlön, es el de un hombre “con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo” (F, 16).

Si ya vimos que la memoria le parecía un mecanismo simplificador de la realidad que desempeña funciones prácticas y también funciones estéticas de selección (pp. 81-82), muy a menudo la considera un empobrecimiento forzoso, una facultad que elige arbitrariamente, que falsea, que olvida detalles insustituibles y preciosos (P, 146 y 67; C, 18; A, 144). Además los hombres que mueren se llevan consigo su riqueza de experiencias incommunicables:

Me enternecen las menudas sabidurías
que en todo fallecimiento de hombre se pierden
—hábito de unos libros, de una llave, de un cuerpo entre
los otros—

frecuencias irrecuperables que fueron
la precisión y la amistad del mundo para él (P, 132).

El tiempo todo lo cambia y transfigura, nada queda de lo que vieron, gozaron o sufrieron los seres de otras épocas de las que no fuimos espectadores. Constantemente vuelve a sus páginas la idea de que cualquier restitución del pasado está condenada al fracaso. En *Evaristo Carriego* insiste en la inutilidad de un esfuerzo de reconstrucción basado en cadenas de reminiscencias imprecisas: "Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido, en cada nuevo ensayo" (C, 31). Borges realiza con su libro la difícil empresa de salvar la vida de un hombre, la vida de un barrio y con él la vida de un Buenos Aires cuyo sabor va desapareciendo. Paralelamente con esta tarea desarrolla —como es su costumbre— las meditaciones sobre la naturaleza de la obra: la imposibilidad intrínseca de una salvación total de la realidad, las diferentes conductas de los escritores en la recreación del pasado, el método que le parece más eficaz.

Pero también ocurre que escriba una ficción tan sorprendente como "La busca de Averroes" (A, 93-104) donde la incapacidad para imaginarse un hecho pretérito constituye el cuento mismo y la crítica de la propia labor se da como materia del relato en el fracaso de Averroes que revierte irónicamente sobre el propio autor.

Toda la angustia de las horas que aniquilan al hombre y a los recuerdos del hombre, toda la poesía que encierra la insinuación de la humana fugacidad ha sido expresada por Borges en un pasaje de "El inmortal":

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso (A, 23).

Fantasma, desdibujarse, sueño, irrecuperable, azaroso, están hablando de una inanidad demasiado real, la que se alcanza con la muerte. A Borges le interesa además y muy especialmente, una inanidad de lo irreal que se consigue anulando nuestra conciencia de lo temporal.

LA DESINTEGRACIÓN DEL TIEMPO

El ser humano está hecho de la sustancia de las horas y la insinuación de lo precario de la existencia da poesía y emoción a las páginas de Borges. Pero también el tiempo figura en su obra con otra función significativa: el tiempo constituye uno de los conceptos que hay que desintegrar para destruir la conciencia que tienen las gentes de ser cada cual una entidad con vida propia y bien concreta. Así se da el caso complejo de que se sienta su presencia en un resplandor de ocaso, en una frase o en un ademán y juntamente se le niegue en las múltiples formas que analizaremos más adelante.

Para atacar su consistencia busca en la filosofía, la teología, y la literatura las imaginaciones que se apartan del pensar común, para que el asombro de las invenciones que proponen otra interpretación de la vida haga tambalear la fe en nuestra interpretación y la seguridad en la vida misma. Por eso nos explicamos que le atraiga un filósofo secundario como Bradley que puesto a rever las categorías fundamentales recoge un amplio repertorio de teorías diversas sobre el tiempo, y que no se interese por la solución que da a los problemas sino por el inventario de formas que expone. También Borges las colecciona con avidez en sus artículos (piénsese en *Historia de la eternidad* y en *Otras inquisiciones*) y se vale de ellas para construir sus cuentos. Toda clase de juegos le están permitidos: remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, modificar el pasado, girar en la rueda inacabable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas hipótesis de la eternidad.

Medida del tiempo

A pesar de ser el tiempo la forma de nuestro vivir, el hombre intenta vanamente penetrar sus dificultades y reducirlas a fórmulas satisfactorias. La medida del tiempo es una de ellas y el folklore universal la refleja bajo la milagrosa comparación del tiempo de Dios y el tiempo de los hombres. Borges ha recordado diferentes versiones de la leyenda: la historia del monje³ que cree pasar un minuto perdido en la selva oyendo cantar un pájaro y a su vuelta encuentra que todo ha cambiado, porque en realidad han pasado trescientos años; el milagro de los siete jóvenes cristianos de Éfeso (A, 99 y 108) que se esconden durante la persecución de Decio en una caverna, duermen y se despiertan bajo el gobierno de Teodosio II; el de Mahoma (E, 23 y N, 25 de octubre de 1942) arrebatado por una yegua al séptimo cielo en donde el proceso es inverso, pues piensa haber estado allí largo tiempo y cuando regresa al mundo recoge, antes de que se derrame el agua, la jarra que volcó la yegua celeste; la alegoría china (N, 25 de octubre de 1942) donde el mono se introduce en los palacios del Emperador de Jade y al regresar con la aurora comprende que ha vivido allí un año; la historia china del hombre que mira la partida de ajedrez y al fin su hacha está convertida en cenizas y han trascurrido siglos (Conferencia sobre literatura fantástica, 1952).

A su vez, Borges encuentra que estas líneas temporales, paralelas y diacrónicas, son un eficaz disolvente del fluir de las horas y las recrea en la versión moderna de "El milagro secreto". Aunque primero eligió como epígrafe el milagro del monje y el pájaro,⁴ la historia de Hladík se acerca más al

³ Véase F, 181. Lo ha recordado en conferencias sobre la literatura fantástica en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1950) y en el Colegio Libre de Estudios Superiores (1952). Es leyenda común a la literatura medieval de occidente; en España aparece en la cantiga CII de Alfonso el Sabio y modernamente la ha recordado Valle-Inclán en sus *Claves líricas*.

⁴ En F, 181, el epígrafe es un texto de Newman, A *Grammar of Assent*; luego lo substituyó al volver a recoger el cuento en el volumen *La muerte y la brújula*, por otro del Corán, II, 261: "Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: —¿Cuánto tiempo has estado aquí? —Un día o parte de un día— respondió".

modelo de Mahoma pues Dios le concede un año de existencia ante el pelotón que va a ajusticiarlo, un año que transcurre entre la orden de fuego y la ejecución de la orden. El plano de lo humano es el paso de un segundo al segundo inmediato (compárese la gota de lluvia que resbala con el agua del jarro que está a punto de volcarse) y el ámbito del milagro es un largo año poblado de asombros, de esperanzas, de costumbres, de minucioso trabajo poético. El portento que la divinidad realiza no es detener el tiempo: “Pensó el tiempo se ha detenido. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento” (*F*, 189). El Señor le concede un año en su pensar, coincidente con un segundo de la historia del mundo: “Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden” (*F*, 190). Ocurrencia nada extraña en un escritor que ha destacado que el tiempo es un proceso mental (*E*, 35).

Las explicaciones anteriores nos dan la estructura del relato, pero no la impresión que produce en el lector, en el que prevalece la intuición del tiempo detenido. Sentimos que realmente fue así, que Hladík tuvo su año, que realmente cumplió su trabajo de perfección de la obra bajo la luz cruel de la mañana; que la gota de agua en la mejilla, la sombra de la abeja en el pavimento, el humo del cigarrillo en el aire, el viento (“el viento había cesado como en un cuadro”), el brazo del sargento que lo señalaba, esperaron un año completo para seguir su curso. Con este inmovilizarse en un gesto de las figuras que componen la escena —espectáculo cinematográfico que se para ante un espectador que es un condenado a muerte— y con esta eternidad que es un instante, Borges consigue conmover la seguridad del lector en su ritmo temporal. Además el cuento, que ya estudiamos antes en su estructura (página 35), se enriquece con otras alusiones secundarias: la biblioteca total, la justificación de un destino, el tiempo cíclico, la eternidad, la divinidad, la personalidad. Y junto a ellas un perfil intelectual de Hladík, que tiene

mucho del perfil de Borges, comunica a la historia un sentimiento de melancolía o de irónica sonrisa, mientras entreteje las meditaciones del escritor sobre su arte.

El tiempo regresivo

Ante la idea del fluir temporal, insiste en dar igual vigencia a las formas sorprendentes y a las comunes y también en ver en ambas su problematismo y sus posibilidades imaginativas:

Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno... Ambas son igualmente verosímiles — e igualmente invencibles (E, 10).

En “Examen de la obra de Herbert Quain” (F, 87-94), cuento escrito bajo la forma de notas a libros de un autor imaginario, Borges reseña una obra del protagonista narrada regresivamente. La literatura contemporánea nos tiene acostumbrados al trastorno del orden temporal en el modo de relatar, pero aunque en este caso se trate de lo mismo el autor quiere que predomine la idea del fluir inverso de las horas. Para ello intercala un juego triple de citas, la de Herbert Quain que en el prólogo a su novela recuerda “el mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe”, la de los críticos que la relacionan con las doctrinas de Dunne (OI, 26-30), la del mismo Borges que en una nota elevada al cubo se burla de la erudición de Quain, de la propia erudición y de toda clase de erudición:

Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor del Político de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su *Filípica*, habla de ciertas frutas bo-

reales que originan en quien las come, el mismo proceso retrógrado. . . Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado (F, 90).

Es fácil notar que el acopio de autores le permite introducir extrañas e inquietantes fantasías, y que a veces la más simple —en este caso la última— puede ser la de mayor capacidad de sugestión.

Junto a un libro imaginado, otro libro real, *The Sense of the Past* de Henry James, motiva la vuelta al tema y Borges destaca entonces el trastorno de la relación causa y efecto que el regreso implica (OI, 19). Pero por momentos basta una sola frase suelta para traer la leve sensación de incomodidad o de asombro que despierta un pensamiento sacado de los carriles comunes, y para sumergirnos en el misterio de un mundo que no presentíamos. Por ejemplo, en función de la memoria combinada con la regresión, define la esperanza como “memoria de lo que vendrá” (I, 83) y la fe como “recuerdo que nos viene del porvenir” (Id, 183), variando la definición clásica de San Pablo (*Hebreos*, XI, 1); “Est fides, sperandarum substantia rerum”. Esa sola mención hace fluir hacia nosotros un futuro que ya existe y que mágicamente avanza en movimiento inverso.

Presente, pasado y futuro

Dadas las tres divisiones del tiempo es posible realizar un número fijo de combinaciones y cualquiera resulta válida: o los tres estadios existen o sólo dos o sólo uno o quizás ninguno.⁵ La idea de un pasado ilusorio o la suposición de que todo es pasado tienen mayor fuerza inventiva en su obra y

⁵ Para la negación de los tres tiempos véase OI, 218-219 donde cita a Sexto Empírico, *Adversus mathematicos*, XI, 197 y a F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, IV. Para la idea de un pasado ilusorio cita a B. Russell, *The Analysis of Mind*, 1921, p. 159, en F, 23 y en OI, 34. Menciona también la hipótesis de Olaf Stapledon, *Philosophy and Living*, en que se exagera la idea y se reduce el universo a un solo hombre creado en el instante y que recuerda un pasado inexistente (S, núm. 64, p. 85). Para la negación del presente véase E, 10, y lo mismo para el futuro.

resultan igualmente eficaces en la desintegración, porque si lo que recordamos haber vivido es sólo una creación de la mente, nada nos asegura que no lo sea también lo que vivimos ahora y al fin las dos proposiciones se reducen a la misma humillante comprobación de nuestra inanidad. La primera da patetismo a este mundo cuando cede ante la invasión del mundo de Tlön creado por los hombres: "...ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre — ni siquiera que es falso" (F, 36). Es también la que da hondura a una nueva comunidad en la "Fundación mitológica de Buenos Aires":

...La tarde se había ahondado en ayerés,
los hombres compartieron un pasado ilusorio (P, 122).

La segunda probabilidad es la que intuye el malevo de "La espera" como simple consecuencia de la experiencia diaria: "Oscuramente creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho; por ello es que éste se vuelve pasado enseguida" (A2, 129), y es también la que sostiene una de las escuelas de Tlön que nos reduce a sombras: "Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable" (F, 23).⁶ No basta privarnos de la realidad y convertirnos en meros fantasmas; "irrecuperable", "crepuscular", "falseado", "mutilado" nos privan aun de la nitidez de copias fieles, nos dan un carácter transitorio y huidizo, con la conciencia de lo irreversible, del fracaso, del engaño, de lo perdido para siempre.

El comienzo de los tiempos y la anulación del pasado

Entre los juegos mágicos que Borges se permite con el tiempo figura su principio en el momento de la creación,⁷

⁶ En este pasaje se combinan quizás la concepción platónica de copias imperfectas de los arquetipos, el idealismo de Berkeley, las ideas gnósticas sobre la creación, textos de Hume (OI, 124), y el recuerdo de Philipp Batz. Compárese *La invención de Morel* de A. Bioy Casares.

⁷ Borges recuerda a San Agustín (E, 67 y D, 86), también a Swedenborg y a Valéry (E, 21).

problema que los teólogos se han planteado y que a él le interesa por el hueco que supone antes de la existencia del mundo. También el intento de abolir el pasado con su portentoso escamoteo de millones de años y de vidas, o la posibilidad de modificarlo con la infinita proyección de su maravilla en el futuro. “La creación y P. H. Gosse” es un ensayo dedicado a las extravagantes ideas de este autor de tercer orden del cual se ocupa porque especula con un fantasmagórico pasado testimoniado en objetos concretos: “El principio de razón exige que no haya un solo efecto sin causa; esas causas requieren otras causas que regresivamente se multiplican; de todas hay vestigios concretos, pero sólo han existido realmente las que son posteriores a la Creación. Perduran esqueletos de gliptodonte en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes. Tal es la tesis ingeniosa (y ante todo increíble) que Philip Henry Gosse propuso a la religión y a la ciencia” (OI, 33).

“La muralla y los libros” (OI, 9-12) recuerda a Shih Huang Ti destructor de libros y edificador de la muralla china y propone entre las muchas hipótesis de interpretación de hechos tan dispares e inmensos, la de un dios iniciador del tiempo o la de un hombre que anula el pasado⁸ para borrar un solo recuerdo. Este misterio se complica y se ahonda en el ensayo dedicado a Hawthorne, donde desvía las consecuencias éticas del autor sobre la destrucción del pasado, a consecuencias metafísicas que acentúan la irrealidad y la pesadilla en que quiere sumergir al mismo Hawthorne. Así, combinando ideas de Schopenhauer y de Berkeley y aun las doctrinas del eterno retorno de Nietzsche, llega a esta conclusión: el mundo es indestructible porque es la proyección del sueño de alguien o la proyección de nuestra alma; todas las cosas vuelven cíclicamente y con ellas el proyecto de anular el pasado (OI, 72-73).

⁸ Para la supresión del pasado véase S, núm. 25, p. 79 y las citas de Samuel Johnson, *The Lives of the Poets* y de Samuel Butler, *Note-Books*, en “Museo” An, núm. 7, pp. 60-62.

Modificación del pasado

Claramente se advierte que todas estas invenciones que especulan con la anulación o la sustitución del presente, el pasado o el futuro están implicando la idea de que la existencia es una ficción cuando es tan fácil eliminar o modificar zonas enteras de ella. La historia de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" lo dice casi explícitamente al intentar la modificación del pasado mediante la introducción de elementos imaginados por los hombres en el segundo plano ficticio de Tlön, donde se suscita la producción de objetos a fuerza de pensarlos: "La metódica elaboración de *hrönir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir" (*F*, 29-30). Ironía que de rebote alcanza a las ciencias históricas, sus enemigas, igual que en este otro pasaje de "La lotería en Babilonia" donde el azar realiza la misma operación: "Por lo demás nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular" (*F*, 84).

El relato "La otra muerte" sugiere la misma irrealidad al novelar lo que todo hombre ha deseado y ha pedido secretamente: que Dios cambie los hechos pasados.⁹ Borges enriquece imaginativamente el problema teológico de la omnipotencia de Dios y ve no sólo la posibilidad de que lo que fue no sea, sino las infinitas consecuencias de la modificación de un solo hecho, al hilo de otros dos temas que se cruzan: el del determinismo y el de la bifurcación de los tiempos. "Larga repercusión tienen las palabras" (*D*, 120) ha dicho para destacar la vigilancia que exige el arte narrativo; aquí su maestría de cuentista trabaja con la doble repercusión de los hechos y resuelve al final el esquema de una trama donde

⁹ Borges sabe muy bien que es imposible y lo ha dicho apasionadamente: "Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado" (*OI*, 208).

se superponen dos dibujos diferentes y donde uno debe acabar por suplantar al otro. “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Ésta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquélla no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido” (A, 80). Puede decirse que el cuento reside, en buena parte, en la consideración y la solución del problema literario que las consecuencias de la afirmación teológica plantean. Además, con un alarde de virtuosismo que está muy lejos de enfriar el relato, desmonta su historia y deja al descubierto los elementos que utilizó para armarlo (San Pedro Damián, *De Omnipotentia*¹⁰ y Emerson, *The Past*) bajo la capa de una explicación de los hechos donde lo fingido ocupa el lugar de lo real y lo real el de lo fingido, pero gozándose aún dentro de ello en insinuar la imprecisión de los límites: “Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani” (A, 81). Juego de trasposiciones que culmina con la alusión del final a la égloga IV de Virgilio en que irónicamente se acepta como verdadera la posterior interpretación cristiana de su mesianismo: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios” (A, 81).

¹⁰ Cita el capítulo V del tratado *De omnipotentia* (*De divina omnipotentia in reparatione corruptae, et factis infectis reddendis*). Es en realidad el capítulo cuarto. También nombra a Aristóteles, a Fredegario de Tours y a Santo Tomás como opuestos a esta opinión.

La eternidad

Al lector cómodamente instalado en la vida Borges le ha presentado el espectáculo perturbador de un transcurrir inverso de las horas, de un futuro ya existente, de una vida que es todo pasado, de un pasado ilusorio o que es posible borrar o transformar a capricho. También le ha ofrecido un mundo en que el tiempo se ramifica y el hombre vive un número creciente de vidas que proliferan hasta el infinito (véanse páginas 31-32), o el viaje interminable de los aplazamientos en la peregrinación de “El acercamiento a Almotásim” (páginas 41-42) o los repetidos círculos del eterno retorno que convierte a los hombres en autómatas dedicados a copiar por enésima vez los mismos gestos (páginas 42-45).

Cabe realizar otra operación mágica: anular el tiempo y regalarle la eternidad. Oponiendo tiempo y eternidad Borges ha dicho: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad un juego o una fatigada esperanza” (*E*, 9); pasaje donde “tembloroso y exigente” ponen la nota de angustia y ansiedad, frente a “juego y fatigada esperanza” con su connotación de cansancio y escepticismo. Pero este juego, al sustraer al hombre del ámbito de lo cotidiano que es lo temporal, lo envuelve en una atmósfera de irrealidad intensa. En varios ensayos —especialmente en “Historia de la eternidad” y en “Nueva refutación del tiempo”— ha resumido ideas filosóficas sobre la eternidad y ha expuesto conclusiones propias; pero más que estas reflexiones metafísicas de cuya validez duda y se burla el mismo Borges (*F*, 185 y *OI*, 203 y 220) nos interesan por ahora las construcciones fantásticas que han originado.

La eternidad cristiana

La eternidad tal como la concibieron los cristianos le atrae por las relaciones con el problema de la Trinidad y especialmente con el de la predestinación (*E*, 19 y ss.), porque si

todo está presente y simultáneo en la mente divina,¹¹ aun las cosas posibles e imposibles, no hay gesto por nimio que sea que no se halle previsto, lo cual nos convierte en autómatas y nos desrealiza. No importa que la teología se esfuerce en salvar el libre albedrío, lo que importa es la sensación de una oscura e implacable divinidad que nos acecha desde el comienzo de los tiempos.

“El muerto” (A, 29-36) es la historia de ese descubrimiento bajo la figura de un compadrito que cree manejar su propio destino y cuando se siente dueño del mundo comprende que ha sido un juguete en las manos de otro ser. Pero ese otro ser es al mismo tiempo un hombre de carne y hueso, creado quizá por sugestión de las fuertes personalidades de caudillos que tenían mucho de semidioses, con algo mítico en el sentido en que puede serlo un hombre enriquecido de leyendas y de aventuras, y es además —como el mismo autor lo declara en el Epílogo “una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton” (A. 145). Para acentuar el contraste, Borges presenta a Otálora, el ser humano, copiando o cambiando las formas de Azevedo Bandeira, la divinidad, y siendo al mismo tiempo aparentemente superior a ella hasta el punto de despreciarla o negligirla y aun de desoír sus avisos. Al final la revelación se produce y la última frase muestra una progresión de ideas que expresan el camino de comprensión en la mente del protagonista: “Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto” (A, 36). El hecho está visto primero dentro de las relaciones humanas con su sucesión temporal, luego como

¹¹ En “Tres versiones de Judas” (F, 198-199) alude a otra visión de la eternidad cristiana que encierra en sí todos los tiempos: “Erfjord, en el tercer apéndice de la *Christelige Dogmatik*, refuta ese pasaje. Anota que la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, ahora, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo;... (Erfjord, para justificar esa afirmación, invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík)”. Visión de pesadilla con el doble juego erudito de autoridades ficticias.

una anticipación aún humana en su suposición del final —“ya me daban por muerto”—, por último como la súbita revelación de lo divino con su anulación del tiempo en la órbita eterna de la visión del Creador.¹² Importa destacar que nunca el plano simbólico desvitaliza a los personajes, y que por el contrario ahonda la dramaticidad y el misterio al proyectar el duelo de dos contrabandistas en el duelo del hombre con su destino.

El “Tema del traidor y del héroe” repite la misma idea de “El muerto” bajo la metáfora tradicional del gran teatro del mundo.¹³ El asesinato de Kilpatrik es un inmenso drama que ha sido planeado, que se extiende a la ciudad entera y que se proyecta aún en el futuro en acciones marcadas de antemano. Todos repiten un papel prefijado por Nolan, compañero del traidor, su acusador y verdugo, el cual desempeña la función de Dios escribiendo y dirigiendo la representación. A veces plagia a Shakespeare, creo que no sin secreta ironía, porque Shakespeare es para Borges el escritor que iguala al Señor en su poder creador, como le gusta repetir recordando juicios de Coleridge y de Hazlitt. Además, la intervención de los actores puede ser insignificante o de capital importancia, con la imprevisible valoración divina de los destinos humanos que ya vimos que le interesa subrayar (véanse pp. 56-57 y 74). Y para que queden confundidos totalmente los planos de lo real y lo irreal aun se permite juegos sutiles. Uno de ellos es la indicación de que el lugar del asesinato prefiguraba el palco de Lincoln: es decir, el detalle literario que le fue sugerido por un hecho real está presentado como la prefiguración de un hecho histórico futuro por un acto que tiene carácter ficción (F, 160).

¹² “Las previsiones de Sangiácomo”, escrito en colaboración con Bioy Casares, es la historia de un hombre que usurpa el puesto de Dios y maneja el destino de su hijo: “Ricardo creía desempeñarse con libertad, como cualquiera de nosotros y el hecho es que lo manejaban como a las piezas del ajedrez... Todo iba como sobre ruedas, cuando el padre, que había tenido la soberbia de imitar al destino, descubrió que el destino estaba manejándolo a él...” (SP, 107). La misma metáfora del ajedrez sirve para expresar los destinos prefijados en el ámbito de la literatura (T, 73). Cf. también F, 84, la organización de la lotería y las órdenes secretas de la Compañía.

¹³ Véase Ernst Robert Curtius, obra citada.

La eternidad platónica

La eternidad cristiana convierte a los hombres en autómatas que practican gestos prefijados; la eternidad de los arquetipos platónicos desempeña especialmente la función desrealizadora de convertir este mundo en una copia o espejo de un orden superior. En el comienzo se inclinó a acentuar el horror que encierran (S, núm. 59, p. 16) y los vio bajo la forma de la pesadilla: “Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos. No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o de la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó, se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado...” (E, 13). Pero ya en la misma época podía concebirlos como argumentos de cuentos fantásticos: “Por ejemplo, la Mesidad o Mesa Inteligible que está en los cielos; arquetipo cuadrúpedo que persiguen condenados a ensueño y a frustración, todos los ebanistas del mundo” (E, 16).

Al prologar la segunda edición de *Historia de la eternidad* advierte que su posición ha cambiado (1953), y que en lugar de considerarlas frías piezas de museo ahora le parecen algo vivo y orgánico. Sabe que no podríamos pensar racionalmente, generalizar y abstraer sin su ayuda (“Funes el memorioso”, F, 142). También sabe que la memoria las necesita y que por ellas puede alcanzarse la gloria después de la muerte en un esquema que empobrece y purifica al mismo tiempo (Id, 108). Cada día siente una atracción mayor por las concepciones platónicas unidas al panteísmo de Schopenhauer y la manifiesta en la admiración hacia los escritores excepcionales como Shakespeare que aciertan con las formas esenciales en que todos los hombres se reconocen (Prefacio a *Antigua lumbre* de Wally Zenner), o en el interés creciente por las metáforas y las fábulas eternas en que generaciones de artistas encuentran su expresión (OI, 223 y A, 101). Bastará recordar en este último sentido sus ensayos “La esfera de Pascal”, “La flor de Coleridge”, “Del culto de los libros”, “Formas de una leyenda”, “La metáfora” o “Diálogos de asceta y del rey”.

Por eso se van haciendo frecuentes en su obra esta clase de manifestaciones: “Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola: el protagonista es eterno... Hay un agrado en percibir bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad”. (“Historias de jinetes”, C2, 126-127). Y tan poderosamente siente la eficacia de los arquetipos que le sirven de término metafórico de aquello que se le figura esencial y valioso: “...el Sur es la sustancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires” (Prólogo a *Buenos Aires en tinta china* de Attilio Rossi). Quizá guía a Borges en su nueva preferencia la leve esperanza de un cierto sentido en el caos del universo y de una persistencia en la inestabilidad temporal que nos amenaza, lo cual le atrae a pesar de su radical escepticismo sobre todo como fórmula expresiva de su anhelo de “clasicismo”, de orden, de perennidad.

Por otra parte desarrolla las posibilidades imaginativas de la filosofía platónica que ya había entrevisto en su primera época y presenta a los arquetipos interviniendo activamente en la tierra. Antes había reprochado a su inventor no explicar el procedimiento por el que las cosas copiaban las formas universales (*E*, 17), ahora tampoco las explica pero en “El sueño de Coleridge” nos hace intuirlo como un milagro. Las posibilidades de relato fantástico de las ideas platónicas, apenas esbozadas en *Historia de la eternidad*, se desenvuelven con la madurez de un arte perfecto en *Otras inquisiciones* y asistimos estremecidos por el misterio al ingreso de un arquetipo en el mundo real, propuesto en un ensayo que participa de la naturaleza maravillosa del cuento. Para entender la coincidencia de sueños que inspiraron el palacio de *Kubla Khan* y el poema homónimo supone hipótesis que van aumentando en extrañeza y acentuando el ambiente de fantasmagoría por una panteística repetición de formas en un infinito espacial y temporal. Alcanzado este clima de vaguedad la última interpretación supera a las demás con su virtud mágica y con la simplicidad estética del enunciado: “Acaso

un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fué el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales” (OI, 25).¹⁴

Este pasaje repite una estructura mental cara a Borges: la intromisión de un plano —¿irreal?— en el plano terrestre. Un mundo cuya existencia se desconoce interfiere en este mundo perturbándolo con los elementos que se intercalan en su organización estable y la desbaratan, pero sobre todo permanece oculto con su amenaza oscura (véanse páginas 121-123).

La refutación del tiempo

Borges ha expresado en diversas circunstancias y bajo diversos símbolos una negación del tiempo que fundamenta en la identidad de dos momentos de la llamada serie temporal. Lo cotidiano y reiterado es para él garantía de eternidad, porque si ahora vivimos un instante idéntico a otro del pasado, queda anulado el fluir de las horas.¹⁵ En sus primeras obras, donde predomina el tema de Buenos Aires, uno de los sím-

¹⁴ Paul Bénichou (“Kublai Khan, Coleridge y Borges”, S, núm. 236, pp. 57-61) ha probado que se debe a una traducción francesa errónea, recogida por Henri Yule, por Lowes y luego por Borges, la noticia de que el palacio fue inspirado por un sueño. Pero la falsedad de los hechos no invalida la belleza de este ensayo de Borges ni el interés de su interpretación. En cuanto a Whitehead, ya en H, 24 de marzo de 1939, p. 89, se interesa por él y por sus relaciones con el platonismo.

¹⁵ Borges ha relacionado sus ideas con las de Leibniz: “aplicar el principio leibniziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo” (P, 173). La lista de sus obras que tratan el tema es: “Inscripción en cualquier sepulcro” y “El truco” (P, 37 y 21) poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923); “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” ensayos de *Inquisiciones* (1925); “El truco” y “Sentirse en muerte” de *El idioma de los argentinos* (1928), reproducido el primero en Evaristo Carriego, el segundo en *Historia de la eternidad*, en Sur, núm. 115, y en *Nueva refutación del tiempo* (recogida a su vez como artículo en *Otras inquisiciones*). La lista suministrada por Borges agrega la nota (p. 24) de “El jardín de senderos que se bifurcan” (F, 26) y no cita “Manuscrito encontrado en un libro de Joseph Conrad” (P, 97-98) que parece evidentemente relacionado, ni “La espera” (1950) recogido en *El Aleph*, 2ª edición, por ser posterior a la redacción de sus indicaciones (S, núm. 115, abril de 1944, p. 59).

bolos elegidos es el truco, porque reúne el sabor de lo criollo y la magia de las combinaciones numéricas (nota que retiene en los naipes y las piezas de ajedrez de los últimos libros). El truco, con su número finito de posibilidades y con la elaboración tradicional de sus dichos, forma un orbe impenetrable al tiempo donde los hombres al repetir jugadas pretéritas destruyen la sucesión y crean la eternidad:

En los lindes de la mesa
 el vivir común se detiene...
 ...los jugadores en fervor presente
 copian remotas bazas... (P, 21 y 22).

Por eso puede decir enfáticamente: “Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él; son él, podemos afirmar sin metáfora” (*Id*, 33-34) y llegar a una conclusión que le es muy peculiar: “Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas” (34). Cualquier asunto por fútil que parezca desemboca en una mirada al misterio del universo; pero además —y esto es también de gran importancia aunque Borges no nos lo advierta— cualquier meditación metafísica toma la forma de una creación imaginativa o de un hecho emocionalmente valioso.

En el cuento “La espera”, la misma idea convierte un argumento sugerido por una noticia policial en una magia desesperanzada. El malevo uruguayo que se esconde en Buenos Aires huyendo de la venganza, evita cuidadosamente la novedad, por el temor de singularizarse y de que su enemigo lo encuentre. Pero percibimos que tras esa conducta humanamente explicable late otro motivo secreto. Esas jornadas vacías, con la monotonía de sus acciones, se funden al repetirse en una sola jornada eterna, como si al protagonista le guiase el oscuro anhelo de anular el tiempo para anular la muerte. Y sin embargo la magia falla porque se tiene la certeza, más fuerte que toda ilusión de escape, de que no hay dos individuos, dos días, dos momentos iguales (A2, 128); como fallan también los otros intentos de convertirnos

en fantasmas (entes literarios, sombras de sueños, seres soñados por divinidades desaparecidas) y la muerte llega implacable.

Su refutación del tiempo toma dos veces el resonador de su cariño a los barrios pobres de Buenos Aires. Una, al reconstruir la vida de *Evaristo Carriego* donde intercala, como ya hemos visto que es su costumbre, el análisis del problema filosófico y del problema literario entrelazados. El escritor se muestra enfrentando la dificultad de recrear una vida sin peripecias y optando por una técnica que realce la pobreza misma de sus jornadas y la haga valiosa (C, 36). La solución consiste en destacar lo cotidiano, ligarlo a nuestra "cotidianidad" y convertirlo en algo milagroso por la posibilidad metafísica de anular el tiempo:

Repensando las frecuencias de su vivir —los desabridos despertares caseros. . . , la asistencia viril a la casa de zaguán rosado como una niña, el cortar un gajito de madre selva al orillar una tapia, el hábito y el amor de la noche— veo un sentido de inclusión y de círculo en su misma trivialidad. Son actos comunísimos, pero el sentido fundamental de común es el de compartido entre todos. Esas frecuencias que anuncié de Carriego yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad (C, 45-46).

Otra vez vuelve a gustar la eternidad en las calles de Buenos Aires, y entonces bajo la forma de la experiencia personal que comunica en el relato "Sentirse en muerte", "menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético" (OI, 204). No importa saber si corresponde o no a un hecho vivido por su autor. Basta que él quiera presentarlo así, que consiga darle la fuerza de lo que se ha padecido, y que lo copie después de sus razonados argumentos metafísicos para negar el tiempo porque lo encuentra más convincente en su contagio poético:

La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha... los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche... Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado. Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuído 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* (OI, 211-212).

La felicidad y la sensación poética de lo irreal se condensan en la visión de un objeto (los portoncitos), de un color (el rosado), más tarde en la percepción del “vertiginoso” silencio. Momento de éxtasis lo llama luego al final del relato, sin turbar con una palabra, que quizás sonara enfática, el relato central; y en el éxtasis están la dicha, la emoción enternecida, la sensación extraña del tiempo detenido como en un sueño, el milagro que encierra en su placidez el pavor de haber tocado el misterio. Después puede venir la explicación intelectual de la emoción: mi representación de ahora es la misma que otros tuvieron en esta esquina hace años y la identidad de dos momentos anula el tiempo. En la vida humana se repiten los instantes elementales de gran intensidad o de gran desgano: “La vida es demasiado pobre para no ser también inmortal” (OI, 213).¹⁶

¹⁶ En “El milagro secreto” se burla de sus argumentos bajo la crítica a un libro del protagonista: “. . .basta una sola «repetición» para demostrar que el tiempo es una falacia. . . Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad” (F, 185). También “Nueva refutación del tiempo” empieza irónicamente con la nota del escepticismo y acaba con la negación trágica.

V. EL IDEALISMO Y OTRAS FORMAS DE LA IRREALIDAD

EN BORGES hay una forma de atacar la consistencia del universo y del hombre dentro del universo que reúne varios hilos: la filosofía idealista de Berkeley, para quien el mundo no existe fuera de la mente de los que lo perciben o de la mente divina, el platonismo para quien el mundo es un reflejo de los arquetipos eternos, la creencia cristiana en un Dios creador y conservador del hombre, que vive mientras el Señor lo piensa, las creencias orientales en un orbe puramente aparential en las que hasta el Nirvana deja de ser (o de no ser), y todas las ficciones y leyendas mágicas y populares que especulan con fantasmas, con ídolos, con simulacros, con seres creados por la imaginación de los hombres, con fórmulas capaces de hacer vivir muñecos inanimados, con historias donde no se sabe si se sueña o se está despierto.

EL IDEALISMO DE BERKELEY

De tales invenciones, quizás el idealismo de Berkeley fue el más poderoso desde el comienzo y a él dedicó los ensayos de *Inquisiciones* relacionados con el problema de la personalidad y el poema "Amanecer", donde siendo el espectador solitario de las calles de Buenos Aires siente que las está salvando de desaparecer para siempre:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
equiparable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando el dormir derriba los pensares
y sólo algunos tranochadores conservan

cenicienta y apenas bosquejada
 la visión de las calles
 que definirán después con los otros.
 ¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
 está en peligro de quebranto,
 reducido con angustia forzosa
 a la estrechez de unas pocas almas que piensan,
 hora en que le sería fácil a Dios
 matar del todo la amortiguada existencia! (P, 44-45)

Las imaginaciones derivadas de esta idea pueden adoptar dos formas: o hacen resaltar que la realidad es un simple sueño y que lo que creemos sustancial y concreto no es más que una apariencia, o producen un objeto soñado que adquiere tal vida y solidez que de rechazo disuelve el orden terrestre.

Dos cuentos de *Ficciones* están basados en esta última operación sobrenatural de introducir en el mundo productos de la mente. “Las ruinas circulares”¹ se desenvuelve en un ámbito de vaguedad y de poesía —la lejanía de las regiones persas, la soledad, la selva, el río, el dios del fuego con sus intrincadas y suntuosas transformaciones—. Borges dramatiza la empresa de crear un ser con la materia elusiva del sueño en el fracaso primero, la minuciosa tarea posterior, la impotencia del hombre y el socorro celeste. Al fin revierte trágicamente sobre el soñador la fantasmagoría de lo soñado:

. . .le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse. El mago recordó bruscamente las palabras del dios. Recordó que de todas las criaturas que componen el orbe, el fuego era la única que sabía que su hijo era un fantasma. . . Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. . .

. . .En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en

¹ Quizá sugerido, aunque no necesariamente, por “La última visita del caballero enfermo” de Giovanni Papini, o por Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, IV, que el mismo Borges recuerda en el epígrafe (F, 65), o por Olaf Stapledon, *Last and First Man*, donde aparecen especies de hombres concebidas por cerebros instalados en torres de metal y donde figura el rasgo de la elección de alumnos con las mismas características de F, 67.

las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (F, 72-73).

Mucho más complejo es el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde Borges presenta un mundo imaginado por un colegio de sabios y que acaba por tomar existencia sustancial sustituyendo a nuestro planeta. En unas páginas de *Sur* de 1936, donde echa en cara a las utopías su pobreza, encontramos el plan del cuento que desarrollará más tarde en 1940: “. . .que describa puntualmente un falso país con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica. . . su enciclopedia, en fin; todo ello articulado y orgánico, por supuesto. . .” (S, núm. 18, p. 85). Aquí está todo el secreto. Borges ofrece, después de un descubrimiento gradual de su existencia, un universo organizado en forma minuciosa y coherente, y si no expone su estructura completa como lo había propuesto en teoría —lo que sería estéticamente absurdo— elige unos detalles y sugiere otros para que al fin nos quede la evidencia de un orbe lúcidamente planeado en oposición al caos terrestre. Primero hace que sean válidas en él las ideas filosóficas que le han dado origen; el materialismo es una herejía, el idealismo de Berkeley informa las mentes y también triunfa el panteísmo idealista de Schopenhauer. El lenguaje (que elimina los sustantivos) es capaz de crear objetos poéticos ideales; la literatura y la filosofía son de tipo fantástico, y se les asocian las teogonías gnósticas que acentúan la inanidad del cosmos.

En este planeta que es una creación de las mentes humanas, vuelve a desarrollar un segundo plano de irrealidad que presenta explícitamente las dos formas de desrealización indicadas al comienzo del capítulo: la duplicación y producción de objetos concretos a fuerza de pensarlos (*hrönir* y *ur*), frente a la posibilidad de que desaparezcan las cosas reales —para el plano de Tlön— si nadie las testimonia:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden así mismo a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (*F*, 30).

Recuérdese con qué fruición de futuro inventor de ficciones repetía argumentos de Berkeley (*I*, 113) acerca de los objetos (mesas, arboledas, libros, todo el coro del cielo) que no son mientras alguien no los percibe, o imaginaba un cuento de conspiradores que borran a un hombre real decidiendo que no existe o no ha existido nunca (*H*, 18 de noviembre de 1938, p. 89). Pero volvamos a Tlön. El planeta así construido por un colegio de sabios irrumpe en la tierra con sus productos de materia extraña, con su enciclopedia, y acaba sustituyendo a una realidad que patéticamente lo recibe con secreta complacencia (“lo cierto es que anhelaba ceder”, *F*, 36). Es la misma realidad personificada la que quiere su desintegración porque Tlön viene a traer la apariencia de un orden a este caos sin sentido, la certidumbre de una falsedad a un universo donde ni siquiera la seguridad de que somos ficticios nos está permitida.

En “La busca de Averroes” el idealismo y, además, la noción de Dios creador y conservador del hombre, le dan la fórmula para terminar el relato con un súbito desbaratarse del protagonista y de su mundo (*A*, 103). El escamoteo de prestidigitador que efectúa tiene una triple sugestión: ficción de la vida (quizá Dios dejará de soñarnos, como también pensaba Unamuno, y desapareceremos en la misma forma en que se borró Averroes), ficción de la ficción (de este Averroes que nos parecía tan real en el relato, con sus preocupaciones y su esclava de pelo rojo, nada sabemos con seguridad) y yo diría también que secreta glorificación de su arte pues ha podido hacer vivir a Averroes y a su esclava sin que pensáramos en su radical falsedad hasta el brusco corte final.

Borges intercala alusiones pasajeras al idealismo en muchos de sus cuentos: en “El Zahir” (*A*, 116) y en “Deutsches Requiem” (*A*, 85); en una de las magias que inútilmente ensa-

ya el compadrito de “La espera” (A2, 130) para librarse de la muerte convirtiendo la realidad en un sueño; en una de las explicaciones sobrenaturales de la muerte de Pedro Damián (A, 79). Expone sus doctrinas en los artículos (“La encrucijada de Berkeley”, “La personalidad y el Buddha”, “Nueva refutación del tiempo”) y aun lo introduce dentro del mundo del ensayo, no ya como simple discusión de una teoría filosófica a la que puede o no adherirse, sino con la misma función de inquietadora fantasmagoría que desempeña en los cuentos. Con ella, por ejemplo, acaba en forma que sobrecoge los “Avatares de la tortuga” (OI, 135) (Véanse pp. 33-34).

SÍMBOLOS DE LA IRREALIDAD

Los espejos

El espejo guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad y de poesía que suele enriquecerse, como ya indicamos con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas. Pero insinúe o no cualquiera de estos aspectos, siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza. Hablando de metáforas poéticas Borges propone en *Inquisiciones* un germen de aventura sobrenatural donde está imaginativamente desarrollada la sensación de fantasmagoría que produce su azogado cristal:

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda huco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmóvil silencio) y que siente el bochorno

de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten (I, 29).

La irrealidad de Tlön se ahonda con el misterio poético de los espejos (“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor”, *F*, 11; “Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe... persiste en el Hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos”, *F*, 16). Entre los elementos de caducidad y esplendor que rodean a Bandeira, el Dios aparentemente enfermo y decrepito, “hay un remoto espejo que tiene la luna empañada” (*A*, 32). Los poemas los recogen en pasajeras metáforas y en “Los espejos velados” (*OI*, 191-192), relato brevísimo, aún juega con la locura de imágenes que persiguen, de cristales que se sublevan y cambian los reflejos de la realidad.

Los sueños

Los sueños son otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio. Tienen dentro de la economía de sus relatos papeles premonitorios, laberínticos, de repetición cíclica, de alusión al infinito. Unas veces son más nítidos que la misma vida y por serlo la existencia tiende a volverse ensoñación: “Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes... , Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño” (*A2*, 130). En ciertos casos es una desolada angustia en una atmósfera rarificada que se confunde con el infierno (*D*, 137). Es también el salir de una pesadilla a otra sin saber cuándo se ha llegado a la vigilia (*D*, 137 y *A*, 121) y el mezclar los recuerdos, los sueños y la realidad sin saber qué es cierto y qué es inventado. Pueden ser “populosos”, “falsos y tupidos”, tener una consistencia pegajosa como masa en la

que nos sumergimos y de la cual emergemos, o ser como una apretada red que nos embaraza. Combinan a menudo, característica constante de su estilo, la nitidez y el efecto desrealizador y misterioso: “. . .nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a *muchos siglos de distancia* y a *una altura estelar*, pero eran *del todo precisas*” (F, 67). La fusión de estas formas opuestas que parecerían inconciliables se repite en todo el cuento “Las ruinas circulares”, pues el autor resuelve con ellas el problema que se le presenta de hacer vivir el milagro de la interpolación de un sueño. Así mantiene con ciertas expresiones la fantasmidad del ser (“enorme alucinación”, “vasto colegio ilusorio”, “modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños”, “mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara”, F, 68-69), y en cambio le da con otras suficiente consistencia para que el lector crea en su real existencia de fantasma (sombras que ansían liberarse de su condición, sueño del hijo detalle por detalle, el corazón “activo, caluroso, secreto”, “con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches”, “listo para nacer — y tal vez impaciente”, F, 69 y 71). Recuérdese que en *Discusión*, 27, Borges imagina también una humanidad sin espacio ni corporeidad “irrealizada y afantasmada” y al mismo tiempo “tan apasionada y precisa como la nuestra”.

PLANOS DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN

El mismo papel desintegrador que desempeña la pesadilla por la confusión que introduce entre los límites de lo vivido y lo soñado, lo realiza la intervención del plano literario o ficticio en el plano considerado real.

Muchos críticos han observado que Borges mezcla continuamente los seres históricos y los ficticios, los autores verdaderos y los apócrifos. Es fácil comprender por qué lo hace. Al analizar los cuentos fantásticos ha insistido en que necesitan algún detalle concreto que les preste realidad. La realidad de Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Ezequiel

Martínez Estrada y Enrique Amorim apuntala la fantasía de Tlön; la de Philip Guedalla, la del inventor de Almotásim; la de Patricio Gannon, la del puestero Pedro Damián; la de Pedro Henríquez Ureña, la del Zahir. La realidad del autor mismo entra en las múltiples experiencias de la ficción, presta el sostén de su existencia y a su vez se deja penetrar del misterio, se siente amenazado por haberlo descubierto o traspasado por el milagro de la revelación; en última instancia siempre absorbido y desintegrado por lo fantástico. Por su parte, los seres ficticios que viven y se codean con el autor y sus amigos, están amenazándolos con su condición de simulacros, prontos a disolverlos en su nada. A veces Borges les da vitalidad suficiente como para que pasen de una ficción a otra. Hladík, protagonista de "El milagro secreto", sirve para dar una nota de erudición en las "Tres versiones de Judas" donde está intercalado un juego cuádruple de autores falsos: Runeberg, Abramowicz, Erfjord y Hladík (F, 198-199). El mismo Erik Erfjord, que ya figura en Tlön con la variante Guna Erfjord, trasmigra a "Los teólogos" (A, 42-43) donde vuelve a intervenir como autoridad en disputas dogmáticas.

No podemos descartar en Borges el placer por el juego en sí, un goce algo infantil en burlarse del lector, y aun del lector crudito, con la invención de autores y de citas apócrifas o deformadas. (Ésta es la fuente principal de sus malquerencias con ciertos críticos que se reconocen inferiores en sutileza y saber y, por un complejo de inferioridad que no se sospecha hasta qué punto es agudo, lo rechazan y se malquistan con él por el temor de ser engañados). La verdad es que en general la burla es franca, el juego limpio y Borges suele dejar indicios que conducen a la solución o a veces referencias textuales. Que el juego puede existir como motivo único, lo vemos en las citas que intercaló, entre otras de autores conocidos, en la Sección "Museo" que dirigía con el nombre de B. Lynch Davis en los *Anales de Buenos Aires*² (claro que los textos

² Textos apócrifos de Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, en *An*, núm. 3, p. 45, sobre el tema del mapa en la tierra (reproducido en *Inf2*); de Almoqtadir el Magrebí y de Abulcásim el Hadramí, en *An*, núm. 5, p. 50 y núm. 6, p. 49.

inventados eran significativos de sus intereses). Pero la mayor parte de las veces la mezcla de lo ficticio y lo real tiene sus razones de ser profundas y una función en la economía del relato.

Consideremos para analizar un caso interesante los ejemplos literarios que mezcla con experiencias vitales³ en el ensayo “Nueva refutación del tiempo”. El hecho de que aparezcan como corroboración de un pensar metafísico ya es en sí poco usual. Pero menos lo es que personajes y hechos literarios, Huckleberry Finn y el sueño de Chuang Tzu, sean presentados como reales y que se les ponga en el mismo plano experiencial con seres de carne y hueso, con sus lectores, en hipotéticas acciones que repiten un tema literario supuesto como real, para probar la identidad de dos momentos de la serie temporal y desbaratarla. Tal vez haya en estos hechos varias corrientes que confluyen: el considerar a la filosofía como una rama de la literatura fantástica, la conciencia del escritor que conoce el poder de lo literario muchas veces más expresivo que una referencia a lo real, el gusto de mezclar el plano de la vida y de la ficción en un doble juego que vitaliza la ficción y desrealiza a los seres humanos, el deseo de no enfatizar y de presentar con leve ironía los resultados de una meditación trascendental. “Para facilidad del lector he elegido un instante entre dos sueños, un instante literario, no histórico. Si alguien sospecha una falacia, puede intercalar otro ejemplo; de su vida, si quiere” (OI, 207), dice en una nota y así subraya la conciencia con que procede, por la ligera burla (“para facilidad del lector”) de buscar un argumento sobre la esencia de la realidad en una ficción de ella, el dar por supuesto que vida y literatura son dos mundos intercambiables.

Además, junto a este placer de mezclar los planos de la realidad y de la ficción, corren paralelas las alusiones a los clichés literarios, a la vida de capillas y conventículos, a la

³ F. H. Bradley, tan leído y citado por Borges, pone también ejemplos literarios: “Suppose that I am asked how the occurrences in the tale of Imogen are related in time to each adventure of Sindbad the Sailor, and how these later stand to my dreams-events both of last night and last year — such questions surely have no meaning” (*Appearance and Reality*, London, 2^a ed., 1908, p. 211).

irrealidad de la llamada literatura realista, a la imposibilidad de copiar con palabras el mundo, a la coincidencia o no coincidencia de la literatura y del vivir. La vida aparece equiparada a la literatura, puesto que los hombres son también sartas de palabras, se disminuye la importancia de la realidad frente a lo literario (“Mitridates Eupator —si no en la mera realidad, en los versos alegóricos de Emerson— se alimentaba de azarosos venenos...”, S, núm. 129, p. 120) o frente a lo soñado, porque algunos hechos son valiosos como símbolos y no importa que hayan existido o no (A2, 118), y finalmente se defiende la supremacía de ciertas formas legendarias por su valor estético.

Cuando quiere insistir en la imposibilidad de entender y abarcar el universo por cualquier sistema de signos que se posea, incluso el lenguaje, insiste en la heterogeneidad de lengua y vida y subraya las diferencias insalvables de los dos mundos: “No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal” (OI, 51). “Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico” (S, núm. 129, p. 120). Pero al mismo tiempo muestra marcada preferencia por transcribir la realidad con expresiones del quehacer literario (*metáfora, adjetivo*), crea cuentos en que la vida copia conscientemente a la literatura, como el “Tema del traidor y del héroe” en el que el título está indicando su elaboración con tópicos tradicionales, y aún presenta, por contraste, personajes que no reconocen en las obras de arte los símbolos de su destino. Tal es el compádrigo de “La espera” que ve películas del hampa sin considerarlas un anuncio de su fin o lee la *Divina Commedia* sin ver en ella la premonición de sus penas infernales, lo cual alude juntamente a la ceguera de los seres humanos y a los resortes de su propio oficio de escritor (A2, 127 y 129).

Cabe también, dentro de estas zonas de confusión de existencia y ficción, que empiece a contar un cuento como real

y termine mostrando las fuentes literarias⁴ que lo originaron o la estructura artística previamente ideada para escribirlo. "El inmortal" lleva un penúltimo capítulo que aclara el plan del relato, historia contada por boca de un personaje con indicios que permiten descubrir al final la verdadera personalidad del protagonista que es Homero. (No todas las alusiones quedan explicadas. Por ejemplo, no se habla del descubrimiento de ese cielo "tan azul que pudo parecerme de púrpura", A, 14, referencia a la adjetivación homérica del vinoso mar). Además entreteje en la aclaración un comentario de los recursos estéticos que ha utilizado y en el capítulo último la irónica confesión de fuentes bajo la figura del crítico Nahum Cordovero. Al estudiar "La otra muerte" ya notamos también que oscilaba en complejos vaivenes de realidad a ficción y de ficción a realidad, entremezclados con la explicación de la arquitectura de su relato.

Borges construye cuentos en forma de ensayos sobre autores y libros inventados, intercalando comentarios de críticos conocidos que sirven para darles soporte real y aun complica la magia al presentarse a sí mismo inspirado por uno de ellos. Si admira en el *Quijote* que el barbero, sueño de Cervantes, juzgue a Cervantes (OI, 56), hace por su parte que un sueño suyo, Herbert Quain, sueñe una obra de la que él copia "Las ruinas circulares", sueño suyo y cadena de sueños (F, 94).

Lo más interesante es, sin duda, que haya realizado cuentos con la materia literaria de los ensayos, donde las peripecias del relato son las peripecias suministradas por un género literario. Pienso en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde la discusión lingüística y filosófica provee las incidencias de la ficción; en "Pierre Menard, autor del *Quijote*" donde las provee la bibliografía del escritor, el comentario crítico y la burla del comentario crítico; en "Examen de la obra de Herbert Quain" que analiza las estructuras de las obras y estas estructuras tienen una proyección de fantasmagoría. Como también es capaz de escribir un cuento con una proposición ma-

⁴ Abundan en su obra los pasajes, irónicos o serios, en que reconoce las fuentes, verdaderas o apócrifas; véanse: F, 39, 47; 15; A, 27, 145 y 146.

temática, teológica o metafísica (lo que es para él otra forma de la literatura) y dar a un problema abstracto la vida de una aventura del pensamiento. Aventura en su sentido estricto: con todo su dramatismo, sus sorpresas, sus anhelos, sus desfallecimientos y sus fracasos. Recuérdese "La biblioteca de Babel", nacida de la base del cálculo de probabilidades y de que los veinticinco signos del alfabeto producen un número finito de combinaciones. En ella la idea escueta se dramatiza con la arquitectura monstruosa del edificio, la prefiguración del infinito, la existencia del utópico Hexágono Carmesí y del hombre del libro que posee el poder absoluto, las peripecias de los inquisidores oficiales, los bibliotecarios, los peregrinos, los sectarios y los impíos.

Junto al cuento que se desarrolla en forma de ensayo acerca de un autor imaginario, Borges escribe últimamente ensayos sobre autores o hechos verdaderos que acaban sugiriendo las magias de un cuento fantástico. Con una estructura que se repite en la ficción y en el artículo,⁵ relata los hechos y luego propone su interpretación, escalonando las conjeturas que van generalmente de las naturales a las sobrenaturales (aunque puede proceder a la inversa), siempre de las menos interesantes a las más valiosas estéticamente por la sorpresa, por la maravilla que encierran o por la simplicidad dentro de la tensión emocional. Borges crea así y lleva a la perfección un tipo de ensayo nuevo en las literaturas de habla española, que ya se anunciaba en ciertas sorprendentes conclusiones de sus primeros artículos ("Después de las imágenes", I, 29; "El Fausto criollo", T, 17; "El truco", Id, 34).

Basta leer "La muralla y los libros", "El enigma de Edward Fitzgerald" y "El sueño de Coleridge" (OI) para encontrarnos con una renovación del género, con unos artículos que ya no proponen "ideas que el lector puede rechazar o aceptar" (según su definición del ensayo),⁶ ni tampoco son cristalización de formas emocionales de reaccionar ante los hechos. Lo que nos ofrece Borges son milagros, ocultas sugerencias, mis-

⁵ Compárese su cuento "El muerto" (A, 29 y ss.) con los ensayos de OI, citados más adelante.

⁶ En la conferencia citada en la nota 1 de la Introducción.

terios no resueltos pero válidos por sí mismos, un universo en el que los hechos vuelven a desfigurarse y donde vuelven a borrarse los límites de la realidad.

Borges se ha detenido siempre ante lo que lo conmovía, y ha querido razonar el misterio de esa emoción. Piénsese en el placer estético y en su tenacidad en desentrañarlo (S, núm. 7, p. 160) o en los ocasos que iluminan su obra y en la explicación del sentimiento que despiertan (I, 81). Pero en sus últimos ensayos realiza algo más profundo y más extraño. Partiendo de un misterio que lo conmueve no intenta develarlo, como parecería por las conjeturas que indica, sino que quiere transmitirlo conservándole su halo sobrenatural. Así cada hipótesis abre una nueva vía de complejidades imaginativas y, además, el hecho escueto toma una vida de relato fantástico. La muralla construída por el emperador crece y pulula en torno nuestro y nos oprime como una pesadilla; los sueños de Kubla Khan se multiplican, se proyectan hasta el infinito y nos incluyen. Al fin Borges contagia al lector su inquietud ante el enigma central que intuyó en un hecho y la oscura atracción que sintió por él. "El enigma de Edward Fitzgerald" queda explicado primero por la reencarnación y el panteísmo; la última interpretación, "más verosímil y no menos maravillosa" que las anteriores suposiciones sobrenaturales pero enriquecida por la presencia de ellas, es la expresión de la poesía y del impenetrable misterio del universo bajo la forma del azar benéfico:

Las nubes configuran, a veces, formas de montañas o leones; análogamente la tristeza de Edward Fitzgerald y un manuscrito de papel amarillo y de letras purpúreas, olvidado en un anaquel de la Bodleiana de Oxford, configuraron, para nuestro bien, el poema.

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta (OI, 94).

"La muralla y los libros" es quizá la más característica de estas páginas. Parte de algo que "inexplicablemente me satis-

fizo y, a la vez, me inquietó” y acumula las conjeturas: abolición del pasado, orbe cerrado para evitar la muerte, el principio del tiempo, los valores simbólicos, operaciones que se anulan. Todas, bajo su aparente aclaración racional de los hechos, destacan lo sorprendente de ellos proyectándolos en los múltiples resonadores de temas que siempre le han atraído, y el último trasmite la emoción del milagro estético en un mensaje que casi tocamos pero que no se concreta porque “esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OI, 12).

LA IRREALIDAD REFLEJADA EN EL VOCABULARIO Y LA SINTAXIS

Adjetivación de lo borroso

Todo el estudio que venimos haciendo es un intento de precisar con qué medios (temas, arquitectura de las obras, símbolos, vocabulario) Borges expresa la irrealidad del hombre y del universo. En esta última parte nos hemos detenido en las imaginaciones literarias y filosóficas que atacan la existencia sustancial de las cosas y las reducen a meras ilusiones, reflejos, sueños, o ficciones de la mente. Ahora toca analizar las manifestaciones de tal concepción en su vocabulario.

Ciertas palabras traducen la inconsistencia del orbe y entre ellas se repiten preferentemente *irreal* (*irrealidad, irrealizar, desrealizar*), *ilusorio* y *afantasmado* (*fantasmidad*). El cementerio de “La Recoleta” nos deja “Convencidos de caducidad, irrealizados por tanta certidumbre de anulación” (P, 13) en un poema en el que confluyen otros términos de la disolución: *caducar, no-ser, apagarse, cesar, simulacro, espejos, entristecer*. La ciudad le depara la sensación a la vez acogedora y extraña: “. . . símbolo de noches solas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios. Porque Buenos Aires es hondo y nunca, en la desilusión o el penar me abandoné a sus calles, sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad. . .” (C, 27). Ya vimos que era *ilusorio* el fondo de los espejos; combinando las dos palabras habla también de “el

espejo ilusorio de la música” (P, 168) y el auditorio que congrega el mago en sus sueños es un “vasto colegio ilusorio” (F, 68). Entre los derivados de *fantasma* prefiere *afantasmado* y *afantasmarse*. La existencia de la biblioteca total convierte al escritor en un ser inútil que copia textos preexistentes creyendo inventarlos: “La certidumbre de que todo está escrito, nos anula o nos afantasma” (F, 106). Hawthorne registra trivialidades para “liberarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo” (OI, 78). Los objetos subsistentes de Meinong se conciben “de algún modo, siquiera nebuloso o afantasmado” (S, núm. 62, p. 76).

También hay otras muchas formas de la negatividad: *no-ser*, *apenas-ser*, *simulacros*, *reflejos*, *ídolos*, *apariencias*, *sombras*. “Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra... Todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal. «Murió», y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua” (A, 79); “...como al cesar la luz / caduca el simulacro de los espejos / que ya la tarde fue entristeciendo” (P, 14). Habla de una “indecisa traducción” (F, 37), de “inciertas metáforas” (P, 52), de un “orbe nebuloso” (OI, 218), de una “borrosa urbanidad” (I, 60), de “vagas calles” (F, 158), de “barrios decrecientes y opacos” (A, 66), de una realidad que *caduca*, que *cede* y que *anhela ceder* (P, 46; F, 35, 36).⁷

La duda y la conjetura

Un aspecto sobresaliente de su estilo es la constante manifestación de dudas, vacilaciones y correcciones. El relato puede declarar un olvido total o parcial de los hechos, lagunas que el autor es incapaz de llenar, aspectos que el narrador no recuerda y, lo que es más importante, no quiere recordar. Homero transcribió los viajes de Simbad “en un idioma que he

⁷ Mero es un adjetivo que Borges prodiga para dar la nota de lo anodino, lo ineficaz, lo inimportante, generalmente en textos irónicos: “Yo, si un mero sudamericano puede opinar...” (S, núm. 85, p. 10); “nada importa que un mero literato —y ese de la República meramente Argentina” (E, 101).

olvidado, en un alfabeto que ignoro" (A, 23-24); el mendigo de "El hombre en el umbral" tampoco recuerda las fechas y los detalles de una historia remota: "Estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años" (A2, 137); en ambos relatos el olvido proyecta su infinitud temporal. Analizaremos con más detención el último. Todo él está construido sobre formas vagas y vastas del espacio y del tiempo, dudas de lugares y de fechas, hechos lejanos casi borrados, relatos de un hombre tan viejo que parece estar fuera del presente. El suceso está ocurriendo allí en la misma casa donde dialogan, pero desde el principio se ha hablado de la escasa importancia de las precisiones geográficas, se han sugerido las enormes distancias de la India y el anciano afirma panteísticamente que un lugar se parece a otro lugar, una casa a otra casa. En ese instante se juzga y se condena al juez malvado, pero el mendigo cuenta un juicio de otros días que tiene la intemporalidad de una parábola, que está lleno de dudas, de olvidos y de recuerdos salvados. Así el hecho contemporáneo queda desdibujado con las expresiones de lo inseguro y de lo infinito para transmitir la impresión del juicio incesante en todos los tiempos y en todos los lugares, pero también fuera del tiempo y del mundo en la eternidad de Dios. Juicio impenetrable del que nada sabemos porque "quizá los condenaron los hombres, pero no Dios" (A2, 137).⁸

A veces las dudas no se reflejan en la mente de los personajes (sean o no los relatores de sus acciones) sino en el escritor que como tal cuenta la historia y debe enfrentar problemas narrativos. Sabemos por testimonios que ha dejado en sus artículos que a Borges se le ocurre a menudo una idea para un argumento y que luego va desarrollándola y precisando los detalles. Más interesante aún es ver cómo traslada a la técnica del relato su modo de proceder y hace de su proceso creador una parte misma de la ficción. Así escribe cuentos en los que presenta la primera etapa de la elaboración literaria, cuando sólo tiene pensadas las líneas generales. En el "Tema del traidor y del héroe" destaca las fuentes de inspiración, lo

⁸ Parece frase sugerida por Virgilio, *Eneida*, II, 426, "Dis aliter visum", a propósito de Rifeo considerado el más justo de los troyanos.

provisorio de la redacción, los hiatos de la historia, las vacilaciones del creador que no entrevé la forma definitiva, hasta la posibilidad de que nunca alcance a dársela. También indica las varias soluciones que se ofrecen al espíritu para cada problema literario y la elección como escritor de la que juzga más adecuada. Igual provisoriedad, igual ignorancia de los detalles, iguales dudas no disipadas hay en "El muerto".

Si pasamos al estudio sintáctico de la prosa de Borges encontraremos un vasto campo que podríamos llamar el estilo de la duda y de la conjetura. En *Discusión*, comparando su modo de escribir con el del poeta argentino Francisco Luis Bernárdez, ha dicho: "No pretenderé sustituir el buen funcionamiento asertivo de su prosa con la mía dubitativa y conversada" (p. 19). Un reparo pondríamos. No es conversada,⁹ especialmente si se entiende por ello la excesiva soltura de la expresión coloquial, o cierta verbosidad tan ajena de la vigilancia y de la contención que Borges se impone. Pero sí es dubitativa, llena de aclaraciones, de adverbios de duda, de subjuntivos, que muestran desde una ignorancia total hasta una seguridad que siempre advierte lo que la seguridad humana tiene de falaz. Así queda tras las palabras un mundo en el que nada es certero y donde nada ofrece una base en la cual apoyarse. Sobre todo, queda un autor convencido de la naturaleza incierta del universo y de lo problemático del conocimiento humano. Además, ya vimos en el capítulo dedicado a la visión del caos, que Borges presenta un orbe con una posible clave secreta que las gentes tratan de descifrar, y que él mismo también interpreta. Existe, pues, para manifestarlo, todo un ámbito de la conjetura que se expone con su carácter de problematismo y con una especie de pudor por imponer a los demás las propias imaginaciones.

Hay en su obra la declaración lisa y llana de ignorancia: "es un proyecto de expresión — ignoro si malogrado o feliz" (*D*, 93). No es esto, sin embargo, lo corriente; abunda más la forma externa de la afirmación de ignorancia (lo que ya es

⁹ Con esta calificación, Borges alude a algo que lo preocupó especialmente en su primera época: escribir en forma conectada con la buena lengua conversacional de su país. Véase "Borges y el lenguaje", *NRFH*, vol. 7, pp. 555-556.

de por sí significativo) pero con otra función interna: "Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)" (A, 122). Aquí el paréntesis de desconocimiento hace resaltar, al llamar la atención sobre ello, la identidad de lo que se manifestó antes por medio de dos términos distintos.

Pasemos al extensísimo campo de las conjeturas: del quizá, del tal vez, del acaso. Toda la "Historia del guerrero y de la cautiva" es una posible reconstrucción de hechos pasados que se reviven con su carácter problemático. Ya desde el principio Borges destaca con una repetición correctiva lo poco que se sabe de los sucesos borrados por el tiempo y el olvido: "Tal es la historia del destino de Droctulft, . . . o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono" (A, 49). Luego desenvuelve su versión insegura como cualquier versión humana (piénsese en sus ideas sobre la historia o simplemente sobre toda transcripción de la realidad): "... y tal vez no sabía que iba al Sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo..." (A, 50). Nótese que la misma condición fluctuante de alcanzar o no alcanzar la realidad aumenta la poesía de la evocación y que ella se prolonga a las patéticas proyecciones del hecho en el futuro: "... y acaso alguno de su sangre —Aldiger— pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri..." (A, 51). Un último acaso introduce la propia conjetura del autor a la instancia suprema de Dios en la panteística y divina reconciliación de las opuestas historias: "Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales" (A, 54).

Es natural que en los ensayos donde ofrece varias interpretaciones de los hechos abunden las formas de la probabilidad. "La muralla y los libros" acumula los tal vez, los acasos, los quizás, el verbo poder ("su virtud puede estar en...") y ciertas construcciones en modo potencial: "También cabría suponer", "podríamos inferir", "esto concordaría".

Catalogar todos los ejemplos sería empresa absurda e interminable, pero explicaremos algunos casos típicos. A veces el autor propone dos o más interpretaciones de un suceso,

todas plausibles, casi con la sugestión implícita de que quizá sean todas verdaderas simultáneamente, porque la realidad y en especial la psicología humana son complejas. También establece un cierto matiz en otros casos como en el de “Emma Zunz” donde intuimos que el primer motivo se lo confiesa ella misma, pero que es el segundo el más poderoso aunque no lo sospeche: “Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente” (A, 62). En “La espera” se ofrecen tres hipótesis y la duda queda expresada por la forma interrogativa. El autor marca su preferencia por la última, la de explicación mágica, con un paréntesis que también lleva intercalado el signo de la inseguridad, pero mantiene las tres porque quiere dejar suspensa en el aire la triple proposición —elección— con una vaguedad que condice con el intento sobrenatural de anulación de la realidad por el sueño. Cuando el protagonista, al fin alcanzado por la venganza, se vuelve en su cama y da la espalda a los perseguidores, Borges se pregunta: “¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?” (A2, 130).

Junto a los usos anteriores existe una intercalación de adverbios que ponen una levísima nota de inseguridad en lo que se afirma. Son la simple expresión de quien detesta el estilo asertivo y el tono enfático, casi diríamos un simple gesto de cortesía en la conversación con el lector como rehuendo el imponer las propias opiniones. “. . . en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque —tal vez— literariamente inferiores” (F, 12-13); “pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (A, 16); “nos deja, casi, intuir esa esfera” (OI, 14); “Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos” (A, 101-102). Nótese que en este último pasaje el paréntesis subraya la importancia de la afirmación, pero el adverbio acaso

corrige lo que habría de excesivo en ello. El sentido de cortesía resalta más en este otro párrafo: “Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí)” (T, 143). Hay un texto interesante que destaca el valor del adverbio de duda —leve y tímida esperanza— al corregirlo irónicamente con la rectificación final: “Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inútil agregar que la vida me prohíbe esa esperanza, y aun ese adverbio” (S, núm. 63, p. 18).

A veces Borges intercala, entre paréntesis o entre comas, una advertencia que pone a la oración principal el comentario acerca de la subjetividad de toda afirmación humana. No importa que se hable en tercera o en primera persona, casi diríamos que no importa lo que se comunica, lo fundamental es insinuar que cualquier aserción no es una trascripción directa de la realidad sino la versión ofrecida por un individuo y por lo tanto falible: “...hasta que percibí, o creí percibir, un argumento implícito o esotérico bajo el argumento notorio” (OI, 108); “creían (o creían que creían)” (OI, 74); “largos harapos lo cubrían, o así me pareció...” (A2, 133); “evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo” (OI, 82); “Esa conjetura es errónea, pero hubiera debido sugerirme la verdadera (la que hoy creo la verdadera)...” (A, 79).¹⁰

Los paréntesis

Entre los casos analizados anteriormente advertimos que muchos incluyen la duda y la conjetura en una aclaración parentética. Tal construcción es muy característica de su estilo y puede encerrar varios valores, por lo cual merece un estudio detallado. En general se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una

¹⁰ Otras formas expresan el empeñamiento en el error: “no comprendieron (o simulaban no comprender) que se trataba de un orden nuevo” (F, 78); “no entendió (no quiso entender)...” (A, 46); “No acepto, no quiero aceptar, una conjetura más simple” (A, 78). Este último caso es el afianzamiento de una convicción.

corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos; es decir como si se desdoblase en dos individuos, uno que narra y otro —siempre vigilante y lúcido— que comenta la obra del primero.

Puede presentar, ya lo observamos, una realidad de múltiple motivación simultánea: “Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) . . .” (F, 183), pero en lugar de unir las dos actitudes y verlas coordinadas —con temor y quizá con coraje, con temor y también quizá con coraje, con temor y al mismo tiempo quizá con coraje— ofrece esta estructura intercalada como quien muestra en la armazón sintáctica un proceso de pensamiento: la idea que primero se presenta a la mente del escritor, en la oración principal, y la manifestación de quien luego recapacita que la realidad es más compleja y que se puede ser temeroso y valiente juntamente, en el paréntesis. En las narraciones en primera persona, los dos planos sintácticos corresponden a dos planos de introspección y el segundo expresa un motivo que descubre allá, en una capa más profunda de su intimidad, quien desentraña las propias emociones en el recuerdo: “Sin embargo, tan grande era el alivio que me inundaba (o tan grande y medrosa mi soledad) que di en pensar . . .” (A, 17); “yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental” (F, 132).

Cuando los sucesos admiten únicamente una explicación, el autor propone dos también para que el lector elija y la del paréntesis es siempre la más honda. “No me entendió (tal vez no me oyó) y hubé de explicar que era un juez” (A2, 133), dice de “El hombre en el umbral” y esta insistencia destaca el interés que la actitud y la interpretación de la actitud adquieren: nuevo modo de realzar por medio de un aparente escrúpulo de exactitud la visión de un hombre y de un hecho que están fuera de la actualidad, fuera del tiempo.

Todo paréntesis, al cortar la línea del relato para intercalar un comentario, es un llamado de atención al lector como si se subrayase el texto para destacarlo. A veces repite la palabra anterior con variantes, o sin repetirla se refiere a ella des-

arrollándola imaginativa y emocionalmente: “sumergido en la realidad —en esa enconadísima dureza que nombran realidad los castellanos—” (I, 15); “Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad” (A, 56); “fue igualmente ilustre en la observancia de los siete cielos del mundo —no regía entonces el espacio estelar que hoy nos taya el pecho de infinitud—” (I, 127); “Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer)” (F, 27). Otros momentos insiste en un término con mayor énfasis: “Pensó (no pudo no pensar) que su padre...” (A, 65); “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (F, 126); “e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal” (F, 11). También insiste con aclaraciones aparentemente leves que abren mundos de otras posibilidades: “Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla...” (A, 123); “Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender” (A, 59).

Véanse los tres matices de la palabra recordar, según sus acotaciones, en un párrafo de “Emma Zunz”: “Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto «sobre el desfalco del cajero», recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal” (A, 62). Borges nos está dando con la presencia y la ausencia de aclaraciones parentéticas un mapa psicológico de la protagonista y de los matices del recuerdo. Con ese sistema apunta simultáneamente a dos cosas: destacar el funcionamiento de la memoria que pierde, salva, inventa y a veces queda absorbida por un solo hecho obsesivo, y mostrar la pobreza del lenguaje que con una sola palabra simboliza experiencias tan distintas.

Muy a menudo su sintaxis de elementos intercalados parece

aludir a las imprecisiones y a las manifiestas traiciones del lenguaje, como si presentase un modo de escribir que se deja llevar por lo aproximativo y luego corrige o precisa con espíritu más vigilante, pero que en lugar de borrar lo primero y sustituirlo por lo segundo prefiere dejar a la vista los pasos del hallazgo para que la confrontación atraiga el interés sobre el pasaje y lo realce. “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma” (F, 13), dice la enciclopedia de Tlön, buscando un matiz adecuado. “Más le dolió la intervención —la intrusión— de Juan de Panonia” (A, 38) corrige en “Los teólogos” aludiendo, claro está, al rencor que siente Aureliano, con el uso del estilo indirecto libre. “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (A, 71), afirma el Minotauro.

La corrección puede llegar a marcar un contraste completo con lo anterior y a ofrecer un camino de interpretación opuesto, y también entonces el dejar las dos versiones hace que la violencia de su choque destaque el valor de la segunda. La oposición está reforzada en los ejemplos que citamos por el uso de la misma palabra con diferente prefijo: “la desmiente tácitamente... por esa basta y safia metafísica —o más bien ametafísica— que acecha en los principios mismos del lenguaje” (I, 93); “procedimiento simplista usado (o abusado) por...” (T, 44); “para definir a su novia (más valdría poner: para indefinirla)” (T, 55); “y así hasta el Fin —o mejor, el Sinfín— del Tiempo” (F, 46); “el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)” (F, 107).

Si quisiéramos resumir en una fórmula general los múltiples valores de las construcciones parentéticas y de las expresiones de la duda y de la conjetura, nos encontraríamos con la misma comprobación que hemos realizado en otros aspectos de la obra de Borges. El autor expresa con ellas juntamente la dificultad de interpretar una realidad que se escapa y el deseo de mostrar con humildad y con todo rigor lo precario de nuestro conocer. En última instancia trasmite la incertidumbre y la fantasmagoría, buscando la vigilancia y la precisión.

CONCLUSIÓN

HEMOS asistido a la tarea de un admirable escritor empeñado en destruir la realidad y en convertirnos en sombras. Hemos analizado el proceso de disolución de los conceptos en que está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir: el cosmos, la personalidad y el tiempo. Hemos visto además la presencia angustiante del infinito y la desintegración de lo sustancial en reflejos y sueños, especialmente inspirados en la filosofía idealista.

Todo este orbe afantasmado se expresa en cuentos y ensayos originalísimos que Borges elabora con los temas y las situaciones que la filosofía, la teología y la literatura universal le proporcionan. Y cabe poner en el mismo nivel a las tres, porque las tres le interesan por las posibilidades imaginativas que ofrecen y por su capacidad de conmover hasta lo más hondo. No busquemos a través de su obra la evolución coherente de un pensar metafísico ni una doctrina que le parezca la única y verdadera clave del universo, cuando Borges está convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre. Esta incredulidad le incita, sin embargo, a crear una literatura de la literatura y de la filosofía, en la que la discusión metafísica o los problemas artísticos constituyen el argumento del cuento mismo. Su arte de escritor vitaliza lo que *a priori* parecería abstracto, y es capaz de dramatizar y de dar los vaivenes de la aventura a pensamientos que carecen de sustancia narrativa.

Además lo vemos oscilar entre la lucidez de una inteligencia que conoce las limitaciones humanas y se permite todos los juegos de la ironía o del escepticismo, y la pasión de quien se siente conmovido hasta las raíces por su destino de hombre perdido en el universo. Sus burlas pueden alcanzar situaciones de farsa, pero nunca pierden una fundamental seriedad: sus juegos con el tiempo, con el individuo, con el cosmos, encierran una desolada angustia. El mismo Borges nos explica el motivo de tan encarnizada disolución. La respuesta a la razón

de su arte la encontramos en las últimas palabras de *Otras inquisiciones* donde convoca las metáforas preferidas (el río de Heráclito, las transformaciones de Proteo y de *Las mil y una noches*, el tigre de Blake)

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (OI, 220).

Sin embargo no saquemos de este estudio una falsa visión puramente negativa de la obra de Borges. Nos hemos limitado a destacar sólo un aspecto —la expresión de la irrealidad— en un escritor que se caracteriza precisamente por la riqueza y la complejidad de su arte. Aun dentro de tan limitado campo bastarían para destruir ese concepto nihilista algunas de las observaciones que hemos apuntado. Una de ellas sería la constante alusión al ejercicio literario, tan sabiamente entrelazada con el relato que, sin entorpecerlo o enfriarlo, trae la hondura de los problemas estéticos. Otra, su ferviente poesía en medio de la soledad central del hombre (pensemos en *Averroes*, en el *Martín Fierro* de “El fin”, en el espía chino de “El jardín de senderos que se bifurcan”, en el soñador de “Las ruinas circulares”, en el Homero de “El inmortal”, en el mismo Borges del “Poema cíclico”). Otra, esa hombría para aceptar el destino implacable (pensemos en los héroes que se prueban en la humillación y la derrota, en el lúcido análisis de las ignorancias y los límites de la razón, en el fin de Cruz, de *Martín Fierro* y de *Laprida*). Otra, quizá la más poderosa, el goce creador del autor que ve en las imaginaciones ajenas y en las propias la verdadera fuerza capaz de superar las limitaciones de nuestra condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS REUNIDAS EN LIBROS

Poesías

1. *Fervor de Buenos Aires*.—Imprenta Serantes, Buenos Aires, 1923. [Recoge el núm. 73.]
2. *Luna de enfrente*.—Editorial Proa, Buenos Aires, 1925. [Recoge los núms. 78, 81, 82, 95 y 107].
3. *Cuaderno San Martín*.—Editorial Proa, Buenos Aires, 1929. Cuadernos del Plata, II. [Recoge los núms. 122, 133, 176, 187 y 189].
4. *Poemas (1922-1943)*.—Editorial Losada, Buenos Aires, 1943. Colección Poetas de España y América. 2ª edición aumentada, *Obras Completas*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1954. [La 1ª edición recoge con variantes y supresiones los núms. 1, 2 y 3, y agrega 257, 320, 344 y 357; la 2ª edición agrega 361, 439, 442 y 444].

Ensayos

5. *Inquisiciones*.—Editorial Proa, Buenos Aires, 1925. [Recoge los núms. 29, 74, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93 y 94].
6. *El tamaño de mi esperanza*.—Editorial Proa, Buenos Aires, 1926. [Recoge los núms. 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122 y 123].
7. *El idioma de los argentinos*.—M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 1928. Colección Índice. [Recoge los núms. 32, 131, 132, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 146, 148, 152, 153, 162, 163, 164 y 165].
8. *Evaristo Carriego*.—M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 1930. 2ª edición aumentada en *Obras completas*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1955. [La 1ª edición recoge los núms. 164 y 190; la 2ª agrega 65, 383, 434 y 450].
9. *Discusión*.—M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 1932. [Recoge los núms. 169, 171, 177, 186, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201 y 203].
10. *Las kenningar*.—Imprenta Colombo, Buenos Aires, 1933. [Recoge el núm. 202; reproducido en el núm. 11].
11. *Historia de la eternidad*.—Viau y Zona, editores, Buenos Aires, 1936. 2ª edición aumentada en *Obras completas*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1953. [La 1ª edición recoge los núms. 10 (202), 213, 223, 224 y 242; la 2ª agrega 335 y 432].
12. *Nueva refutación del tiempo*.—Editorial Oportet & Haereses, Buenos Aires, 1947. [Recoge el núm. 362].
13. *Aspectos de la literatura gauchesca*.—Edición de Número, Montevideo, 1950.
14. *Otras inquisiciones (1937-1952)*.—Ediciones Sur, Buenos Aires, 1952. [Recoge los núms. 12 (362), 49 (330), 60, 65, 232 (248), 310,

315, 319, 329, 332, 334, 339, 353, 366, 376, 378, 383, 386, 388, 390, 396, 397, 398, 404, 408, 409, 411, 412, 414, 416, 417, 420, 421, 423, 424, 425, 426 y 430].

Cuentos

15. *Historia universal de la infamia*.—Editorial Tor, Buenos Aires, 1935. Colección Megáfono, III. 2ª edición aumentada en *Obras completas*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1954. [La 1ª edición recoge los núms. 206, 207, 208, 209, 211, 212, 219, 222 y 228].
16. *El jardín de senderos que se bifurcan*.—Ediciones Sur, Buenos Aires, 1941. [Recoge los núms. 300, 316, 322, 323 y 327; reproducido en el núm. 17].
17. *Ficciones (1935-1944)*.—Ediciones Sur, Buenos Aires, 1944. [Recoge el núm. 16 y agrega entre otros los núms. 342, 345, 350, 360 y 364].
18. *El Aleph*.—Editorial Losada, Buenos Aires, 1949. 2ª edición aumentada 1952. [La 1ª edición recoge los núms. 368, 377, 380, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 403, 405, 406 y 407; la 2ª edición agrega 413, 422 y 428].
19. *La muerte y la brújula*.—Editorial Emecé, Buenos Aires, 1951. [Recoge los núms. 342, 345, 350 y 360 de *Ficciones*; 403 y 413 de *El Aleph* y 209 de *El idioma de los argentinos*].

LIBROS PUBLICADOS EN COLABORACIÓN

Con Adolfo Bioy Casares (bajo seudónimo):

20. H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*.—Ediciones Sur, Buenos Aires, 1942.
21. H. Bustos Domecq, *Dos fantasías memorables*.—Ediciones Oportet & Haereses, Buenos Aires, 1946.
22. B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*.—Editorial Oportet & Haereses, Buenos Aires, 1946.

Con Adolfo Bioy Casares:

23. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*.—Editorial Losada, Buenos Aires, 1955. [Dos argumentos cinematográficos].
24. *Cuentos breves y extraordinarios*.—Editorial Raigal, Buenos Aires, 1955. [Antología].¹

¹ J. L. Borges y A. Bioy Casares publicaron en *An*, núms. 3-11, marzo de 1946-diciembre de 1946, en la sección Museo y bajo el seudónimo de B. Lynch Davis, una selección de textos breves de distintos autores entre los que parecen distinguirse algunas obras del propio Borges: *Diván de Almoqtádir el Magrebí* en núm. 5, p. 50; *Diván de Abulcásim el Hadramí* en núm. 6, p. 49 y *Viajes de varones prudentes* de Suárez Miranda en núm. 3, p. 53. [Este último ha sido recogido en los núms. 15 (2da. edición) y 24 de esta bibliografía].

Con Delia Ingenieros:

25. *Antiguas literaturas germánicas*.—Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1951. Colección Breviarios, volumen 53.

Con Margarita Guerrero:

26. *El "Martín Fierro"*.—Editorial Columba, Buenos Aires, 1953. Colección Esquemas, volumen 2.

Con Luisa Mercedes Levinson:

27. *La hermana de Eloísa*.—Editorial Ene, Buenos Aires, 1955. [Recoge los núms. 406, 441 y un cuento escrito en colaboración, que da nombre al volumen].

Con Betina Edelberg:

28. *Leopoldo Lugones*.—Editorial Troquel, Buenos Aires, 1955. [Ensayos. Recoge los núms. 263, 280 y 452].

EDICIONES, PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS

29. Prólogo a Norah Lange, *La calle de la tarde*, J. Samet, editor, 1925. [Publicado en *MF*, núms. 10-11, setiembre-octubre de 1924. Véase núm. 5].
30. *Índice de la nueva poesía americana*.—Edición y prólogo en colaboración con Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro. Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926.
31. Última página de la *Antología de la moderna poesía uruguaya (1900-1927)*, seleccionada por Ildefonso Pereda Valdés. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1927.
32. Epílogo a Eduardo Wilde, *Páginas muertas*, Editorial Minerva, Buenos Aires, s. a., Serie A, Autores Clásicos Argentinos. [Véase núm. 7].
33. Prólogo a Figari, Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930, Colección Nuevos Valores Plásticos de América, I. [Véase núm. 179].
34. Prólogo a Wally Zenner, *Encuentro en el allá seguro*, Viau y Zona, editores, Buenos Aires, 1931.
35. Prólogo a Arturo Jauretche, *El paso de los libros*, Ediciones La Boina Blanca, Buenos Aires, 1934.
36. Prólogo a Elvira de Alvear, *Reposo*, M. Gleizer, editor, Buenos Aires, 1934.
37. Prólogo a Gloria Alcorta, *La prison de l'enfant*, Buenos Aires, 1935.
38. Traducción de André Gide, *Perséphone*, Ediciones Sur, Buenos Aires, 1936.
39. Prólogo a la traducción alemana de Enrique Amorim, *La carreta*. [Publicado también en *H*, 9 de julio de 1937].

40. Traducción de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Ediciones Sur, Buenos Aires, 1937 y Orlando, Editorial Sudamericana, 1946.
41. *Antología clásica de la literatura argentina*.—En colaboración con Pedro Henríquez Ureña; prólogo sin firma. Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1937.
42. Traducción de Franz Kafka, *La metamorfosis*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1938.
43. Prólogo a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1939.
44. Prólogo a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1940.
45. Prólogo a Carlos Grünberg, *Mester de judería*, Buenos Aires, 1940.
46. Traducción de William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
47. *Antología de la literatura fantástica*.—Selección y traducción en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1940. Colección Laberinto, I.
48. *Antología poética argentina*.—Selección en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares; prólogo de Borges. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1941. Colección Laberinto, II.
49. "Nota sobre *La tierra purpúrea*".—Uno de los estudios críticos que preceden a la *Antología de Guillermo Enrique Hudson*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1941. [Véanse núms. 14 y 330].
50. *Los mejores cuentos policiales*.—Selección y traducción en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1943 (primera serie); 1951 (segunda serie).
51. Prólogo a Herman Melville, *Bartleby*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1943, Cuadernos de la Quimera, I.
52. Prólogo y notas a Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1944.
53. *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*.—Selección de verso y prosa en colaboración con Silvina Bullrich Palenque; prólogo de Borges. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1945. Colección Buen Aire.
54. Prólogo a Henry James, *La humillación de los Northmore*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1945, Cuadernos de la Quimera, XII.
55. Prólogo a Carlyle, *Sartus Resartus*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1945.
56. Prólogo a las *Cartas de Musset y George Sand*, Editorial Inter-Americana, Buenos Aires, 1945.
57. Prólogo a Estanislao del Campo, *Fausto*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1946.
58. Prólogo a Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1946.
59. Nota preliminar a Francis Bret Harte, *Bocetos californianos*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1946.
60. *Prosa y verso de Francisco de Quevedo*.—Selección y notas en colaboración con Adolfo Bioy Casares; prólogo de Borges. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1948. [Véase núm. 14].

61. Prólogo a Emma Risso Platero, *Arquitecturas del insomnio*, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1948.
62. Prefacio a Wally Zenner, *Antigua lumbre*, Buenos Aires, 1949.
63. Traducción y estudio preliminar de Carlyle, *De los héroes y El culto de los Héroes* y de Ralf Waldo Emerson, *Hombres representativos*, Editorial W. M. Jackson, Buenos Aires, 1949, Colección Clásicos Jackson, vol. 36.
64. Estudio preliminar de Dante, *Divina comedia*, Editorial W. M. Jackson, Buenos Aires, 1949, Colección Clásicos Jackson, vol. 31. [Incluye los núms. 400, 401, 402 y 404].
65. Prólogo a Evaristo Carriego, *Poesías completas*, Editorial Renacimiento, Buenos Aires, 1950. [Véanse núms. 8 y 14].
66. Prólogo a Attilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1951.
67. Prólogo a Marcel Schwob, *La cruzada de los niños*, Edición La Perdiz, Buenos Aires, 1952.
68. Glosa a *Diez estampas de Basaldúa*, Editorial Galería Bonino, Buenos Aires, 1954.
69. *Poesía gauchesca*.—Edición, prólogo, notas y glosario en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1955. Biblioteca Americana, vols. 29 y 30.
70. Artículo sobre *Literatura europea: Portugal en la Enciclopedia Práctica Jackson*, Editorial W. M. Jackson, Buenos Aires, 1951, tomo 9. p. 321 y ss.

OBRAS APARECIDAS POR PRIMERA VEZ EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

71. "Canción al mar" (poesía).—Grecia, Sevilla, 1919.
72. "Ultraísmo".—Nos, año XV, núm. 151, tomo 39, diciembre de 1921, pp. 466-471.
73. "Poemas ultraístas: Sábado".—Nos, año XVI, núm. 160, tomo 42, setiembre de 1922, p. 55. [Véase núm. 1].
74. "La encrucijada de Berkeley".—Nos, año XVII, núm. 164, tomo 43, enero de 1923, pp. 359-365. [Véase núm. 5].
75. "Contestación a la encuesta sobre la nueva generación literaria".—Nos, año XVII, núm. 168, tomo 44, mayo de 1923, pp. 16-17.
76. "Acerca de Unamuno poeta".—Nos, año XVII, núm. 175, tomo 45, diciembre de 1923, pp. 405-410. [Véase núm. 5].
77. "Acerca del expresionismo".—*Inicial*, Buenos Aires, núm. 3, diciembre de 1923, pp. 15-17. [Véase núm. 5].
78. "Los llanos" (poesía).—Nos, año XVIII, núm. 181, tomo 47, junio de 1924, p. 203. [Véase núm. 2].
79. "Herwarth Walden".—*Proa*, núm. 1, agosto de 1924, p. 21.
80. "Añotaciones".—*Proa*, núm. 1, agosto de 1924, pp. 30-32. [Sobre: E. González Lanuza, *Prismas*; véase núm. 5].
81. "Salmos: Jactancia de quietud, Singladura, A Rafael Cansinos Asséns" (poesía).—*Proa*, núm. 1, agosto de 1924, pp. 49-51. [Véase núm. 2].
82. "Montevideo" (poesía).—*MF*, núms. 8-9, agosto-setiembre de 1924. [Véase núm. 2].

83. "Interpretación de Silva Valdés".—*Proa*, núm. 2, setiembre de 1924, pp. 24-26. [Véase núm. 5].
84. "La criolledad en Ipuche".—*Proa*, núm. 3, octubre de 1924, pp. 27-29. [Véase núm. 5].
85. "Definición de Cansinos Asséns".—*MF*, núms. 12-13, octubre-noviembre de 1924. [Véase núm. 5].
86. "Torres Villarroel (1693-1770)".—*Proa*, núm. 4, noviembre de 1924, pp. 51-55. [Véase núm. 5].
87. "Comentarios: La llegada de Tagore".—*Proa*, núm. 4, noviembre de 1924, p. 61.
88. "Menoscabo y grandeza de Quevedo".—*RO*, tomo 6, núm. 17, noviembre de 1924, pp. 249-255. [Véase núm. 5].
89. "Después de las imágenes".—*Proa*, núm. 5, diciembre de 1924, pp. 22-23. [Véase núm. 5].
90. "El Ulises de Joyce".—*Proa*, núm. 6, enero de 1925, pp. 3-6. [Véase núm. 5].
91. "Traducción de James Joyce, *La última hoja del Ulises*".—*Proa*, núm. 6, enero de 1925, pp. 8-9.
92. "Omar Jayam y Fitzgerald".—*Proa*, núm. 6, enero de 1925, pp. 69-70. [Véase núm. 5].
93. "Ramón y Pombo".—*MF*, núms. 14-15, 24 de enero de 1925. [Véase núm. 5].
94. "Sir Thomas Browne".—*Proa*, núm. 7, febrero de 1925, pp. 3-8. [Véase núm. 5].
95. "Dualidad de una despedida, Antelación de amor" (poesías).—*Proa*, núm. 8, marzo de 1925, pp. 37-38. [Véase núm. 2].
96. "Sobre un verso de Apollinaire".—*Nos*, año XIX, núm. 190, tomo 49, marzo de 1925, pp. 320-322. [Recogido en núm. 6 con el título "La aventura y el orden"].
97. "Oscar Wilde y un poema".—*Nos*, año XIX, núm. 191, tomo 49, abril de 1925, pp. 444-446. [Recogido en núm. 6 con el título "La balada de la cárcel de Reading"].
98. "Acotación del árbol en la lírica".—*Proa*, núm. 10, marzo de 1925, pp. 58-59. [Véase núm. 6].
99. "El Fausto criollo".—*Proa*, núm. 11, junio de 1925, pp. 27-30. [Véase núm. 6].
100. Sobre: Oliverio Gironde, *Calcomanías*.—*MF*, núm. 18, 26 de junio de 1925. [Véase núm. 6].
101. "El idioma infinito".—*Proa*, núm. 12, julio de 1925, pp. 43-46. [Véase núm. 6].
102. "Para el advenimiento de Ramón".—*MF*, núm. 19, 18 de julio de 1925.
103. Sobre: Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*.—*MF*, núm. 20, 5 de agosto de 1925.
104. Sobre: Fernández Moreno, *Aldea española*.—*MF*, núm. 22, 10 de setiembre de 1925.
105. "El otro libro de Fernán Silva Valdés".—*MF*, núm. 24, 17 de octubre de 1925. [Reproducido en *Revista de América*, núm. 5, noviembre de 1925; véase núm. 6].

106. "La tierra cárdena".—*Proa*, núm. 13, noviembre de 1925, pp. 52-54. [Véase núm. 6].
107. "Al tal vez lector".—*MF*, núm. 25, 14 de noviembre de 1925. [Prólogo al núm. 2].
108. "Versos para Fernán Silva Valdés".—*Proa*, núm. 14, diciembre de 1925, p. 16.
109. "Ejercicio de análisis".—*Proa*, núm. 14, diciembre de 1925, pp. 46-49. [Véase núm. 6].
110. Sobre: Nydia Lamarque, *Telarañas*.—*Proa*, núm. 14, diciembre de 1925, pp. 50-51.
111. "La aureola con almuerzo y otras erratas" (poesía).—*MF*, núm. 26, 29 de diciembre de 1925.
112. "La Pampa y el Suburbio son Dioses".—*Proa*, núm. 15, enero de 1926, pp. 14-17. [Véase núm. 6].
113. "Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*".—*Proa*, núm. 15, enero de 1926; pp. 26-27. [Véase núm. 6].
114. "Acotaciones".—*Proa*, núm. 15, enero de 1926, pp. 51-54. [Sobre: Julio Noé, *Antología de la poesía argentina moderna*; Alberto Hidalgo, *Simplismo*; Juan Vidal Martínez, *Evasión*; "Posdatas"].
115. "Las coplas acriolladas".—*Nos*, año XX, núms. 200-201, tomo 52, enero-febrero de 1926, pp. 75-79. [Véase núm. 6].
116. "Milton y su condenación de la rima".—*Pr*, 14 de febrero de 1926. [Véase núm. 6].
117. "Historia de los ángeles".—*Pr*, 7 de marzo de 1926. [Véase núm. 6].
118. "El tamaño de mi esperanza".—*Valoraciones*. La Plata, núm. 9, marzo de 1926, pp. 222-224. [Véase núm. 6].
119. "Carriego y el sentido del arrabal".—*Pr*, 4 de abril de 1926. [Véase núm. 6].
120. "Acerca del vocabulario".—*Pr*, 2 de mayo de 1926. [Recogido en núm. 6 con el título de "Palabrería para versos"].
121. "La adjetivación".—*Pr*, 16 de mayo de 1926. [Véase núm. 6].
122. "La fundación mitológica de Buenos Aires", "Arrabal en que pesa el campo" (poesías).—*Nos*, año XX, núm. 204, tomo 53, mayo de 1926, pp. 52-53. [Véase núm. 3].
123. "Invectiva contra el arrabalero".—*Pr*, 6 de junio de 1926. [Véase núm. 6].
124. "A manera de profesión de fe literaria".—*Pr*, 27 de junio de 1926. [Véase núm. 6].
125. Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés.—*MF*, núms. 30-31, 8 de julio de 1926.
126. "Romancillo cuasi romance del Roman-cero a la izquierda" (Firmado: Mar[echal]-Bor[ges]-Vall[ejo]-Mén[dez]).—*MF*, núms. 30-31, 8 de julio de 1926.
127. "La presencia de Buenos Aires en la poesía".—*Pr*, 11 de julio de 1926.
128. "Las dos maneras de traducir".—*Pr*, 1 de agosto de 1926.
129. Sobre: Vicente Rossi, *Cosas de negros*.—*Valoraciones*, La Plata, núm. 10, agosto de 1926, pp. 39-40.
130. Sobre: Ipuche, *Júbilo y miedo* y Julio Silva, *Oriental*.—*MF*, núm. 33, 3 de setiembre de 1926.

131. "La felicidad escrita".—Pr, 24 de octubre de 1926. [Véase núm. 7].
132. "La metáfora".—Pr, 31 de octubre de 1926. [Véase núm. 7].
133. "Elegía de Palermo" (poesía).—Nos, año XX, núm. 210, tomo 54, noviembre de 1926, pp. 322-323. [Véase núm. 3].
134. Sobre: Leopoldo Marechal, *Días como flechas*.—MF, núm. 36, 12 de diciembre de 1926.
135. "Ascendencias del tango".—MF, núm. 37, 20 de enero de 1927. [Véase núm. 7].
136. "La fruición literaria".—Pr, 23 de enero de 1927. [Véase núm. 7].
137. "Quevedo humorista".—Pr, 20 de febrero de 1927.
138. "Leyenda policial".—MF, núm. 38, 26 de febrero de 1927. [Primera versión de "Hombres pelearon"; véase núm. 7].
139. "Homenaje a Carriego".—MF, núm. 38, 26 de febrero de 1927. [Sin firma].
140. "La pampa".—Pr, 27 de marzo de 1927.
141. "Itinerario de un vago porteño".—MF, núm. 39, 28 de marzo de 1927. [En colaboración con Guillermo Juan Borges].
142. "Autobiografía".—MF, núm. 39, 28 de marzo de 1927. [Publicada en *Exposición de la actual poesía argentina* por P. J. Vignale y César Tiempo].
143. "Para el centenario de Góngora".—MF, núm. 41, 28 de marzo de 1927. [Véase núm. 7].
144. "Un soneto de don Francisco de Quevedo".—Pr, 15 de mayo de 1927. [Véase núm. 7].
145. "Indagación de la palabra" (Parte I).—*Sín*, año I, núm. 1, junio de 1927, p. 69. [Véase núm. 7].
146. Sobre: Alfonso Reyes, *Reloj de sol*.—*Sín*, año I, núm. 1, junio de 1927, pp. 110-113. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*, Univ. de Nuevo León, Monterrey, N. L., 1955, pp. 129-132. Véase núm. 7].
147. "Sobre el meridiano de una gaceta".—MF, núm. 42, 10 de julio de 1927.
148. "El culteranismo".—Pr, 17 de julio de 1927. [Reproducido en *Humanidades*, La Plata, XV, 1927, pp. 237-241; véase núm. 7].
149. Sobre: Primitivo R. Sanjurjo.—*Sín*, año I, núm. 2, julio de 1927, p. 115.
150. "Para el advenimiento de Pirandello".—*Sín*, año I, núm. 2, julio de 1927, p. 116.
151. Sobre: Ricardo Sáenz Hayes, *Los amigos difectos*.—*Sín*, año I, núm. 2, julio de 1927, p. 121.
152. "Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga".—MF, núm. 43, 15 de agosto de 1927. [Véase núm. 7].
153. "Indagación de la palabra" (Parte II).—*Sín*, año I, núm. 3, agosto de 1927, pp. 53-57. [Véase núm. 7].
154. Sobre: Domingo Sasso, *Psico-zoología pintoresca*.—*Sín*, año I, núm. 3, agosto de 1927, pp. 123-124.
155. "Página sobre la lírica de hoy".—Nos, año XXI, núms. 219-220, tomo 57, agosto-setiembre de 1927, pp. 75-77.
156. Sobre: Francisco Soto y Calvo, *Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana*.—*Sín*, año I, núm. 4, setiembre de 1927, p. 143.

157. Sobre: Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*.—*Sín*, año I, núm. 4, setiembre de 1927, p. 146.
158. Sobre: Juan Carlos Welker, *Chilcas*.—*Sín*, año I, núm. 5, octubre de 1927, pp. 277-278.
159. Sobre: Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús*.—*Sín*, año I, núm. 6, noviembre de 1927, pp. 405-406.
160. Sobre: A. Taullard, *Nuestro antiguo Buenos Aires*.—*Sín*, año I, núm. 6, noviembre de 1927, pp. 406-407.
161. Sobre: Enrique González Tuñón, *El alma de las cosas inanimadas*.—*Sín*, año I, núm. 7, diciembre de 1927, p. 115.
162. "La simulación de la imagen".—*Pr*, 25 de diciembre de 1927. [Véase núm. 7].
163. "El idioma de los argentinos".—*Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, tomo 13, 1927, p. 264 y ss. [Véase núm. 7; reimpresso en un volumen con "El idioma de Buenos Aires" de J. E. Clemente, Editorial Peña Del Giúdice, Buenos Aires, 1952].
164. "El truco".—*Pr*, 1 de enero de 1928. [Véanse núms. 7 y 8].
165. Sobre: Ricardo E. Molinari, *El imaginero*.—*Sín*, año I, núm. 8, enero de 1928, p. 242. [Véase núm. 7].
166. Sobre: E. González Lanuza, *Aquelarre*.—*Sín*, año I, núm. 10, marzo de 1928, pp. 98-99.
167. Sobre: Osvaldo Horacio Dondo, *Esquemas en el silencio*.—*Sín*, año I, núm. 10, marzo de 1928, pp. 100-101.
168. Sobre: Norah Lange, *Voz de la vida*.—*Sín*, año I, núm. 10, marzo de 1928, pp. 101-102.
169. "La conducta novclística de Cervantes".—*Criterio*, año I, núm. 2, tomo 1, 15 de marzo de 1928, pp. 55-56. [Véase núm. 9].
170. Sobre: Brandán Caraffa, *Nubes en el silencio*.—*Criterio*, año I, núm. 5, tomo 1, 5 de abril de 1928, pp. 157-158.
171. "El estilo y el tiempo".—*Pr*, 22 de abril de 1928. [Recogido en núm. 9 con el título "La superstición ética del lector"].
172. Sobre: Francisco Espínola (hijo), *Raza ciega*.—*Sín*, año I, núm. 11, abril de 1928, p. 98.
173. "El lado de la muerte en Güiraldes".—*Sín*, año II, núm. 13, junio de 1928, pp. 63-66.
174. Sobre: Alberto Hidalgo, *Descripción del cielo*.—*Sín*, año II, núm. 13, junio de 1928, pp. 128-129.
175. Sobre: Carlos Vega, *Campo*.—*Sín*, año II, núm. 14, julio de 1928, pp. 257-258.
176. "Muertes de Buenos Aires: La Chacarita, La Recoleta" (poesías).—*Criterio*, año I, núm. 21, tomo 2, 26 de julio de 1928, p. 108. [Véanse núms. 3 y 4].
177. "La penúltima versión de la realidad".—*Sín*, año II, núm. 15, agosto de 1928, pp. 293-297. [Véase núm. 9].
178. "Carta a Juan Pablo Echagüe".—*Criterio*, año I, núm. 25, tomo 2, 25 de agosto de 1928, p. 238.
179. "Página relativa a Figari".—*Criterio*, año I, núm. 30, tomo 2, 27 de setiembre de 1928, pp. 406-407. [Véase núm. 33].

180. "La inútil discusión de Boedo y Florida".—*Pr*, 30 de setiembre de 1928.
181. Sobre: Rafael Jijena Sánchez, *Achalay*.—*Sín*, año II, núm. 16, setiembre de 1928, p. 97.
182. Sobre: Montiel Ballesteros, *Montevideo y su cerro*.—*Sín*, año II, núm. 18, noviembre de 1928, p. 351.
183. Sobre: Jenaro Estrada, *Crucero*.—*Sín*, año II, núm. 18, noviembre de 1928, pp. 351-352.
184. Sobre: Vicente Rossi, *Idioma nacional rioplatense*. (*Folletos lenguaraces*, 6).—*Sín*, año II, núm. 18, noviembre de 1928, p. 361.
185. "Séneca en las orillas".—*Sín*, año II, núm. 19, diciembre de 1928, pp. 29-32. [También en *S*, núm. 1, verano de 1931, pp. 174-179; véase núm. 8].
186. "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga".—*Pr*, 1 de enero de 1929. [También en *El Sol*, Madrid, 4 de diciembre de 1932, p. 2; véase núm. 9].
187. "La noche que en el Sur lo velaron" (poesía).—*Criterio*, año I, núm. 44, tomo 4, 3 de enero de 1929, pp. 16-17. [Véanse núms. 3 y 4].
188. Sobre: Carlos de la Púa, *La crencha engrasada*.—*Sín*, año II, núm. 21, febrero de 1929, pp. 356-357.
189. "El paseo de julio" (poesía).—*Criterio*, año I, núm. 51, tomo 4, 21 de febrero de 1929, pp. 240-241. [Véanse núms. 3 y 4].
190. "El cinematógrafo, el biógrafo".—*Pr*, 28 de abril de 1929.
191. Sobre: Julio Molina y Vedia, *Señales*.—*Sín*, año II, núm. 24, mayo de 1929, pp. 354-355.
192. "La duración del infierno".—*Sín*, año III, núm. 25, junio de 1929, pp. 9-14. [Véase núm. 9].
193. "Groussac".—*Nos*, año XXIII, núm. 242, tomo 65, julio de 1929, pp. 79-80. [Véase núm. 9].
194. "El coronel Ascasubi".—*S*, núm. 1, verano de 1931, pp. 128-140. [También en *El Sol*, Madrid, 26 de febrero de 1933, p. 2; véase núm. 9].
195. "El Martín Fierro".—*S*, núm. 2, otoño de 1931, pp. 134-145. [También en *El Sol*, Madrid, febrero de 1933, p. 2; véase núm. 9].
196. "Films".—*S*, núm. 3, invierno de 1931, pp. 171-173. [Véase núm. 9].
197. "Nuestras imposibilidades".—*S*, núm. 4, primavera de 1931, pp. 131-134. [Véase núm. 9].
198. "La postulación de la realidad".—*Azul*, *Azul*, año II, núm. 10, 1931. [Véase núm. 9].
199. "Una vindicación de los gnósticos".—*Pr*, 1 de enero de 1932, [Véase núm. 9].
200. "El arte narrativo y la magia".—*S*, núm. 5, verano de 1932, pp. 172-179. [Véase núm. 9].
201. "Street Scene".—*S*, núm. 5, verano de 1932, pp. 198-200. [Véase núm. 9].
202. "Noticia de las Kenningar".—*S*, núm. 6, otoño de 1932, pp. 202-208. [Véanse núms. 10 y 11].
203. "Las versiones homéricas".—*Pr*, 8 de mayo de 1932. [Véase núm. 9].
204. "Los tres gauchos orientales".—*Pr*, 16 de octubre de 1932.

205. "Elementos de preceptiva".—S, núm. 7, abril de 1933, pp. 158-161.
206. "Historia universal de la infamia. El espantoso redentor Lázaro Morrell".—Cr, 12 de agosto de 1933. [Véase núm. 15].
207. "Historia universal de la infamia. Eastman, el proveedor de iniquidades".—Cr, 19 de agosto de 1933. [Véase núm. 15].
208. "Historia universal de la infamia. La viuda Ching".—Cr, 26 de agosto de 1933. [Véase núm. 15].
209. "Hombre de las orillas".—Cr, 16 de setiembre de 1933. [Publicado con el seudónimo de F. Bustos; recogido en núms. 15 y 19 con el título de "Hombre de la esquina rosada"].
210. Sobre: Paulo de Magalhaes, *Versos*.—Cr, 23 de setiembre de 1933.
211. "Historia universal de la infamia. El impostor inverosímil Tom Castro".—Cr, 30 de setiembre de 1933. [Véase núm. 15].
212. "El espejo de tinta".—Cr, 30 de setiembre de 1933. [Sin firma; véase núm. 15].
213. "El arte de injuriar".—S, núm. 8, setiembre de 1933, pp. 69-76. [Véase núm. 11].
214. Sobre: Arturo C. Schianca, *Historia de la música argentina*.—Cr, 7 de octubre de 1933.
215. Sobre: V. Rossi, *Desagravio del lenguaje de "Martín Fierro"*.—Cr, 21 de octubre de 1933.
216. Sobre: Barón de la Rocha, *Se alquila*.—Cr, 28 de octubre de 1933.
217. Sobre: Roberto Ledesma, *Transfiguras*.—Cr, 11 de noviembre de 1933.
218. Sobre: Norah Lange, *45 días y 30 marineros*.—Cr, 9 de diciembre de 1933.
219. "Historia universal de la infamia. El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké".—Cr, 9 de diciembre de 1933. [Véase núm. 15].
220. Sobre: F. R. Villamil, *Caracol marino*.—Cr, 23 de diciembre de 1933.
221. Sobre: Riveiro Couto, *Noroeste e outros poemas do Brasil*.—Cr, 30 de diciembre de 1933.
222. "Historia universal de la infamia. El rostro del profeta".—Cr, 20 de enero de 1934. [Recogido en núm. 15 con el título "El tintorero enmascarado Hakim de Merv"].
223. "El puntual Mardrus".—Cr, 3 de febrero de 1934. [Véase núm. 11].
224. "Las 1001 noches".—Cr, 10 de marzo de 1934. [Véase núm. 11].
225. Sobre: Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina*.—Cr, 10 de marzo de 1934.
226. "Yo, judío".—Meg, núm. 12, abril de 1934.
227. "Dos antiguos problemas (El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador)".—Cr, 12 de mayo de 1934.
228. "El teólogo", "Dos que soñaron".—Cr, 23 de junio de 1934. [Véase núm. 15].
229. "La cuarta dimensión".—Cr, 28 de julio de 1934.
230. Sobre: Don Segundo Sombra en inglés.—Cr, 11 de agosto de 1934.
231. Sobre: Arturo Capdevila, *Tierra mía*.—Cr, 18 de agosto de 1934.
232. "Confesiones: Dreamtigers; Los espejos velados; Un infierno; Las uñas".—Cr, 18 de setiembre de 1934. [Firmado con el seudónimo de Francisco Bustos; véanse núms. 14 y 248].
233. "Las pesadillas y Franz Kafka".—Pr, 2 de junio de 1935.

234. "Los laberintos policiales y Chesterton".—S, núm. 10, julio de 1935, pp. 92-94.
235. "La génesis de *El cuervo* de Poe".—Pr, 25 de agosto de 1935.
236. "El delator".—S, núm. 11, agosto de 1935, pp. 90-91.
237. "La vuelta de Martín Fierro".—Pr, 24 de noviembre de 1935.
238. "Una vindicación de Mark Twain".—S, núm. 14, noviembre de 1935, pp. 40-46.
239. Sobre: Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*.—S, núm. 18, marzo de 1936, pp. 85-86.
240. "Respuesta a la encuesta: América y el destino de la civilización occidental".—Nos, 2ª época, año I, núm. 1, abril de 1936, pp. 60-61.
241. "Dos films".—S, núm. 19, abril de 1936, pp. 109-110.
242. "La doctrina de los ciclos".—S, núm. 20, mayo de 1936, pp. 20-29. [Véase núm. 11].
243. "Modos de G. K. Chesterton".—S, núm. 22, julio de 1936, p. 47.
244. "Las últimas comedias de Shaw".—S, núm. 24, setiembre de 1936, pp. 127-130.
245. "El bosque petrificado".—S, núm. 24, setiembre de 1936, pp. 147-148.
246. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 16 de octubre de 1936.
247. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 30 de octubre de 1936, p. 25.
248. "Inscripciones: Dreamtigers; Diálogo sobre un diálogo; Las uñas; Los espejos velados".—Destiempo, Buenos Aires, año I, núm. 1, octubre de 1936, p. 3. [Véanse núms. 14 y 232].
249. "Lawrence y la Odisea".—S, núm. 25, octubre de 1936, pp. 79-81.
250. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 13 de noviembre de 1936, p. 120.
251. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 27 de noviembre de 1936, p. 26.
252. "Wells, el previsor".—S, núm. 26, noviembre de 1936, pp. 125-126.
253. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 11 de diciembre de 1936, p. 26.
254. "Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio".—H, 25 de diciembre de 1936, p. 5.
255. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 25 de diciembre de 1936, p. 28.
256. "Tareas y destino de Buenos Aires".—Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1936, pp. 517-531.
257. "Insomnio" (poesía).—S, núm. 27, diciembre de 1936, pp. 71-72. [Véase núm. 4].
258. "Film and Theatre".—S, núm. 27, diciembre de 1936, pp. 112-113. de 1938, p. 150-152, y en Nos, 2ª época, año III, núms. 26-28,
260. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 22 de enero de 1937, p. 30.
261. "Inmortalidad de Unamuno".—S, núm. 28, enero de 1937, pp. 92-93.

262. "Los escritores argentinos y Buenos Aires".—H, 12 de febrero de 1937, p. 5.
263. "Las nuevas generaciones literarias".—H, 26 de febrero de 1937. [Véase núm. 28].
264. "Kipling y su autobiografía".—H, 26 de marzo de 1937, p. 9.
265. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 2 de abril de 1937, p. 30.
266. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista".—H, 9 de abril de 1937, p. 12.
267. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 16 de abril de 1937, p. 28.
268. "Dos films".—S, núm. 31, abril de 1937, pp. 100-101.
269. "Una pedagogía del odio".—S, núm. 32, mayo de 1937, pp. 80-81.
270. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 11 de junio de 1937, p. 30.
271. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 25 de junio de 1937, p. 30.
272. "Swinburne".—S, núm. 33, junio de 1937, pp. 93-94.
273. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 9 de julio de 1937, p. 30.
274. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 23 de julio de 1937, p. 30.
275. "H. G. Wells y sus parábolas".—S, núm. 34, julio de 1937, pp. 78-79.
276. "La fuga".—S, núm. 35, agosto de 1937, pp. 121-122.
277. "Verdes praderas".—S, núm. 37, octubre de 1937, pp. 87-88.
278. "De regreso".—S, núm. 38, noviembre de 1937, pp. 92-93.
279. Sobre: Adolfo Bioy Casares, Luis Greve muerto.—S, núm. 39, diciembre de 1937, pp. 85-86.
280. "Leopoldo Lugones".—S, núm. 41, febrero de 1938, pp. 57-58. [También en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 19 de marzo de 1938, p. 150-152, y en *Nos*, 2ª época, año III, núms. 26-28 tomo 7, mayo-julio de 1938, pp. 150-152. Véase núm. 28].
281. "Una alarmante *Historia de la literatura*".—H, 8 de abril de 1938.
282. "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas".—H, 14 de octubre de 1938, p. 97.
283. "Libros y autores extranjeros".—H, 28 de octubre de 1938, p. 89.
284. Sobre: María Luisa Bombal, *La amortajada*.—S, núm. 47, agosto de 1938, pp. 80-81.
285. "Una exposición afligente".—S, núm. 49, octubre de 1938, pp. 66-67.
286. "A propos of Dolores".—S, núm. 50, noviembre de 1938, pp. 76-77.
287. "Libros y autores extranjeros".—H, 18 de noviembre de 1938, p. 89.
288. "Libros y autores extranjeros".—H, 2 de diciembre de 1938, p. 89.
289. "Libros y autores extranjeros".—H, 23 de diciembre de 1938, p. 97.
290. "Libros y autores extranjeros".—H, 27 de enero de 1939, p. 89.
291. "Libros y autores extranjeros".—H, 10 de febrero de 1939, p. 89.
292. "Libros y autores extranjeros".—H, 24 de febrero de 1939, p. 89.
293. "Libros y autores extranjeros".—H, 10 de marzo de 1939, p. 89.
294. "Libros y autores extranjeros".—H, 24 de marzo de 1939, p. 89.

295. "Los romances de Fernán Silva Valdés".—S, núm. 54, marzo de 1939, pp. 70-72.
296. "Libros y autores extranjeros".—H, 7 de abril de 1939, p. 89.
297. "Libros y autores extranjeros".—H, 21 de abril de 1939, p. 87.
298. "Libros extranjeros".—H, 5 de mayo de 1939, p. 62.
299. "Libros extranjeros".—H, 19 de mayo de 1939, p. 29.
300. "Pierre Menard, autor del Quijote".—S, núm. 56, mayo de 1939, pp. 7-16. [Véanse núms. 16 y 17].
301. "Cuando la ficción vive en la ficción".—H, 2 de junio de 1939, p. 6.
302. "Libros extranjeros".—H, 16 de junio de 1939, p. 25.
303. "Libros extranjeros".—H, 7 de julio de 1939, p. 55.
304. "La biblioteca total".—S, núm. 59, agosto de 1939, pp. 13-16.
305. Sobre: John Hadfield, *Modern Short Stories*; Jack Lindsay, *A Short History of Culture*; Veit Valentin, *Weltgeschichte*; Clement Egerton, *The Golden Lotus*.—S, núm. 60, setiembre de 1939, pp. 65-69.
306. "Prisioneros de la tierra".—S, núm. 60, setiembre de 1939, pp. 91-92.
307. "Ensayo de imparcialidad".—S, núm. 61, octubre de 1939, pp. 27-29.
308. "Joyce y los neologismos".—S, núm. 62, noviembre de 1939, pp. 59-61.
309. Sobre: A *Shakespeare anthology*; George S. Terry, *Duodecima Arithmetic*.—S, núm. 62, noviembre de 1939, pp. 75-77.
310. "Los avatares de la tortuga".—S, núm. 63, diciembre de 1939, pp. 18-23. [Véase núm. 14].
311. Sobre: Aldous Huxley, *After Many a Summer*; John Milton, *Complete Poetry and Selected Prose*.—S, núm. 63, diciembre de 1939, pp. 64-66.
312. Sobre: H. G. Wells, *Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water*; Olaf Stapledon, *Philosophy and Living*.—S, núm. 64, enero de 1940, pp. 84-85.
313. "Algunos pareceres de Nietzsche".—N, 11 de febrero de 1940.
314. Sobre: Eden Phillpotts, *Moonkhood*; Neil Stewart, *Blanqui*.—S, núm. 65, febrero de 1940, pp. 110-111.
315. "El espejo de los enigmas".—S, núm. 66, marzo de 1940, pp. 74-77. [Véase núm. 14].
316. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".—S, núm. 68, mayo de 1940, pp. 30-46. [Véanse núms. 16 y 17].
317. Sobre: G. K. Chesterton, *The End of the Armistice*; Ellery Queen, *The New Adventures of Ellery Queen*; John Dickson Carr, *The Black Spectacles*.—S, núm. 70, julio de 1940, pp. 60-63.
318. Sobre: Arthur Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China*; Ifor Evans, *A Short History of English Literature*.—S, núm. 71, agosto de 1940, pp. 73-75.
319. "El tiempo y J. W. Dunne".—S, núm. 72, setiembre de 1940, pp. 74-77. [Véase núm. 14].
320. "La noche cíclica".—N, 6 de octubre de 1940. [Véase núm. 4].
321. Sobre: Edward Kasner and James Newman, *Mathematics and the Imagination*.—S, núm. 73, octubre de 1940, pp. 85-86.

322. "Las ruinas circulares".—S, núm. 75, diciembre de 1940, pp. 100-106. [Véanse núms. 16 y 17].
323. "La lotería en Babilonia".—S, núm. 76, enero de 1941, pp. 70-76. [Véanse núms. 16 y 17].
324. Sobre: Bret Harte, *Stories of the Old West*.—S, núm. 76, enero de 1941, p. 121.
325. Sobre: Edward Shanks, R. Kipling. *A Study in Literature and Political Ideas*.—S, núm. 76, enero de 1941, p. 83.
326. "Fragmento sobre Joyce".—S, núm. 77, febrero de 1941, pp. 60-62.
327. "Examen de la obra de Herbert Quain".—S, núm. 79, abril de 1941, pp. 44-48. [Véanse núms. 16 y 17].
328. Sobre: Gerarld Heard, *Pain, Sex and Time*.—S, núm. 80, mayo de 1941, pp. 111-113.
329. "La creación y P. H. Gosse".—S, núm. 81, junio de 1941, pp. 68-70. [Véase núm. 14].
330. "Nota sobre *The Purple Land*".—N, 3 de agosto de 1941. [Véanse núms. 14 y 49].
331. "Un film abrumador".—S, núm. 83, agosto de 1941, pp. 88-89.
332. "Dos libros de este tiempo (H. G. Wells y Bertrand Russell)".—N, 12 de octubre de 1941. [Véase núm. 14].
333. "Sobre los clásicos".—S, núm. 85, octubre de 1941, pp. 7-12.
334. Sobre: A. Castro, *La peculiaridad lingüística*.—S, núm. 86, noviembre de 1941, pp. 66-70. [Véase núm. 14].
335. "Tres formas del eterno regreso".—N, 14 de diciembre de 1941. [Véanse núms. 4 y 11].
336. "Año 1941".—S, núm. 87, diciembre de 1941, pp. 21-22.
337. "El Dr. Jekyll y Edward Hyde transformados".—S, núm. 87, diciembre de 1941, pp. 70-71.
338. Sobre: Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, traducción de León Felipe.—S, núm. 88, enero de 1942, pp. 68-70.
339. "El idioma analítico de John Wilkins".—N, 8 de febrero de 1942. [Véase núm. 14].
340. "Teoría de Almafuerte".—N, 22 de febrero de 1942.
341. Sobre: Roger Caillois, *Le roman policier*.—S, núm. 91, abril de 1942, pp. 56-57.
342. "La muerte y la brújula".—S, núm. 92, mayo de 1942, pp. 27-39. [Reproducido en *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de octubre de 1951. Véanse núms. 17 y 19].
343. "Observación final".—S, núm. 92, mayo de 1942, pp. 72-73.
344. "Del infierno y del cielo".—N, 7 de junio de 1942. [Véase núm. 4].
345. "La forma de la espada".—N, 26 de julio de 1942. [Véanse núms. 17 y 19].
346. Sobre: Michael Sadleir, *Fanny by gaslight*.—S, núm. 95, agosto de 1942, pp. 72-73.
347. "Sobre una alegoría china".—N, 25 de octubre de 1942.
348. "Sobre la descripción literaria".—S, núm. 97, octubre de 1942, pp. 100-102.
349. "La última invención de Hugh Walpole".—N, 10 de enero de 1943.

350. "El milagro secreto".—S, núm. 101, febrero de 1943, pp. 13-20. [Véanse núms. 17 y 19].
351. Sobre: S. Ocampo, *Enumeración de la patria*.—S, núm. 101, febrero de 1943, pp. 64-67.
352. Sobre: Dudley Fitts, *An Anthology of Contemporary Latin American Poetry*.—S, núm. 102, marzo de 1943, pp. 62-65.
353. "Sobre el Vathek de William Beckford".—N, 4 de abril de 1943. [Véase núm. 14].
354. "Dos Films".—S, núm. 103, abril de 1943, pp. 103-104.
355. Sobre: Gilbert Waterhouse, *A short history of German Literature*.—S, núm. 104, mayo de 1943, pp. 86-87.
356. Sobre: Leslie D. Weatherhead, *After Death*.—S, núm. 105, junio de 1943, pp. 83-85.
357. "Poema conjetural".—N, 4 de julio de 1943. [Véase núm. 4].
358. Sobre: Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*.—S, núm. 107, agosto de 1943, p. 66.
359. Sobre: Silvina Bullrich Palenque, *La redoma del primer ángel*; José Bianco, *Las ratas*.—S, núm. 111, diciembre de 1943, pp. 74-78.
360. "Tema del traidor y del héroe".—S, núm. 112, enero de 1944, pp. 23-26. [Véanse núms. 17 y 19].
361. "Poema del tercer elemento".—N, 5 de marzo de 1944. [Véase núm. 4].
362. "Una de las posibles metafísicas".—S, núm. 115, abril de 1944, pp. 59-67. [Véanse núms. 12 y 14].
363. Sobre: M. Davidson, *The Free Will Controversy*; Chaucer, *El cuento del perdonador*.—S, núm. 116, mayo de 1944, pp. 86-89.
364. "Tres versiones de Judas".—S, núm. 118, julio de 1944, pp. 7-12. [Véase núm. 17].
365. Sobre: Margaret Smith, *The Persian Mystics*.—S, núm. 119, agosto de 1944, pp. 120-121.
366. "Anotación al 23 de agosto de 1944".—S, núm. 120, setiembre de 1944, pp. 24-26. [Véase núm. 14].
367. "El propósito de Zarathustra".—N, 15 de octubre de 1944.
368. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)".—S, núm. 122, noviembre de 1944, pp. 7-10. [Véase núm. 18].
369. Sobre: Francisco Ayala, *El hechizado*.—S, núm. 122, noviembre de 1944, pp. 58-59.
370. "Respuesta a la encuesta entre los escritores".—*Latitud*, Buenos Aires, núm. 1, febrero de 1945, p. 4.
371. Respuesta en el "Debate de Sur: Moral y literatura".—S, núm. 126, abril de 1945, pp. 71-72.
372. Sobre: Manuel Peyrou, *La espada dormida*.—S, núm. 127, mayo de 1945, pp. 73-74.
373. "Sobre el doblaje".—S, núm. 128, mayo de 1945, pp. 88-90.
374. "Nota sobre la paz".—S, núm. 129, junio de 1945, pp. 9-10.
375. "Agradecimiento a la demostración que le ofreció la Sociedad Argentina de Escritores".—S, núm. 129, julio de 1945, pp. 120-121.
376. "La flor de Coleridge".—N, 23 de setiembre de 1945. [Véase núm. 14].

377. "El Aleph".—S, núm. 131, setiembre de 1945, pp. 52-66. [Véase núm. 18].
378. "Valéry como símbolo".—S, núm. 132, octubre de 1945, pp. 30-32. [Véase núm. 14].
379. "Nota sobre el Ulises en español".—An, núm. 1, enero de 1946, p. 49.
380. "Deutsches Requiem".—S, núm. 136, febrero de 1946, pp. 7-14. [Véase núm. 18].
381. Sobre: Hilda Roderick Ellis, *The Road to Hell*.—An, núm. 3, marzo de 1946, pp. 62-63.
382. Sobre: Ainsworth Noyes, *Christopher Smart*.—An, núm. 4, abril de 1946, pp. 59-60.
383. "Nuestro pobre individualismo".—S, núm. 141, julio de 1946, pp. 82-84. [Véanse núms. 8 y 14].
384. "La paradoja de Apollinaire".—An, núm. 8, agosto de 1946, pp. 48-51.
385. "Palabras pronunciadas en la comida que le ofrecieron los escritores".—S, núm. 142, agosto de 1946, pp. 114-115.
386. "El primer Wells".—An, núm. 9, setiembre de 1946, pp. 20-22. [Véase núm. 14].
387. "El muerto".—S, núm. 145, noviembre de 1946, pp. 42-48. [Véase núm. 18].
388. "Sobre Oscar Wilde".—An, núm. 11, diciembre de 1946, pp. 44-46. [Véase núm. 14].
389. "Los inmortales".—An, núm. 12, febrero de 1947, pp. 29-39. [Véase núm. 18].
390. "Nota sobre Walt Whitman".—An, núm. 13, marzo de 1947, pp. 41-45. [Véase núm. 14].
391. "Los teólogos".—An, núm. 14, abril de 1947, pp. 50-56. [Véase núm. 18].
392. "La casa de Asterión".—An, núms. 15-16, mayo-junio de 1947, pp. 47-49. [Véase núm. 18].
393. "La busca de Averroes".—S, núm. 152, junio de 1947, pp. 36-45. [Véase núm. 18].
394. "El Zahir".—An, núm. 17, julio de 1947, pp. 30-37. [Véase núm. 18].
395. "Nota sobre el Quijote".—*Realidad*, Buenos Aires, vol. 2, núm. 5, setiembre-octubre de 1947, pp. 234-236.
396. Sobre: Pascal, *Pensées*.—S, núm. 157, noviembre de 1947, pp. 97-99. [Véase núm. 14].
397. "Nota sobre Chesterton".—An, núms. 20, 21 y 22, octubre, noviembre y diciembre de 1947, pp. 49-52. [Véase núm. 14].
398. Sobre: John Donne: *Biathanatos*.—S, núm. 159, enero de 1948, pp. 105-108. [Véase núm. 14].
399. "El simurg y el águila".—N, 14 de marzo de 1948.
400. "El seudo problema de Ugolino".—N, 30 de mayo de 1948. [Véase núm. 64].
401. "El verdugo piadoso".—S, núm. 163, mayo de 1948, pp. 9-12. [Véase núm. 64].

402. "El último viaje de Ulises".—N, 22 de agosto de 1948. [Véase núm. 64].
403. "Emma Zunz".—S, núm. 167, setiembre de 1948, pp. 14-19. [Véanse núms. 18 y 19].
404. "El encuentro en un sueño".—N, 3 de octubre de 1948. [Véanse núms. 14 y 64].
405. "La redención".—N, 9 de enero de 1949. [Recogido en núm. 18 con el nombre de "La otra muerte"].
406. "La escritura del Dios".—S, núm. 172, febrero de 1949, pp. 7-12. [Véanse núms. 18 y 27].
407. "Historia del guerrero y de la cautiva".—S, núm. 175, mayo de 1949, pp. 40-43. [Véase núm. 18].
408. "Hawthorne".—CyC, año XVIII, núms. 208-209-210, vol. 35, julio-agosto-setiembre de 1949, pp. 221-240. [Véase núm. 14].
409. "De las alegorías a la novelas".—N, 7 de agosto de 1949. [Véase núm. 14].
410. "Edgar Allan Poe".—N, 2 de octubre de 1949.
411. "Magias parciales del Quijote".—N, 6 de noviembre de 1949. [Véase núm. 14].
412. "De alguien a nadie".—S, núm. 185, marzo de 1950, pp. 7-9. [Véase núm. 14].
413. "La espera".—N, 27 de agosto de 1950. [Véanse núms. 18 y 19].
414. "La muralla y los libros".—N, 22 de octubre de 1950. [Véase núm. 14].
415. "La personalidad y el Buddha".—S, núms. 192-193-194, octubre-noviembre-diciembre de 1950, pp. 31-34.
416. "La esfera de Pascal".—N, 14 de enero de 1951. [Véase núm. 14].
417. "La inocencia de Layamon".—S, núm. 197, marzo de 1951, pp. 18-21. [Véase núm. 14].
418. "El estilo de su fama".—Davar, Buenos Aires, núms. 31-32-33, abril de 1951, Homenaje a Alberto Gerchunoff, pp. 104-106.
419. "El noble castillo del canto cuarto".—N, 22 de abril de 1951.
420. "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw".—S, núm. 200, junio de 1951, pp. 1-4. [Véase núm. 14].
421. "Del culto de los libros".—N, 8 de julio de 1951. [Véase núm. 14].
422. "Abejacán el Bojarí, muerto en su laberinto".—S, núm. 202, agosto de 1951, pp. 1-8. [Véase núm. 18].
423. "Kafka y sus precursores".—N, 19 de agosto de 1951. [Véase núm. 14].
424. "El enigma de Edward Fitzgerald".—N, 7 de octubre de 1951. [Véase núm. 14].
425. "El sueño de Coleridge".—N, 18 de noviembre de 1951. [Véase núm. 14].
426. "El ruiseñor de Keats".—N, 9 de diciembre de 1951. [Véase núm. 14].
427. "Macedonio Fernández (1874-1952)".—S, núms. 209-210, marzo-abril de 1952, pp. 145-147.
428. "El hombre en el umbral".—N, 20 de abril de 1952. [Véase núm. 18].

429. "El hijo de su amigo".—Número, núm. 19, abril-junio de 1952, pp. 101-119. [En colaboración con Adolfo Bioy Casares. Reproducido en *Revista Mexicana de Literatura*, México, núm. 1, setiembre-octubre de 1955, pp. 13-36].
430. "Formas de una leyenda".—N, 8 de junio de 1952. [Véase núm. 14].
431. "La secta del Fénix".—S, núms. 215-216, setiembre-octubre de 1952, pp. 13-15.
432. "La metáfora".—N, 9 de noviembre de 1952. [Véase núm. 11].
433. Sobre: *Don Segundo Sombra*.—S, núms. 217-218, noviembre-diciembre de 1952, pp. 9-11.
434. "El desafío".—N, 28 de diciembre de 1952. [Véase núm. 8].
435. "Destino escandinavo".—S, núms. 219-220, enero-febrero de 1953, pp. 9-13.
436. "El Sur".—N, 8 de febrero de 1953.
437. "El destino de Ulfilas".—BAL, núm. 5, febrero de 1953, pp. 1-5.
438. "El escritor argentino y la tradición".—CyC, vol. 42, núms. 250-251-252, enero-febrero-marzo de 1953, pp. 515-525. [Versión taquigráfica de la clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el 19 de diciembre de 1951. Reproducido en *El Diario*, La Paz, 28 de febrero de 1954 y en S, núm. 232, enero-febrero de 1955, pp. 1-8].
439. "A un poeta menor de la antología".—N, 12 de abril de 1953. [Véase núm. 4].
440. "Diálogos del asceta y del rey".—N, 20 de setiembre de 1953.
441. "El fin".—N, 11 de octubre de 1953. [Véase núm. 27].
442. "Mateo XXV, 30".—N, 15 de noviembre de 1953. [Véase núm. 4].
443. "La literatura alemana en la época de Bach".—CyC, año XXII núms. 259-260-261, vol. 44, octubre-noviembre-diciembre de 1953, pp. 289-297.
444. "Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín".—S, núm. 226, enero-febrero de 1954, pp. 47-48. [Véase núm. 4].
445. "De aporte positivo".—BAL, núm. 17, febrero de 1954, pp. 61-64. [Bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq].
446. "El dios y el rey".—N, 2 de mayo de 1954.
447. "Mutaciones".—S, núm. 228, mayo-junio de 1954, p. 1.
448. "Vindicación de Bouvard y Pécuchet".—N, 4 de noviembre de 1954.
449. "Paradiso, XXXI, 108".—S, núm. 231, noviembre-diciembre de 1954, pp. 1-2.
450. "Flaubert y su destino ejemplar".—N, 12 de diciembre de 1954.
451. "El puñal".—Marcha, Montevideo, 1954. [Véase núm. 8].
452. "Lugones, Herrera, Cartago".—CyC, año XXIV, núm. 268, vol. 46, marzo de 1955, pp. 1-4. [Véase núm. 28].
453. "Inferno, I, 32".—Ciclón, La Habana, vol. 1, núm. 3, mayo de 1955, p. 3.
454. "Historia de los ecos de un nombre".—Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura, núm. 15, noviembre-diciembre de 1955, pp. 10-12.
455. "L'illusion comique".—S, núm. 237, noviembre-diciembre de 1955, pp. 9-10.

456. "Alfonso Reyes".—*México en la cultura*, Buenos Aires, núm. 21, octubre-noviembre-diciembre de 1955, p. 11. [Reproducido en *Revista Mexicana de Literatura*, México, núm. 4, marzo-abril de 1956, p. 415].
457. "Nota de un mal lector".—*Ciclón*, La Habana, vol. 2, núm. 1, enero de 1956, p. 28. [Sobre Ortega y Gasset].
458. "Análisis del último capítulo del *Quijote*".—*RUBA*, 5ª época, año I, núm. 1, enero-marzo de 1956, pp. 28-36.
459. "De zoología fantástica. Animales esféricos. Animales de los espejos".—*UM*, vol. 10, núm. 11, México, julio de 1956. [En colaboración con Margarita Guerrero].
460. "Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada".—*S*, núm. 242, setiembre-octubre de 1956, pp. 52-53.

ESTUDIOS DEDICADOS A JORGE LUIS BORGES

- A. G.—Sobre: *Ficciones*.—*Contrapunto*, Buenos Aires, año I, núm. 2, 1945.
- Albano, Mario.—"Atisbo de interpretación argentina: Jorge Luis Borges".—*S*, núm. 169, noviembre de 1948, pp. 61-64.
- Albérès, René Marill.—"J. L. Borges ou les deux bouts du monde".—*Affinités*, Buenos Aires, año II, núm. 7, abril de 1953, pp. 84, 85 y 92.
- Alcorta, Gloria.—"Desagravio a Borges".—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 20.
- Alonso, Amado.—"Discusión sobre Jorge Luis Borges".—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933, p. 19.
- Alonso, Amado.—"Borges, narrador".—*S*, núm. 14, noviembre de 1935, pp. 105-115. [Recogido en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955].
- Alonso, Amado.—"Polémica: A quienes leyeron a Jorge Luis Borges en *Sur*, núm. 86".—*S*, núm. 89, febrero de 1942, pp. 79-81.
- Alonso, Amado.—"Desagravio a Borges".—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 15-17.
- Amorim, Enrique.—"Desagravio a Borges".—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 29-30.
- Anderson Imbert, Enrique.—"Discusión sobre Jorge Luis Borges".—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Anderson Imbert, Enrique.—"Desagravio a Borges".—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 24-25.
- Anderson Imbert, Enrique.—"Jorge Luis Borges".—*UM*, vol. 8, núm. 4, diciembre de 1953. [Recogido en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, Colección Breviarios, 89].
- Anzoátegui, Ignacio B.—"Discusión sobre Jorge Luis Borges".—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Ardiles Gray, Julio.—"Conversación acerca de Borges".—*La Gaceta*, Tucumán, 10 de abril de 1954.
- Arreola, Juan José.—"Jorge Luis Borges y las literaturas germánicas".—*UM*, vol. 6, núm. 65, mayo de 1952.

- Barleta, Leónidas.—“Desagravio a Borges”.—*Argentina Libre*, Buenos Aires, 25 de julio de 1946.
- Barrenechea, Ana María.—“Borges y el lenguaje”.—*NRFH*, año VII, núms. 3-4, 1953, pp. 551-569.
- Barrenechea, Ana María.—“Una ficción de Jorge Luis Borges”.—*UM*, vol. 8, núm. 12, agosto de 1954, pp. 15 y 20.
- Bartholomew, Roy.—“Nota de...”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 93-101.
- Becco, Horacio Jorge.—Véase Ríos Patrón, José Luis.
- Beck, Vera F.—“La revista Martín Fierro: rememoración de su XXV aniversario”.—*RHM*, XVI, 1950, pp. 133-141.
- Bénichou, Paul.—“Le monde de José (sic) Luis Borges”.—*Critique*, París, tomo 8, núms. 63-64, agosto-setiembre de 1952, pp. 675-687.
- Bénichou, Paul.—“Kublai Khan, Coleridge y Borges”.—*S*, núm. 236, setiembre y octubre de 1955, pp. 57-61.
- Bénichou, Paul.—“Le monde et l'esprit chez Jorge Luis Borges”.—*Les Lettres Nouvelles*, París, año II, núm. 21, noviembre de 1954, pp. 680-699.
- Bernárdez, Francisco Luis.—“Dos poetas, dos conductas estéticas”.—*Criterio*, año XXVII, núm. 1220, tomo 67, 23 de setiembre de 1954, p. 716.
- Bernárdez, Francisco Luis.—“Jorge Luis Borges”.—*N*, 13 de diciembre de 1925.
- Bianco, José.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 23-24.
- Bioy Casares, Adolfo.—Sobre: *El jardín de senderos que se bifurcan*.—*S*, núm. 92, mayo de 1942, pp. 60-65.
- Bioy Casares, Adolfo.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 22.
- Bioy Casares, Adolfo.—Sobre: *El jardín de senderos que se bifurcan*.—*CEA*, Centro de Editoriales Argentinas, Buenos Aires, I, núm. 4, 1943, pp. 17-18.
- Brion, Marcel.—“D' un autre hémisphère”.—*Le Monde*, París, 26 de marzo de 1952.
- Brion, Marcel.—“J. L. Borges et ses Labyrinthes”.—*Le Monde*, París, 18 de agosto de 1954.
- Brumana, Herminia.—“Borges, conferencista”.—*S*, núms. 209-210, marzo-abril de 1952, pp. 185-187.
- Bullrich, Silvina.—“El misterio de la literatura”.—*Atlántida*, Buenos Aires, abril de 1952, p. 45. [Sobre *La muerte y la brújula*].
- Caillois, Roger.—*Sociología de la novela*.—Edición Sur, Buenos Aires, 1944.
- Caillois, Roger.—“Soldats de la Liberté!”.—*Opéra*, París, 30 de enero de 1952.
- Canal Feijóo, Bernardo.—“Dédalo y los titanes escépticos”.—*Reseña*, Buenos Aires, núm. 3, agosto de 1949.
- Canal Feijóo, Bernardo.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 32-34.
- Cansinos-Asséns, Rafael.—*La nueva literatura*. Tomo 3: *La evolución de la poesía (1917-1927)*.—Editorial Páez, Madrid, 1927. [Sobre J. L. B. véanse pp. 280-302].

- Canto, Estela.—Sobre: *El Aleph*.—S, núm. 180, octubre de 1949, pp. 93-98.
- Canto, Estela.—“Güiraldes fue la cantárida de Florida, afirma Mastronardi”.—*Nueva Gaceta*, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1949. [Entrevista con J. L. B.].
- Canto, Patricio.—“Desagravio a Borges”.—S, núm. 94, julio de 1942, p. 13.
- Carrouges, Michel.—“Le gai savoir de Jorge Luis Borges”.—*Preuves*, París, núm. 13, 1952, pp. 47-49.
- Casulla, Luis.—Sobre: *El Aleph*.—*Espiga*, Rosario, año III, núms. 8-9, 1950.
- Clemente, José Edmundo.—*Estética del lector*.—Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1950.
- C. M. M.—*Marcha*, Montevideo, 9 de julio de 1948.
- Cócaro, Nicolás.—*Oeste*, Buenos Aires, año X, núm. 17, 1954.
- Cohen, J. M.—“Two Argentine Poets, Ricardo Molinari and J. L. Borges”.—*Atlante*, Londres, I (1953), pp. 87-88.
- Córdova Iturburu, C.—“El movimiento de la generación de la revista *Martín Fierro*”.—*Espiga*, Rosario, año III, núms. 8-9, 1950.
- Costa Álvarez, Arturo.—Sobre: *El idioma de los argentinos*.—*Nos*, año XXII, núm. 230, tomo 61, julio de 1928, pp. 125-127.
- Chumacero, Alí.—“La poesía de Borges”.—*Letras Mexicanas*, México, IV, núm. 19, 1944.
- Chumillas, Ventura.—“Jorge Luis Borges”.—*El Pueblo*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1930.
- Daireaux, Max.—*Littérature hispano-américaine*.—Ed. Kra, Panoramas des Littératures Contemporaines.
- De Lellis, Jorge Mario.—“Necesidad de una poética nacional”.—*Pr*, 21 de setiembre de 1954.
- Devoto, Daniel.—“Del gran inquisidor”.—*BAL*, núm. 1, octubre de 1952, pp. 47-50.
- Diehl, Adán C.—“Desagravio a Borges”.—S, núm. 94, julio de 1942, pp. 25-26.
- Díez-Canedo, Enrique.—Sobre: *Fervor de Buenos Aires*.—*España*, Madrid, año X, núm. 168, 15 de marzo de 1924. [Recogido en *Letras de América*, El Colegio de México, México, 1944, pp. 369-372].
- Drieu La Rochelle, P.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Durand, José.—“De Lugones a Borges”.—*Novedades*, 17 de febrero de 1952. [Sobre *Los caballos de Abdera* de Lugones y *La casa de Asterión* de Borges].
- Eichelbaum, Samuel.—“Desagravio a Borges”.—S, núm. 94, julio de 1942, pp. 20-21.
- Estrella Gutiérrez, Fermín.—*Panorama sintético de la literatura argentina*.—Editorial Ercilla, Chile, 1938.
- Etiemble.—“Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite”.—*Les Temps Modernes*, París, núm. 83, setiembre de 1952, pp. 512-526.
- Fernández Moreno, César.—“Poesía argentina desde 1920”.—*CA*, año V, núm. 5, 1946, pp. 230 y ss.
- Fernández Moreno, César.—“Esquema de Borges”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 11-31.

- F. L. B.—“Un Borges de entrecasa”.—*MF*, núm. 33, 3 de setiembre de 1926. [Sobre *El tamaño de mi esperanza*].
- Flores, Ángel.—“Magical Realism in Spanish American Fiction”.—*Hispania*, Baltimore, XXXVIII, núm. 2, mayo de 1955, pp. 187-192.
- F[lorit], E[ugenio].—Sobre: *Ficciones*.—*RHM*, XIII, núms. 1-2, enero-abril de 1947.
- Forcada Cabanellas, M.—*De la vida literaria (Testimonios de una época)*.—Editorial Ciencia, Rosario, 1941.
- Freden, Gustaf.—“Jorge Luis Borges, Rationalist och my Stiker”.—*Göteborgs Handels och Sjöfartstidning*, Gothemburgo, 11 de junio de 1954.
- García, Germán.—*La novela argentina*.—Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1952.
- G[hiario], J[uan] C[arlos].—Sobre: *Nueva refutación del tiempo*.—*Realidad*, Buenos Aires, núm. 10, julio-agosto de 1948, p. 121.
- Ghiano, Juan Carlos.—*Temas y actitudes*.—Editorial Ollantay, Buenos Aires, 1949.
- Ghiano, Juan Carlos.—*Constantes de la literatura argentina*.—Editorial Rai-gal, Buenos Aires, 1953.
- Ghiano, Juan Carlos.—“Destino de Carriego”.—*Oeste*, Buenos Aires, año X, núm. 17, 1954.
- Ghiano, Juan Carlos.—“Lecturas de Borges”.—*Clima*, Paraná, núm. 1, 1954.
- Ghiano, Juan Carlos.—“Borges y la poesía”.—*CA*, XV, núm. 1, enero-febrero de 1956, pp. 222-250.
- Ghida, Arturo.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, agosto de 1933, núm. 11.
- Ghioldi, Américo.—“Un poema civil de Jorge Luis Borges”.—*El Plata*, Montevideo, 6 de abril de 1954.
- G[irardot], R. G.—“Dos temas en la literatura hispanoamericana”.—*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 32, agosto de 1952, pp. 262-264. [Sobre *La muerte y la brújula*].
- Girondo, Oliverio.—*El periódico “Martín Fierro” (1924-1949)*. Ediciones Colombo, Buenos Aires, 1949.
- Gómez, Carlos Alberto.—“Reiteraciones sobre Borges”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 32-40.
- Gómez de la Serna, Ramón.—Sobre: *Fervor de Buenos Aires*.—*RO*, tomo 4, núm. 10, abril-junio de 1924, pp. 123-127.
- González, Juan B.—Sobre: *Inquisiciones*.—*Nos*, año XIX, núm. 193, tomo 50, junio de 1925, pp. 268-271.
- González Casanova, Pablo.—“Borges, microcosmos”.—*Novedades*, 23 de marzo de 1951. [Sobre *El Aleph*].
- González Garaño, Alfredo.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 14-15.
- González Lanuza, Eduardo.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 17-18.
- G. R. C.—Sobre: *El Aleph*.—*Vida Hispánica*, Londres, vol. 4, núm. 1, mayo de 1950.
- Grünberg, Carlos M.—Sobre: *El idioma de los argentinos*.—*Vida Literaria*, Buenos Aires, 1929.

- Guerra, M. A.—“Jeroglíficos: A propósito de una composición de Jorge Luis Borges”.—*Estudios*, Buenos Aires, XXXVIII, 1929, pp. 242-245. [Sobre “La noche que en el Sur lo velaron”].
- Guglielmini, Homero M.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Guglielmini, Homero M.—Sobre: *El Aleph*.—*Clarín*, Buenos Aires, 29 de enero de 1950.
- Güiraldes, Ricardo.—“Una carta inédita”.—*Sín*, año II, núm. 14, tomo 5, julio de 1928, pp. 155-157. [Sobre *Luna de enfrente*].
- Hamilton, C. D.—Sobre *Historia de la eternidad*.—*RHM*, 20 (1954), pp. 329-330.
- Henríquez Ureña, Pedro.—Sobre: *Inquisiciones*.—*RFE*, XIII, 1926, pp. 79-80.
- Henríquez Ureña, Pedro.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 13-14.
- Hoog, Armand.—“Au delà de l'énigme: J. L. Borges, Fictions”.—*Carrefour*, París, 26 de marzo de 1952.
- Ibarra, Néstor.—“Jorge Luis Borges, poeta”.—*Sín*, año III, núm. 34, marzo de 1930, pp. 11-32. [Recogido en *La nueva poesía argentina (1921-1929)*, Buenos Aires, 1930].
- Ibarra, Néstor.—“Jorge Luis Borges”.—*Lettres Françaises*, Buenos Aires, núm. 14, 1 de octubre de 1944, pp. 9-12. [Reproducido en el prefacio a la traducción francesa de *Ficciones: Fictions*, Ed. Gallimard, París, 1951, Collection La Croix du Sud, pp. 7-13].
- Iduarte, Andrés.—“Borges en *El Aleph*”.—*RHM*, XX, núms. 1-2, 1954, pp. 75-76.
- Jarnés, Benjamín.—Sobre: *Inquisiciones*.—*RO*, tomo 9, núm. 25, julio-septiembre de 1925, pp. 125-127.
- Jurado, Alicia.—“Borges y el cuento fantástico”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 45-49.
- K[agel], J[orge].—“Días de odio”.—*Buenos Aires Cine Club*, Buenos Aires, núm. 1, 1954.
- Kemp, Robert.—“La vie des livres. Vérités et Fictions”.—*Les Nouvelles Littéraires*, París, 20 de marzo de 1952.
- Lange, Norah.—“Jorge Luis Borges, pensado en algo que no alcanza a ser poema”.—*MF*, núm. 40, 28 de abril de 1927.
- Lara, Tomás M.—“Discusión de Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Laurens, Nélica Gladys.—*El cuento en la literatura contemporánea*.—Edición del autor, Rosario, 1946.
- Lida, Raimundo.—“Notas a Borges”.—*CA*, año X, núm. 2, 1951, pp. 286-288.
- Lida de Malkiel, María Rosa.—“Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges”.—*S*, núms. 213-214, julio-agosto de 1952, pp. 50-57.
- Lida de Malkiel, María Rosa.—“La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, Apéndice a *El otro mundo en la literatura medieval* de Howard Rollin Patch, ed. española.—Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 449.

- López Palmero, M.—Sobre: *Cuaderno San Martín*.—Nos, año XXIV, núm. 256, tomo 69, setiembre de 1930, pp. 327-328.
- Lozada, Salvador María.—“Borges y sus detractores”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 40-44.
- Lozada, Salvador María.—“Sobre Borges”.—*La Gaceta*, Tucumán, 12 de setiembre de 1954.
- Mallea, Eduardo.—“Un libro de Borges (Apuntes al margen)”.—*Sagitario*, La Plata, núm. 6, 1926. [Sobre *Luna de enfrente*].
- Mallea, Eduardo.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Mallea, Eduardo.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 7-8.
- Marechal, Leopoldo.—Sobre: *Luna de enfrente*.—*MF*, núm. 26, 29 de diciembre de 1925.
- Martelli, Juan Carlos.—“Ubicación de Jorge Luis Borges”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 50-55.
- M[astronardi], C[arlos].—Sobre: *Cuaderno San Martín*.—*Sin*, año III, núm. 29, octubre de 1929, pp. 219-222.
- Mastronardi, Carlos.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 27-29.
- Mastronardi, Carlos.—“Sobre una poesía condenada”.—*S*, núm. 169, noviembre de 1948, pp. 52-61.
- Mastronardi, Carlos.—“A vida literaria na Argentina”.—*Journal de Letras*, Río de Janeiro, núm. 50, agosto de 1953.
- McKegney, James C.—“Buenos Aires in the Poetry of Jorge Luis Borges”.—*Hispania*, Baltimore, 1954, pp. 162-166.
- Mead, Roberto G. (Jr.).—“Argentine Literature today”.—*University of Connecticut*, Hous, 2 de mayo de 1954.
- Méndez, Evar.—“La joven literatura argentina”.—*El Orden*, Tucumán, 31 de diciembre de 1924.
- Méndez, Evar.—“Doce poetas nuevos”.—*Sin*, año I, núm. 4, setiembre de 1927, pp. 25-27.
- Monterroso, Augusto.—“Jorge Luis Borges”.—*Novedades*, 31 de julio de 1949.
- Murena, H. A.—“Condenación de una poesía”.—*S*, núms. 164-165, junio-julio de 1948, pp. 76-78.
- Murena, H. A.—*El pecado original de América*.—Ediciones Sur, Buenos Aires, 1954.
- Nadeau, Maurice.—“Un écrivain déroutant et savoureux: J. L. Borges”.—*L'Observateur*, París, núm. 94, 28 de febrero de 1952.
- Noé, Julio.—Sobre: *Historia de la eternidad*.—*H*, 28 de agosto de 1936, p. 77.
- Onís, Federico M.—*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*.—Madrid, 1934, pp. 1149-1154.
- Ortelli, Roberto A.—Sobre: *Fervor de Buenos Aires*.—*Inicial*, Buenos Aires, año I, núm. 1, 1923.
- Ostrov, León.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.

- Palacio, Ernesto.—Sobre: *El idioma de los argentinos*.—*Criterio*, año I, núm. 17, tomo 1, 29 de junio de 1928, p. 533.
- Payró, Roberto P.—“El mundo literario de Borges”.—*Américas*, Publicación de la Unión Panamericana, vol. 2, núm. 10, octubre de 1950, pp. 37-38. [Sobre *El Aleph*].
- Pereda Valdés, I.—“Jorge Luis Borges poeta de Buenos Aires”.—*Nos*, tomo 52, enero-febrero de 1926, pp. 106-109.
- Petit de Murat, Ulises.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Petit de Murat, Ulises.—“Jorge Luis Borges y la revolución literaria de *Martín Fierro*”.—*Correo Literario*, Buenos Aires, 15 de enero de 1944.
- Peyrou, Manuel.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 31.
- Pczzoni, Enrique.—“Aproximación al último libro de Borges”.—*S*, núms 217-218, noviembre-diciembre de 1952, pp. 101-123.
- Pillement, Georges.—Sobre: *Fervor de Buenos Aires*.—*Revue de l'Amérique Latine*, Paris, año II, vol. 6, núm. 23, noviembre de 1923.
- Pinetta, Alberto.—“La promesa de la nueva generación literaria”.—*Sín*, año III, núm. 29, octubre de 1929, pp. 207-218.
- Pinto, Joaquín D.—“Dos escritores argentinos. Leopoldo Lugones por J. L. Borges con la colaboración de B. Edelberg”.—*Pr*, 22 de abril de 1956.
- Piñero, Sergio.—Sobre: *Inquisiciones*.—*MF*, núm. 18, 26 de junio de 1925.
- Ponce, Aníbal.—“Hojeando los últimos libros”.—*El Mundo*, Buenos Aires, 15 de julio de 1930. [Sobre *Historia universal de la infamia*].
- Prieto, Adolfo.—*Borges y la nueva generación*.—Editorial Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.
- Prieto, Adolfo.—“Respuesta de...”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 101-106.
- Rabassa, Gregory.—*Los mejores cuentos policiales*.—Columbia University.
- Radaelli, Sigfrido A.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Ramela, Carlos.—“Influencia e imitación de Jorge Luis Borges”.—*Marcha*, 8 de octubre de 1948.
- Ramela, Carlos.—“Escritura y enigmas de Jorge Luis Borges”.—*Marcha*, 23 de junio de 1950.
- Ramos, Jorge Abelardo.—*Crisis y resurrección de la literatura argentina*.—Editorial Indoamérica, Buenos Aires, 1954.
- Rega Molina, Horacio.—Sobre: *El compadrito*.—*El Mundo*, Buenos Aires, 18 de junio de 1945.
- Revol, A. L.—“Aproximación a la obra de Jorge Luis Borges”.—*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 1954, núm. 5, pp. 20-28.
- Reyes, Alfonso.—*El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*.—El Colegio de México, México, 1944, pp. 14 n., 50 n., 110, 122, 203 y 307.
- Reyes, Salvador.—Sobre: *Fervor de Buenos Aires*.—*Zig-Zag*, Santiago de Chile, año XIX, núm. 972, octubre de 1923.
- Ríos Patrón, José Luis.—“El laberinto de Borges”.—*S*, núm. 233, marzo-abril de 1955, pp. 75-79. [Capítulo del libro *Jorge Luis Borges*].
- Ríos Patrón, José Luis.—“El pensamiento de Borges”.—*Clima*, Paraná, 1955.

- Ríos Patrón, José Luis.—“Sobre un cuento de Borges”.—*Zohra*, Buenos Aires, núm. 8, 1955.
- Ríos Patrón, José Luis.—*Jorge Luis Borges*.—Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1955. Clásicos del siglo XX.
- Ríos Patrón, José Luis.—“Bibliografía de Jorge Luis Borges”.—*Ciudad*, núms. 2-3, 1955, pp. 56-62. [Con adiciones y correcciones de Horacio Jorge Becco.]
- Rivero Olazábal, Raúl.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- R. N.—“Avez-vous lu Borges?”.—*Opéra*, París, 27 de febrero-4 de marzo de 1952, núm. 346, p. 3.
- Rodríguez Monegal, Emir.—“Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo”.—*Número*, año IV, núm. 19, abril-junio de 1952, pp. 171-183.
- Rodríguez Monegal, Emir.—“Borges, el memorioso”.—*Marcha*, núm. 618, 1952. [Sobre *La muerte y la brújula*].
- Rodríguez Monegal, Emir.—“Borges: teoría y práctica”.—*Número*, año VI, núm. 27, diciembre de 1955, pp. 124-157.
- R[odríguez] M[onegal], E[mir].—“Jorge Luis Borges”.—*Marcha*, XV, núm. 687, 12 de setiembre de 1953. [Sobre *El “Martín Fierro”*].
- Romero, Francisco.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 9.
- Rose, Gonzalo.—“Itinerario del tiempo en la ciudad de Borges”.—*Novedades*, 6 de diciembre de 1953.
- Rosenblat, Angel.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 23.
- Rubens, Erwin F.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—*Meg*, núm. 11, agosto de 1933.
- Ruiz-Díaz, Adolfo.—Véase Tamayo, Marcial.
- Sabato, Ernesto.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, pp. 30-31.
- Sabato, Ernesto.—“Los relatos de Jorge Luis Borges”.—*S*, núm. 125, febrero de 1945, pp. 69-75. [Sobre *Ficciones*].
- Sabato, Ernesto.—*Uno y el universo*.—Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945, pp. 21-27 y 104-108.
- Sabato, Ernesto.—*Heterodoxia*.—Editorial Emecé, Buenos Aires, 1953.
- Sánchez, Luis Alberto.—*Historia de la literatura hispanoamericana*.—Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1937.
- Sánchez Reulet, Aníbal.—“Desagravio a Borges”.—*S*, núm. 94, julio de 1942, p. 19.
- Simms, Ruth L. Conzelman.—“Un vistazo a la poesía de Jorge Luis Borges”.—*Hispania*, Baltimore, XXXV, 1952, pp. 414-418.
- Soria, H.—“Borges y su obsesión del compadrito”.—*Gaceta Literaria*, Buenos Aires, año I, núm. 1, febrero de 1956, p. 16.
- Sosa López, Emilio.—“Tendencias de la poesía argentina actual”.—*Realidad*, Buenos Aires, núm. 13, 1949.
- Soto, Luis Emilio.—“El sentido poético de la ciudad moderna”.—*Proa*, año I, núm. 1, pp. 16-17.

- Soto, Luis Emilio.—“Desagravio a Borges”.—S, núm. 94, julio de 1942, pp. 9-12.
- Sotomayor, Miguel.—Sobre: *El Aleph*.—Criterio, año XXIII, núm. 1112, 23 de marzo de 1950, pp. 199-200.
- S. P. M.—“Jorge Luis Borges en francés”.—N, 22 de enero de 1953.
- Suárez Calimano, E.—21 ensayos.—Buenos Aires, 1926.
- Tello, Jaime.—“Jorge Luis Borges”.—Bolívar, Bogotá, núm. 7, 1952, pp. 411-414.
- Tamayo, Marcial y Adolfo Ruiz-Díaz.—Borges, enigma y clave.—Editorial Nuestro Tiempo, Buenos Aires, 1955.
- Torre, Guillermo de.—“Márgenes de ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores”.—Proa, año II, núm. 10, pp. 21-29.
- Torre, Guillermo de.—Sobre: *Luna de enfrente*.—RO, tomo 11, núm. 33, enero-marzo de 1926, pp. 409-411.
- Ulloa, M. E.—Sobre: “Borges, conferenciante”.—S, núms. 213-214, julio-agosto de 1952, p. 168.
- Verbitsky, Bernardo.—“Un libro de Jorge Luis Borges”.—Noticias Gráficas, Buenos Aires, 5 de mayo de 1942.
- V[illaurrutia], X[avier].—Sobre: *Poemas*.—*El hijo pródigo*, México, vol. 4, 1944, p. 61.
- V[illaurrutia], X[avier].—Sobre: *Ficciones*.—*El hijo pródigo*, México, vol. 8, núm. 26, mayo de 1945, p. 119.
- Vignale, Pedro Juan.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—Meg, núm. 11, agosto de 1933.
- Virasoro, Miguel A.—Sobre: *El idioma de los argentinos*.—Sin, año II, núm. 14, julio de 1928, pp. 265-267.
- Vitier, Cintio.—“En torno a la poesía de J. L. Borges”.—Orígenes, La Habana, año II, núm. 6, julio de 1945, pp. 33-42.
- Weiss, Alfredo J.—“Borges traducido al francés”.—S, núms. 213-214, julio-agosto de 1952, pp. 165-166.
- W[ciss], A[lfredo] J.—Sobre: *El Aleph*.—Reunión, Buenos Aires, año I, núm. 4, 1949.
- Zía, Lisardo.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—Meg, núm. 11, agosto de 1933.

Números de homenaje:

- Megáfono.—“Discusión sobre Jorge Luis Borges”.—Núm. 11, agosto de 1933, pp. 13-33. (Contestan Drieu La Rochelle, Ulises Petit de Murat, Eduardo Mallea, Ignacio B. Anzoátegui, Raúl Rivero Olazábal, Amado Alonso, Arturo H. Ghida, Homero M. Guglielmini, Tomás de Lara, León Ostrov, Lisardo Zía, Pedro Juan Vignale, Enrique Anderson Imbert, Erwin F. Rubens).
- Sur.—“Desagravio a Borges”.—Núm. 94, julio de 1942. (Número de homenaje con colaboraciones de Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Sánchez Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Angel

Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sabato, Manuel Peyrou, Bernardo Canal Feijóo).

Ciudad.—“Los escritores argentinos: Jorge Luis Borges”.—Núms. 2-3, 1955, pp. 11-62. (Número de homenaje con colaboraciones de César Fernández Moreno, Salvador Alberto Gómez, Alicia Jurado, Salvador María Lozada, Juan Carlos Martelli, José Luis Ríos Patrón).

Artículos sin firma:

América, La Habana, enero de 1946.

Comentario, Buenos Aires, abril-junio de 1954.

Correo Literario, Madrid, núm. 3, 1954.

Correo Literario, Madrid, núm. 91, 1954.

El Diario, Paraná, 9 de febrero de 1947.

El Plata, Montevideo, 2 de setiembre de 1947.

Göteborgs Handels och Sjöfartstidning, Gothenburgo, 3 de junio de 1954.

Latitud 34, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1949.

La Libertad, España, 6 de octubre de 1929.

La Nación, Buenos Aires, 26 de setiembre de 1954.

La Nación, Buenos Aires [sobre Leopoldo Lugones], 3 de junio de 1956.

Marcha.—“Otra imagen de James”.—Montevideo, 28 de julio de 1950.

The Times Literary Supplement, Londres, 22 de mayo de 1948, 22 de agosto de 1948 y 24 de agosto de 1951.

Valeurs, París, núm. 10, julio de 1945.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE BORGES

- A—El Aleph.
- A2—El Aleph (2ª ed.).
- C—Evaristo Carriego.
- C2—Evaristo Carriego (2ª ed.).
- D—Discusión.
- E—Historia de la eternidad.
- F—Ficciones.
- I—Inquisiciones.
- Id—El idioma de los argentinos.
- Inf—Historia universal de la infamia.
- Inf2—Historia universal de la infamia (2ª ed.).
- OI—Otras inquisiciones.
- P—Poemas.
- P2—Poemas (2ª ed.).
- SP—Seis problemas para don Isidro Parodi.
- T—El tamaño de mi esperanza.

SIGLAS DE REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- An—Los Anales de Buenos Aires, Buenos Aires.
- BAL—Buenos Aires Literaria, Buenos Aires.
- CA—Cuadernos Americanos, México.
- Ciudad—Ciudad, Buenos Aires.
- Cr—Crítica, Buenos Aires.
- Criterio—Criterio, Buenos Aires.
- CyC—Cursos y Conferencias, Buenos Aires.
- H—El Hogar, Buenos Aires.
- Marcha—Marcha, Montevideo.
- Meg—Megáfono, Buenos Aires.
- MF—Martín Fierro, Buenos Aires.
- N—La Nación, Buenos Aires.
- Nos—Nosotros, Buenos Aires.
- Novedades—Novedades, México.
- Número—Número, Montevideo.
- Pr—La Prensa, Buenos Aires.
- Proa—Proa, Buenos Aires.
- RHM—Revista Hispánica Moderna, New York.
- RO—Revista de Occidente, Madrid.
- RUBA—Revista de la Universidad de Buenos Aires.
- Sín—Síntesis, Buenos Aires.
- UM—Universidad de México, México. /

ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS

- A propos of Dolores, 75 n.
 A Rafael Cansinos Asséns, 98.
 Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto, 40-41, 58, 62 n., 66 n., 129.
 Acerca de Unamuno, poeta, 19, 78.
 Acercamiento a Almotásim, El, 9, 21 n., 25 n., 26, 41, 64, 65 n., 111, 127, 130 n., 142.
 Acotaciones (Maples Arce, Omar Jáyam y Fitz Gerald), 21 n., 141.
 Adjetivación, La, 142.
 Agradecimiento... [cf. Bibliografía, núm. 375], 13, 63.
 Aleph, El, 16, 21 y n., 22 y n., 25, 36, 39, 40, 54, 75 n., 80, 82, 83, 84, 92, 100.
 Amanecer, 24, 39, 120-121.
 Amorosa anticipación, 64, 81 n.
 Arrabal, 12-13.
 Arte de injuriar, 63 n.
 Arte narrativo y la magia, El, 26, 47-48, 109.
 Ascino desinteresado Bill Harrigan, El, 22 n., 23 n., 63 n.
 Atardeceres, 38 n., 99 y n.
 Avatares de la tortuga, 34, 59, 76, 77, 124; cf. Bibliografía núm. 310: 139.
- Barrio Norte, 100.
 Barrio reconquistado, 22 n.
 Benarés, 39, 134.
 Biathanatos, El, 52-53, 62 n., 68 n.
 Biblioteca de Babel, La, 22 n., 36, 41, 44, 45-46, 48, 51, 53, 55, 58, 76, 131, 142.
- Biblioteca total, La, 44 n., 45, 114.
 Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, 22, 63 n., 64 n., 69, 89 n., 141.
 Buenos Aires, 21 n., 24 n., 38 n., 97, 106, 132.
 Busca de Averroes, La, 20, 29 n., 42, 78-79, 89 n., 101, 103, 114, 123, 138.
- Calle con almacén rosado, 91.
 Calles, Las, 22, 24 y n.
 Caminata, 21 n., 39.
 Campos atardecidos, 39, 99 n.
 Carriego: I, Palermo de Buenos Aires, 25 y n., 96, 100, 133; II, Una vida de Evaristo Carriego, 55, 91, 101, 118.
 Carta en la defunción de Proa, 25 n.
 Casa de Asterión, La, 21 n., 53, 58-59, 61 n., 73, 92, 142.
 Casi Juicio Final, 98.
 Cercanías, 24 n.
 Creación y P. H. Gosse, La, 76, 106 n., 108.
 Criollada de Ipuche, La, 23, 134.
 Cuentos del Turquestán, 42 n.
 Culteranismo, El, 38 n.
- Chacarita, La, 25 n., 38 n.
- De alguien a nadie, 65, 71, 89 n., 95.
 De las alegorías a las novelas, 72.
 Del culto de los libros, 19, 33, 56, 57, 114.

- Del infierno y del cielo, 22 n., 55, 60, 64, 134.
- Después de las imágenes, 124-125, 131.
- Deutsches Requiem, 21 n., 66 n., 68 n., 72, 76, 123.
- Diálogos del asceta y del rey, 95, 114.
- Dios y el rey, El, 95.
- Doctrina de los ciclos, La, 45, 59, 108 n.
- Dos libros, 21 n.
- Duración del infierno, La, 19, 36, 39, 47, 125.
- E. González Lanuza, 97.
- Eduardo Wilde, 78.
- Elegía de los portones, 96 n.
- Elementos de preceptiva, 132.
- Emma Zunz, 37, 39, 90, 138, 141.
- Encrucijada de Berkeley, La, 78, 87, 116 n., 123, 124.
- Encuentro en un sueño, El, 66 n., 71, 83.
- Enigma de Edward Fitzgerald, 28, 70-71, 131, 132.
- Epílogo de *El Aleph*, 26, 55, 112, 130 n.
- Epílogo de *Otras inquisiciones*, 76, 114.
- Escritor argentino y nuestro tiempo, El, 10 n.
- Escritura del Dios, La, 36, 55, 60, 64, 80 n., 82, 84, 85, 87-88, 95, 125, 137, 141.
- Esfera de Pascal, La, 31, 40, 64 n., 106, 114, 138.
- Espejo de los enigmas, El, 52, 54, 56, 60-61, 63, 70.
- Espejos velados, Los, 125.
- Espera, La, 15, 107, 116 n., 117, 124, 125, 129, 138.
- Estudio preliminar a Carlyle y Emerson [cf. Bibliografía, núm. 63], 86.
- Examen de la obra de Herbert Quain, 32, 54, 75, n., 82, 105-106, 130, 134.
- Examen de metáforas, 38, 78.
- Fausto criollo, El, 131.
- Felicidad escrita, La, 22 n.
- Fin, El, 21, 41, 60, 94, 100, 144.
- Flor de Coleridge, La, 42, 87, 114.
- Forma de la espada, La, 24 n., 58, 68 n., 73-74, 89 y n., 90, 92.
- Formas de una leyenda, 76, 114.
- Fragmento sobre Joyce, 68, 91.
- Fruición literaria, La, 39, 65 n., 114.
- Fundación mitológica de Buenos Aires, La, 107.
- Funes, el memorioso, 14, 22 n., 23 n., 25, 39-40, 79, 80 n., 81, 82, 83, 114, 140.
- H. G. Wells y sus parábolas, 72.
- Historia de la eternidad, 21 n., 22 n., 27, 37, 39, 76, 78, 83, 98, 103, 105, 106 n., 108 n., 111, 114, 115.
- Historia de los ángeles, 38 n., 52, 100.
- Historia del guerrero y de la cautiva, 27 n., 29, 39, 62 n., 66, 67, 68, 95, 137.
- Historias de jinetes, 115.
- Hombre de la esquina rosada, 9, 73.
- Hombre de las orillas, 9.
- Hombre en el umbral, El, 14, 21, 25 n., 26, 68, 91, 135, 139, 140.
- Hombres pelearon, 9.

- Homenaje a Buenos Aires, 62.
- Idioma analítico de John Wilkins, El, 47, 52, 53, 68 n., 75, 79, 80 y n., 107 n.
- Idioma de los argentinos, El, 19, 25, 77, 79, 106.
- Indagación de la palabra, 63 n., 78, 79-80.
- Inferno, I, 32 : 55.
- Inmortal, El, 21, 23 y n., 30, 39, 44, 51-52 y n., 53, 55, 58, 59, 62 n., 65, 66 n., 68, 73, 79, 88, 89, 93, 94, 101, 130, 135, 138, 140, 144.
- Inocencia de Layamon, La, 70.
- Inscripción en cualquier sepulcro, 116 n.
- Inscripciones: Diálogo sobre un diálogo, 21.
- Insomnio, 15, 21 n., 22 n., 23, 27, 28, 37, 84.
- Invectiva contra el arrabalero, 139.
- Jardín Botánico, El, 99.
- Jardín de senderos que se bifurcan, El, 15, 22 n., 30, 32-33, 39, 42 n., 44, 59, 62 n., 73, 116 n., 126, 144.
- Joyce y los neologismos, 80 n.
- Kafka y sus precursores, 49 n., 74.
- Kenningar, Las, 104.
- Lawrence y la Odisea, 108 n.
- Leyenda policial, 9 n.
- Libros y autores extranjeros [cf. Bibliografía, núm. 287], 123.
- Lotería de Babel, La, 23 n., 48-50, 53, 55, 56-57, 109, 113 n., 139 n.
- Llamarada, 53.
- Llanos, Los, 38 n., 39.
- Macedonio Fernández (1874-1952), 86.
- Magias parciales del Quijote, 34, 42 n., 76, 130.
- Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad, 22, 116 n.
- Mateo XXV, 30: 19 n., 27, 36, 39, 62 n., 80 n., 86.
- Metáfora, La, 114.
- Mi vida entera, 22, 23, 98.
- Milagro secreto, El, 23 n., 26, 35, 44, 63, 68, 103-104, 111, 119 n., 127, 140.
- Muerte y la brújula, La, 14, 21-22, 30, 33, 36-37, 59, 68, 73.
- Muerto, El, 14, 21, 22, 23, 26, 27, 39, 41, 66-67, 68, 85, 99, 112-113, 125, 131 n., 136.
- Muralla y los libros, La, 21 n., 29, 65 n., 66 y n., 68, 72, 91, 92, 100, 108, 131, 132-133, 137.
- Nadería de la personalidad, 87, 88 n., 116 n., 142.
- Nathaniel Hawthorne, 74, 108, 134, 139.
- Noche cíclica, La, 21, 24 y n., 30 n., 42-44, 68, 91, 144.
- Noche de San Juan, La, 98.
- Noche que en el Sur lo velaron, La, 81 n., 100-101.
- Norah Lange, 100.
- Nota sobre Carrigo, 69.
- Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, 89 n.
- Nota sobre la paz, 21, 92, 129.
- Nota sobre Walt Withman, 89 n., 139.
- Notas a Poemas, 31, 88, 93 n., 116 n.
- Nuestro pobre individualismo, 69 n.
- Nueva refutación del tiempo,

- 15, 23, 25 n., 76, 78, 82, 87,
106 n., 109 n., 111, 116 n.,
119 n., 124, 128, 134, 144.
- Otra muerte, La, 32 n., 62 n.,
109-110, 127, 130, 134, 139
y n.
- Otra vez la metáfora, 78.
- Página para recordar al Coro-
nel Suárez vencedor en Ju-
nín, 39.
- Palabras pronunciadas... [cf.
Bibliografía, núm. 385], 91.
- Palabrería para versos, 78, 79,
81, 142.
- Para el advenimiento de Piran-
dello, 38 n.
- Pascal, 31 y n., 66 n., 139.
- Paseo de Julio, El, 37.
- Patios, 96.
- Penúltima versión de la reali-
dad, La, 39, 126.
- Perpetua carrera de Aquiles y
la tortuga, La, 19, 33, 37-38,
76.
- Personalidad y el Buddha, La,
95, 124.
- Pierre Menard, autor del Qui-
jote, 9-10, 44 n., 75 n., 79,
130.
- Poema conjetural, 10, 25 y n.,
60 n., 61-62, 65, 68 n., 69,
90 n.
- Postulación de la realidad, La,
136.
- Prefacio a *Antigua lumbre* de
Wally Zenner, 114.
- Previsiones de Sangiácomo,
Las, 113 n.
- Primer Wells, El, 89 n.
- Prólogo a *Artificios* (Segunda
parte de *Ficciones*), 30, 40.
- Prólogo a *Buenos Aires en tin-
ta china* de Attilio Rossi,
115.
- Prólogo a *Idioma de los argen-
tinos*, 38 n.
- Prólogo a *Poemas*, 39.
- Prolongada busca, de Tai-An,
La, 61 n.
- Proveedor de iniquidades Monk
Eastman, El, 63 n.
- Pseudo problema de Ugolino,
57.
- Pudor de la historia, El, 70.
- Quevedo, 129.
- Recoleta, La, 24 n., 133, 134.
- Remordimiento por cualquier
defunción, 39.
- Rosas, 22 n.
- Ruinas circulares, Las, 15, 21
n., 22 n., 27 n., 121 y n.,
122, 126, 130, 134, 144.
- Ruiseñor de Keats, El, 55.
- Sábados, 24 n., 38, 98.
- Secta del Fénix, La, 66 n., 89 n.
- Sentirse en muerte, 116 n.,
118.
- Simurg y el águila, El, 64.
- Sir Thomas Browne, 22.
- Sobre *A Shakespeare Anthology*
[cf. Bibliografía, núm. 309],
134.
- Sobre Ainsworth [cf. Bibliogra-
fía, núm. 382], 89 n.
- Sobre Bioy Casares [cf. Biblio-
grafía, núm. 239], 122.
- Sobre Bullrich Palenque y
Bianco [cf. Bibliografía,
núm. 359], 89 n., 93 n.
- Sobre Caillois [cf. Bibliografía,
núm. 341], 75 n.
- Sobre Chesterton, 42 n., 63 n.,
64, 70.
- Sobre Chesterton, Queen y

- Dickson Carr [cf. Bibliografía, núm. 317], 76 n.
- Sobre Davidson y Chaucer [cf. Bibliografía, núm. 363], 56 n.
- Sobre el *Vathek* de William Beckford, 30 n., 62 n., 75 n., 76.
- Sobre Haycraft [cf. Bibliografía, núm. 358], 87.
- Sobre Kasner y Newman [cf. Bibliografía, núm. 321], 42.
- Sobre los clásicos, 134 n.
- Sobre Oscar Wilde, 63.
- Sobre una alegoría china, 103.
- Sobre Waley y Evans [cf. Bibliografía, núm. 318], 75 n.
- Sobre Weatherhead [cf. Bibliografía, núm. 356], 64 n., 76.
- Sobre Wells y Stapledon [cf. Bibliografía, núm. 312], 106 n.
- Sueño de Coleridge, El, 22 n., 28, 115-116, 131.
- Supersticiosa ética del lector, 79.
- Sur, El, 25 n.
- Sur, El, [poema], 22 n., 134.
- Tamaño de mi esperanza, El, 12, 39.
- Tarde cualquiera, 98.
- Tema del traidor y del héroe, 21, 29-30, 44, 65, 73, 89 n., 113, 129, 134.
- Teólogos, Los, 15, 21 n., 22 n., 26, 31 n., 39, 44, 54, 62 n., 70, 89 n., 93, 94, 95, 127, 139 n., 142.
- Tiempo y J. W. Dunne, El, 31, 76, 105.
- Tintorero enmascarado Hákim de Merv, El, 23 n., 38 n., 52, 64, 65.
- Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, 19 n., 21 y n., 26, 34, 36, 37, 39, 44, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 73, 74, 75, 76, 81, 87, 99, 100, 106 n., 107, 109, 122, 123, 125, 127, 130, 134, 138, 141, 142.
- Traducción de un incidente, La, 136, 141.
- Traductores de las 1001 noches, Los; I, El capitán Burton, 64; III, Enno Littman, 34, 76.
- Tres versiones de Judas, 44, 53, 54, 112 n., 127.
- Trofeo, 100.
- Truco, El [Idioma], 12, 22, 38 n., 45 n., 116 n., 117.
- Truco, El [poema], 45 n., 116 n., 117, 131.
- Ubicación de Almafuerde, 99.
- Última invención de Hugh Walpole, La, 47, 93 n.
- Último resplandor, 99 n.
- Último sol en Villa Ortúzar, 98, 99 n.
- Una de las posibles metafísicas, 116 n.
- Valéry como símbolo, 59, 68 n.
- Versos de catorce, 24 n.
- Villa Urquiza, 22, 98.
- Vindicación de la cábala, Una, 21 n., 37 n., 52, 56.
- Vindicación del falso Basíledes, Una, 31, 52, 63 n., 97, 108 n.
- Vuelta, La, 24 n., 38 n.
- Zahir, El, 21 n., 73, 74, 82, 83, 84, 90-91, 92, 103, 123, 127.

ÍNDICE DE NOMBRES

- Agustín, San, 44, 107 n.
 Alejandro Magno, 57.
 Alfonso el Sabio, 103 n.
 Amorim, Enrique, 26, 127.
 Anaxágoras, 24 n.
 Apollinaire, Guillaume, 70.
 Aristóteles, 45, 110 n.
 Asín Palacios, Miguel, 42.
 Atila, 57.
 Averroes, 20, 29 n., 42, 101, 123.
- Balzac, Honoré de, 39.
 Basílides, 31, 42 n., 52.
 Batz, Philipp: véase Philipp Mainländer.
 Bénichou, Paul, 77 n., 116 n.
 Bergson, Henri, 78 n.
 Berkeley, George, 12, 50, 65, 86, 87, 107 n., 108, 116 n., 120, 122, 123, 124.
 Bernárdez, Francisco Luis, 136.
 Bioy Casares, Adolfo, 35, 73, 83, 107 n., 113 n., 126.
 Blake, Nicholas, 76 n.
 Blake, William, 52, 55, 70, 144.
 Blanqui, Louis Auguste, 31, 39.
 Bloy, Léon, 52, 54, 57, 63, 70.
 Bradley, F. H., 102, 105, 106 n., 128.
 Browne, Sir Thomas, 61, 64 n., 65.
 Buda, 95.
 Butler, Samuel, 108 n.
- Carlyle, Thomas, 57.
 Carriego, Evaristo, 69, 91, 101, 118.
 Carroll, Lewis, 121 n.
 Cervantes, Miguel de, 130.
 Cicerón, 31 n., 44, 56 n.
- Coleridge, Samuel Taylor, 28, 51 n., 89, 113, 114, 115, 116 n., 131.
 Conrad, Joseph, 116 n.
 Cornelio Agrippa, 88.
 Cowley, Malcolm, 71.
 Croce, Benedetto, 72.
 Curtius, Ernest Robert, 54 n., 113 n.
 Cusa, Nicolás de, 40, 59.
- Chesterton, Gilbert K., 30 n., 63 n., 70, 72, 112.
 Chirico, Jorge de, 85.
- Dante Alighieri, 11, 60 n., 66 n., 71, 83.
 Decio, 103.
 Demócrito, 31 n.
 Descartes, René, 79, 80.
 Donne, John, 52.
 Dunnc, J. W., 31, 76, 105.
- Eliot, T. S., 64 n.
 Emerson, Ralph Waldo, 86, 110, 129.
 Escoto Erigena, 86.
- Fernández, Macedonio, 86.
 Fitzgerald, Edward, 28, 70, 71, 131, 132.
 Fredegario de Tours, 110 n.
- Gannon, Patricio, 127.
 Gide, André, 64 n.
 González Lanuza, Eduardo, 97.
 Gosse, Philip Henry, 76, 108.
 Guedalla, Philip, 127.
- Hákim, profeta de Jorasán, 52, 64.

- Hawthorne, Nathaniel, 71, 74, 92, 108, 134.
 Hazlitt, William, 89, 113.
 Henríquez Ureña, Pedro, 127.
 Heráclito, 76, 144.
 Homero, 58, 88, 89, 130, 144.
 Huidobro, Vicente, 124.
 Hume, David, 50, 52, 53, 78 n., 81, 86, 87, 107 n.
- Ibarra, Néstor, 9.
 Ipuche, Pedro Leandro, 26.
- James, Henry, 42, 65 n., 106.
 James, William, 33, 56, 59.
 Jesús, 54, 112 n.
 Johnson, Samuel, 108 n.
 Joyce, James, 68, 91.
 Judas Iscariote, 54, 88, 112 n.
- Kafka, Franz, 42, 49, 70.
 Kant, Emmanuel, 34.
 Kayán, Omar, 28, 70, 71.
 Kierkegaard, Sören, 74.
- Lane, Edward William, 42.
 Laprida, Francisco Narciso de, 13, 61, 144.
 Lasswitz, Kurd, 45.
 Layamon, 70.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 116 n.
 Lida, Raimundo, 77 n.
 Lida de Malkiel, María Rosa, 54 n.
 Lincoln, Abraham, 113.
 Locke, John, 79, 80.
 Lowes, John Livingstone, 116n.
 Lugones, Leopoldo, 25.
 Lulio, Raimundo, 79.
- Machen, Arthur, 65.
 Mahoma, 103, 104.
 Mainländer, Philipp, 52, 53, 107 n.
- Marco Aurelio, 87, 88, 90 n., 93 n.
 Martínez Estrada, Ezequiel, 127.
 Mauthner, Fritz, 77, 78 n.
 Milton, John, 64 n.
- Newman, James, 103 n.
 Nietzsche, Friedrich, 43, 45, 108.
 Novalis, Barón Friedrich von Hardenberg, 34.
- Orígenes, 44.
- Pablo, San, 54, 89, 106.
 Papini, Giovanni, 121 n.
 Pascal, Blaise, 31, 59, 66 n., 114.
 Pedro Damián, San, 110.
 Pezzoni, Enrique, 77 n.
 Pirandello, Luigi, 38 n.
 Piranesi, Francesco, 51 n.
 Pitágoras, 42.
 Platón, 76, 105.
 Plinio, 44.
 Plutarco, 31 n., 44.
 Poe, Edgar Allan, 57, 70, 88.
 Prieto, Adolfo, 77 n.
- Queen, Ellery, 76 n.
 Quevedo, Francisco de, 21, 22, 25, 38, 64 n.
 Quincey, Thomas de, 51, 61, 80.
- Renan, Ernest, 42.
 Reyes, Alfonso, 126.
 Rossi, Attilio, 115.
 Royce, Josiah, 15, 34.
 Ruiz-Díaz, A., 77 n.
 Russell, Bertrand, 19, 33, 106 n.
- Schopenhauer, Arthur, 19, 32, 50, 52, 55, 65, 78 n., 86, 90, 91, 108, 114, 122, 141.

- Sexto Empírico, 106 n.
Shakespeare, William, 89, 90,
95, 113, 114.
Shaw, George Bernard, 89.
Shelley, Percy Bysshe, 87.
Sinclair, May, 30 n., 64 n.
Spinoza, Baruch, 79, 86.
Spitzer, Leo, 83 n.
Stapledon, Olaf, 32, 76 n., 106
n., 121 n.
Stevenson, Robert Louis, 30 n.,
57.
Swedenborg, Emmanuel, 64 n.,
70, 107 n., 144.
- Tamayo, M., 77 n.
Teodosio II, 103.
Teopompo, 105.
Tomás de Aquino, Santo, 110 n.
- Unamuno, Miguel de, 105,
123.
Valentino, 52.
Valéry, Paul, 59, 87, 107 n.
Valle-Inclán, Ramón del, 103 n.
Villarroel, Diego de Torres, 38,
88 n.
Virgilio, 110, 135 n.
- Walpole, Hugh, 47, 93 n.
Watts, George F., 58.
Wilkins, John, 79.
Whithead, Alfred North, 116.
Withman, Walt, 84, 85.
- Yeats, William Butler, 64 n.
Yule, Henri, 116 n.
- Zenón de Elea, 19, 33, 34, 59,
76, 87.
Zenner, Wally, 114.

ÍNDICE GENERAL

Advertencia	7
Introducción	9
<i>Borges autor de ficciones</i>	14
I. EL INFINITO	19
La función del infinito	19
La vastedad del tiempo y del espacio	20
<i>Vocabulario de la vastedad, 20; Los ámbitos amplios, 25; Asociaciones de espacio y tiempo, 27</i>	
Las multiplicaciones infinitas	31
<i>Pluralidad de mundos, bifurcaciones, aporías eleáticas, 31; Las inclusiones en la estructura de los relatos, 34; Los espejos enfrentados, 36; El vocabulario de la pluralidad, 38</i>	
Las postergaciones infinitas y el tiempo cíclico ...	41
II. EL CAOS Y EL COSMOS	47
Visión caótica del universo	47
<i>Las leyes humanas y las leyes divinas, 50; Teogonías y cosmogonías gnósticas, 52; El sentido secreto del universo, 53; Libro de la naturaleza-libro de Dios, 55</i>	
Los símbolos del caos y del cosmos	57
<i>Los laberintos, 57; El lenguaje del sentido secreto, 60; Actos y vidas simbólicas, 68; Los relatos con clave, 72</i>	
III. EL PANTEÍSMO Y LA PERSONALIDAD	75
La historia, la filosofía y el lenguaje: intentos de ordenación y de posesión del universo	75

La posesión angélica del universo	82
<i>Las enumeraciones,</i> 83	
El panteísmo y la anulación de la personalidad ..	86
<i>Fórmulas panteístas,</i> 90	
Otros casos de disolución del individuo	93
IV. EL TIEMPO Y LA ETERNIDAD	96
Alusiones al fluir temporal	96
<i>Los primeros poemas,</i> 96; <i>Los ocasos,</i> 97; <i>Los colores irrecuperables,</i> 99	
La desintegración del tiempo	102
<i>Medida del tiempo,</i> 103; <i>El tiempo regresivo,</i> 105; <i>Presente, pasado y futuro,</i> 106; <i>El comienzo de los tiempos y la anulación del pasado,</i> 107; <i>Modificación del pasado,</i> 109; <i>La eternidad,</i> 111; <i>La eternidad cristiana,</i> 111; <i>La eternidad platónica,</i> 114; <i>La refutación del tiempo,</i> 116	
V. EL IDEALISMO Y OTRAS FORMAS DE LA IRREALIDAD .	120
El idealismo de Berkeley	120
Símbolos de la irrealidad	124
<i>Los espejos,</i> 124; <i>Los sueños,</i> 125	
Planos de la realidad y de la ficción	126
La irrealidad reflejada en el vocabulario y la sintaxis	133
<i>Adjetivación de lo borroso,</i> 133; <i>La duda y la conjetura,</i> 134; <i>Los paréntesis,</i> 139	
Conclusión	143
<i>Bibliografía</i>	145

<i>Abreviaturas de las obras de Borges</i>	175
<i>Siglas de revistas y publicaciones periódicas</i>	175
ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS	177
ÍNDICE DE NOMBRES	183

Este libro se acabó de imprimir el día 15 de febrero de 1957, en la Imprenta Edimex, S. de R. L., Mateo Alemán 50. Se tiraron 1,000 ejemplares y en su composición se utilizaron tipos Electra 11:12, 9:10 y 7:8 puntos. La edición estuvo al cuidado de Emma Susana Speratti.