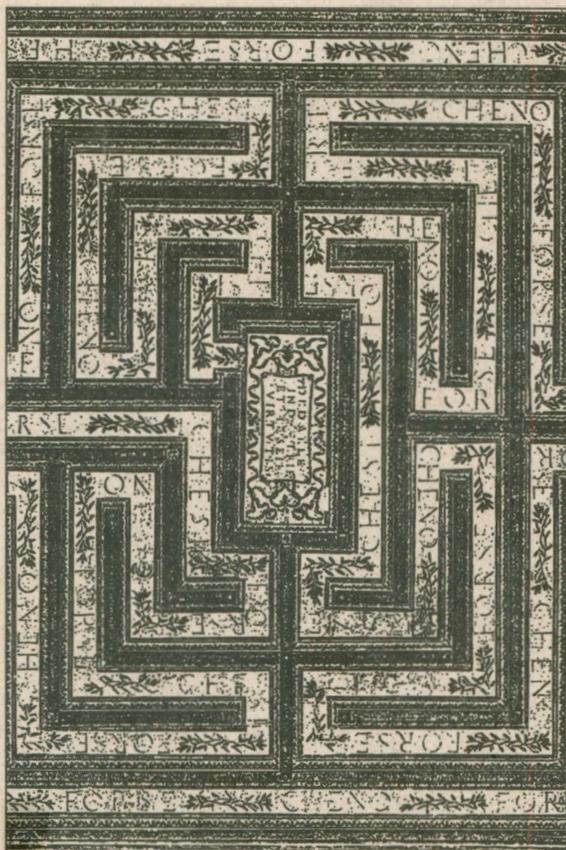


# FERVOR CRÍTICO POR BORGES

RAFAEL OLEA FRANCO

EDITOR



EL COLEGIO DE MÉXICO



## FERVOR CRÍTICO POR BORGES

SERIE DE ESTUDIOS DEL LENGUAJE VIII

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

# FERVOR CRÍTICO POR BORGES

RAFAEL OLEA FRANCO  
EDITOR



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.4

B7325o1

Fervor crítico por Borges / Rafael Olea Franco, editor. -- 1a ed.  
-- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios  
Lingüísticos y Literarios, 2006.  
229 p. ; 22 cm. -- (Serie de Estudios del Lenguaje ;  
8).

ISBN 968-12-1223-1

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 -- Crítica  
e interpretación. 2. Literatura fantástica  
hispanoamericana -- Historia y crítica. I. Olea Franco,

Primera edición, 2006

D.R. © El Colegio de México, A. C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D. F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1223-1

Impreso en México

## ÍNDICE

Sobre este libro	0
Karl Kohut	
Introducción. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica: desde los comienzos hasta mediados del siglo XVI	0
I. Teorías	0
Pablo Sol Mora	
El pensamiento historiográfico de Juan Luis Vives	0
Hugo Hernán Ramírez Sierra	
Contexto y estructura del "Prólogo" a la Historia de las Indias de Bartolomé de las Casas	0
II. Crónicas	73
Jorge Zepeda	
La metarreflexión en los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca	93
Dan Cazés	
La metarreflexión histórica en la obra de López Gómara: la historia como biografía	111
Jimena Nélide Rodríguez	
Reflexión historiográfica en la Historia verdadera: aventuras y desventuras de un narrador privilegiado	137

Manuel Pérez	
La reflexión histórica de fray Agustín de la madre de Dios: notas para la historia religiosa en una obra novohispana del siglo XVII	161
III. Utopías	185
Adriana Rodríguez Torres	
Utopía y Crónica de Indias: una construcción recíproca	209
Bibliografía	0
Índice onomástico	0

## SOBRE ESTE LIBRO

El presente libro es el fruto de un seminario que dicté en el marco del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México en el semestre de marzo a julio de 2005. Debo a Aurelio González P. Bdirector de dicho CentroB la idea y la oportunidad de publicar los trabajos presentados por los alumnos. Lorena Uribe Bracho se sometió a la tarea Btan ingrata como imprescindibleB de preparar el volumen para su publicación, estandarizando los textos según las normas de la NRFH y elaborando un índice onomástico. Sin los dos, este volumen no existiría.

El objetivo del seminario era el análisis comparativo de dos formas en las que se presenta la teoría historiográfica de los siglos XVI y XVII, es decir, la de los tratados teóricos de los humanistas y la de la metarreflexión de los cronistas de Indias. La estructura del volumen reproduce los grandes temas estudiados. Después de una introducción general a la problemática, la primera parte recoge los artículos que se centran en la teoría historiográfica; la segunda, en la metarreflexión de los cronistas y, la tercera, en la dialéctica entre crónica y utopía.

En el artículo que sirve de introducción, reviso y discuto las dos líneas paralelas de las teorías humanísticas de la historia y la metarreflexión de los cronistas en la primera mitad del siglo XVI. La limitación cronológica se explica por el hecho de que las crónicas de esta época muestran un cariz particular que las distingue de las crónicas posteriores. Los primeros cronistas se encontraban frente a una situación particular, es decir, la de escribir sobre eventos recientes y, aún más, sobre una historia en curso. Esto los llevó a buscar y encontrar soluciones particulares cuyo modelo encontraron en autores de la antigüedad como Tucídides o Flavio Josefo, que habían escrito en una situación similar. De ahí la priorización de "lo visto y lo vivido" que domina sus teorías. Los humanistas

contemporáneos, por el contrario, todavía no incluyeron los descubrimientos y conquistas en sus reflexiones, por lo que se centraron en el aspecto retórico de la historiografía. Esta situación cambió a mediados de siglo con la teoría historiográfica de Páez de Castro y la metarreflexión de López de Gómara, que significa un verdadero cambio de paradigma.

La primera parte abre con el artículo de Pablo Sol Mora sobre el pensamiento historiográfico de Juan Luis Vives, sin duda alguna el humanista español más importante, cuyas reflexiones historiográficas pueden considerarse como representativas para la primera mitad del siglo. El autor analiza la teoría de Vives en el contexto de su proyecto de la reforma del saber y de la enseñanza de su tiempo, cuya expresión máxima es la obra *De disciplinis libri XX*, de 1531. En esta obra, Vives considera la historia en el contexto de la gramática. Dos años más tarde, en 1533, Vives la discute en su retórica *De arte dicendi*. Según destaca el autor, "la concepción vivesiana de la historiografía se distingue por su carácter moralista y ejemplarizante. [...] El máximo compromiso de la disciplina es con la verdad y cualquier cosa que la aparte de ella implica su corrupción. Siguiendo esta misma idea moral, la historiografía es para Vives una fuente de prudencia, virtud indispensable para la vida humana" (p. 57).

El prólogo que escribió Bartolomé de las Casas a su *Historia de las Indias* se sitúa en el lado opuesto de la teoría de Vives. Según escribe Walter Mignolo<sup>1</sup>, el prólogo ejemplificaría "en su mayor amplitud los criterios historiográficos del momento". Sin embargo, la base filosófica de su teoría es menos humanística que escolástica, tal como se desprende del artículo de Hugo Hernán Ramírez Sierra. El autor destaca la doble función del prólogo: por un lado, está estrechamente vinculado a su obra historiográfica y "ejemplifica con amplitud el ideario de la historiografía lascasiana" (p. 66); por el otro, "tiene valor independientemente de la *Historia* que introduce" (p. 68). Finalmente, Ramírez Sierra explora las intenciones teológicas, morales y políticas de su obra historiográfica, tal como

<sup>1</sup> "Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana", *Modern Language Notes*, 96 (1981), p. 385.

aparecen en el prólogo: “defender a los indios, educar al soberano, testimoniar el favor de Dios con España e indicar el lugar de la conquista de América en una concepción providencialista de la historia@ (p. 78).

La segunda parte abarca cuatro estudios que se centran en la metarreflexión contenida en otras tantas crónicas. Por orden cronológico, la parte está encabezada por el artículo de Jorge Zepeda sobre los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. A primera vista, parecería vano buscar metarreflexión en este texto puesto que el autor constata, siguiendo a Pupo-Walker, “la ausencia de autoridades y reflexiones propiamente historiográficas” (p. 83). Partiendo de las opiniones controvertidas de la investigación, Zepeda destaca el carácter autobiográfico de la obra en tanto que “Alvar Núñez es al mismo tiempo narrador y participante” (p. 83), pero insiste, al mismo tiempo, en la necesidad de diferenciar entre estos dos roles (p. 95). Un análisis cuidadoso del texto le permite a Zepeda elaborar los medios discursivos con los cuales el autor logra erigirse como protagonista de su relato (p. 97). La metarreflexión de Alvar Núñez es más sutil pero, tal vez, por eso mismo particularmente exitosa.

Escribir sobre la metarreflexión de López de Gómara es una tarea ardua, tal como explica Dann Cazés al principio de su artículo, puesto que aquél defiende y practica el ideal de la brevedad, lo que hace que no se extienda mucho para aclarar sus conceptos (p. 102). López de Gómara BexplicaB privilegia la relación de las vidas de los protagonistas históricos ante la de los hechos, lo que lo lleva a la concepción de la historia como biografía (p. 108). Cazés analiza, en un estudio comparativo, las obras sobre el primer Barbarroja y sobre Cortés para llegar así a una comprensión más profunda del método utilizado por López de Gómara en la composición de sus biografías (p. 117). La comparación es tanto más reveladora cuanto Aruy Barbarroja “era un infiel y enemigo de los españoles” (p. 120), mientras que Cortés era un héroe español y cristiano. Sin embargo, hay ciertas virtudes que comparten, como “el arrojo, la decisión y la astucia” (p. 120). En este punto convergen las biografías del infiel y del cristiano. De esto se desprende la concepción historiográfica de López de Gómara: “narraciones de los grandes hechos de un gran capitán, mediante las que se preservan en la memoria y se dan a conocer hazañas memorables y actitudes ejemplares” (p. 123).

La crónica de Bernal Díaz del Castillo está emparentada con la de Alvar Núñez Cabeza de Vaca por su carácter autobiográfico. Según escribe Simón Valcárcel Martínez<sup>2</sup>, su crónica es el “más espectacular caso de relato autobiográfico entre los cronistas de Indias”. Bernal Díaz personaliza la conquista Describe Jimena Nélide RodríguezB como estrategia de seducción (p. 138). La voz del narrador es “una voz cuya estrategia discursiva privilegia la superioridad de la experiencia como forma de conocimiento y se dice apegada a la verdad porque se apoya en hechos reales vividos” (p. 128). Para legitimar el relato, Bernal Díaz explica “las condiciones de su producción textual” (p. 135). La autora analiza detenidamente las estrategias discursivas con las que Bernal Díaz avala su propio relato de testigo frente a los de López de Gómara, quien se basa en fuentes escritas. Bernal Díaz considera su versión de la historia como verdadera porque se basa en su estatus de testigo visual y vivencial.

Mientras que los tres artículos anteriores se enfocan en crónicas muy cercanas a los hechos de la conquista, el de Manuel Pérez estudia un texto del siglo XVII elaborado en el contexto monacal de los carmelitas novohispanos. Las historias religiosas del siglo XVII DescribeB tienen en común el hecho de que “no fundaban su veracidad en una correspondencia con las leyes del mundo natural sino en una correspondencia con las leyes de un estado de cosas superior, trascendente a la historia humana” (p. 148). El autor estudia detenidamente la tensión interna entre las dos maneras de entender la historia. Esta tarea se le facilita por el hecho de que se trata de un autor sumamente consciente de su trabajo de historiador y que, por ende, “constantemente está justificando su labor” (p. 150). El análisis del texto y de las metarreflexiones del autor permiten a Pérez elaborar la concepción historiográfica de Fray Agustín, quien enfrenta la historia religiosa con la humana, por un lado, y, por el otro, la de aquellos que participaron en la conquista con la de los letrados humanistas que nunca pisaron tierra americana.

En su artículo que ocupa la tercera parte, finalmente, Adriana Rodríguez Torres estudia la relación “recíproca” entre las crónicas

<sup>2</sup> Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1997, p. 423.

de Indias y la utopía. Así, analiza el paso de las primeras crónicas y noticias del Nuevo Mundo a la Utopía de Tomás Moro de 1516, y la recepción de ésta por Vasco de Quiroga en la Nueva España. Más de medio siglo más tarde, Tommaso Campanella recoge en su utopía (*La città del sole*, 1602) tanto la Alínea discursiva@ de Moro como la tradición de los cronistas (p. 180). De allí, la autora pasa a los Comentarios reales del Inca Garcilaso de la Vega quien Asigue las pautas del discurso historiográfico y, al mismo tiempo, centra su atención en los temas y motivos más relevantes del discurso utópico@ (p. 182). El trabajo termina con el estudio de *La nueva Atlántida* (1627), de Francis Bacon. La autora defiende la tesis de que la historiografía indiana se extendió más allá del género de la crónica y Adeterminó también la organización del género de las utopías, adoptando motivos y tópicos a un discurso de índole filosófico y político@ (p. 185). De este modo, podemos concluir, las utopías renacentistas forman parte del extendido corpus historiográfico de la época de los descubrimientos y las conquistas.

Al destacar algunos casos representativos, los artículos de este volumen tratan una vasta gama de teorías entre humanismo y escolástica, demostrando así la utilidad y hasta la necesidad de analizar con métodos literarios los textos historiográficos de las crónicas de Indias. Con esto, cumplen con el proyecto que Edmundo O=Gorman expuso en su estudio sobre la Historia de José de Acosta de 1940. En este texto, el historiador mexicano propuso enfocar las crónicas como un todo coherente en vez de utilizarlas meramente como Aminas de donde extraer ciertos datos y noticias@, tal como lo había hecho la historiografía anterior. Una crónica, concluyó, es más que la suma de los datos que reúne, porque puede Acontener todo un repertorio de opiniones y de observaciones propias@. Al enfatizar Ala concepción de la obra como una totalidad: su estructura, finalidad,

<sup>3</sup> Edmundo O=Gorman, *Cuatro historiadores de Indias, Siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, Fray Bartolomé de las Casas, Joseph de Acosta*, Secretaría de Educación Pública, México, 1972, pp. 166 y 169; el estudio sobre Acosta fue publicado por primera vez en 1940 como prólogo a su edición de la obra del autor. El autor escribió un nuevo prólogo para la reedición de la obra de Acosta en 1962 la cual, por su parte, fue revisada para la edición de FCE en 2006.

su estilo@, O=Gorman abogó explícitamente por complementar el estudio historiográfico de las crónicas con un estudio literario<sup>3</sup>. Con esto, convirtió en virtud lo que antes había sido considerado como vicio. Este volumen constituye un modesto aporte a la idea propuesta por Edmundo O=Gorman hace ya 66 años.

KARL KOHUT

México, D.F., agosto de 2006

## PARA LA LECTURA DE FERVOR DE BUENOS AIRES

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ

I

Cuando Jorge Luis Borges vuelve a Argentina, después de pasar casi la tercera parte de su vida en Europa (1914-1921),<sup>1</sup> es portador de la estética ultraísta, más bien asumida por un ánimo juvenil que pronto irá en descenso.<sup>2</sup> Había empezado a publicar desde 1919 en España, principalmente en las revistas Grecia, Gran Guignol, Ultra y Cosmópolis.<sup>3</sup> Asimismo, junto con Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar,<sup>4</sup> firmó un manifiesto que pugnaba por

una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante como si ante sus ojos fuese surgiendo auralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos.<sup>5</sup>

Se observa en la cita un tajante rechazo del pasado, por un lado (“limpia de estigmas ancestrales”, “es menester arrojar todo pretérito por la borda”); por otro, del modernismo (movimiento aludido

<sup>7</sup> Ibid., p. 101.

<sup>8</sup> Los firmantes son Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre. Al respecto, Vaccaro comenta que si bien estaba firmada por los cuatro, “no cabe duda de que su ideólogo fue Georgie, amén de que muchas de las cosas que se dicen allí ya habían aparecido de una u otra forma en los anteriores manifiestos que los poetas vanguardistas habían dado a conocer” (Georgie [1899-1930]. Una vida de Jorge Luis Borges, Proa-Alberto Casares, Buenos Aires, 1996, p. 29).

<sup>9</sup> “Proclama”, en Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, p. 262.

<sup>10</sup> Sobre este aspecto, léase el análisis de Rafael Olea Franco, El otro Borges. El primer Borges, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, pp. 121-123.

<sup>11</sup> “Ultraísmo”, en Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, p. 264.

en “los azules crepúsculos”), lo cual marca el periodo más radical de Borges, con las salvedades mencionadas en la correspondencia (entre 1920 y 1921). Otro texto donde éste critica a sus contemporáneos fue publicado en *Cosmópolis*: “Hasta hoy –1921– ninguna reacción nueva se ha sumado a la totalidad de reacciones ya conocidas: actitud lacrimosa, actitud panteísta, actitud estoica y antitética entre el –supuesto– lujo ciudadano y el escueto franciscanismo de la visión rural”.<sup>6</sup>

Un rasgo que prefigura *Fervor de Buenos Aires* es perceptible en la violencia con que Borges desecha la poetización de la ciudad moderna (en oposición a sus contemporáneos Maples Arce, Oliverio Girondo) y propone el rescate de lo marginal. “Lo marginal es lo más bello”, escribe, y entre los temas que merecen su atención están “cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada”, el café donde se encuentra, el paisaje urbano incontaminado por los verbalismos.<sup>7</sup>

En 1921 Borges emprende en Buenos Aires la difusión de su ultraísmo; a finales de ese año aparecen, casi simultáneamente, dos textos donde se remeda los manifiestos vanguardistas; en éstos la corriente importada se “acriolla” –no se olvide que Argentina se halla aún imbuida por las polémicas nacionalistas del centenario–: uno aparece en *Prisma*. *Revista Mural* (diciembre de 1921) y está suscrito colectivamente.<sup>8</sup> El otro, titulado “Ultraísmo”, lo firma solamente Borges y se publica en el número 15 de *Nosotros*, correspondiente a diciembre. Lo particular consiste en que la crítica vanguardista se halla ahora dirigida exclusivamente contra los “rubenianos”; en ambos casos aparecen como blanco del encono borgeano. Los ultraístas argentinos desestiman la “palabrería: las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, [que] tienen la contextura de los marconigramas”.<sup>9</sup>

En el artículo de *Nosotros*, Borges reitera su crítica contra los seguidores de Darío y la extiende hacia el “anecdótico vigente”, representado principalmente por Baldomero Fernández Moreno.<sup>10</sup> En éste menciona ya a Leopoldo Lugones y lo acusa de reproducir la estética de Laforgue; además anticipa el fin del modernismo: “el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.

pruebas terminadas para esqueleto".<sup>11</sup> El hecho debe destacarse, porque Fervor de Buenos Aires desmiente en parte (como se verá adelante) los postulados de la estética ultraísta, según los resume el propio Borges:

- 1º. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2º. Tachadura de todas las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3º. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4º. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.<sup>12</sup>

No obstante el esfuerzo de Borges por trasplantar la propuesta ultraísta a Buenos Aires, no logró estremecer la ciudad y prontamente se desilusionó. Como la mayoría de los vanguardismos, el ultraísmo argentino desapareció de la escena literaria sin mayor mérito que la novedad momentánea. Además, debe recordarse que para la década de los veinte ya se practicaba en Hispanoamérica una poesía que iba más allá de la vanguardia militante: por ejemplo, en 1922 Vallejo publica Trilce y Oliverio Girondo, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. En la misma década, los integrantes de Contemporáneos publican sus primeros libros de poesía. Estos poetas no se adhirieron a un ismo en particular, aunque en ocasiones escribieron influidos por alguno o bien como reacción contra la vanguardia

<sup>13</sup> El tamaño de mi esperanza (1926), Seix Barral, México, 1994, p. 95.

<sup>14</sup> Ibid., p. 97.

<sup>15</sup> Ocorre, sin duda, lo que menciona Olea Franco acerca de la contradictoria relación Borges-Lugones, que no se queda únicamente en el plano literario: "Por un lado, Lugones simboliza al maestro y padre de la poesía argentina a quien se admira, pero, por otro, a quien se debe denostar y tirar del trono para poder escribir en forma libre y autónoma; en otras palabras, es el rey a quien hay que derrocar para obtener el poder –poder intelectual en este caso" (op. cit., p. 122).

<sup>16</sup> J. L. Borges, El tamaño de mi esperanza, p. 97.

<sup>17</sup> J. L. Borges, "Las nuevas generaciones", en su libro Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939), eds. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 2ª ed., 1990, p. 47.

doméstica (en Argentina: ultraístas vs. modernistas y nacionalistas; en México: Contemporáneos vs. estridentistas y nacionalistas, por recordar sólo algunos casos).

## II

Como se advierte líneas arriba, un personaje central en la vida literaria de Borges es Leopoldo Lugones, con quien establece una relación bipolar; en sus primeros años, Borges abomina de un modelo ya acabado: el modernismo representado por el autor del *Lunario sentimental* (1909). Acaso la más dura referencia contra Lugones sea la que aparece en *El tamaño de mi esperanza* (1926), cuando Borges reseña el *Romancero* (1924): “Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos”.<sup>13</sup> En este momento Borges se percata de

<sup>18</sup> N. Ibarra citado en Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1984, p. 36. Además, Marcos Ricardo Barnatán comenta que los críticos caen en el “triste error” de achacarle a Fervor un carácter ultraísta: “Nada más equivocado. Si [tuviéramos] que elegir un libro «ultraísta» de aquellos años no lo debemos buscar en quienes teorizaron el ultra argentino” (Jorge Luis Borges, 2ª ed., Jucar, Madrid, 1976, p. 61). Y otra opinión en el mismo sentido es la del propio Borges: “En cuanto a si los poemas de Fervor son ultraístas o no, la respuesta la dio por mí mi amigo y traductor al francés Néstor Ibarra, quien dijo: «Borges dejó de ser un poeta ultraísta con el primer poema ultraísta que escribió»” (Un ensayo autobiográfico, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 58). Por último, citaré las observaciones de Guillermo Sucre: “Si, desde un punto de vista teórico, Borges, como lo hemos visto, se mostraba ultraísta, lo esencial de su poesía no sólo trasciende el método ultraísta, sino que en cierto modo podría ser su negación” (Borges, el poeta, 2ª ed., Monte Ávila, Caracas, 1967, p. 33).

<sup>19</sup> R. Olea Franco, op. cit., pp. 117-127. Además, Borges dice a Waldemar Verdugo que en Fervor “hay versos que más que míos, son versos de Lugones” (En voz de Borges, EOSA, México, 1986, p. 146), y a Charbonnier: “Así, pues, hicimos un movimiento literario. Negábamos la rima. Queríamos negar la música del verso. Sólo queríamos encontrar nuevas metáforas. Desgraciadamente para nosotros, había ya en Buenos Aires un poeta, Leopoldo Lugones[...] Lugones había predicado y practicado la misma idea: la de renovar metáforas” (El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges, tr. Martí Soler, Siglo XXI, México, 1967, p. 15).

<sup>20</sup> J. L. Borges, *Textos cautivos*, p. 99.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 99.

que el modernismo tan vilipendiado sigue vigente todavía, si bien pronosticaba su acabamiento en 1921: "La tribu de Rubén Darío aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este Romancero es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa".<sup>14</sup> No es todo, sin embargo, ya que Borges cierra su comentario con un rencor inexplicable contra la persona de Lugones, no contra el poeta:<sup>15</sup> "Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en el descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar en voz propia y se la hemos escuchado en el Romancero y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!"<sup>16</sup>

Es imposible pasar por alto la forma en que Borges emplea el peyorativo "nadería" que ya había sido utilizado en 1921 contra el mismo personaje (en la "Proclama" se lee "entablillada nadería"). Esta posición contrasta con la que Borges expresaría en 1937, año en que hace un balance de la literatura argentina. Primero acepta su posición incoherente respecto de lo que hacía y de lo que realmente quería entre 1921 y 1928: "En el recuerdo, el sabor de esos años es muy variado; yo juraría, sin embargo, que predomina el agrídulce sabor de la falsedad. De la insinceridad, si una palabra más cortés se requiere [...] No culpo a nadie, ni siquiera a mi yo de entonces [...]"<sup>17</sup> Esta declaración de alguna manera confirma la apreciación de Néstor Ibarra: "Apenas Borges se convirtió en ultraísta, empezó a dejar de serlo".<sup>18</sup> Y cómo no iba a ir contra su militancia vanguardista si en el *Lunario* se hallaba ya dibujado el ultraísmo, aunque en una sola de sus vertientes: en la que se refiere a dar preeminencia a la metáfora, como bien observa Olea Franco.<sup>19</sup> Sin embargo, Borges parece más cerca de Lugones que de los demás ultraístas, y por tanto se ubica como heredero directo de este "escritor de martingalas".

Borges termina por aceptar que los jóvenes de 1921-1928 eran "involuntarios y fatales alumnos –sin duda la palabra «continuadores» queda mejor, del abjurado *Lunario* sentimental".<sup>20</sup> En el texto citado hay un dejo de sinceridad que contrasta con la postura de los años veinte; la autocrítica resulta casi una confesión: "Lugones exigía, en el prólogo [del *Lunario*] riqueza de metáforas y de rimas.

<sup>22</sup> Guillermo de Torre, *Al pie de las letras*, Losada, Buenos Aires, 1967, p. 173.

<sup>23</sup> *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes [edición del autor], Buenos Aires, 1923, sin foliación.

Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira”.<sup>21</sup> Borges concluye el ensayo con una idea que explica el rechazo de sus primeros versos; según él, si se examina el *Lunario*, los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Gironde, o *Fervor*, no se percibe la diferencia de clima entre ellos. Pero también hay que notar la intención de Borges, quien busca, por un lado, pasar como heredero de Lugones y no tanto de los ultraístas y, por otro, crear una imagen uniforme de sí mismo, es decir, trazar una línea de continuidad que no siempre se percibe en su producción literaria. ¿Qué hay detrás de estas declaraciones? ¿Únicamente que el propio Borges era tan modernista como el que más? Probablemente no sólo eso, porque hay rasgos en su poesía que impiden identificarlo con los modernistas, como tampoco puede considerarse un vanguardista a ultranza. Haría falta una labor exhaustiva sobre la influencia de poetas como Fernández Moreno, Almafuerite, Evaristo Carriego y el mismo Macedonio Fernández. Por lo demás, considero que la relación Borges-Lugones es más complicada de lo que parece a simple vista, por lo cual sería necesario un trabajo específico sobre los vínculos entre los escritores más influyentes de la literatura

<sup>24</sup> Esto puede corroborarse en los *Textos recobrados (1919-1920)*. También en Carlos García, “La edición princeps de *Fervor de Buenos Aires*”, *Variaciones Borges*, 1997, núm. 4, pp. 183-188.

<sup>25</sup> Al respecto léase cómo rinde homenaje a Lugones en la dedicatoria de *El hacedor* (1960): “Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y me hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría” (*Prosa completa*, Bruguera-Emecé, Barcelona, 1985, t. 3, p. 207).

<sup>26</sup> En ese momento, Borges apenas destaca la obra de escritores que más tarde elogiará como precursores de la poesía del arrabal, Evaristo Carriego y Almafuerite; como si no existieran, lanza sendas recriminaciones en 1925 y 1926: “Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*” (*Inquisiciones* [1925], Alianza, Madrid, 1998, pp. 31-32); y en *El tamaño de mi esperanza*: “Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble[...] La ciudad sigue a la espera de una poetización”

argentina del siglo xx.

La ausencia de características puramente ultraístas hizo que Guillermo de Torre dijera que, al publicar *Fervor*, Borges “excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir el libro, y no tanto por lo que incluía, sino por lo que omitía”.<sup>22</sup> De Torre no dice cuál de los poemas ultraístas se salvó del escrutinio borgeano. Además, seguramente él leyó con cierto descuido la nota inicial de *Fervor*, donde Borges anticipa: “Esto –que ha de parecer axioma desabrido al lector– será blasfemia para muchos compañeros sectarios”.<sup>23</sup> Era éste signo de ruptura, tanto respecto de la poética ultraísta cuanto de la modernista y la “lacrimosa”, aunque en la práctica mantuviera nexos con las tres vertientes que en él confluían. Ahora bien, si se revisa qué se incluyó de lo que Borges produjo y publicó entre 1919 y 1923, resulta que son más de uno los poemas aparecidos en *Ultra* y *Cosmópolis*, y algunos más en *Prisma* y *Proa*, así como alguno de *Tableros*. Al menos media docena de ellos fueron recogidos en *Fervor*,<sup>24</sup> si bien con algunas variantes.

De vuelta a la relación oscilante Borges-Lugones, puede decirse que aquél termina siendo un fervoroso defensor de la poesía lugoniana,<sup>25</sup> aunque, paradójicamente, también llega a retractarse de la primera versión de *Fervor* y emprende una tarea de reescritura, tachaduras y enmendaduras.

### III

*Fervor* de Buenos Aires se inscribe en una época en que la ciudad no ha sido poetizada como Borges habría deseado, es decir, desde el punto intermedio en que convergen la urbe y el campo: el arrabal.

<sup>27</sup> J. L. Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 103.

<sup>28</sup> J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 25.

<sup>29</sup> “Jorge Luis Borges”, en Martín Lafforgue, *Antiborges*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1999, p. 23.

<sup>30</sup> En una entrevista con M. P. Montecchia, Borges acepta su pasatismo: “Yo diría que además de distancia en el espacio puede haberla en el tiempo. Creo que eso es útil al escribir” (Reportaje a Borges, *Crisol*, Buenos Aires, 1977, p. 106).

Es ésta ya una preocupación borgeana desde 1921.<sup>26</sup> También se revuelve contra el fatalismo que representa el paisaje urbano, un "fatalismo vergonzante del criollo que intenta hoy ser occidentalista y no puede. ¡Pobres criollos! En los subterráneos del alma nos brinca la españolidad, y empero quieren convertirnos en yanquis, en yanquis falsificados, y engatusarnos en el aguachirle de la democracia y el voto..."<sup>27</sup> Esta opinión ilustra, de alguna forma, el desdén de Borges por la modernidad, en oposición al pasado que habrá de evocar en *Fervor*. Porque este libro convoca múltiples fantasmas de tiempos en los que no se vendía el "aguachirle de la democracia y el voto". Ya se verán las alusiones a los antepasados, a la época rosista, a los gauchos; en este poemario, como lo hará a lo largo de su vida, se reconoce "nieto y hasta bisnieto de estancieros".<sup>28</sup>

En *Fervor* la posición reaccionaria de Borges será aún más clara debido a que la complacencia de la memoria, la reflexión intimista (su "duradera inquietación metafísica") y una especie de fuga de la realidad dominan temáticamente en el poemario, lo que produjo críticas adversas de sus contemporáneos; por ejemplo, en 1926 escribe Raúl Scalabrini Ortiz:

Muchos paisajes ha visto sin que se adentraran en su pupila. Con su tranco decidido ha recorrido muchas calles, buscando siempre la realidad semejante a la ciudad de su recuerdo, donde él vive y aspira a vivir siempre: una tapia tranquila limitando el cielo, un almacén color de guindado, una novia de crenchas largas y una total ausencia de renovación.<sup>29</sup>

Y no se equivoca al anticipar que Borges "aspira a vivir siempre" de la memoria; así la escritura se desarrolla con mayor libertad.<sup>30</sup> Luego Giusti, en una evaluación de la literatura argentina escrita en 1941, no desprecia la oportunidad para agredir a la generación de Borges, aunque sin mencionarlo:

<sup>31</sup> "Panorama de la literatura argentina contemporánea", en *La crítica moderna*, comp. Rodolfo A. Borello, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 30.

<sup>32</sup> Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 69.

<sup>33</sup> Un ensayo autobiográfico, p. 57.

Abusaron un poco los nuevos poetas de su asombrado descubrimiento de Buenos Aires, la cosmópolis gigantesca, multiforme, noctívaga, sentimental y viciosa. Carriego había expresado líricamente los sentimientos primarios de Buenos Aires, el amor y el sentido de la muerte tal como se viven descarnada y simplemente en el arrabal; tras él la nueva poesía porteña extremó esa identificación del alma con la ciudad natal, reviviendo particularmente las impresiones de la infancia, hasta caer en una manera sentimental, cuando no sensiblería de tango, que cristalizó en una retórica construida con imágenes de juguetería, cuyo horizonte no va más allá del patio, la esquinita, el almacén y la luna familiares.<sup>31</sup>

El problema de Giusti consiste en meter en un solo saco a Carriego y a quienes le sucedieron. Borges, en este sentido, tiene que ver con Carriego, pues ambos comparten el tema del arrabal, pero no por ello caben en el mismo cajón: uno lo mitifica y otro lo muestra tan descarnadamente que raya en la sensiblería.

Ahora bien, las sucesivas modificaciones que padeció el primer poemario de Borges no lo fueron tanto –aunque peque de esquemático– por su contenido, sino por su forma; es más, los temas de *Fervor* serán los que Borges practicaré toda su vida: “en cuanto a los temas, creo no haber cambiado [...] los temas de perplejidad filosófica, la idea del tiempo, la idea del carácter onírico del mundo ya están en *Fervor de Buenos Aires* y están también en *Elogio de la sombra*, por ejemplo”;<sup>32</sup> la misma idea sostendrá en sus notas autobiográficas, donde dice que nunca se apartó de *Fervor*, al contrario –escribe– “siento que todos mis textos siguientes simplemente han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro”.<sup>33</sup> Esta aseveración es, sin duda,

<sup>34</sup> Cf. Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1987, p. 16.

<sup>35</sup> Jorge Ruffinelli, *Crítica en marcha*, 2ª ed., Premiá, México, 1982, p. 12.

<sup>36</sup> Eduardo García de Enterría, *La poesía de Borges y otros ensayos*, Mondadori, Madrid, 1992, pp. 19, 25 y 26.

<sup>37</sup> Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 141.

exagerada, porque si bien el autor de *El Aleph* escribió una y otra vez sobre los mismos temas, no puede considerarse por ello que entre el poeta de *Fervor* y el de *Elogio* haya una relación de continuidad. Borges traza esa línea con la intención de construirse una imagen única como poeta; a este hecho responden el desprecio manifiesto por algunos de sus primeros libros de ensayo y la reescritura de sus poemarios de la década del veinte.

Los textos de poesía que más expurgó Borges fueron *Fervor* y *Luna de enfrente*. De acuerdo con las estadísticas de Tommaso Scarano, sólo se conserva 24 por ciento de los versos originales del primero y 23 del segundo, menos de una cuarta parte, en la edición de 1969.<sup>34</sup>

En diversas ocasiones, Borges dijo que se sonrojaba cuando hablaba de sus primeros libros, y defendía su actitud de corrector obsesivo como un "derecho a modificar": "Hay cosas que yo no puedo firmar ahora porque me daría vergüenza hacerlo. Como decía Lane de algunos cuentos de *Las mil y una noches*: ciertos cuentos muy indecentes no podrían ser modificados sin destrucción. Pero si acaso pueden ser purificados sin destrucción, si puede mejorarse un epíteto, ¿por qué no hacerlo?"<sup>35</sup> Declaraciones semejantes, así como la autocensura borgeana, han hecho que los críticos repitan, por un lado, la opinión del autor y, por otro, no se percaten de que el *Fervor* de 1923 poco tiene que ver con el de la *Obra poética*. Eduardo García Enterría dice al respecto: "la bochornosa flaqueza de sus primeros versos", "en este nuevo Borges no hay delirios, ni alucinaciones, ni ebriedad, como no fue infrecuente que ocurriese en su juventud ultraísta", o bien: "La nueva poesía con que rompe a andar el viejo Borges, desdeñando el camino de gloria que ha consolidado en su prosa, no es referible en absoluto a su juvenil actividad poética"<sup>36</sup>.

Mi percepción es contraria: más bien puede decirse que en *Fervor* es posible rastrear lo que ulteriormente será Borges, no tanto en una relación de causa-efecto, sino como testimonio de su evolución literaria. Guillermo Sucre escribe, por ejemplo, que "lo que asombra en estos textos iniciales no es, por supuesto, el estilo con

<sup>38</sup> Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, 2ª ed., M. Gleizer, Buenos Aires, 1926, p. 9.

frecuencia pintoresco; ni siquiera el humor. Lo que asombra es la inexorable correspondencia que tendrán sus ideas con la obra escrita luego”.<sup>37</sup>

Fervor está constituido por 46 poemas y una nota introductoria, “A quien leyere”, donde Borges explica a qué Buenos Aires se refiere: “Mi patria –Buenos Aires– no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas”; con esta declaración se adhiere al “confesionalismo” que repudiaba en 1921. Es una declaración de principios donde Borges defiende su postura respecto de la poesía: según argumenta, copia el verso libre de Heine, aunque el endecasílabo abunda en su libro. Este apunte puede compararse con lo que Lugones escribe en el “Prólogo” del Lunario, en favor del verso libre: “Debo también una palabra a los literatos, con motivo del verso libre que uso aquí en abundancia. El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad”.<sup>38</sup>

Borges también privilegia la metáfora, como Lugones lo había ya propuesto en 1909: para éste “el verso vive de la metáfora”, mientras aquél dice “siempre fui novelero de metáforas”. Lugones desarrolla una defensa de la rima y Borges se refugia en la “asonancia” a que lo obliga la “inequívocabilidad y certeza de la pronunciación española”.

Aunque en la mayor parte de Fervor domina el verso libre, en un caso, “Llamarada”, Borges se da la libertad de prosificar a la manera del Rimbaud de Una temporada en el infierno; también incluye poemas en que el verso es tan largo que debe concluir en la siguiente línea; “Judería” es el caso más ilustrativo. En esto coincide con Lugones, cuyo Lunario contiene un texto en prosa, “Inefable

<sup>39</sup> “Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores”, en Borges en “Sur”, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 301. Borges parte de lo que los demás dicen, porque el poeta apenas abandona la estancia familiar. Los duelos a cuchillo, Buenos Aires, los “mayores” y los libros se convirtieron en la fuente primordial de la mitología borgeana; a la larga, pienso que todos los héroes que pueblan sus libros fueron pasados por el mismo tamiz imaginativo: “En cuanto a mí, apenas si estaba al tanto de la existencia de los compadritos, porque esencialmente yo vivía de puertas adentro” (Un ensayo..., p. 13).

ausencia". Asimismo, en el "Himno a la luna" de Lugones se observa una versificación semejante a la de Fervor, excepto por la rima. Entre otras coincidencias, puede sumarse el empleo de adjetivos poco comunes (aunque en Lugones hay una exacerbación de este recurso), así como de palabras en su acepción etimológica (una pasión que Borges nunca abandonará). La mayoría de los poemas de Fervor se refieren a paseos por las calles, unos más al sentimiento amoroso y al pasado familiar (principalmente los dedicados a sus abuelos), aunque también pueden considerarse en el mismo tenor los que se refieren a su casa. Es éste el punto de referencia desde el cual se escribe Fervor; Borges ya lo había declarado en esa *captatio benevolentiae* que es "A quien leyere"; para él la patria se reduce a los espacios familiares. Borges se dedica a pasear por las calles y observa el paisaje como detrás de un cristal, ajeno; sólo hasta 1945 descubrirá el artilugio que sostiene sus primeros libros:

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. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas[...] 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?<sup>39</sup>

Otro punto de coincidencia entre Borges y Lugones es que ambos parecen ver el mundo pero sin tocarlo: como si la realidad estuviera ahí únicamente para ser contemplada.

Lugones se regodea en el abuso de palabras poco comunes; además pareciera que requiere el término "arrabales" sólo para que rime con "finales", o bien "estrella" para que tenga su eco en

<sup>40</sup> He hecho una revisión exhaustiva de esta particularidad, porque creo que la mayoría de los casos denotan una relación forzada entre los términos y gozan de escasa fortuna: son poco eficientes. Borges se percató de la artificialidad y en 1969 expurgó, en la reescritura o en la eliminación total de los poemas, casi todos estos ripios, excepto "famosamente infame" (de "Rosas"), "desesperadamente esperanzado" (de "Arrabal") y "ubicuamente ajeno" (de "Remordimiento por cualquier defunción").

"botella". Esto no ocurre en Borges, pues en primera instancia busca que las palabras signifiquen y no únicamente que resuenen. Los adjetivos "conjetural" ("conjetural hermana") –tan caro a Borges– y "gárrulo" ("tiempo gárrulo" y "gárrulas excepciones") tienen sus antecedentes inmediatos en Lugones ("gárrulo caudal", "conjetural aprisco"). Otras adjetivaciones que bien pueden achacarse a la influencia del autor del *Lunario* serían: "leonadas arenas", "minucia guarismal", "rigidez pueril", "noche felina" o "felina noche", "aire pardo", "azulencia raya", "reliquia cenizal" y "cielo playo" (cito las más evidentes).

Entre las particularidades borgeanas es preciso destacar la frecuencia de los adverbios terminados en –mente que sirven de intensificadores del adjetivo; además, cabe señalar que la combinación adverbio-adjetivo es llevada hasta el exceso: "conmovedoramente perdido", "taciturnamente rendida", "familiarmente horrendo", "famosamente infame", "desesperadamente esperanzado", "vertiginosamente dilatado", "inmutablemente individuales", "laciamente sumisas" y "familiarmente tibia";<sup>40</sup> también resalta el adjetivo sugerente: "sombra sonora", "primordial nadería", "burdo secreto", "temporal desafortado", "decisiva zarpa", entre otros ejemplos que ya dejan entrever la posterior riqueza del léxico borgeano y prefiguran su gusto por el oxímoron. Asimismo hay adjetivos preferidos en *Fervor*, que Borges poco a poco desdeñará, acaso por ineficaces: "realidad primordial", "primordial nadería", "primordial existencia"; "charras algarabías", "carne charra"; "tiempo gárrulo", "gárrulas excepciones".

Los largos listados no son gratuitos, porque el elemento característico de *Fervor* se halla en los diversos mecanismos de adjetiva-

<sup>41</sup> Como *Fervor* carece de paginación, únicamente colocaré el título del poema al final de la cita, entre paréntesis.

<sup>42</sup> En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 254.

<sup>43</sup> Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 118. Esas "emociones más intensas", sin embargo, me parece que no son desafortadas efusiones, sino "líricas cerebraziones" (Guillermo de Torre, "Luna de enfrente. Poemas", en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1976, p. 33) o "emoción fría" en que "la sangre joven no afluye sino más agolpada y bullente" (Rafael Cansinos-Assens, "Jorge Luis Borges", en Jorge Luis Borges, ed. J. Alazraki, pp. 34 y 35).

ción y porque, en contraste con lo que Borges defendía en 1921 (“tachadura de [...] los adjetivos inútiles”) y de lo que Huidobro había dicho sobre el adjetivo en “Arte poética” (“El adjetivo, cuando no da vida, mata”), uno de sus mayores aportes será la adjetivación oximorónica que ya está en ciernes en su primer libro. Falta registrar los adjetivos dobles (“conjetural hermana mayor”, “avillanada gente quichua”, “honda plaza igualadora”, “límpidos prados andaluces”), los adnominales y las oraciones subordinadas adjetivas que sirven de apoyo a la metáfora borgueana y mantienen la tensión en “los enfilamientos de imágenes”.

La derivación de palabras en Borges es otro signo de que no sólo imitaba a Lugones: “arrufianados”, “avillanada”, “humilladero”; el recurso del arcaísmo aparece también: tales “altivar”, “altivecer” o “dulcedumbre”. ¿Pero qué hay detrás de este libro, aparte del ímpetu por renovar la expresión poética? Con Fervor, Borges demuestra que está muy lejos de la pasión ultraísta que profesaba, tanto que la metáfora (“elemento primordial” de la estética ultraísta) se ve opacada por la abundancia de comparaciones; sólo un ejemplo:

Mis manos han tanteado los árboles  
 como quien besa a un durmiente  
 Y he copiado andanzas de antaño  
 como quien practica un verso olvidado<sup>41</sup>  
 (“La vuelta”)

En “Anatomía de mi Ultra”, Borges escribía que deseaba “un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos

<sup>44</sup> Antes que Borges, Baldomero Fernández Moreno ya había construido la imagen de una ciudad geométrica: “Tengo el cerebro cuadrículado / Como tus calles, ¡oh, Buenos Aires! / En mi cerebro no hay callejuelas, / El sol alumbrá, circula el aire. // Si me preguntan por qué mis versos / Son tan precisos, tan regulares, / Yo diré a todos que aprendí a hacerlos / Sobre la geometría de tus calles” (Antología, 1915-1940, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1941, p. 35). Borges y Fernández Moreno comparten la imagen de la ciudad, pero no el tono lírico ni la forma de concebir la poesía. Considero que el contraste se advierte tanto en el léxico como en la construcción metafórica. Además, las intenciones son distintas, porque Borges busca convocar una nueva manera de ver la ciudad para mitificarla, mientras que Fernández Moreno se conforma con exaltar la geometricidad de Buenos Aires.

egocéntricos o mordaces”;<sup>42</sup> sin embargo, *Fervor* es un libro pleno de sentimentalismo –por ejemplo, no hay otro texto en que Borges hable tanto del amor– y de preocupaciones metafísicas –recuérdense sus versos sobre la muerte, la inmortalidad o la inmensidad–, que atestiguan la incoherencia entre teoría y práctica. Según Alicia Jurado, “en los poemas juveniles de Borges están, pues, sus emociones más intensas: el amor a alguna mujer, el cariño a las cosas cotidianas, el culto de los héroes y del coraje, el apego a los lugares preferidos”.<sup>43</sup>

Lo que lo lleva, si no a la exaltación, sí a encariñarse con objetos y seres, es el fervor que se aprecia en la reiteración de los lugares y espacios que le recuerdan a personas conocidas. Me parece que *Fervor* está poblado de seres que son aludidos de dos formas: en los títulos y las dedicatorias se incluyen los abuelos, los amigos y los enemigos, y hasta la novia; el otro medio es la hipálage, pues calles y casas reciben adjetivos propios de los transeúntes o de los habitantes de dichos espacios.

#### IV

Los versos iniciales de *Fervor* anticipan el contenido y el tono del libro:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.

Esto es posible a partir del recurrente paseo crepuscular por las calles, pero no de cualquier calle,

sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos.  
("Las calles")

<sup>45</sup> J. L. Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 84. El texto se llama "Buenos Aires" y fue publicado por vez primera en *Cosmópolis*, 1921; además, en *Inquisiciones* establece el parentesco entre éste y *Fervor*: "BUENOS AIRES fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse en el novecientos veintiuno" (p. 176).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 103.

Por ellas se va “hacia los cuatro puntos cardinales”, aunque por otra parte son el signo de la “geometricidad persistente”;<sup>44</sup> también por ellas se llega al intersticio del campo y la urbe: al arrabal; por ellas se conduce hacia la mujer amada, hacia la plaza, hacia el barrio reconquistado. Acaso la reiteración de las calles significa la necesidad del yo lírico de volver, pero no sólo en el espacio sino en el tiempo. El destino casi siempre es el mismo: la soledad de la tarde que convoca la memoria.

El trazo de las calles es una constante que hace recordar la fundación de las ciudades americanas; al respecto puede descubrirse un doble sentimiento: ciertamente por ellas se va a los cuatro puntos cardinales, pero al mismo tiempo su exactitud de trazo deriva en una jaula:

Y anduve entre las casas  
 miedosas y humilladas  
 juiciosas cual ovejas en manada  
 encarceladas en manzanas  
 diferentes e iguales  
 como si fueran todas ellas  
 recuerdos superpuestos, barajados  
 de una sola manzana  
 (“Arrabal”)

A su vez, la geometría de las calles redunda en la monotonía del paisaje; en un texto anterior a *Fervor*, Borges adelanta su preocupación por el tema: “Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvilínea del camino, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encarrilada”.<sup>45</sup> Las casas (austeras, miedosas, humilladas, taciturnas, sufridas) también parecen recibir el efecto de la geometría citadina:

He mentado las casas. Y es que las casas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lentamente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustrada y de umbralitos de mármol,

<sup>47</sup> Idem.

se afirman, a la vez, tímidas y orgullosas.<sup>46</sup>

Al yo lírico no le interesa saber por qué están así las casas, idénticamente tristes, sino el efecto que éstas producen en su imaginación. Renuncia a la explicación y se conmueve con la contemplación, un estado permanente en el poemario. La ciudad, tal como Borges la vierte en sus poemas, llega al lector con un velo casi mítico, como si desde ese momento ya apuntara a la idea del arquetipo que enriquecerá su obra posterior: una casa parece resumir todas las casas; una calle, todas las calles; un atardecer, todas las tardes.

Por las calles se va a las plazas, lugar del remanso e intersticio de la inmensidad; en ellas cabe toda la tarde ("la tarde toda se había remansado en la plaza", como expresa en "La Plaza San Martín"), mientras que, por oposición, las calles simbolizan el encierro. En el texto citado arriba también aparece el tema: "Y en Buenos Aires [...] las plazas son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geométricidad persistente [...]"<sup>47</sup>

Los patios cumplen una función semejante a la de las plazas:

Y las plazuelas donde hay frescura de patio  
Y el aislamiento y la individuación eternas  
("La Recoleta")

Patio, cielo encauzado,  
el patio es la ventana  
por donde Dios mira las almas.  
El patio es el declive  
por el cual se derrama el cielo en la casa.  
("Un patio")

El jardín y el patio son el punto de reunión de la calma, el recuerdo, la inmensidad y la sensación de que en el hombre hay un pequeño dios que puede caminar y reflexionar a sus anchas, especie de panteísmo que Borges opondrá a sus resabios ultraístas;

<sup>48</sup> Aquí es preciso mencionar que en "A quien leyere" Borges reconocía la influencia de los latinos, aunque en mi opinión también debió reconocer la deuda con fray Luis de León: "Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban «Numen Inest». Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo".

el tiempo deviene eternidad; la tierra, cielo:

Todo el jardín es una luz apacible  
que ilumina la tarde  
y es también una canción conocida  
entre la algarabía del paraje.  
El jardincito es un día de fiesta  
en la eternidad de la tierra.  
("Jardín")

Los patios agarenos  
llenos de ancestralidad y eficacia,  
pues están cimentados  
en las dos cosas más primordiales que existen:  
en la tierra y en el cielo.  
("Cercanías")

En esos espacios abiertos se augura la presencia de la divinidad, su grandeza.<sup>48</sup> Posiblemente por esta razón Borges prefiere las plazas, las calles y los jardines vacíos: los seres humanos están ausentes y cuando son aludidos en algún poema aparecen mimetizados con el paisaje.

Por su parte, la pampa connota al menos dos cosas en Fervor: la inmensidad, por un lado, y por otro el territorio perdido ante el crecimiento de la ciudad; según Borges, en la pampa se juntan la tierra con el cielo, como en los patios:

Quejumbre mora  
bordeando oscuramente ambas eternidades  
del cielo gigantesco y de las leonadas arenas  
("Música patria")

La misma idea se encuentra en otro poema:

Vi la Pampa.  
Vi muchas brazadas de cielo

<sup>49</sup> J. L. Borges, El tamaño de mi esperanza, p. 21.

sobre un manojito de pasto.  
("La guitarra")

Es más, sólo en la pampa cabe Dios:

vi el único lugar de la tierra  
donde puede caminar Dios a sus anchas.  
Vi la pampa cansada  
("La guitarra")

Pero las distancias en el espacio tienen su correlato en la distancia temporal; a medida que el poeta se aleja del bullicio del puerto, se desplaza hacia el pasado, y entonces aflora la nostalgia, que se representa por medio de la oposición ciudad-campo (urbe-pampa), como en los ejemplos siguientes:

Según se va anocheciendo  
vuelve a ser campo el pueblo  
("Campos atardecidos")

La sombra es apacible como una lejanía:  
bien recuerdan las calles  
que fueron campo un día  
("La noche de San Juan")

Sin embargo la dicotomía no es tan tajante porque, como escribe Borges, él busca la estética donde ciudad y pampa se cruzan. El tamaño de mi esperanza corrobora esta búsqueda:

Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa. Ambos ya tienen

<sup>50</sup> Es éste otro rasgo de la influencia de Lugones, quien en 1905 escribió *Los crepúsculos del jardín*, libro en que el endecasílabo es el metro por excelencia (pues la mayoría de los poemas son sonetos o están divididos en cuartetos endecasílabos); además, no debe descartarse la coincidencia con Fernández Moreno, quien acerca del crepúsculo escribía: "A estas horas marea la pampa como un mar".

su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo.<sup>49</sup>

Es preciso notar que aunque Borges enfatiza que la pampa y el arrabal “ya tienen su leyenda” y “su carácter de cosas arquetípicas”, en 1926 no tienen la dimensión mítica que el poeta les otorga. Más bien puede decirse que él no pierde de vista que debe crear a sus lectores y por ello insiste sobre un hecho que significa en cuanto aclara su visión poética.

La tarde,<sup>50</sup> a lo mejor por eso está presente a lo largo de *Fervor*, representa el paso del tiempo y la vida; así se lee en “Llamada”:

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 esta tierra – algo lejano de los dos cauces del espacio y del tiempo) – Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo – que en girones desgarran los grises vientos.

Entre otros tópicos, en este primer libro se hallan el espejo y sus simulacros, la relatividad de la percepción, los héroes familiares, la nostalgia por el “orden” y los lugares que lo recuerdan, como la sala con sus muebles de caoba. Borges no únicamente se empeña en mitificar los espacios, sino a los antepasados y, por lo tanto, a sí mismo, como descendiente de una estirpe épica. Los poemas titulados “Inscripción sepulcral”, uno dedicado a su bisabuelo Isidoro Suárez y otro a su abuelo Francisco Borges, ya permiten entrever una vena mítica que con el tiempo se acentuará. Los dos padecen una muerte heroica en defensa de la patria.

Frente a Juan Manuel de Rosas, también fantasma del pasado que volverá una y otra vez, Borges manifiesta una doble actitud, de admiración y rechazo, y en ciertos momentos justifica su deferencia por este personaje “famosamente infame”. El sentimiento de Borges

<sup>51</sup> “Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojangas oficiales, nos está siempre gobernando” (*Inquisiciones*, p. 142).

<sup>52</sup> La cita proviene de las notas a la edición de *Fervor* en *Obra poética* (1923-1967), Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 60.

## MITO E HISTORIA. LA POETIZACIÓN DE BUENOS AIRES EN EL PRIMER BORGES

SERGIO UGALDE

### LA CIUDAD Y LA POESÍA

Es un tema recurrente hablar de la primera poesía de Borges como un intento por fundar míticamente la ciudad de Buenos Aires. No son pocas las referencias en las que el escritor argentino dejó constancia de algo que podría entenderse como su programa literario para esa época. Así, en su ensayo "Después de las imágenes", que forma parte de su libro *Inquisiciones*, lamentó la falta de una poesía que testimoniara la grandeza de la ciudad porteña: "Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro".<sup>1</sup> En ensayos posteriores encontramos preocupaciones similares: "Ya Buenos Aires, más que una ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen".<sup>2</sup> Ante la carencia de una poesía sobre la urbe porteña, Borges emprendió, en sus tres primeros poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929),<sup>3</sup> un proyecto poético que, de alguna manera, daba

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 28.

<sup>2</sup> J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 9.

<sup>3</sup> J. L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes [edición del autor], Buenos Aires, 1923 (cito los poemas de esta edición tan sólo por su título, pues el libro no tiene foliación.); *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925; *Cuaderno San Martín*, Proa, Buenos Aires, 1929.

cuenta de su ciudad, Buenos Aires.

Guillermo Sucre ha dividido la evolución poética del argentino en dos grandes etapas, cada una de ellas con características específicas:

Hay en su poesía, como quizá en toda su obra, dos épocas. Ellas implican no solo una evolución cronológica, sino también espiritual y estética, determinada por la progresiva madurez interior, la voluntad de despojamiento y de simplicidad que encarnan en Borges. Entre 1923 y 1929 publica tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*. Esta es la que consideramos la primera época de su poesía.<sup>4</sup>

El proyecto poético de Borges nació pues como una necesidad de fundar, desde la poesía, la urbe de Buenos Aires de los años veinte.<sup>5</sup> Sin embargo ¿cuál fue realmente la ciudad que Borges dejó plasmada a lo largo de sus primeros poemas? La interrogante no es baladí si se considera que algunos de sus contemporáneos se asombraron por las calles, plazas y casas que se veían retratados en la literatura del joven Borges. La ciudad que Borges plasmó no era ciertamente la ciudad enfebrecida de la inmigración, ni la asombrosa capital que había multiplicado el número de sus habitantes en tan solo unos cuantos años. Pocas cosas había en la poesía borgeana que remitieran a esa urbe en ascenso y modernizada que fue la capital porteña en las primeras décadas del siglo; aparentemente, la ciudad "real" habitada por el poeta era distinta de la que él soñaba en sus deambulantes paseos por las calles bonaerenses. Por ello Ramón Gómez de la Serna se preguntaba asombrado: "¿Había esa Buenos Aires en Buenos Aires?";<sup>6</sup> mientras Enrique Diez Canedo aseguraba la individualidad de esa visión urbana: "Su Buenos Aires

<sup>4</sup> Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, 2ª ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 1967, p. 23.

<sup>5</sup> Dice Rafael Olea Franco: "La tarea de los tres primeros poemarios es crear símbolos de la grandeza de la ciudad" (*El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, p. 128).

<sup>6</sup> Ramón Gómez de la Serna, "El fervor de Buenos Aires", en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, p. 25.

<sup>7</sup> Enrique Díez-Canedo, "Fervor de Buenos Aires", en Jorge Luis Borges, ed. cit., p. 21.

se nos aparece todo convertido en llama espiritual. Es sólo suyo”<sup>7</sup> Las interrogantes que despertó la aparición de sus tres libros de poemas sólo dejaban algo cierto: Borges se había inventado una ciudad irreal.

#### EL FLÂNEUR BORGES

Cuando se habla de la relación entre la poesía y la ciudad, inevitablemente se recuerda la figura moderna del “flâneur” baudelaireano, personaje inmerso en los vaivenes y ajetresos de las calles, multitudes y anuncios. El “flâneur” es el paradigma del poeta moderno que vive en la ciudad. Walter Benjamin dejó un sugestivo retrato de este nuevo sujeto de la historia y el arte:

El boulevard es la vivienda del “flâneur”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los quioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio.<sup>8</sup>

El “flâneur” vive entre multitudes; se pierde en las marejadas de gente que viene de todos lados y va hacia ninguna parte; es un mirón entre mirones, como dice Sarlo.<sup>9</sup> En la poesía de Baudelaire se pueden encontrar poemas donde el yo lírico se enamora de una mujer que sólo es, como una fotografía instantánea, el recuerdo de un rostro entre cientos de personas: “La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / un femme passa d’une main fastueuse / soulevant,

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones. II. Baudelaire*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972, p. 51.

<sup>9</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 16.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, ed. Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1972, p. 126.

balançant le feston et l'ourlet".<sup>10</sup> El poeta moderno, el Baudelaire parisino del siglo XIX, que vive atraído por las bellezas monstruosas de las calles, mira a un grupo de ciegos y exclama: "Contemple-les mon âme ils sont vraiment affreux! / pareils aux manequins; vaguement ridicules".<sup>11</sup> La imagen del yo lírico del artista sumergido en los ríos de paseantes, atraído por las luces multicolores y a bordo de un automóvil que comienza la carrera contra el tiempo, es algo completamente ajeno a la poesía del primer Borges. La imagen de un paseante meditabundo que mira las calles y asegura "¡Qué bien se ve la tarde / desde el fácil sosiego de los bancos" (Fervor: "La Plaza San Martín), seguramente resultó sorprendente a los ojos de sus contemporáneos, y a nosotros mismos, por dos razones: 1) Buenos Aires era una ciudad en plena modernización y 2) se suponía que Borges era un poeta de vanguardia, moderno, o más precisamente: ultraísta.

Beatriz Sarlo ha realizado un estudio sobre los cambios tecnológicos y psicosociales vividos en la ciudad de Buenos Aires en esos años y sobre su incidencia en el arte:

En su itinerario de los barrios al centro el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía manchas parciales aún sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente. Sin embargo, los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos se habían expandido y ramificado [...] la ciudad se vive a una velocidad sin precedentes.<sup>12</sup>

No solamente es la época de la expansión eléctrica en una Buenos Aires modernizada desde el centro de la ciudad, sino que también se experimenta una transformación social en los barrios de las orillas: "Desde inicios de siglo, los sectores populares de origen inmigratorio que se hacinaban en los conventillos del centro habían comenzado, gracias al abaratamiento del boleto tranviario y a la generalización de los loteos en cuotas, a poblar la vacía grilla

<sup>11</sup> Ibid, p. 125.

<sup>12</sup> B. Sarlo, op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> Adrián Gorelik, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", Variaciones Borges, 1999, núm. 8, p. 40.

amenazada que el poder público había trazado sobre el suburbio como expansión potencial de la ciudad".<sup>13</sup>

La ciudad sufría cambios drásticos y la literatura, por ende, se enfrascaba en un proceso de reubicación del imaginario. Roberto Arlt, cuya literatura Borges calificó como "la bravura del arrabal",<sup>14</sup> escribió sus Aguafuertes porteñas imbuido por este ambiente ríspido y veloz: "Calle única, calle absurda, calle linda. Calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos y a todos los fracasos; calle de alegría, calle que las vuelve más gauchas y compadritas a las mujeres; calle donde los sastres le dan consejos a los autores y donde los polizontes confraternizan con los turros; calle de olvido, de locura, de milonga y amor".<sup>15</sup>

En Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922), Oliverio Girondo dejó también un retrato algo desquiciante de los estados de ánimo que representaban los cambios de la modernidad en Argentina:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar [...] Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.<sup>16</sup>

Las imágenes de una ciudad en pleno auge de movimiento, ruido, incandescencia, saturan la mirada del yo lírico en este poema de Girondo, que no en balde se llama "Apunte callejero"; la solución poética termina en una especie de suicidio: "mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía". Está de más advertir que las calles de Arlt y de Girondo son radicalmente

<sup>14</sup> J. L. Borges, El tamaño de mi esperanza, p. 23.

<sup>15</sup> Roberto Arlt, Las aguafuertes porteñas, ed. Daniel C. Scroggins, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981, p. 150.

<sup>16</sup> Oliverio Girondo, Obras completas, Losada, Buenos Aires, 1968, p. 63.

distintas de las que canta Borges: “las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma” (Fervor: “Las calles”). La apacible y ensoñada vereda que transita el yo poético descreo de la “baratija vistosa” que podemos observar en el aguafuerte de Arlt o de la enloquecida serie de imágenes de Gironde. La realidad bullía y Borges demandaba a sus versos una “certeza espiritual”. Pero la sorpresa de sus contemporáneos acerca de la ciudad cantada por Borges no provino únicamente de esta simulada negación de la Buenos Aires “real”. Tras el escritor argentino había una historia literaria que los llevaba a dudar de que el Borges recién llegado de Europa, el ultraísta, fuera el mismo que estuviera escribiendo una poesía ajena a los ajetreos modernos.

En 1921, Borges regresó a Argentina después de una estancia de dos años en Europa, donde conoció de cerca el movimiento vanguardista que por esos tiempos se expandía en el viejo mundo. En España entró en contacto con Rafael Cansinos Assens, figura que toda su vida veneraría, y junto a él, con una serie de jóvenes escritores que se agrupaban en un movimiento denominado ultraísmo. En una de las revistas de la época, Borges publicó algunos textos con tono de manifiesto donde aseguraba “Sólo hay pues dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”. Para lograr la refracción literaria que supone no una mimesis floja de la realidad, sino una activa desviación de los hechos, el joven Borges propugnaba como instrumentos de la poesía: “El ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso. El ritmo no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado. La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve”.<sup>17</sup>

El poeta vanguardista llegó a su natal Buenos Aires como el abanderado de las nuevas corrientes en boga; entre los textos que publicó en sus primeros años de regreso, se encuentran algunos en los que sigue propugnando por la estética ultraísta; así, en 1921 resumió en la revista *Nosotros* los principios del movimiento en cuatro puntos “1) Reducción de la lírica a su elemento primordial:

<sup>17</sup> J. L. Borges, “Anatomía de mi Ultra”, en *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Barcelona, 1997, p. 95.

la metáfora. 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”.<sup>18</sup>

Guillermo Sucre, retomando las propias palabras de Borges, ha denominado estas manifestaciones del joven escritor como la “equivocación ultraísta”. El crítico sostiene que la adhesión a este movimiento fue más un juego que una convicción. La razón: desde el primer poemario hasta el tercero, Borges presenta una “fervorosa intimidad, soledad, pasión y nostalgia”<sup>19</sup> que en poco se avienen a los aspavientos del movimiento vanguardista. Por su parte, Hugo Montes afirma que, desde la llegada de Borges a Argentina, la realidad de la ciudad prevalece sobre la doctrina estética.<sup>20</sup> Borges mismo ha asegurado que la mayor impresión que tuvo a su regreso fue el reencuentro con la ciudad de Buenos Aires.<sup>21</sup> Lo que parece indiscutible es que la tan mentada metáfora, como elemento esencial del poema, y la apología del verso libre como ritmo primordial, no

<sup>18</sup> “Ultraísmo”, en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 128. El tono un tanto pedagógico que se nota en los escritos de Borges, cuando explica lo que es el ultraísmo, quizá deba entenderse por la posición privilegiada del impetuoso escritor, pues al haber estado en contacto directo con las vanguardias europeas, el joven Borges podía asumir el papel de difusor de las ideas estéticas modernas.

<sup>19</sup> Guillermo Sucre, op. cit., p. 33.

<sup>20</sup> Hugo Montes, “Borges y la poesía de vanguardia”, *Estudios Filológicos*, 14 (1979), pp. 139-146.

<sup>21</sup> “Me causó sorpresa después de vivir en tantas ciudades europeas [...] advertir que mi ciudad natal había crecido y que era ya una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste: hacia la zona que los geógrafos y literatos llaman la pampa. Aquello fue más que un regreso al hogar; fue un redescubrimiento” (J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 57). Guillermo de Torre también aseguraba que la exclusión de los textos ultraístas en el primer poemario de Borges se debió a “su reencuentro con su ciudad nativa, Buenos Aires”, que provocó una vuelta “a su infancia, y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto” (“Para la prehistoria ultraísta de Borges”, en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki, p. 82).

<sup>22</sup> “Un análisis detallado de la métrica de Fervor demuestra que los metros predominantes son el endecasílabo (24%), el heptasílabo (22%), el dodecasílabo (12%), y el eneasílabo (10%)”. R. Olea Franco op. cit., pp. 166-167. A esta lista

predominan de forma absoluta en las composiciones que van desde Fervor de Buenos Aires hasta Cuaderno San Martín.<sup>22</sup> Borges cambió la dirección preestablecida de su estética. Su interés no se centraba en la utilización de métodos novísimos que causaran asombro, ni en reflejar una ciudad cambiante a cada paso. La tarea, como dice Sarlo, fue poblar su espacio con una mitología que diera cuenta de los límites de la ciudad; no la ruidosa y moderna ciudad del centro, sino la añorada y espiritual de las orillas.

### EL "TOPOS" POÉTICO

Borges fue el primero en señalar que su poesía se proponía dejar testimonio de un lugar no sujeto a los avatares de la historia. Así, en "El suburbio y la pampa son dioses" señala que estos dos lugares son "cosas arquetípicas no sujetas a las contingencias del tiempo".<sup>23</sup> Otros, prosigue Borges, ya se han encargado de cantar la pampa y la han convertido en un símbolo de Argentina. La tarea de nuestro poeta es, reconociendo implícitamente que este espacio aún no se erige como lugar arquetípico, terminar de dibujar el "símbolo a medio hacer" que es el suburbio. De esta manera, el antiguo poeta ultraísta decide celebrar "el paisaje de las afueras, el almacén rosado como una nube, los callejones", pues si hay poetas que han "dicho su retacito de suburbio; nadie lo ha dicho enteramente". El Borges de los tres primeros poemarios es un paseante de las orillas, un buscador de placitas y jardines, un admirador metafísico de la realidad. La "visión porteña" que dejó plasmada en sus poemas no es el dilatado mito geográfico de Buenos Aires, sino su "casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor de

---

de porcentajes de la métrica de Fervor podríamos agregar que tal vez el mejor poema de Cuaderno San Martín, "La fundación mitológica de Buenos Aires", así como "Versos de catorce" del libro Luna de enfrente, están escritos en rigurosos versos alejandrinos.

<sup>23</sup> J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 18.

<sup>24</sup> "En 1921 la patética declaración programática de Borges sólo encuentra su realidad en las orillas. Para mantener la ilusión de esa gran aldea horizontal hay que alejarse necesariamente del centro, cifra de lo babélico, en busca del aún no

pena y de dudas" (Fervor: "A quien leyere"). Como asegura Sylvia Molloy, el poeta argentino encuentra su realidad "en las orillas".<sup>24</sup> El lugar que ensalzan sus versos tiene como finalidad crear un "topos" poético, un espacio etéreo que se erige como lugar mítico. Sin embargo, el mito literario que busca el poeta dista mucho de la aparente irrealdad que muchos le achacan, pues su mitología no está exenta de lo "real"; por el contrario, pareciera ser que con el discurso mítico Borges busca, en el fondo, poner en evidencia lo estrecho de nuestra concepción realista. El Borges mitómano es al mismo tiempo un adorador de la realidad, o al menos de su realidad.

Tres poemas pueden ayudar a aclarar lo que afirmo: "Las calles", que abre Fervor de Buenos Aires; "Patrias", texto que se incluye en Luna de enfrente, y "La fundación mitológica de Buenos Aires", correspondiente a Cuaderno San Martín. En esos tres poemas se puede observar la evolución del lugar creado, inventado e imaginado por Borges. Un espacio límite en todos los sentidos.

A diferencia de las calles caóticas que retrata Arlt en sus Agua-fuertes porteñas, o de las calles que saturan la visión de Gironde en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, las calles de Borges son la huida del ruido y del ajetreo. Son calles para la contemplación espiritual, pues ya son parte del alma del autor; calles tranquilas y sosegadas donde el espíritu fluye:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.  
No las calles enérgicas  
molestadas de prisas y ajetreos,  
sino la dulce calle de arrabal  
enternecida de árboles y ocasos.

El lugar referido por el poeta contrasta con la idea de la urbe moderna; la razón tal vez la encontremos en un dato histórico. Dice Adrián Gorelik que la ciudad americana es una estructura abstracta

fijado arrabal" (S. Molloy, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", Variaciones Borges, 1999, núm. 8, p. 26).

“cuyas calles son carreteras sin límites, infinitas que llevan siempre afuera de la ciudad: son calles surgidas de la nada, producidas en un brevísimo tiempo a través de un territorio sin historia”.<sup>25</sup> El trazado de las calles de Buenos Aires fue hecho en 1898 para cubrir 14 000 hectáreas de pampa. Las calles de los barrios se crearon sobre una superficie inexistente para la ciudad hasta ese tiempo: sobre el campo abierto, sobre la eternidad que, según Borges, es el terreno pampero. Hacia 1930, Ezequiel Martínez Estrada describió de esta manera esas calles infinitas, rectas hasta el cansancio, donde se asentaron los suburbios bonaerenses: “La forma del tablero es correlativa de la llanura y del hombre sin complicaciones espirituales [...] Son calles para ver a lo lejos, para ver al horizonte, para otear peligros; no para ver frentes, arquitecturas, rostros [...] por esas infinitas calles rectas, por esas canaletas el campo desemboca en las ciudades”.<sup>26</sup> Aquí tenemos la justificación de las calles borgeanas: calles sin tumultos y sin rostros, hechas para ver una distancia infinita:

Donde austeras casitas apenas se aventuran  
hostilizadas por inmortales distancias  
a entrometerse en la honda visión  
hecha de gran llanura y mayor cielo.

En este escenario, tocado por la inmensidad de la pradera argentina, se regodea Borges el paseante. Su visión porteña no es la típica mirada del centro donde la historia se mueve con energía. Él quiere fundar un lugar ajeno a la modernidad, o tal vez un lugar donde conviva lo moderno con la tradición, como aventura Gorelik.<sup>27</sup> Este deseo de construir, o tener, un “topos” se ve más claramente expuesto en el poema “Patrias” del segundo poemario de Borges:

<sup>25</sup> A. Gorelik, art. cit., p. 58.

<sup>26</sup> Ezequiel Martínez Estrada, Radiografía de la pampa, ed. crítica coordinada por Leo Pollmann, ALLCA XX (Archivos, 19), Madrid, 1991, p. 147.

<sup>27</sup> Dice A. Gorelik “[el barrio de Borges es] el espacio donde combinar de modo típicamente vanguardista tradición y novedad. El arrabal puede ser así, simultáneamente, un ámbito de resistencia a la modernización y su producto más bastardo” (art. cit., p. 54).

Quiero la casa baja:  
 La casa que enseguida llega al cielo,  
 La casa que no aguante otros altos que el aire.  
 Quiero la casa grande,  
 La orillada de un patio  
 Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa.

Como dice Olea Franco, en este poema hay una definición de lo deseado a partir del verbo “querer”; el lugar que añora el poeta es similar al que había nombrado en *Fervor de Buenos Aires*, un espacio con “casa bajas, patios, balaustradas, zaguanes”.<sup>28</sup> La voluntad de Borges es restaurar un espacio que se rija por modelos anteriores al crecimiento avasallante de la ciudad, un espacio donde los tiempos sean distintos al transcurrir moderno. Por eso asegura en el poema “Patrias” de Luna:

Quiero el tiempo hecho plaza,  
 No el día picaneado por los relojes yanquis  
 Sino el día que miden despacito los mates.

La apuesta del poeta es por un tiempo anterior a las incertidumbres modernizadoras; no quiere el tiempo presuroso que se manifiesta en la “espalda movida de las italianitas”, símbolo de la inmigración, la multitud y el trabajo productivo; quiere la tranquilidad serena de un tiempo anterior, un tiempo criollo, pasatista. La búsqueda de este tiempo y ese espacio es el mito. “A la ciudad sin «fantasmas», o, más bien asediada por los fantasmas emergentes del cambio, Borges le proporciona una mitología en tiempo pasado y un espacio literario de proyección universal”.<sup>29</sup> La más clara definición del espacio mítico buscado por Borges es “La fundación mitológica de Buenos Aires”; poema aparecido en *Cuaderno San Martín*:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
 Que las proas vinieron a fundarme la patria?

<sup>28</sup> R. Olea Franco, op. cit., p. 133.

<sup>29</sup> B. Sarlo, op. cit., p. 50.

Irían a los tumbos los barquitos pintados  
Entre los camalotes de la corriente zaina.

La sensación de irrealidad se presenta desde el primer alejandrino: el río ensoñado, con contornos no muy definidos, se confunde en su propio lodo. El espacio de la fundación de la patria no es algo concreto y claro; por el contrario, un velo de ensueños cubre este paisaje que presenta a los fundadores como unos viajeros que vienen en "barquitos pintados". Los siguientes cuartetos confirman una cierta ironía respecto de la historia y en su lugar recalcan el aspecto mítico del lugar y la fundación:

Pensando bien la cosa supondremos que el río  
Era azulejo entonces como oriundo del cielo  
Con su estrellita roja para marcar el sitio  
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron  
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura  
Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos  
Y de piedras imanes que enloquecen la brújula

Los dos últimos versos son un contraste claro frente a la ironía histórica del verso "ayunó Juan Díaz y los indios comieron". El espacio real del poema no es el mismo que cualquier relato histórico podría registrar. El lugar real que construye la poesía es un espacio imaginario que al mismo tiempo alude a las invenciones de los primeros fundadores de Buenos Aires, para quienes el continente estaba: "repleto de sirenas y endriagos / Y de piedras imanes que enloquecen la brújula". Borges ha desmentido a los libros de historia, se ha burlado de la supuesta "historia verídica" sólo para fundar la ciudad en el sitio que a él le interesa: en su barrio.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,  
Durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo  
Pero son embelecados fraguados en la Boca.  
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo  
 Presenciada de auroras y llluvias y suestadas.  
 La manzana pareja que persiste en mi barrio:  
 Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Lelia Madrid ha visto en estos versos la creación de una historia apócrifa, inventada;<sup>30</sup> yo más bien creo que se trata de una historia compleja que pone en tela de juicio el relato histórico. Pero sobre esto regresaré un poco más adelante. Lo que ahora interesa resaltar es que Borges funda el origen de su patria no en la Buenos Aires ajetreada y veloz de la “chusma universal”, sino en una manzana específica de su barrio. Gorelik menciona una de las discusiones de los años veinte que resalta el carácter netamente histórico de la decisión de fundar Buenos Aires en su barrio. Borges funda Buenos Aires en Palermo, un barrio “en mitá de campo”, por lo tanto, un barrio situado en la pampa, de lo que se deriva que el poeta funda la patria en la barbarie: “Creo que sólo en la doble tradición de doble repudio a la cuadrícula y la pampa es comprensible el grado de provocación buscado por Borges en su poema [...] al proponer la fundación de la ciudad en una manzana cuadrada en el medio de la pampa”.<sup>31</sup> El asomo de la realidad en este supuesto origen mítico de la capital argentina no se detiene aquí, sino que en uno de los cuartetos siguientes del poema se menciona un personaje que tuvo toda la simpatía política del joven Borges:

El primer organito salvaba el horizonte  
 Con su achacoso porte, su habanera y su gringo.  
 El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN,

<sup>30</sup> Ella señala que este poema es “una falsificación borgeana de la historia”. “La historia, la fundación borgeana que aquí se nos relata son el producto de la imaginación de Buenos Aires [...] es una historia apócrifa mediatizada, como las otras historias, en tanto se deriva de la recreación personal” (L. Madrid, “Fundación mítica de Buenos Aires”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 [1992], p. 348). Evidentemente, estamos hablando de un texto literario y no de un manual histórico, por lo que la imaginación se vuelve un factor fundamental. Sin embargo, tras la aparente fundación mítica de su ciudad, Borges, me parece, está dejando plasmada una inquietud metafísica presente en toda su obra: ¿cuál es la realidad?

<sup>31</sup> A. Gorelik, art. cit., p. 59.

Algún piano mandaba tangos de Saborido.

No es ésta la única mención que Borges hace del político radical en Cuaderno San Martín, libro que cierra con unas notas donde el poeta narra las circunstancias en las que escribió algunos de los poemas. Las líneas que le corresponden a "La Chacarita" relatan el encuentro azaroso que tuvieron Borges y Osvaldo Horacio Dondo con unos simpatizantes irigoyenistas: "Oímos además alguna milonga de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (Radicales los que me oyen / del auditorio presente / el futuro Presidente / será el doctor Irigoyen) pero ninguna letra en arrabalero" (pp. 56-57). Mención nada desdeñable de Borges si se considera que Irigoyen se había reelegido como presidente cuando apareció Cuaderno San Martín. Daniel Balderston asegura que la simpatía que tuvo Borges por Irigoyen se vincula con la faceta criollista del escritor, pero sobre todo con su búsqueda de mitos: "El criollismo de Borges se diferencia del criollismo de algunos de sus contemporáneos en que era sobre todo una búsqueda de una mitología propia. Importaban menos la raíces étnicas que la identificación con esa mitología".<sup>32</sup> Irigoyen era el emblema mítico que Borges necesitaba; con él, junto con sus calles abiertas al campo, al lado de la patria criolla (imaginada o en el pasado) se va delineando el "topos" poético y mítico que el poeta añoró. No en balde la fundación mitológica de su ciudad termina con estos versos

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

El poeta que había regresado a su patria en 1921 después de sus aventuras ultraístas, encontró una Buenos Aires moderna, ruidosa; él quiso imaginarse y reencontrarse con otra ciudad, una ciudad erigida por la palabra; en ella resumió sus aspiraciones criollas y sus deseos metafísicos. La Buenos Aires de Borges fue una ciudad en el límite de la pampa y la modernidad: el suburbio. Ahí descubrió el poeta sus calles mansas y sus atardeceres lentos. Ahí también encontró algunas figuras míticas. El lugar quedaba dibujado. Las

<sup>32</sup> Daniel Balderston, "Borges el joven radical", Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999,

palabras de Borges habían erigido otra realidad.<sup>33</sup>

## MITO E HISTORIA

La constante búsqueda de una mitología personal ha llevado a algunos a asegurar que Borges fue un escapista de la historia o, en el mejor de los casos, un desdeñador de lo real, con las implicaciones positivas o negativas que se quieran asociar al caso. Así, César Magrini asegura que el objetivo de Borges al poetizar la ciudad de Buenos Aires era “ériger la ville démeurante, la ville éternelle dedaignant le cours de l’histoire”.<sup>34</sup> Me parece que la afirmación es verdadera en un cierto sentido pero falsa en otro. Si entendemos por desprecio de la historia la puesta en evidencia de las carencias de los relatos que se hacen pasar por reales, creo que la afirmación se

<sup>33</sup> Aunque en este trabajo pretendo dilucidar lo particular del proyecto de Borges, su negación de la ciudad moderna para construir una patria mítica no fue algo exclusivo; el crítico uruguayo Ángel Rama, hablando de un universo más amplio, el latinoamericano, aseguraba que a finales del siglo XIX la comunidad letrada de todas las urbes de este continente se afanaba, ante la inminente modernización y los cambios sociales que ésta trajo, en crear y cantar una ciudad imaginada, tal vez pasada o futura; para Rama esto se generó a partir del conflicto entre la ciudad letrada y la ciudad real: “La ciudad real era el principal y constante opositor de la ciudad letrada, a quien ésta debía tener sometida: la repentina ampliación que sufrió bajo la modernización y la irrupción de las muchedumbres, sembraron la consternación [...] Hubo una generalizada experiencia de desarraigo al entrar la ciudad al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época: los ciudadanos ya establecidos de antes veían desvanecerse el pasado y se sentían arrojados a la precariedad, a la transformación, al futuro [...] Eran previsibles los conflictos y la literatura de la época los reflejó, aunque acentuando el matiz xenófobo pues fueron los ciudadanos ya establecidos, descendientes de viejas familias, quienes escribieron [...] durante el periodo modernizado asistimos a una superproducción de libros que cuentan cómo era la ciudad antes de la mutación. Es en apariencia una simple reconstrucción nostálgica de lo que fue y ya no es [sin embargo] Una investigación más detallada permite descubrir lo previsible [...] encontramos en esos libros una invención ilusoria generada por el movimiento, la experiencia del extrañamiento, la búsqueda de raíces, el afán de una normatividad que abarque a todos los hombres” (La ciudad letrada, Ediciones del Norte, Hanover, 1984, pp. 94-99).

<sup>34</sup> César Magrini, “Fondation Mythologique de Borges”, Jorge Luis Borges, Cahiers de l’Herne, París, 1964, p. 192.

sostiene; sin embargo, si se pretende suponer que la ciudad eterna es algo así como una entelequia sin ningún punto de referencia con la realidad, entonces la aseveración se desploma. Creo, más bien, que, como afirma Daniel Balderston, “en Borges la historia se convierte a menudo en esa realidad más compleja cuya existencia está implicada —y es requerida— por el texto literario”.<sup>35</sup>

La realidad y la ficción, o la historia y la mitología, se mantienen unidas en las creaciones borgeanas por lazos muy sutiles pero siempre presentes. Según Borges, “Cada literatura es una forma de concebir la realidad”.<sup>36</sup> Su obra concibe la realidad, desde estos primeros poemarios, como algo complejo y rico, muchas de las veces inasible por la palabra: “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” (p. 48); en su aspecto positivo, “El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo”.<sup>37</sup> Incluso en sus ensayos más radicalmente idealistas, Borges se muestra como alguien que aprecia la realidad, pero no la realidad simple, aprehensible al primer gol-

<sup>35</sup> Daniel Balderston, ¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996, p. 217.

<sup>36</sup> J. L. Borges, El tamaño de mi esperanza, p. 99.

<sup>37</sup> J. L. Borges, Inquisiciones, p. 65. Aquí cabe señalar un tema apasionante pero que rebasa los límites de este ensayo: las reflexiones de Borges sobre la realidad y el lenguaje. En varios ensayos de la época (cf. por ejemplo “Después de las imágenes” y “Examen de metáforas”, en Inquisiciones; “El idioma infinito” y “Palabrería para versos”, en El tamaño; “Indagación de la palabra”, “Otra vez la metáfora” y “El idioma de los argentinos”, en El idioma de los argentinos [Gleizer, Buenos Aires, 1928]), el joven poeta dejó testimonio de sus preocupaciones en torno a este dilema. A decir de Borges, el lenguaje es limitado y hay que ensancharlo, pero no numéricamente con la proliferación de palabras y sinónimos, sino en las representaciones de la realidad. Para el joven Borges, es necesario crear nuevas combinaciones del idioma que produzcan novedosas representaciones y sensibilidades. Ese proyecto ensancharía nuestro mundo. El mundo es tan rico y el lenguaje tan poco, que al poeta no le queda más camino que abrir los horizontes del lenguaje para dar cabida a nuevos mundos, nuevas ideas, nuevos sentidos, nuevas sensibilidades. Poetizar, parafraseando al Schopenhauer de Borges, es ejercer la imaginación con las palabras: inventar y renovar nuestro mundo conocido y nombrado para vislumbrar nuevos territorios del ser, nuevas conquistas de la realidad. Con sus tres primeros poemarios, Borges intenta conquistar otra faceta de la realidad de Buenos Aires: la ciudad apacible y criolla.

pe, sino la realidad oculta, extraña o indescifrable como el origen mismo del lenguaje. “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él”.<sup>38</sup> Por eso Sucre asegura que Borges tiende a problematizar nuestra relación con el mundo. Su mitología orillera la hizo a partir de objetos existentes en el barrio real, presentes o pasados, sin embargo, sus contemporáneos se preguntaban sobre la ubicación precisa de semejante invento.

La Buenos Aires del criollo vanguardista, como lo llama Sarlo, es un espacio fluctuante entre el suburbio y la pampa, entre el presente y el pasado, entre la imaginación y la realidad;<sup>39</sup> su indefinición no es rechazo de la historia, sino problematización de sus actos. Borges es inasible por sus fluctuaciones. ¿Dónde comienza el mito y termina lo real en la poetización de Buenos Aires? ¿Dónde

<sup>38</sup> Ibid., p. 119.

<sup>39</sup> Aun cuando el objetivo de este trabajo se circunscribe a la imagen de Buenos Aires en los tres primeros libros de poesía del autor, no estaría de más señalar que la ciudad del poeta no es igual en toda de su obra. En poemarios posteriores, el argentino regresó una y otra vez sobre la capital porteña recreando nuevas facetas de la urbe. Así, en un libro como *El otro, el mismo* (1964), él recrea, en dos sonetos que llevan por título “Buenos Aires”, una ciudad que es el lugar de realización del yo poético: “Y la ciudad, ahora, es como un plano / de mis humillaciones y fracasos; / desde esa puerta he visto los ocasos / y ante ese mármol he aguardado en vano”. La identificación entre la urbe y el yo lírico se representa bajo la idea de una suerte común, bajo la sospecha de que los dos cumplen un mismo destino: “Aquí el incierto ayer y el hoy distinto / me han deparado los comunes casos / de toda suerte humana; aquí mis pasos / urden su incalculable laberinto” (en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, t. 2, p. 325). Borges era consciente de la evolución de la imagen de la ciudad en su poesía; sabía que en un principio había intentado fundar míticamente la urbe en las orillas de sus paseos, y que, con el tiempo, esa misma ciudad pasó a ser parte de la historia del yo poético. De la mitificación, Borges pasó a la simbiosis con su ciudad: “Antes, yo te buscaba en tus confines / que lindan con la tarde y la llanura / y en la verja que guarda una frescura / antigua de cedrones y jazmines. / En la memoria de Palermo estabas, / en su mitología de un pasado / de baraja y puñal y en el dorado / bronce de las inútiles aldabas, / con su mano y sortija. Te sentía / en los patios del Sur y en la creciente/ sombra que desdibuja lentamente / su larga recta, al declinar el día. / Ahora estás en mí. Eres mi vaga / suerte, esas cosas que la muerte apaga” (“Buenos Aires”, *ibid.*, p. 324).

están los límites de la literatura y dónde los del misticismo cuando define el hecho estético como “La inminencia de una revelación que no se produce”? Realidad e irrealidad forman parte de un mismo proceso en la construcción literaria de Borges. Juzgar su ciudad mítica como una construcción puramente intelectual es olvidar el otro rostro de la creación. Desde sus primeros poemas, él se establece en un mundo marginal; el carácter inestable de este espacio, donde lo histórico se entrelaza con lo mítico, será una de las características de su posterior literatura. El “topos” poético deseado por el autor es al mismo tiempo una utopía de la historia. Entre la no existencia del “lugar” y las cosas que aspiran a ese “lugar”, hay una tensión; en esa tensión se crea el poema. Realidad histórica y acronía, presente moderno y realidad espiritual, son elementos contradictorios que sustentan el discurrir de la literatura borgeana. No en balde la predilección del escritor argentino por las paradojas, esas interrupciones momentáneas de nuestro razonar lógico; él busca las grietas del discurso estético, filosófico, religioso; su mejor lugar es el de la contradicción. Tal vez por eso Borges es imposible de asir en su totalidad. Tales características ya se encuentran en germen en sus primeros poemarios; la historia y el mito son apenas dos factores de las aparentes contradicciones que habitan la literatura borgeana. Pues, como asegura el poeta sobre Pierre Menard: “La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”<sup>40</sup>

<sup>40</sup> J. L. Borges, Obras completas, Emecé, Barcelona, 1996, t. 1, p. 449.

## APUNTES SOBRE "LA LUNA"

ELENA MADRIGAL

For every hand is lunatic  
That ravel on the moon.  
W. B. YEATS, "A MAN YOUNG AND OLD"

I dare not pretend to be any other than the Secretary[.];  
the Authors are in Eternity.  
WILLIAM BLAKE, "ETERNALS"

Karl Vossler dijo que todo hombre es la encarnación del oxímoron,<sup>1</sup> de la contradicción, y creo que Borges es uno de los escritores que representan mejor la naturaleza compleja del ser humano. En el caso de "La luna" –y su continente, el poemario de 1960, El hacedor–, Borges dibuja al "Homo faber y arifex [...] todopoderoso aurífice de versos"<sup>2</sup> en su vida diaria, genialidad, grandeza y miseria. Cada uno de los poemas y piezas en prosa de El hacedor<sup>3</sup> implica un homenaje o una seria reflexión sobre la autoría, hasta el extremo de cuestionar su existencia. "La luna",<sup>4</sup> poema extenso, cuyos veintitrés cuartetos

<sup>1</sup> Karl Vossler, Introducción a la estilística romance, tr. Amado Alonso y Raimundo Lida, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1932, p. 141.

<sup>2</sup> Ibid., p. 126.

<sup>3</sup> En una de sus charlas con Antonio Carrizo, Borges indica que el título es una traducción al español de "la palabra inglesa, corriente en el siglo XIV, sobre todo en Escocia: the maker. Que es una traducción de poeta. Porque poeta quiere decir eso, hacedor. Y luego, un traductor mío, inglés, me dijo que no había una palabra inglesa para traducir el hacedor, y yo le dije: «No, si yo la tomé del inglés. (Sonriendo). Ponga the maker» [...] Y es, literalmente, poeta. Poietés creo que es en griego" (Borges apud A. Carrizo, Borges el memorioso, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 276; para evitar la repetición de notas, en lo sucesivo me referiré a este libro entre paréntesis bajo el nombre de Carrizo y el número de página correspondiente). Cabe agregar que la voz "maker" o "makar" era aplicada a Chau-

rimados han propiciado que se le clasifique, excesivamente, como "himno";<sup>5</sup> es, ante todo, un locus de "la referencialidad literaria y [...] la lectura como fuentes de la escritura".<sup>6</sup> Podría decirse que ahora Borges se toma el turno para desarrollar "un emblema de poesía";<sup>7</sup> en el que de paso da cuenta del tratamiento poético que éste ha recibido en el curso del tiempo.

Este trabajo intenta, primeramente, desvelar la identidad autoral cifrada en algunos versos de "La luna"; en segundo lugar, volver sobre la preocupación borgeana por la relación entre el oficio y el ser del escritor y, en tercero, reconsiderar las ideas de mortalidad e inmortalidad, de individualidad y colectividad, entretrejidas con el segundo apartado. En cuanto a la ontología del escritor, redundaré un poco sobre las estrategias de Borges para interpretar teleológicamente la vida del autor, ya señaladas por Dominique Jullien,<sup>8</sup> quien, además, destaca los procesos de lectura de Borges (y, por consiguiente, de interpretación), sobre todo a partir del Romanticismo.

Sobre las ideas de mortalidad e inmortalidad, "La luna" invita a ponderar si la primera es lo que "precisamente otorga valor a todos y cada uno de nuestros actos, [si] es el hecho de que sean irrepetibles y únicos, condición que depende de nuestra mortalidad";<sup>9</sup> o si el sentido de la existencia toda es reductible a un verso memorable. Para Saúl Yurkievich, "Borges escribe bajo la advocación de los inmortales, con reverencia hacia ellos [a la vez que vuelve] el texto [en] un juego de espejos, espejos de tinta que al multiplicar anulan

---

cer y su grupo y que el sentido arcaico del término es compartido en español: "el autor de alguna cosa, el que la fabrica por sus propias manos: y universalmente es atributo que sólo pertenece a Dios como Autor y Creador de todas las cosas" (Diccionario de Autoridades, ed. facs., Gredos, Madrid, 1964).

<sup>4</sup> Aparecido por primera vez en el núm. 260 de Sur, septiembre-octubre de 1959.

<sup>5</sup> Paul Cheselka, *The poetry and poetics of Jorge Luis Borges*, Lang, Nueva York, 1987, p. 166.

<sup>6</sup> Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, p. 267.

<sup>7</sup> J. L. Borges, *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 8.

<sup>8</sup> Dominique Jullien concluye que "the conversion of man into author requires the replacement of existence by essence" ("Biography of an immortal", *Comparative Literature*, 47 [1995], pp. 151 y 154).

<sup>9</sup> R. Olea Franco, "Umbral", en su edición de *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, p. 14.

la imagen del autor. Borges es a la vez amanuense y hacedor".<sup>10</sup> La autoría oscila entre uno y otro extremo en "La luna", reconocimiento indirecto a una docena de poetas explícitos, individualidades compendiadas en una frase notable de su obra. El movimiento pendular se repite en el conjunto llamado El hacedor y pareciera abarcar también a Dios, el "Supremo Hacedor",<sup>11</sup> cognoscible por sus obras, y al poeta, el pequeño demiurgo, integrador de mundos en un verso.

Ligadas a las nociones de mortalidad e inmortalidad se encuentran las de individualidad y colectividad. Simultáneamente, Borges reconoce la autoría individual como la capacidad para poner en nuevos términos las "metáforas eternas", pero también la disolución del autor en la comunidad de la tradición literaria; la existencia del individuo, pero también sus posibilidades de encarnar a todo el género humano. D. Jullien y P. Cheselka sintetizan ambas ideas. De acuerdo con Jullien, "to Borges [...] anonymity is not a flaw but the very essence of literature";<sup>12</sup> según Cheselka,

Borges believes in the muse –a mysterious inspirational force– that provides much of the impetus for his writing. This belief is the principal source of Borges's pantheism, which denies the validity of the individual "I" or ego in favor of a collective identity in which the poet's work becomes the expression of the universal consciousness. If one man is a representation of all men, then Borges's denial of both true originality and "novelty" are logical extensions of his belief system.<sup>13</sup>

Identidad, quehacer poético, mortalidad, individualidad, y sus opuestos binarios, están presentes desde el inicio del poema. "La luna" comienza como un cuento, hecho que interpreto como que todos los hacedores son, fundamentalmente, contadores de

<sup>10</sup> Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 291.

<sup>11</sup> El epíteto "Supremo Hacedor" proviene de Miguel Enguíanos, quien erróneamente atribuye el título del libro al nombre de la primera pieza en prosa (nota 3 de la cariñosa introducción que hace a *Dreamtigers*, University of Texas Press, Austin, 1989, pp. 12-13).

<sup>12</sup> D. Jullien, art. cit., p. 147.

<sup>13</sup> P. Cheselka, op. cit., p. 190.

cuentos, de tramas no necesariamente con correlato objetivo. Este inicio parece ser también típico de un relato oral, donde el origen de lo contado se ubica en un tiempo inmemorial. Tanto la actividad como la intemporalidad implican una paradoja: perder “lo esencial”, como puede ser levantar la mirada y darse cuenta de que allí está la luna “verdadera”, tal cual le sucede al sujeto del poema en el tercer cuarteto y que lleva a P. Cheselka a adjetivar el texto como “parabólico”. Si consideramos que “La luna”, así como “El otro tigre”, la “Parábola del palacio” o la “Parábola de Cervantes y de Quijote”, “points out the dangers inherent in the literary profession”:<sup>14</sup> la pérdida de lo esencial, podremos argumentar que Borges creía en lo inacabable literario. Más adelante, en el quinto cuarteto, el yo poético que escribe conscientemente el poema marca, de manera indiscutible, su postura: la lengua es insuficiente para recuperar lo esencial de la realidad; de ahí que en el oficio del escritor haya implícito un maleficio. Así pues, el texto se sabe limitado e insuficiente para expresar todo lo relacionado con la luna.

El segundo cuarteto abunda sobre el quehacer del poeta: “cifrar el universo en un libro” o “arduo manuscrito”. El verbo cifrar puede entenderse como transcribir, escribir, traducir, resumir, compendiar, numerar. Es decir, todo aquel que tiene que ver con las palabras es poeta, y no necesariamente debe tener el conocimiento de que “la «clave» o «cifra» es la síntesis de la revelación de un destino”.<sup>15</sup> Por su origen, esta creencia en el poeta-hacedor como poseedor o avisor del poder subyacente a las palabras en un verso, refuerza la alianza entre todos los poetas. La idea se remonta, hasta donde se sabe, a los poetas griegos, buscadores de la significación absoluta de “las acciones y el destino humanos”.<sup>16</sup> El inevitable destino del poeta le ha impuesto una tarea pesada, noción que se repetirá en los cuartetos cuatro y trece, donde dirá que “el oficio / de cambiar en palabras nuestra vida” es un “maleficio” o una “secreta obligación”,

<sup>14</sup> P. Cheselka, op. cit. Jean Pierre Bernès transcribe las puntualizaciones de Borges sobre la parábola (“Notice”, “Notes et variantes”, en Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1999, t. 2, pp. 1146 a 1148 y 1163 a 1164).

<sup>15</sup> Z. Gertel, “Cambios fundamentales en la poesía de Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1970, núm. 245, p. 406.

<sup>16</sup> Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, 2ª ed., tr. Joaquín Xirau, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 63.

subvirtiéndolo así la noción del libre albedrío. Empero, la antítesis se manifiesta en el verbo "Ejercemos", primero de una cadena de plurales, que da cuenta de la intención de Borges por incluir a todos los hacedores que han sido y serán por voluntad propia, como el del primer cuarteto, quien "concibió un proyecto que nadie le impuso".

El tercer cuarteto puede explicarse como la confusión que aqueja al poeta al percatarse, por azar, cual sucede al hombre de la historia, de que existen realidades paralelas (incluso tangibles) a las que él crea. Al hablar de "la luna de la calle", ésa que sorprendió al protagonista del poema, y a propósito de una tanka, dice Borges:

La luna de la calle es la luna de todos. Acaso... Es decir, si ha habido una experiencia, no importa haberla tenido o no. Importa saber que esa experiencia existe. De algún modo uno ya la tiene. Para la poesía, basta. Lo que le pasa a un hombre, individualmente, es lo de menos. Lo importante es lo que él hace con su experiencia y con la experiencia de los demás también, ya que la memoria es parte nuestra (apud Carrizo, pp. 304-305).

En el quinto cuarteto, como se indicó a propósito del primero, Borges señala que la tarea de hacer con palabras está sometida a una ley inexorable: la de la imposibilidad de capturar las esencias con las palabras. Paradójicamente, él está trazando, a la vez, una de sus ideas más caras: la realidad (o algunos elementos de ella) no es perceptible en forma directa, sino por la mediación de la literatura. En su diálogo con Carrizo, Borges habla sobre el verso "mi largo comercio con la luna":

ese comercio ha estado, no diría maculado, ha estado exaltado de literatura [...] En La moneda de hierro hay un buen poema [...] dedicado a María Kodama, y que se titula "La luna". Creo que consta de cinco líneas [declama]:

Hay tanta soledad en ese oro.  
La luna de las noches no es la luna  
que vio el primer Adán. Los largos siglos  
de la vigilia humana la han colmado

de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

Quiero decir que la luna que vemos ahora está, de algún modo, ennoblecida, exaltada [...] por Virgilio, por Shakespeare, por Heine, por Lugones también. Es decir, que ya la luna que vemos no es la luna que puede ver, digamos... un niño. Aunque quizá él también ya a la palabra luna le da un carácter especial, ¿no? [...] Pero ya después está llena de mitología y de literatura [...] Yo creo que la luna está cargada, para nosotros, de poesía (apud Carrizo, pp. 68-69).<sup>17</sup>

En el cuarteto seis, leemos que el yo poético desconoce dónde vio la luna por primera vez, "si en el cielo anterior de la doctrina/ del griego o en la tarde que declina/ sobre el patio del pozo y de la higuera". En contraste con la referencia a la filosofía griega, de entrada sólo comprensible a los versados, "el patio del pozo" es una referencia autobiográfica sencilla. Borges explica que la teoría "es una alusión a la doctrina platónica de los arquetipos: hemos visto la luna en el mundo de los arquetipos y luego vemos como una especie de remedo de la luna, aquí en la tierra" y que el verso final "se refiere de un modo muy concreto a un patio, que ya no existe [...] al patio de la casa en que yo nací, en la calle Tucumán, entre Suipacha y Esmeralda. Y ahí estaba la higuera, en el segundo patio, y el aljibe" (apud Carrizo, pp. 68-69).

"Oh", breve exclamación muy propia de la poesía, aunada al adjetivo "compartida" y a la reacción maravillosa ante el descubrimiento de la luna como testigo de nuestra existencia (tema del cuarteto siete), nos remite a la idea de la colectividad en la tradición y la actividad poética. A ella seguirán las lunas literarias en la estrofa siguiente, comenzando con *Dragon moon*.<sup>18</sup> Sobre los nombres de la luna, Borges dice:

<sup>17</sup> En otra ocasión, también le dice a Carrizo: "Yo he vuelto a esa idea: la idea de que vemos todo, ahora, a través de la literatura. Es decir que... al mirar la luna, ya, en nuestra mirada, están la astronomía, la poesía, la elegía, los muchos poetas que han hablado de ella... Miramos a la luna y la vemos a través de Virgilio, de Shakespeare, de Verlaine. La idea es ésta. La idea es que nosotros ya vemos al universo de un modo que ha sido modificado por la tradición, por los idiomas, por los mitos" (apud Carrizo, p. 303).

la luna es distinta según los idiomas. Y creo que la que se parece más a nuestro sentimiento de la luna es la palabra inglesa moon. Porque moon es una palabra oscura y lenta, ¿no? [...] Esa doble o, obliga a la voz a demorarse: moon... Y lune, en francés, también. En cambio, el inglés antiguo, me da vergüenza decir el nombre de la luna: la luna era Mona. Y era masculino: era el luna, además. En alemán, Mond, no es demasiado lindo tampoco, ¿no? Y selene es bastante feo, en griego. Y en ruso no es lindo tampoco: luná. Pero en inglés, moon, me parece perfecto [...] Esa oscuridad parece que conviene a la oscura realidad de la luna (apud Carrizo, p. 69).

El octavo cuarteto se pudiera interpretar como la revelación de la identidad del poeta que quiso cifrar el universo (primera estrofa) si lo relacionamos con el soneto "A un viejo poeta", donde Quevedo se nos presenta "too preoccupied with the creation of a literary world to see the setting sun and the beauty of the moon. Quevedo is so absorbed in himself that he does not even recognize in the physical red moon, the «literary moon»".<sup>19</sup> Pero tal vez más significativa sea la preponderancia que la realidad textual tiene sobre la percepción visual, imprecisa y lejana, de la luna para un hacedor como Borges. Como el yo poético lo indica, considero que la luna del soneto 223 de Quevedo<sup>20</sup> es parte de la experiencia vital, más que nuestro satélite, contrariamente a la propuesta interpretativa de Miguel Vicuña, constreñida a lo literario:

<sup>18</sup> Ésta es una de las referencias que no he podido hallar. Estoy casi segura de que ha de provenir de alguna leyenda o escrito irlandés, dada la proliferación de la imagen de la bestia mitológica en escritores como W. B. Yeats o Kenneth Grahame, por ejemplo.

<sup>19</sup> P. Cheselka, op. cit., p. 157.

<sup>20</sup> "Lloraron sus invidias una a una / con las propias naciones las extrañas; / su tumba son de Flandes las campañas, / y su epitafio la sangrienta luna" ("Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión". La referencia corresponde a los vv. 7 y 8). Para sustentar mi opinión, cito a Borges: cuando en la tercera mañana de entrevistas, Carrizo le pregunta por el significado de Quevedo, él responde: "Es un nombre que asocio siempre al de nuestro Leopoldo Lugones. Creo que se parecían mucho. Es decir, eran hombres sin pasión, sin otra pasión que el lenguaje, ¿no? Yo creo que toda la obra de Quevedo es verbal. En el sentido de que está limitada a las palabras, y que todo depende de las palabras, y que no

Aunque en el verso de Quevedo aquella luna es el símbolo del turco, Borges aconseja que se olvide esta circunstancia. Es evidente que para él esa luna sangrienta es una luna invisible—quizá el lejano recuerdo de una luna divisada antaño en el oriente, al atardecer—y, en todo caso, una luna eminentemente literaria, pese a lo que digan algunos versos del poema aludido.<sup>21</sup>

El cuarteto nueve está dedicado a Juan, a quien Borges convierte en un poeta al desactivar la profecía y leer sus augurios literariamente, escindidos de su intencionalidad religiosa. Específicamente la referencia es al “Apocalipsis” 6,12: “Y mi visión continuó. Cuando el Cordero abrió el sexto sello, se produjo un violento terremoto, el sol se puso negro como vestido de luto, la luna entera se tiñó como de sangre y las estrellas del cielo cayeron a la tierra [...]”<sup>22</sup>

Como Juan, Pitágoras el cifrador es incluido entre los hacedores. Seguramente su expresión hermética atrajo a Borges. Además de la descripción de la tradición aludida en el poema, es muy probable que Pitágoras haya compartido la creencia de que el alma pasa por estadios sucesivos de perfeccionamiento, uno de ellos relacionado

---

puede traducirse. Yo diría lo mismo de Lugones [...] fueron hombres que sintieron de un modo tan apasionado el lenguaje, que su obra, como la de Joyce, en buena parte es obra verbal [...] en el caso de Quevedo, o en el caso de Lugones, creo que lo que se siente, ante todo, es el lenguaje [...] lo que transmiten al lector es de orden verbal [...] una prueba de ello es que un verso de Quevedo puede ser lindo antes de haber sido comprendido. Por ejemplo, si yo digo [...] Su tumba son de Flandes las campañas / Y su epitafio la sangrienta luna. Ahí no importa pensar o sentir que Quevedo pensó en la luna debidamente sangrienta sobre el campo de batalla o en la bandera otomana, que también sería sangrienta, porque es la luna sobre un fondo rojo. Eso viene después. Lo importante es la frase misma, ¿no? Se le ve goce del lenguaje” (apud Carrizo, p. 67).

<sup>21</sup> Miguel Vicuña Navarro, “La luna sangrienta de Quevedo”, *Revista Chilena de Literatura*, 1985, núm. 26, p. 99. Las cursivas tienen el propósito de apuntar que, en el caso de la poesía, sobre todo la de Borges, las “pruebas” resultan meras apreciaciones.

<sup>22</sup> Biblia, *Verbo Divino*, España, 1995. Sofonías 1,15-16 y Marcos 13,24 tratan también del día de Yavé, pero Juan lo hace mediante el recurso retórico de la profecía, que lo acerca a los poetas y lo hace merecedor, probablemente, de figurar en el poema de Borges. Es de notar que la profecía subyace a la referencia al navío Naglfar del cuarteto doce.

con la luna. Según esta creencia, la etapa de penumbra del alma, que los iniciados órficos y los pitagóricos "griegos [...] identifican con el cono de sombra que la tierra arrastra siempre tras de sí, [y] que va hasta la luna, se llama abismo de Hécate. En aquel pozo tenebroso giran en torbellinos [...] las almas que tratan de alcanzar el círculo de la luna por medio de esfuerzos desesperados, y que la violencia de los vientos arroja por millares sobre la tierra".<sup>23</sup> Al igual que Borges, poetas como Thomas Taylor, Spencer y W. B. Yeats se han inspirado en la noción de la progresión y el cambio en el alma.<sup>24</sup>

El cuarteto undécimo corresponde al lobo, símbolo asociado a la luna. Considero que Borges lo menciona como figura poética por dos razones. Una, porque en la historia literaria la han tratado Ovidio, Boecio, Lord Byron, Kipling, Stevenson, Maupassant o Yeats,<sup>25</sup> escritores frecuentados por Borges. Otra, porque Borges era un buscador de símbolos literaturizables, sin importar que procedieran del entretenimiento para las masas, como pudiera suceder en este caso. Si se relaciona al lobo con el hermetismo que liga el alma a la luna, tendremos que, en esencia, el astro despierta las pasiones al punto de causar una metamorfosis licantrópica, sigla del triunfo de nuestra naturaleza animal sobre la razón, momento comparable con los días apocalípticos, "cuando enrojecza el mar la última aurora" (v. 4).

La imagen de destrucción continúa en el duodécimo cuarteto, donde Borges se apodera del tono del augurio para hacer que el navío mítico Naglfar, del que se decía estaba sostenido por las uñas de los muertos, leve anclas después de la muerte de los dioses. Gráficamente, encerrar el cuarteto completo entre paréntesis incide en el efecto de advertencia. Conviene recordar que la luna agitará las aguas en ésta y la estrofa precedente.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Eduardo Schure, *Los grandes iniciados*, Olimpo, México, 1963, p. 226. Sobre otros símbolos herméticos, como el tigre o el oro, y su significado en la obra borgeana, véase la tesis de Lauren L. Meggison, *Keepers of the flame: hermeticism in Yeats, H.D., and Borges*, Ann Arbor, Michigan, 1986.

<sup>24</sup> Véase Wayne K. Chapman, "The Miltonic crux of «The phases of the moon»", *Yeats Annual* 8 (1991), particularmente la p. 68.

<sup>25</sup> Yeats no trató el tema del licantrópismo específicamente, pero sí el tangencial de los "moon accursed" en "A man young and old", *The collected poems of W. B. Yeats*, Macmillan, Londres, 1963, p. 251; en adelante *The collected*, entre paréntesis, seguido por el número de página correspondiente.

El cuarteto decimotercero marca un cambio drástico, pero coherente, hacia la autobiografía de Borges. En este pasaje, el yo lírico se suma, con habilidad, a todos los demás hacedores, a todos sus antecedentes literarios por la tarea que les dio la "fortuna" (y no el destino, como en los versos iniciales del poema); esta maniobra le permite, simultáneamente, legitimar su propia voz. Aquí aplicaría extrapolar la observación de Gertel en cuanto a que "es interesante señalar que el autor juzga este libro suyo como lo más personal de su obra, confirmando quizás que, secretamente, su aspiración de creador es llegar al poema".<sup>27</sup> Al igual que en el cuarteto dieciocho, la estancia de Borges en Ginebra le permite cifrar un idioma en autores o palabras, como cuando su "bachillerato [le] dio la lengua francesa [al tiempo que le] dio a Verlaine y a Hugo. Y a Montaigne, sobre todo" (apud Carrizo, p. 257).

Casi a la mitad de "La luna", cual momento cumbre en el cuarteto decimocuarto, aparece la esperada referencia a Lugones. Borges recuerda en una de sus conversaciones con Carrizo "que todos sentíamos la gravitación de Lugones y queríamos librarnos de ella. Todos huíamos de Lugones y nos acercábamos a él al mismo tiempo" (apud Carrizo, p. 123). Parece que el sentimiento de atracción hacia Lugones es el que finalmente persiste en El hacedor, poemario que le dedica y que pareciera ser sintomático de su reconciliación con el maestro del artificio verbal, agotador de adjetivos y figuras.<sup>28</sup> En una charla con Georges Charbonnier sobre la manifestación "anecdótica" del ultraísmo, Borges comentó que: "se manifestó a través de poemas muy cortos, escritos de una manera voluntariamente ingrata o prosaica, y en cada línea había una metáfora generalmente viciosa, ¡no sé por qué razón hacíamos tantas metáforas sobre la

<sup>26</sup> Dentro de *El hacedor*, hay otra referencia a este mito nórdico en "Ragnarök", lo que refuerza la idea de que la composición del libro no es casual. Borges también evoca el tema en *Antiguas literaturas germánicas*. Para más detalles sobre la profecía de la *Völuspa*, véase Egerton Sykes, *Who's who in non-classical mythology*, Routledge, Londres, 1995, particularmente las pp. 135 y 208, o la pertinente nota de J. P. Bernès, *introd. cit.*, en la p. 1149.

<sup>27</sup> Z. Gertel, *art. cit.*, p. 407.

<sup>28</sup> Para una síntesis del vaivén de opiniones de Borges sobre Lugones, véase el artículo de Teodosio Fernández, "El hacedor: sobre los poderes y el fracaso de la literatura", *Revista de Occidente*, 1988, núm. 86-87, esp. p. 84. Fernández interpreta la dedicatoria a Lugones, "que una vez quiso ser Virgilio", como expresión de que, para Borges, "más cada vez, a medida que pasaban los años" Virgilio se convertía "en el poeta por excelencia, en el arquetipo del poeta", al que, por extensión, también

luna! Después se descubrió que Lugones o Laforgue ya las habían hecho".<sup>29</sup>

Para Bernès, "La luna" es "une longue série de variations, rappelant de l'invocation initiale à Lugones, le poète du Lunario sentimental qui rassemble la plus grande quantité de métaphores dédiées à l'astre de la Nuit".<sup>30</sup> Su opinión resulta un tanto reduccionista<sup>31</sup> puesto que no contempla el poema como parte del intento general en El hacedor por ponderar la vasta noción de la autoría, expresada con sencillez sintáctica y lexical, pero cruzada por profundas reflexiones y múltiples referencias literarias.

En el cuarteto decimoquinto hay un interesante juego literario y autobiográfico; el yo lírico, identificado con el propio Borges, alude a los primeros calificativos que otorgó a la luna, y aunque dice que esos primeros versos no alcanzaron la imprenta, al mismo tiempo los parafrasea ahora y los imprime. Pareciera que este fragmento y su inmediato anterior intentan la reconciliación entre las escrituras juvenil y madura, la de los padres con sus hijos literarios.

Siguiendo con el tema de la nombradía, en el cuarteto decimosexto, Borges "makes fun of his youthful belief (and the credo of most of the avant-garde movements at that time such as ultraism and creationism) that the poet's task was to find the new and real names for everything in the universe",<sup>32</sup> cuando pensaba que el

se acercaba Lugones, trabajador intelectual de la palabra, "sobre la conciencia de los poderes y de las limitaciones de la literatura" (p. 86).

<sup>29</sup> Georges Charbonnier, *El escritor y su obra*, tr. Martí Soler, Siglo XXI Editores, México, 1967, pp. 17-18.

<sup>30</sup> J. P. Bernès, *op. cit.*, p. 1128.

<sup>31</sup> Bernès apunta otro sesgo en la relación entre "La luna" y el Lunario sentimental: "Ce long poème consacré à la lune, contient l'aveu de la dette de Borges envers Lugones et ses variations sur la lune, qui constituent l'essence de Lunario sentimental, publié en 1909, et se situe dans la ligne du texte inaugural de El hacedor, placé sous l'invocation de Lugones. Borges développe son propos sous le signe de l'imitation du modèle initiatique (richesse sémantique, raffinement des rimes, désir de catalogue de métaphores), mais le traitement un peu anthologique du thème débouche sur une symbolique de la connaissance et l'aveu d'une nécessaire simplicité. Borges la développera progressivement jusqu'à en faire la norme de sa nouvelle écriture. Pour l'heure, il sacrifie au rituel de la rhétorique de Lugones, elle-même héritée de Jules Laforgue, le poète française né à Montevideo et auteur de *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (1885-1886)" (*ibid.*, p. 1161).

poeta es aquel hombre “que, como el rojo Adán del Paraíso, / impone a cada cosa su preciso/y verdadero y no sabido nombre” (vv. 2-4). La experiencia lo convencerá de la insuficiencia del lenguaje para relacionar res y verba unívocamente, aun cuando, como en el caso de Adán, se recurra al significado de su nombre: barro rojo, alusión al material que usó Dios para crearlo.

En el cuarteto decimoséptimo, según la interpretación de Cheselka, “the poet came to realize that the moon represented a repository of dreams, of the ineffable, and of flowing time. The poet now respectfully hesitates to disfigure the pure word «moon» with vain imagery”.<sup>33</sup> Tal actitud es compartida por Ariosto, de quien Borges dice en “Ariosto y los árabes”, del mismo poemario:

Nadie puede escribir un libro. Para  
Que un libro sea verdaderamente,  
Se requieren la aurora y el poniente,  
Siglos, armas y el mar que une y separa.

Así lo pensó Ariosto, que al agrado  
Lento se dio, en el ocio de caminos  
De claros mármoles y negros pinos,  
De volver a soñar lo ya soñado.<sup>34</sup>

La luna conlleva una carga simbólica parecida en el cuarteto siguiente, complicado verso a verso. En la primera y segunda líneas, Borges alude a Apolodoro mediante un tema, y en la tercera a Victor Hugo por medio de la imagen de la hoz dorada.<sup>35</sup>

Considero que el irlandés de la “negra luna trágica” es William Butler Yeats, poeta que llegó a conformar una sociedad esotérica y que basó gran parte de su obra en un sistema de símbolos (o cifras).<sup>36</sup> Baso mi suposición en los indicios que hallo en los poemas “The phases of the moon”, “Blood and the moon” y “The shadowy

<sup>32</sup> P. Cheselka, op. cit., p. 167.

<sup>33</sup> Ibid., p. 166.

<sup>34</sup> El hacedor, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 103.

<sup>35</sup> Posible referencia al primer verso del poema “À l'Arc de Triomphe”: “Toi dont que la courbe au loin, par le couchant dorée” (Œuvres poétiques, Gallimard, Quetigny-Dijon, 1992, t. 1, p. 936).

waters". En "The phases of the moon" (1919), poema conversado, el personaje Aherne le pide al poeta Robartes que, como Dios hizo alguna vez, le declame sobre las fases de la luna. Llegado el momento, su interlocutor habla del lado negro, inhóspito a la vida:

Aherne. Sing me the changes of the moon once more;  
 True song, though speech: "mine author sung it me".  
 Robartes. Twenty-and-eight the phases of the moon,  
 The full and the moon's dark and all the crescents,  
 Twenty-and-eight, and yet but six-and-twenty  
 The cradles that a man must needs be rocked in:  
 For there's no human life at the full or the dark.  
 (The collected, pp. 184-185).

Versos adelante, Robartes describe el temblor y la soledad del alma:

Under the frenzy of the fourteenth moon,  
 The soul begins to tremble into stillness,  
 To die into the labyrinth of itself!  
 Aherne. Sing out the song; sing to the end, and sing  
 [...]  
 body and soul  
 estranged amid the strangeness of themselves  
 [...]  
 Robartes. And after that the crumbling of the moon.  
 The soul remembering its loneliness  
 Shudders in many cradles; all is changed.  
 (The collected, pp. 186-187).

<sup>36</sup> En tal sistema, la luna recorre la escritura del poeta para aludir o bien demarcar estadios de vida ("The double vision of Michael Robartes"), para crear atmósferas ("Meditations in time of civil war"), o bien para revivir antiguas creencias ("On woman"), entre otros. Supongo que una de las intenciones de Borges fue sintetizar el afán poético de Yeats a partir de su teoría "of the different types of personality, each [...] type being related in various complicated ways to a different phase of the moon" (The Norton anthology of English literature, ed. M. H. Abrams, Norton, Nueva York, 1993, t. 2, p. 1862. Tal es el caso, por ejemplo, del poema

Por otra parte, los dos pasajes iniciales de "Blood and the moon" (1933) contienen la reflexión sobre la reescritura de Yeats. En el primer fragmento, él dice que la luna es un emblema que le ha costado media vida construir:

Blessed be this place,  
 More blessed still this tower;  
 A bloody, arrogant power  
 Rose out of the race  
 Uttering, mastering it,  
 Rose like these walls from these  
 Storm-beaten cottages –  
 In mockery I have set  
 A powerful emblem up,  
 And sing it rhyme upon rhyme  
 In mockery of a time  
 Half dead at the top.  
 (The collected, p. 267).

En otras palabras, abiertamente manifiesta la idea de que la labor del poeta es ardua, como lo hace Borges en "La luna".<sup>37</sup> Particularmente el verso "Half dead at the top" recalca lo penoso del quehacer poético y, además, repetido en el fragmento IV dentro de una interrogación, ha sido asociado al destino, otro peso sobre los hombros del poeta, según indica Borges en otros momentos de

<sup>37</sup> Véanse: "erigió el alto y arduo manuscrito" (v. 3, cuarteto 2), "la secreta obligación de definir la luna" (v. 4, cuarteto 13; cursivas mías), "con una suerte de estudiosa pena" (v. 1, cuarteto 14). La segunda parte de "Blood and the moon" se desarrolla alrededor de un catálogo de autores, parecido al de "La luna", donde desfilan: Shelley, Goldsmith, Burke y Berkeley, quien, por encargo divino, "proved all things a dream" (op. cit., p. 268). Huelga decir que Borges sentía una admiración especial por los autores citados en el poema de Yeats. Parece que la remisión a Yeats en Borges es más compleja, por ejemplo, porque Yeats escribió en "The crazed moon" que la luna es la madre de los poetas y "La luna" borgeana los homenaja. Situación similar se encuentra en "The phases of the moon", donde Yeats reúne a Milton, Shelley, Palmer, Blake y Pater por ser sus interlocutores espirituales en lo que Wayne K. Chapman llama "psychic research" (op. cit., p. 61) y que lo lleva a rastrear afiliaciones literarias y filosóficas con Chaucer y Platón. Profundizar en la relación entre los dos poetas sería materia para otro ensayo.

"La luna". Dentro de estos pasajes que tratan el tema tangencial de la autoría, el verso en cuestión resulta cercano al de la negrura y la tragedia del poema borgeano, si hemos de concordar con Brett Rogers, quien ve en esa línea una yuxtaposición de la imagen del Arcano Mayor del Tarot Lunar sobre la torre trunca.<sup>38</sup>

Hallo el tercer indicio en el extenso poema dramático "The shadowy waters" (1906). Forgael, personaje principal, "has put a sudden darkness over the moon" y "has caught the crescent moon out of the sky" (The collected, p. 489) como parte de un encantamiento druida que no sólo le permite adueñarse del astro, sino que le posibilita escuchar las cuerdas de la luna, cual si fuese un instrumento musical (p. 492). Por ese mismo medio, se ha convertido en uno de los hijos de Aengus, deidad del amor, y ganado así la inmortalidad, además de la capacidad de crear:

Shadows, illusions,  
That the Shape-changers, the Ever-laughing Ones,  
The Immortal Mockers [...] cast into [minds],  
Or [call] before [one's] eyes.  
(The collected, p. 498).

En otras palabras, Forgael pertenece ya a la tribu de los hacedores.

Por lo que respecta a la forma del último verso del cuarteto que nos ocupa ("negra luna trágica"), resalta el efecto de belleza que produce el encadenamiento sintáctico adjetivo, sustantivo, adjetivo. Pienso que se trata de un reconocimiento a Góngora. Aunque Borges haya escrito que "[siempre estaría] listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años"<sup>39</sup> porque lo consideraba maestro en la simulación, este ordenamiento rinde homenaje a las formas de hipébaton del v. 17 y de los vv. 400 y 401 de la "Soledad Primera": "piadoso miembro roto" y "atractiva, del Norte, amante dura".

<sup>38</sup> "Yeats's «Blood and the moon»", Explicator, 49 (1991), p. 224. Los versos en cuestión dicen: "Is every modern nation like the tower, / Half dead at the top? No matter what I said, / For wisdom is the property of the dead".

<sup>39</sup> "Para el centenario de Góngora", El idioma de los argentinos, Gleizer, Buenos Aires, 1928, pp. 123-124. En "Góngora", poema de Los conjurados (Alianza, Ma-

El cuarteto decimonoveno repite la diferenciación entre la luna literaria y el satélite. Los dos primeros versos: “Y mientras yo sondeaba aquella mina / de las lunas de la mitología” hace imaginar al yo poético hurgando, mediante la lectura en el esoterismo antiguo para enterarse, por ejemplo, de las facultades purificadoras de la luna cuando el alma asciende al cielo. La estrofa ejerce un doble efecto. Por un lado, distancia al yo poético de la heroicidad o la genialidad y, por el otro, lo convierte en testigo de la escritura de otras realidades. En otras palabras, el yo poético pareciera contener al hombre común y al lector, cuya actividad lo hace copartícipe de otras dimensiones, no necesariamente remisibles a un referente material u “objetivo”.

Borges explica los versos siguientes (“ahí estaba, a la vuelta de la esquina, / la luna celestial de cada día”), en una conversación con Carrizo: “[La luna celestial de cada día] quiere decir la luna cotidiana” (apud Carrizo, p. 123), en franca referencia a la experiencia común humana, en un “enfrente”, propiedad “de todos”.<sup>40</sup>

El cuarteto vigésimo indica que la palabra luna es digna de recordarse no sólo por su sencillez –postulado poético fundamental para Borges, expresado en el antecitado “Góngora” o en “Arte poética”– sino porque es el nombre original y primigenio, es decir, donde res y verba, nomen y numen parecen unirse adánicamente. En el primer poema, “Góngora” expresa así su anhelo: “Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...”<sup>41</sup>

En el cuarteto vigésimo primero, el yo poético se da por vencido:

---

drid, 1985, p. 83), Borges lo representa como un escritor latinizante, laberíntico y ornamental:

Cercado estoy por la mitología.  
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.  
Virgilio y el latín. Hice que cada  
Estrofa fuera un arduo laberinto  
De entretejidas voces  
[...]  
Tal es mi oficio de poeta.

Como contraparte, véase la serie de coincidencias que S. Yurkievich encuentra entre ambos escritores, siendo la más importante, tal vez, la incapacidad para entablar una relación vital con la experiencia concreta (op. cit., p. 301).

<sup>40</sup> Luna de enfrente, p. 8.

las palabras pueden aludir, pero no dar cuenta cabal de la "realidad" externa al texto, definitivamente inefable. El verso "la veo indescifrable y cotidiana" combina la imposibilidad de fijar la luna en palabras y su constante presencia en la realidad inmediata. Sobre el verso "y más allá de mi literatura", Borges comenta: "Bueno, ahí literatura está usada en el sentido un poco despectivo de Verlaine, ¿no? Et tout le reste est littérature" (apud Carrizo, loc. cit.).

Como antítesis a la proposición del cuarteto vigésimo, Borges apunta la inevitable escisión res/verba en el quehacer poético. Las dos últimas estrofas reafirman que las palabras son, en esencia, cifras, "letras creadas" cuyo fin último es expresar la vida y el ser del hombre, "as a pathway to the discovery of [his] own real name and identity".<sup>42</sup>

En síntesis, Borges construye "La luna", su luna, con alusiones míticas y literarias para reflexionar sobre el escritor y su quehacer. Queden las citas crípticas como testimonio del sistema de referencias indispensable a Borges, y como posibilidad de acercarse a ellas por ser, en sí mismas, signos, objetos plausibles de conocimiento. Aquí Borges convierte la lectura en punto de partida para la escritura porque sólo por ella el yo individual puede insertarse en el yo colectivo, ente abstracto de literatura que absorbe a la persona en el personae, la trama e incluso la forma pero que, paradójicamente, le imprime un sello único e irreplicable, a semejanza del Gran Hacedor con sus criaturas. Como Yeats hace decir a su personaje Hic: "A style is found by sedentary toil / And by the imitation of great masters" ("Ego dominus tuus", *The collected...*, p. 182). Desde el lugar del crítico, como acertadamente lo hace notar Daniel Balderston:

El estudio de influencias, escuelas y convenciones puede ser más que un ejercicio: puede dar al lector y al crítico un "muy recordativo placer" al proporcionar un medio de emprender una lectura nueva de textos aparentemente familiares, y al adentrarse en el proceso mismo de la creación que, lejos de ser un ejercicio solitario y solipsista, es un proceso constante de diálogo con otros escritores y otros textos.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Los conjurados, loc. cit.

<sup>42</sup> P. Cheselka, op. cit., p. 167.

De manera similar a la creencia de que la luna era “la autora y la diseñadora de los cuerpos mortales”,<sup>44</sup> Borges construye un mundo a partir de la luna satélite, pero también recipiente de los topoi, de “los loci de la memoria”<sup>45</sup> literaria que, si bien siguen a la voz “luna”, su hilo conductor, a veces difuminan o disimulan a sus emisores particulares. Sin disimulo o fingida ignorancia, Borges se apropia de la palabra ajena y se convierte en un hacedor de hacedores,<sup>46</sup> igual y distinto a los poetas que menciona explícitamente, y a los incluidos en el “todos” plural del cuarteto trece.

Borges ha creado una luna iluminadora de autores, mitos y tradiciones literarias; perceptible por condensar en un texto otros muchos provenientes de la filosofía, la ciencia, el hermetismo, la naturaleza, o de los recuerdos de infancia. La luna borgeana es una luna literaria, ante todo simbólica, en “el sentido autónomo de la imagen, [de la] metáfora eterna, [de esas] que el poeta puede renovar y transformar en símbolos”.<sup>47</sup>

Justamente por eso, la lectura de metáforas “primordiales, arquetípicas”<sup>48</sup> hermana en el pensamiento y en el sentimiento, cual Borges lo comentó alguna vez:

<sup>43</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, tr. Eduardo Paz Leston, Sudamericana, Buenos Aires, 1985, p. 181.

<sup>44</sup> Según Macrobius, citado por Sir James Frazer, *The golden bough*, Macmillan, Londres, 1911-1915, t. VI, pp. 129-130.

<sup>45</sup> S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 230.

<sup>46</sup> “[Borges] no puede sino coleccionar prodigios a través de una lectura desviada, al sesgo, de esos reservorios de portentos que son las literaturas no de inspiración, sino de visión mitológica, a las que acude en busca de estímulo fantástico, de lo apropiable, de lo aprovechable para urdir sus fantasmagorías. Borges no puede sino comerciar con apariencias, no puede alcanzar la esencia subvertida por el ocaso de los dioses” (S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 293).

<sup>47</sup> Z. Gertel, *art. cit.*, p. 408. La magnitud del esfuerzo poético que implica “La luna” da cuenta, tangencialmente, del fortalecimiento progresivo de las imágenes axiales del universo poético de Borges si contrastamos la extensión y profundidad del poema que nos ocupa con los dos versos de “singladura”, donde décadas atrás Borges dice del astro: “La luna nueva se ha enroscado a un mástil / La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciara los sauzales” (Luna de enfrente, p. 20).

No creo que sea posible encontrar nuevas metáforas. Creo que hay metáforas que corresponden a afinidades verdaderas entre las cosas. Podríamos citar un montón de metáforas en que se trata de la vida y el sueño, de la muerte y el dormir, del tiempo y del río, de las estrellas y los ojos, de las mujeres y las flores. Diría que estas metáforas, estos lugares comunes, estas banalidades si se quiere, son verdaderas metáforas. Todo hombre en un momento determinado de su vida piensa, o siente más bien, de esta manera.<sup>49</sup>

Es muy probable que Borges hiciera este comentario a partir del conocimiento común con Yeats de la idea del Gran Año "–or Magnus Annus, as Virgil called it [and which carries] the message that the poet's inspiration, though it may regularly ebb, will ever be replenished [and] guarantees that poetic springs will not fail".<sup>50</sup>

Además de sus relaciones con el hombre y lo que ha sido su existencia, la metáfora de la luna comparte una peculiaridad con toda creación artística: la relación con el "mundo verdadero", del que la extrañó Platón, y al que escritores como Borges la vinculan nuevamente al hacerla metáfora, al convertirla en medio de construcción de mundos y universos en sí, sin afán de representarlos en "equilibrio o unidad de contrarios contradictorios".<sup>51</sup> Ruiz Díaz indica que en el *Timeo* se señala al demiurgo como el ser capaz de articular los planos de las ideas y el de las apariencias mediante la imitación de los arquetipos.<sup>52</sup> Así, el escritor se allega a la verdad entendida como coexistencia de la antítesis, la dialéctica y el oxímoron, complicaciones presentes en la vida y el universo y la expresa en la simplificación aparente de la metáfora esencial, "cifra de lo que es, de lo nombrable innombrable, del tiempo y de la vida".<sup>53</sup>

"La luna" es también el sitio donde la voz autoral de Borges se

<sup>48</sup> S. Yurkievich, op. cit., p. 292.

<sup>49</sup> Apud G. Charbonnier, op. cit., p. 16.

<sup>50</sup> Joseph M. Hassett, "«The crazed moon» and the myth of Dionysus", *Yeats Annual* 5 (1987), pp. 236-237. La segunda parte de la cita proviene de Helen Vendler, *Yeats's vision and the later plays*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1963, p. 96 (cit. en Hassett, p. 237).

<sup>51</sup> Z. Gertel, art. cit., p. 408.

<sup>52</sup> Adolfo Ruiz Díaz, "Borges en su «Arte poética»", *Revista de Literatura Moderna*, 6 (1967), p. 13.

funde con la de la tradición literaria. La idea misma no le es propia. Probablemente la recuperó de Yeats, quien, a su vez, la recibió de Samuel Taylor Coleridge. Puesto que rastrear en esa línea daría por resultado una cadena interminable (y estéril), me limito a señalar la relación que Hugh Kenner establece entre los versos “Because you are half forgotten, half out of life, / And never wrote a book, your thought is clear” –que Robartes dirige a Aherne casi al final de “The phases of the moon”– y un pasaje de la *Biographia Literaria*, traducción, a su vez, de la *Briefe, das Studium der Theologie betreffend* (1790), de Herder:

With the greatest possible solicitude avoid authorship. Too early or immoderately employed, it makes the head waste and the heart empty: even were there no other worse consequences. A person, who reads only to print, in all probability reads amiss; and he, who sends away through the pen and the press every thought, the moment it occurs to him, will in a short time have sent all away, and will be a mere journeyman of the printing-office, a compositor.<sup>54</sup>

Aunque después lo pusiera en duda, Borges y sus “todos” interiores, junto con sus “todos” poetas, son hacedores de mundos y realidades, a imagen y semejanza del Gran Hacedor, como tal vez el arrojito de su juventud una vez le permitió reconocer: “Yo soy un Dios. Yo puedo crear la vida.”<sup>55</sup>

<sup>53</sup> M. Vicuña, art. cit., p. 100.

<sup>54</sup> Hugh Kenner, “A possible source in Coleridge for ‘The phases of the moon’”, *Yeats: an annual of critical and textual studies*, 3 (1985), p. 173; tomado de *Biographia Literaria*, eds. James Engell and Walter Jackson Bate, *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, Routledge, Londres, 1973, vol. VII, p. 231. La sola inferencia es el motivo del brevísimo trabajo de Kenner.

<sup>55</sup> J. L. Borges, “Paréntesis pasional”, en *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Barcelona, 1997, p. 28. Este texto fue publicado originalmente en Grecia, 20 de enero de 1920, núm. 38.

## EL ARQUETIPO Y EL MONSTRUO: PATRONES DE RIMA EN LOS SONETOS DE BORGES

GABRIEL E. LINARES GONZÁLEZ

La rosa verdadera está muy lejos.  
Puede ser un pilar o una batalla  
o un firmamento de ángeles o un mundo  
infinito, secreto y necesario,  
el júbilo de un dios que no veremos  
o un planeta de plata en otro cielo  
o un terrible arquetipo que no tiene  
la forma de la rosa.

BORGES, "BLAKE", vv. 7-14

En el soneto "Un poeta del siglo XIII", incluido en el poemario *El otro*, el mismo, Jorge Luis Borges reflexiona sobre la génesis del soneto y su larga tradición en la poesía occidental. Así, el acto de creación del soneto parecería el fruto del pecado:

Vuelve a mirar los arduos borradores  
de aquel primer soneto innominado,  
la página arbitraria en que ha mezclado  
tercetos y cuartetos pecadores.<sup>1</sup>

La página es "arbitraria"; los tercetos y cuartetos, "pecadores";

<sup>1</sup> Cito por la edición de *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, II, p. 255, vv. 1-4. De aquí en adelante, incluyo en el cuerpo del ensayo el título del poema, del poemario en que está incluido, el tomo de las *Obras completas* (abreviado OC), el número de página y el de versos.

el resultado es el híbrido producto de una “mezcla”: un objeto sin palabra que lo defina, “innominado”. En cuanto a esta última palabra, recuérdese que otro texto de *El otro*, el mismo plantea:

Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)  
 el nombre es arquetipo de la cosa,  
 en las letras de rosa está la rosa  
 y todo el Nilo en la palabra Nilo.  
 (“*El Golem*”, OC, t. II, p. 263, vv. 1-4)

Una cosa sin nombre es una cosa sin arquetipo, sin idea correspondiente en el plano superior platónico. El hombre que escribió el primer soneto<sup>2</sup> es, a semejanza del creador del Golem, el creador de un monstruo superfluo. Sin embargo, dice el poema, la creación monstruosa únicamente lo es en apariencia. No sólo por los “remotos ruseñores” (“Un poeta del siglo XIII”, v. 8), es decir, los poetas futuros que habrán de convertir al soneto en uno de los géneros poéticos más importantes de la literatura occidental (“Un ávido cristal que apresaría / cuanto la noche cierra o abre el día”, vv. 12-13), sino porque la creación del soneto, sugiere el poema, es en realidad el descubrimiento de un modelo divino, de un arquetipo:

¿Habrá sentido que no estaba solo  
 y que el arcano, el increíble Apolo,  
 le había revelado un arquetipo [?]  
 (vv. 9-11)

El monstruo aparente es la expresión de “algo” que existía ya en un plano superior, y que no tenía nombre porque los seres humanos no habían dado con él. El creador del soneto ha recibido en la inspiración poética la capacidad de encontrar este nuevo objeto, y en este sentido es un mediador entre el plano trascendente de lo eterno y lo puramente humano.

La fórmula que definiría tal arquetipo no parece ser muy com-

<sup>2</sup> Los primeros sonetos de los que se tiene noticia son atribuidos a Giacomo da Lentino (1215-1233), poeta de la corte de Federico II de Sicilia, pero el creador pudo haber sido algún otro poeta de esta corte (véase François Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: modes et modulations*, Peter Lang, Berna, 1989, pp. 41-46).

pleja. En la escuela hemos aprendido que se trata de una composición de catorce versos, generalmente endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. “Los ocho primeros versos tienen dos rimas consonantes distintas, normalmente distribuidas de la siguiente forma: A B B A A B B A [...]. Los seis últimos versos tienen dos o tres rimas consonantes distintas de las de los ocho primeros, y su distribución es muy variada, con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima”.<sup>3</sup> Además, suele entenderse que este sistema de cuartetos y tercetos refleja el movimiento gradual del pensamiento en busca de la “verdad”. Mientras que en los primeros se expone un problema, en los segundos se le da solución.<sup>4</sup>

Desde este punto de vista, los sonetos que escribió Borges a lo largo de su vida podrían calificarse de muchas maneras, pero ciertamente no de perfectos u ortodoxos. He contado 128 en sus Obras completas. Escribió, por lo menos, cuatro más, que aparecieron recientemente en *Textos recobrados (1919-1929)*,<sup>5</sup> libro que reúne algunos de los textos que Borges escribió en esa década y que luego no volvió a publicar. En total, hay, pues, 132 sonetos. Para no abrumar al lector con más estadísticas de las necesarias,<sup>6</sup> pueden hacerse algunas generalizaciones sobre ellos con base en sus desviaciones más evidentes del esquema clásico.

De los 132, sólo dos (1.51%) tienen rimas según modelos clásicos. Se trata de “Las palmas” (TR, p. 249), publicado en 1926, y cuyas rimas son ABBA ABBA CDE CDE, y de “Soneto híbrido con envión plural” (TR, p. 242), del mismo año, con rimas ABBA ABBA

<sup>3</sup> José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 405.

<sup>4</sup> “La relación entre las dos porciones desiguales constituye la esencia interna de la forma, puesto que el sexteto con su inesperada abreviación suministra un desarrollo de sorpresa, contradicción, repetición o superación –el poeta tiene que elegir– a la idea adelantada en el pie. Hay en él una especie de conclusión que abraza las contradicciones y preparaciones de una octava dividida en dos partes de igual extensión” (Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*, UNAM, México, 1992, p. 18).

<sup>5</sup> Ed. Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1997. De aquí en adelante abrevio TR, indicando el número de página correspondiente.

<sup>6</sup> Para los interesados en éstas, se anexa al final del artículo una tabla que enlista los esquemas de rima de los sonetos de Borges y la frecuencia de cada uno.

CDC EDE ; el único problema con ambos es que, por una parte, el primero está escrito en alejandrinos, como los otros dos de esa misma época y otros nueve de los incluidos en *Obras completas*,<sup>7</sup> mientras que, por otra parte, el segundo fue escrito en colaboración con Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal y César Vallejo, por lo cual puede decirse que la decisión de optar por cierto orden de rimas no dependió enteramente de Borges.

En lo que respecta a la hechura de los cuartetos en los demás, la gran mayoría (120 sonetos, o sea 90.9%) difiere del modelo convencional (ABBA ABBA), porque las rimas del segundo cuarteto son nuevas: se presenta un esquema ABBA CDDC o, mejor dicho, ABBACDDC, pues sólo en dos casos la disposición tipográfica incluye separación entre las estrofas.<sup>8</sup> Este hecho, que a primera vista puede parecer puramente superficial, tiene implicaciones importantes para la lectura de los sonetos, como se verá. Por otro lado, en estos casos las rimas de los cuartetos no sólo se presentan abrazadas, sino también cruzadas en uno de los dos cuartetos, o en ambos, por lo que podemos tener: ABBACDCD, ABABCDDC o ABABCDCD.

En cuanto a los últimos seis versos del soneto (para englobar tanto a los que tienen separaciones tipográficas como a los que no), Borges manifiesta una preferencia especial por cerrar el poema con un pareado (100 sonetos, es decir, 75.75%). Con excepción de dos,<sup>9</sup> en todos estos casos las rimas del segundo cuarteto siempre son distintas de las del primero (ABBACDDC), por lo que el esquema de éstos últimos seis versos es EFFEGG, aunque en algunas ocasiones, como con los cuartetos, los primeros cuatro de los últimos seis versos pueden tener rimas abrazadas, o sea, EFEFGG. En un menor

<sup>7</sup> El uso de alejandrinos delata, por supuesto, una influencia modernista, pero éste es un aspecto al que me referiré en detalle más adelante.

<sup>8</sup> Las excepciones a la regla son "A un viejo poeta" y "Blind Pew" (ambos en *El hacedor*, OC, II, pp. 201 y 204, respectivamente).

<sup>9</sup> "Villa Urquiza" (en TR, p. 248): ABBA ABBA CDCDCC, y "El ingenuo" (en *La moneda de hierro*, OC, III, p. 137): ABBAABBACCDDEE, ambos en alejandrinos. Como se puede ver, el último también tiene pareado al principio y en medio de lo que podemos llamar "los tercetos"; además presenta la peculiaridad de no estar dividido en cuartetos y tercetos, a pesar de que los primeros tienen el patrón de rimas convencional.

número de casos (22 sonetos, o sea, 16.66%), estos últimos seis versos abren con un pareado. En ellos, el esquema suele ser CCD EED, cuando los cuartetos tienen las mismas rimas, o bien EFGGF cuando las rimas de los cuartetos cambian.

El cambio de rima en los primeros ocho versos y la preferencia por el pareado final en los últimos seis se reúnen, como ya se habrá podido deducir por el párrafo anterior, en la forma ABBACDDCEFF EGG, que, con sus variantes de rimas abrazadas en uno o dos (nunca en los tres) de los grupos de cuatro versos, es la más abundante en los sonetos de Borges. Vale la pena reflexionar sobre la disposición tipográfica. Debido al sistema de rimas, la presentación sin espacio entre estrofas puede inducir al lector a creer que no se trata de un poema formado por dos cuartetos y dos tercetos, sino de uno compuesto por tres cuartetos y un pareado. En estos casos, Borges no sólo se ha alejado del modelo tradicional cambiando las rimas de las partes convencionales del soneto, sino que incluso ha cambiado esas partes. Si se considera, además, que el ordenamiento del soneto suele ser interpretado como el reflejo de un proceso de pensamiento, la diferencia puede ser significativa.

Esta diferencia es también claramente palpable en los sonetos de Borges cuyos últimos seis versos abren con un pareado (ya se ha mencionado el esquema más común: CCD EED y EFGGF). Cuando el poema mantiene sus divisiones convencionales, tenemos dos tercetos, cada uno abierto con un pareado distinto, unidos por una rima común. Cuando, en cambio, no hay esa división, el soneto puede parecer formado por dos cuartetos, un pareado y un cuarteto final.<sup>10</sup>

Las alteraciones a la forma clásica del soneto que se observan

<sup>10</sup> La diferencia es todavía más notoria si se comparan los sonetos con pareado inicial al principio de los últimos seis versos y cuartetos diferentes, tal como aparecen en la edición de OC (con la cual se ha trabajado para la elaboración de este artículo), con la disposición que tienen en la edición de Obra poética (Emecé, Buenos Aires, 1989; de aquí en adelante OP). Como se ha dicho, en OC aparecen sin pausas; en OP, en cambio, se presentan de forma convencional, separados en cuartetos y tercetos (a excepción de dos que pertenecen al último poemario de Borges, Los conjurados: "Son los ríos" y "Enrique Banchs", pp. 653 y 678). No creo que esto sea pura casualidad. Como pueden ver los que se interesen en el problema textual en la obra de Borges, él era sumamente dado a suprimir, agregar, reescribir y reordenar sus poemas. Aun a sabiendas de que esta labor es particularmente

en Borges no son, en realidad, una creación suya sino, más bien, una herencia, tanto del modernismo en general como del modernista argentino Enrique Banchs en particular. En los modernistas se pueden encontrar las alteraciones de la rima en cuartetos y tercetos, a veces con mucha mayor variedad que en Borges, y la imitación del soneto a la francesa,<sup>11</sup> que en términos generales corresponde a dos esquemas de Borges (ABBA ABBA CCD EED y ABBACDDCEFFGGF); en Banchs se presenta un compendio de muchas de las innovaciones modernistas y la forma del soneto más usado por Borges (ABBACDDCEFFEGG), aunque con la disposición tipográfica convencional (ABBA CDDC EFF EGG). En este sentido, la abundante experimentación con las rimas del soneto por los modernistas trae a la memoria nuevamente a Judá León, el creador del golem en el poema de Borges, quien:

#### Sediento de saber lo que Dios sabe

difficil en el caso de Borges, es deber de la crítica textual decidir cómo deseaba el autor que se leyera tal o cual texto suyo. Puede pensarse que deseaba que leyéramos los sonetos con pareado al principio del primer terceto como los que tienen pareado final, es decir, sin separación tipográfica. Mis pruebas, sin embargo, no son necesariamente definitivas. Pienso en los sonetos de OP, "Son los ríos" y "Enrique Banchs". Ambos aparecen sin pausas tanto en OP como en OC, y su disposición tal vez pueda citarse como testimonio de la última voluntad del autor, con la que coinciden la mayor parte de este tipo de sonetos en OC. Y sin embargo, como se ha visto, Borges no unificó en OC todos los sonetos con cuartetos distintos (véase n. 7). A final de cuentas, el poeta siempre nos deja con la duda. Por ello aventuro una última posibilidad: no es improbable que ambas ediciones no hayan sido unificadas porque él deseaba que leyéramos los sonetos de ambas maneras.

<sup>11</sup> "[...] en español, como en italiano, se evita comúnmente el pareado. El francés, en cambio, regulariza uno al principio de la vuelta y de esta manera se dirige a efectos diferentes del español o el italiano" (Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, p. 16). De acuerdo con F. Jost: "[le Français] Il aime à garder deux quatrains à rimes embrasées et deux tercets. Pourtant tels poètes de la Pléiade tendirent à fixer un schéma nouveau, à savoir abba/abba/ccd/eed, instaurant dans le sizain le rhythmus triperitus et abandonnant les formes cde/cde et cdc/dcd chères à Pétrarque. [...] Ce type nommé ronsardien se métamorphosa en un type communément appelé 'français', lorsqu'il presenta dans les tercets cette autre variante: ccd/ede" (*Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p. 85). En cuanto al cambio de rima en el segundo cuarteto en la tradición francesa, probablemente fue introducido por Baudelaire; véase, por ejemplo, "L'ennemi" (abab/cdcd/eef/gfg), en *Anthologie de la poésie française*, ed. André Gide, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 75), París,

[...] se dio a permutaciones  
de letras y a complejas variaciones  
("El golem", vv. 21-23).

De acuerdo con Tomás Navarro Tomás, en el modernismo "Predominó el orden clásico de los cuartetos ABBA:ABBA, pero se usaron también, a la manera francesa, las combinaciones ABAB:ABAB y ABBA:CDDC. En los tercetos, al lado de la disposición CDC:DCD o CDE:CDE, se hizo frecuente la nueva variante CCD:CCD, al lado de otras como CCD:CDD, CDC:EFE y algunas más no practicadas antes de ahora".<sup>12</sup> En cuanto a los cuartetos, vemos ya en esta descripción la tendencia a cambiar las rimas del segundo y a usar las rimas cruzadas. Este tipo de cuartetos corrió con tanta suerte que puede encontrarse su uso a ambos lados del Atlántico, por ejemplo, tanto en la poesía del español Antonio Machado como en la del mexicano Enrique González Martínez.<sup>13</sup>

En lo que respecta a los tercetos, Navarro Tomás menciona la forma CCD CCD, que Borges no usa nunca, pero que indudablemente recuerda las ya mencionadas CCD EED y EEFGGF.<sup>14</sup> No obstante, la primera y una variante de la segunda (EEF GFG, que Borges no usó aunque sí la similar CCD EDE), sí aparecieron durante el modernismo y podemos encontrarlas en Rubén Darío, Antonio Machado, López Velarde y González Martínez, entre otros.<sup>15</sup> Por otra parte, aunque Navarro Tomás no lo señala, el pareado al

<sup>12</sup> Métrica española, Syracuse University Press, Syracuse, 1956, p. 388.

<sup>13</sup> Véanse, por ejemplo, de Machado, "Y nunca más la tierra de ceniza", con esquema ABAB CDCD EFE FEF, y "Esta luz de Sevilla... En el palacio", con esquema ABBA CDCD EEF GFG (en Poesía, ed. Jorge Campos, Alianza Editorial [El Libro de Bolsillo, 602], Madrid, 1981, pp. 112 y 113 respectivamente). En cuanto a González Martínez, pueden verse "Vienes a mí" y "La vana espera", ambos con esquema ABBA CDDC (en "Tuércele el cuello al cisne" y otros poemas, selec. y pról. Jaime Torres Bodet, Fondo de Cultura Económica [Lecturas Mexicanas, 67], México, 1984, pp. 38 y 151-152).

<sup>14</sup> La forma mencionada por Navarro Tomás, sin embargo, recuerda el esquema de rima de "Blind Pew" de El hacedor (OC, t. II, p. 204), que es ABBA CDDC EEF EEF. La rima de los últimos seis versos de este poema no es idéntica a la que cita Navarro Tomás únicamente porque las rimas del segundo cuarteto son distintas de las del primero, pero la disposición de unas y otras es la misma.

<sup>15</sup> De Rubén Darío, véanse, por ejemplo, "Ite, missa est" (ABAB ABAB CCD EED) y "Yo persigo una forma" (ABBA ABBA CCD EED), ambos en alejandrinos (en Prosas profanas, ed. José Olivio Jiménez, Alianza Editorial [El Libro de Bolsillo,

principio de los tercetos es una de las características más comunes del soneto francés, como ya se especificó en la nota 11.

En lo que respecta al soneto con pareado final (ABBACDDCE-FFEGG), la evidencia modernista es bastante menos clara. Algunos poetas utilizaron una forma parecida que no incluía cambios en las rimas de los dos cuartetos y que tipográficamente se presentaba con las divisiones convencionales; esta forma es ABBA ABBA CDC DEE. Algunos otros usaron ABBA ABBA CCD DEE. Aun así, los sonetos con este esquema son contadísimos.<sup>16</sup>

La forma del soneto más frecuente en Borges, por otro lado,

1568], Madrid, 1992, pp. 78 y 163); en cuanto a Antonio Machado, puede verse la variedad EEF GFG en "Esta luz de Sevilla... En un palacio", y en "De mar a mar entre los dos la guerra" (ABAB CDCD EEF GFG), también (en Poesía, p. 136); por cierto que Borges nunca usó esta disposición; en el caso de González Martínez, puede verse otra vez "Vienes a mí" (EEF GGF), y "Renovación" (ABBA ABBA CCD EED), en alejandrinos (Tuércele el cuello, p. 43); en López Velarde, "A doña Inés de Ulloa" y "Flor temprana" (ambos con ABBA ABBA CCD EED) y "Noches de hotel" (ABAB CDDC EEF GFG, como el citado de Machado en esta misma nota), en alejandrinos (en Obras, comp. José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 112, 118 y 158, respectivamente).

<sup>16</sup> Menciono aquí tanto los sonetos con pareado final y cuartetos idénticos que he visto como aquéllos de los que tengo noticia pero que no he podido localizar: el primer modernista que debió haberlos utilizado fue probablemente Darío, que tiene 10 entre sus primeros poemas (Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, p. 151: "El hecho de que no caiga en ella [en la "herejía" de escribir sonetos con pareado final] después de 1887 parece indicar que Darío se dio cuenta de que lo que estaba haciendo era impropio e inútil"); éstos pueden leerse en *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 26-28, 58, 65-66, 168, 260-264; uno tiene el esquema ABBA ABBA CDD CEE; los demás, ABBA ABBA CDC DEE. En la *Revista Moderna* (que se publicó de mayo de 1894 a octubre de 1896), hay cuatro con tercetos CDC DEE y dos con tercetos CCD DEE. Manuel José Othón tiene dos con la forma CDC DEE que pueden verse en *Poesías completas*, 2ª ed., ed. J. A. Peñalosa, Comité Organizador "San Luis 400", San Luis Potosí, 1992, pp. 35-36 y 56-57. Salvador Díaz Mirón tiene uno con la rima ABBA ABBA CCD DEE ("Dentro de una esmeralda", publicado en 1910) que está en *Poesía completa*, ed. Manuel Sol, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 504. El mismo esquema tiene uno de González Martínez, "Tarde" (1915), que aparece en *Obras. Poesía*, El Colegio Nacional, México, 1995, p. 448. Este último parece ser una traducción de un poema de Albert Samain, lo que tal vez indique la prosapia francesa de este esquema. La forma ABBA ABBA CDC DEE, por otro lado, tiene dos antecedentes en los Siglos de Oro: el primero es el poema de Quevedo "Puto es el hombre que de putas fía" (*Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Red Editorial

recuerda la del soneto inglés. Sin embargo, el esquema más común de este tipo de soneto es ABAB CDCD EFEF GG, que Borges no practica en ninguna ocasión pues, aunque admite rimas cruzadas en su esquema, nunca llega a usarlas en los tres cuartetos. Es cierto que J. A. Cuddon incluye la forma abba cddc effe gg (idéntica a la de Borges) como una de las posibles realizaciones del soneto inglés,<sup>17</sup> pero esta forma es muy poco frecuente; ni en Surrey, ni en Sydney, ni en Spenser, ni en Shakespeare la he encontrado hasta ahora. Hasta donde sé, sólo están escritos en este esquema un par de sonetos del primer escritor del que tenemos noticia que compuso sonetos en inglés, Sir Thomas Wyatt.<sup>18</sup>

¿Podemos pensar que Borges tomó esta forma de la obra de Surrey? Probablemente ello no sería difícil, si se considera que él siempre mostró un gran conocimiento de la literatura inglesa. Sin embargo, no creo que sea necesario ir tan lejos para explicar el origen de esta fórmula, pues fue practicada en La urna por Enrique Banchs.<sup>19</sup>

He dicho que, en su manejo del soneto, los poetas del modernismo semejan cabalistas buscando claves poéticas. Nadie que lea los 100 sonetos que integran la secuencia de Banchs puede pensar lo contrario. A primera vista, no parecen extraños en lo absoluto; la disposición tipográfica es la convencional. Pero hay en ellos 44 fórmulas distintas de rima. Banchs suele, además, combinar endecasílabos con heptasílabos o pentasílabos. Es cierto que, como bien señala Gicovate, en este caso un buen número de las innovaciones también se debieron Iberoamericana [Letras hispánicas, 134], México, 1990, p. 545). El otro es de Pedro Sarmiento de Gamboa (ss. XVI-XVII) y no lo conozco. A pesar de estos antecedentes, creo que no hay que descartar la posibilidad de que la forma provenga del francés. El soneto "La vie antérieure" de Baudelaire (Anthologie de la poésie française, p. 547) tiene un esquema que lo recuerda: ABBA BAAB CDD CEE.

<sup>17</sup> A Dictionary of Literary Terms, revised edition, Penguin Books, Harmondsworth, 1982, p. 621.

<sup>18</sup> Véase Walter L. Bullock, "The Genesis of the English Sonnet Form", en PMLA, 38 (1923), p. 733. Otras figuras famosas del soneto inglés (Donne, Milton, Wordsworth, Keats) practicaron un esquema de rimas muy similar al nuestro, al que en inglés suele llamarse "Italian" o "Petrarchan" (Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, pp. 642-643).

<sup>19</sup> Los datos sobre la poesía de Banchs que aquí se exponen han sido extraídos de la edición de Obra poética (1907-1955), pról. Roberto F. Giusti, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1973.

a poetas anteriores, como Darío.<sup>20</sup> Sin embargo, como repertorio de formas, *La urna* es indudablemente interesante. Además, entre las formas de mayor frecuencia (ocho casos), se encuentran la más usada por Borges y una de sus variaciones: ABBA CDDC EFF EGG y ABAB CDCD EFF EGG. Por otra parte, también es posible encontrar en este poemario el esquema de pareado final ABBA ABBA CDC DEE al que ya me referí y, en una ocasión, un esquema que repite el del soneto inglés (ABAB CDCD EFE FGG).

Unir la figura de Banchs a la de Borges es más fácil que unir la de este último a la de Wyatt. Borges era un profundo admirador de Banchs; se trata de un poeta al que se refiere con frecuencia en su obra y cuyo desconocimiento por parte de los lectores lamenta.<sup>21</sup> El nombre de Wyatt, en cambio, no aparece ni siquiera en la Introducción a la literatura inglesa que Borges escribió en colaboración con Esther Vázquez.<sup>22</sup>

Resta averiguar cómo pudo haber llegado Banchs a la fórmula ABBA CDDC EFF EGG y a la variación ya descrita. Concibo dos explicaciones. Si se acepta que existe en él un cierto afán combinatorio, pudo haber surgido de la mezcla de la forma modernista probable-

<sup>20</sup> “En la mayor parte de sus novedades no hace Banchs sino seguir las modas modernistas, ya sea a Silva o a Darío, y por consiguiente no ha tenido el privilegio de traer un filón nuevo a la lengua” (Bernardo Gicovate, “Sobre el soneto de Enrique Banchs”, en *Ensayos sobre poesía hispánica del modernismo a la vanguardia*, Andrea, México, 1959, p. 28). La última afirmación es un tanto extraña si se toma en cuenta que el soneto más usado por Borges proviene de una forma cuyo principal usuario en español es Banchs.

<sup>21</sup> Como se habrá podido ver en la nota 10, entre estas referencias existe un soneto dedicado a Banchs. Dos más merecen ser mencionadas. En ambas, el nombre de este poeta argentino va unido al del género del soneto. La primera aparece en “Un soneto de don Francisco de Quevedo” (1928): “Hay piezas de Enrique Banchs –ya tenemos en casa ejemplos no solamente de equivocación, sino de los otros– que saben reconciliarme con el soneto, con lo descomunal de sus leyes, de su arbitrariedad...” (El idioma de los argentinos, Alianza Editorial, [El Libro de Bolsillo-Biblioteca de Autor, 18], Madrid, 1998, p. 70). La segunda en un prólogo para una selección de obras de William Shakespeare: “El soneto isabelino consta de tres cuartetos decasílabos de rima cambiante y de un dístico rimado. Esta forma, ahora no menos grata a nuestro oído, se ha difundido por el mundo; baste recordar ciertas composiciones de *La urna* (1911) del injustamente olvidado Enrique Banchs” (Teatro. Poesía, Circulo de Lectores, Barcelona, 1981, p. 29).

<sup>22</sup> Los primeros sonetos ingleses mencionados en esta obra son los de Shakespeare (en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1991, p. 821).

mente procedente del francés ABBA ABBA CDC DEE, con la del soneto inglés clásico abab cdcd efef gg; sólo bastaría con cambiar las rimas del segundo cuarteto y con modificar las rimas cruzadas de los primeros cuatro versos de los tercetos por rimas abrazadas. La derivación se debería de nuevo al frenesí combinatorio. Esta solución, sin embargo, no explica de dónde pudo haber sacado Banchs la forma convencional del soneto inglés. Se ha escrito muy poco sobre las influencias de Banchs, y ninguna –salvo Borges, de pasada, como ya veremos– señala la de la poesía inglesa. Ésta, como se acepta, no es tan importante para el modernismo como la francesa. A mi modo de ver, es más posible que tanto la forma que copia el esquema inglés como aquella que Borges usaría posteriormente con mayor abundancia le hayan sido sugeridas a Banchs por la poesía francesa, específicamente, por Baudelaire. Cito un ejemplo famoso: el soneto “Correspondances” (*Anthologie de la poésie française*, p. 544), que sigue el esquema abba cdcd efe fgg. No es difícil derivar de éste las rimas de Banchs. Por otro lado, Baudelaire muy probablemente adaptó esa forma del inglés.<sup>23</sup>

En este sentido, Borges habría vuelto a asemejar este esquema de rima a la forma inglesa por medio de la disposición tipográfica. En la disposición convencional de Banchs, Borges habría visto una incoherencia entre las rimas y la tipografía, como queda patente en algunas de las ocasiones en que Borges se refiere al único soneto de esquema inglés de Banchs: “El curioso lector advertirá que su estructura [la de este soneto] es shakespeariana; vale decir que, pese a la disposición tipográfica, consta de tres cuartetos con la rima alternada y de una estrofa de dos versos pareados”.<sup>24</sup> Con esta interpretación, él se une a la idea del afán combinatorio modernista en la práctica del soneto.

Sin embargo, sería injusto hablar de las transformaciones del

<sup>23</sup> De acuerdo con Jost, “Baudelaire est l’un des tout premiers poètes français à avoir proclamé avec autorité démontré avec génie le caractère accidentel des schémas rimiques et leur étonnant pouvoir de s’adapter à l’inspiration individuelle aussi bien qu’à diverses littératures. Celle de Grande-Bretagne présente d’innombrables exemples, à toutes les époques de son histoire, de sonnets italiens et français; pourquoi donc la littérature française serait-elle demeurée fermée au sonnet shakespearien?” (*Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, pp.162-163).

<sup>24</sup> “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, en *Textos cautivos*, OC, IV, p. 236.

soneto durante el modernismo y en la poesía borgeana como el puro resultado de una práctica exhaustiva de las posibilidades de combinación de un cierto número de rimas. En el caso de Borges, por lo menos, los cambios obedecen a un intento por crear una forma más flexible, menos sujeta a las exposiciones argumentativas que parece sugerir el esquema clásico del soneto en español, con su exposición de un problema en los dos cuartetos y la solución de éste en los tercetos.<sup>25</sup>

Para tratar de probar esta afirmación, me serviré a continuación de los once sonetos que aparecen en *El hacedor* de Borges, obra citada al comienzo de este ensayo ("Un poeta del siglo XIII"). He escogido los de *El hacedor* porque se trata a la vez de un corpus reducido y representativo. Aunque son los primeros que el escritor argentino publicó en su etapa de madurez, ya en ellos se encuentra buena parte de las características distintivas que se han mencionado. Cinco de ellos tienen la forma clásica usada por Borges (ABBACDDCEFFEGG): "Susana Soca", "A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell", "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges", "Los Borges" y "A Luis de Camoens" (OC, II, pp. 195, 201, 207, 209, 210, respectivamente). Uno asume la variante ABABCDDCEFFEGG ("Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos", p. 205). En cuanto a los otros cinco, están ordenados de forma convencional en dos cuartetos y dos tercetos, pero de ellos sólo tres tienen la misma rima en los cuartetos con la fórmula ABBA ABBA CCD EED ("Ajedrez" 1 y 2 y "La lluvia", pp. 191 y 199); los otros dos cambian sus rimas en el segundo cuarteto a la forma ABBA CDDC, pero mientras uno abre los tercetos con un pareado siguiendo el esquema EEF EEF ("Blind Pew", p. 204), el otro termina con EFF GGE ("A un viejo poeta", p. 201). La abundancia de sonetos con pareados en los cuartetos en esta selección –desproporcionada de acuerdo con las cifras totales– permitirá una reflexión sobre los motivos del cambio de rima de un cuarteto a otro.

<sup>25</sup> Por supuesto, ello no quiere decir que todos los sonetos clásicos del español correspondan al esquema presentación-solución de un problema. En realidad –y aunque no conozco ni la centésima parte de los sonetos escritos en esta lengua o en cualquier otra– me atrevo a decir que la gran mayoría no debe corresponder con él. Pero es indudable que los lugares comunes pueden constituir un gran peso en la tradición. Volveré a este problema al final del ensayo.

Comencemos por este aspecto. El fenómeno de la rima producía cierta incomodidad a Borges. En el ensayo "Milton y su condenación de la rima" del libro *El tamaño de mi esperanza* (1926), el autor se quejaba de que cierto tipo de rimas "fáciles" (los adjetivos en -ado) se consideraran impropias para la creación poética. Según él, usarlas facilitaba la escritura y evitaba que el poeta forzara el sentido de sus composiciones.<sup>26</sup> Reflexiones de este último tipo se encuentran, aplicadas al análisis de los sonetos de Quevedo "Cerrar podrá mis ojos la postrera" y "Faltar pudo su patria al grande Osuna", en el ya aludido ensayo "Un soneto de don Francisco de Quevedo" y, muchos años más tarde, en el ensayo de Siete noches titulado "La poesía" (OC, III, pp. 258-260), respectivamente. En ambos poemas, para Borges ciertos versos no tienen más motivación que la rima (en el primer caso, los dos cuartetos y, en el segundo, los versos "Lloraron sus invidias una a una / con las propias naciones las extrañas"). En el segundo de estos ensayos, además, Borges comparaba el soneto clásico español –al que él llama "italiano"<sup>27</sup>– con el soneto inglés –"isabelino"– declarando la mayor flexibilidad del segundo<sup>28</sup> y cerraba su exposición con un análisis del ya mencionado soneto de Enrique Banchs con esquema a la inglesa.

Un análisis de las rimas de nuestro corpus muestra que muy probablemente Borges cambiaba las del segundo cuarteto para evitar la acumulación de las consideradas "fáciles" y para no forzar el sentido. En la mayor parte de estos sonetos, él se muestra afecto a las rimas en -ado, -ido y -or (en todos hay alguna de éstas, menos en "Blind Pew", en la que se usa, entre otras, -aba), pero mientras

<sup>26</sup> "[el argumento intelectual contra la rima] acusa a los rimadores de no seguir la correlación y la natural simpatía de las palabras, sino la contingencia del consonante: esto es de suicidarse intelectualmente, de ser parásitos del pensamiento, de no pensar. [...] Verdad es que a [las palabras en ado] suelen menospreciarlas por fáciles, cosa que ni siquiera es cierta, pues entre quinientas o seiscientas voces hay posibilidad de elección (lo que ya es acto intelectual), y entre cuatro o cinco, no hay sino ripio obligatorio" (*El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, México, 1994, pp. 108-109).

<sup>27</sup> Con razón, puesto que el esquema de rimas en ambas lenguas es muy similar. Véase Jost, *Le sonnet de Petrarque a Baudelaire*, p. 86.

<sup>28</sup> "Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos" ("La poesía", OC, III, p. 259).

que en los sonetos con rimas iguales en los cuartetos hay cuatro palabras con alguna de estas terminaciones, en los que cambian sus cuartetos sólo tenemos dos. En el caso de "Un poeta del siglo XIII", por ejemplo, podemos ver los dos cuartetos con rimas en -ores y en -ado: borradores/ innominado/ mezclado/ pecadores// rigores/ llegado/ sagrado/ ruiseñores. En contraste, "Susana Soca" sólo tiene dos en -ado: dispersos/ placía/ melodía/ diversos// grises/ delicado/ ejercitado/ matices.

Por otra parte, acaso una alteración del significado por obra de la rima pueda apreciarse en "La lluvia". Véanse los cuartetos:

Bruscamente la tarde se ha aclarado  
 porque ya cae la lluvia sigilosa.  
 Cae o cayó. La lluvia es una cosa  
 que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado  
 el tiempo en que la suerte venturosa  
 le reveló una flor llamada rosa  
 y el curioso color del colorado.

Aplicando un criterio similar al que Borges usa al evaluar los sonetos de Quevedo, se pueden decir varias cosas. El poema abre con la pura descripción sensual ("Bruscamente", "aclarado", "minuciosa") de un fenómeno de la naturaleza. Súbitamente, cambia a una reflexión sobre el tiempo merced a la necesidad de encontrar una rima para "aclarado" ("pasado"). Por otra parte, la presencia del adjetivo "colorado" –que no va muy bien con la rosa, a final de cuentas– no está sino por la misma razón. El proceso mismo de derivación ("aclarar" y "aclarado", "pasar" y "pasado", "recobrar" y "recobrado") utilizado para crear estas rimas, se hace explícito por la contigüidad de "color" y "colorado".

Como parte de esta flexibilización del sistema de rimas, muy probablemente también pueda mencionarse la posibilidad de cambiar las rimas abrazadas por cruzadas que manifiestan los sonetos de Borges. Los cuatro primeros versos de "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos" podrían escribirse invirtiendo el orden de los versos 3 y 4 para conservar el esquema (ABBA):

Nada. Sólo el cuchillo de Muraña.  
 Sólo en la tarde gris la historia trunca.  
 Ese asesino que no he visto nunca  
 no sé por qué en las tardes me acompaña.

Pero el hipérbaton hace incómoda la lectura. Por ello, es mejor la posibilidad que vemos en el texto: "No sé porqué en las tardes me acompaña/ ese asesino que no he visto nunca", aunque el esquema sea ABAB.

En cuanto al pareado final, es útil considerarlo en relación con el resto del esquema métrico en el que generalmente aparece, o sea, acompañado de tres cuartetos. Debe recordarse que en italiano y español se proscribió el pareado precisamente con base en la idea de que el soneto reflejaba el gradual movimiento de la mente en busca del conocimiento. En esta concepción, el pareado era un elemento incómodo por sorpresivo, por abrupto. Le restaba rigor al soneto. En el equivalente inglés, por ejemplo, parece haberse llevado hasta sus extremos el carácter abrupto del pareado final. Los tres cuartetos son distintas modulaciones de un mismo tema al que éste le da un giro. La volta se concentra en los dos últimos versos. Así suele suceder en buen número de los sonetos de Shakespeare o Sydney.

Borges aprovechó esta posibilidad en "Susana Soca", uno de los mejores sonetos de nuestro corpus. Susana, la mujer de la que se habla en el poema, muere quemada, pero esto no se menciona sino hasta llegar al pareado ("Dioses que moran más allá del ruego / la abandonaron a ese tigre, el fuego"). Los cuartetos se dedican casi en su totalidad a caracterizar a Susana como un individuo tranquilo y manso; su amor es "lento" (v. 2); su "delicado" (v. 6) destino está "hecho a discriminar y ejercitado / en la vacilación y en los matices" (vv. 7-8). Digo "casi en su totalidad" porque, sutilmente, en el segundo y tercer cuarteto, aparecen elementos que prefiguran el fuego, como "el rojo elemental" (v. 5) o "las formas, el tumulto y la carrera" (v. 11). El poema logra su efectividad gracias, en parte, al contraste entre cuartetos y pareado.

No obstante, éste no es el caso siempre. Poemas como "A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell" y "Los Borges" tienen una volta en el noveno verso, justamente al inicio de lo que,

convencionalmente, serían los tercetos. En “Los Borges”, la voz poética medita en los dos primeros cuartetos sobre el desconocimiento que tiene de unos antepasados portugueses (“Nada o muy poco sé de mis mayores / portugueses: los Borges”). En el v. 9, la meditación acaba y la voz poética declara: “Mejor así”. A partir de este momento y hasta el final, los vagos antepasados se identifican con los héroes y marineros portugueses:

Son Portugal, son la famosa gente  
que forzó las murallas del Oriente  
y se dio al mar y al otro mar de arena.  
Son el rey que en el místico desierto  
se perdió y el que jura que no ha muerto.

El pareado cumple aquí una función un poco distinta de la de “Susana Soca”. Es parte de la reflexión final, pero también una modulación de ella. En los tres versos que lo preceden, se habla de la “famosa gente”, pero ésta sigue siendo, en cierta medida, tan difusa en su colectividad como lo son los antepasados desconocidos. En los dos últimos versos, lo vago se concreta, apenas un poco más, en dos hombres: Sebastián de Portugal y un sebastianista. El pareado, además, encierra una oración completa e independiente, lo cual lo separa y destaca del resto de la volta y del poema.

Esto ocurre con frecuencia en los pareados de este breve corpus. Aun cuando no siempre contrasten con los versos anteriores, gozan de cierta independencia que los resalta. En estos casos, la rima enfatiza esta independencia y le da mayor fuerza al final. Conviene referirse aquí a “A Luis de Camoens”; en los primeros ocho versos, se presenta la decadencia de Camoens y de Portugal; en el v. 9, la volta inicia con una pregunta:

Quiero saber si aquende la ribera  
última comprendiste humildemente  
que todo lo perdido, el Occidente  
y el Oriente, el acero y la bandera,  
perduraría (ajeno a toda humana  
mutación) en tu Eneida lusitana.

El pareado forma parte de la larga secuencia oracional com-

prendida en los últimos seis versos, y su rima se halla un tanto atenuada por el encabalgamiento. Sin embargo, en él se comprende lo esencial de estos versos: la pregunta iniciada en el primero de ellos. Tenemos aquí un interesante caso de balance entre la dependencia y la independencia de los últimos dos versos con respecto a los cuatro precedentes.

Desde esta perspectiva, Borges no escoge un esquema de rimas para ajustar sus ideas estrictamente a éste; sino que se sirve de él para que matice algunos puntos de esas ideas. Así, la rima crea un sentido adicional que se agrega al de las palabras del poema. Por sobre todo ello está, además, la búsqueda de una forma flexible que no ate sus pensamientos. En suma, el poeta encuentra la fórmula que se ajusta a su estilo.

Sumado a las innovaciones de los compañeros cabalistas de Borges, lo anterior trae a la mente una reflexión sobre lo que T. S. Eliot hubiera llamado la relación entre "la tradición y el talento individual". Los experimentos de todos estos poetas pueden parecer a primera vista un ejercicio de búsqueda innecesario para escribir un capítulo sobre la historia de la teratología del soneto, dado que, como Borges mismo dice en "Un poeta del siglo XIII", el arquetipo de esta forma ("los cuartetos y tercetos pecadores") le fue ya revelado a un hombre hace 700 años. Tal vez estos poetas podrían preguntarse:

¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?  
("El golem", vv. 65-68).

Sin embargo, creo que ocurre todo lo contrario; las nuevas fórmulas probadas por los modernistas, Banchs y Borges, cuestionan y de este modo amplían el concepto de arquetipo y tradición. Éstas ponen de manifiesto que lo que para unos es un monstruo, para otros no lo es. Como se vio, muchas de las formas citadas pueden ser completamente normales en otros lugares o en otros momentos. El primer soneto pudo parecer escandaloso y acaso Borges escogió escribir en una forma que se parece a la inglesa, pero que no es la inglesa, pensando que en algún momento de la historia de la

literatura podría ser perfectamente admisible.

En este sentido, el concepto de arquetipo del que Borges habla es mucho menos tangible de lo que parece. Por lo menos, no se puede precisar estrictamente con base en las estrofas o el esquema de las rimas. En el citado ensayo "Un soneto de don Francisco de Quevedo", Borges exponía la siguiente opinión de Ricardo Güiraldes: "El sonetista [...] tiene un moldecito de budín en la mano y mete adentro lo que se le pone a tiro. Lo cual (añado yo) no quiere decir que los sonetos y los budines no sean manjares muy aceptables alguna vez".<sup>29</sup> A mi modo de ver, el molde al que se refiere Güiraldes no es el arquetipo de Borges. El error está en creer que sí lo es. Borges y los otros poetas mencionados en este ensayo se esfuerzan por no creer en este error. Con su rebeldía, tal vez no son fieles al esquema clásico de este tipo de poema, pero sí lo son a la rebeldía del escritor del "primer soneto innominado", que mediante su acto transgresor descubrió uno de los filones más ricos de la literatura occidental. Mediante sus sonetos se acercan a éste de una manera más creativa que quien traza en una hoja cuartetos y tercetos.

En diversos pasajes Borges reitera una de sus ideas más recurrentes: todos los hombres son platónicos o aristotélicos.<sup>30</sup> Para los primeros, los arquetipos son una realidad; para los segundos una generalización. A primera vista, los múltiples ensayos sobre el soneto parecerían querer decir que sus perpetradores no creen que exista un arquetipo de éste. Borges, pienso, hubiera reflexionado de modo contrario: el arquetipo existe, pero tal diversidad tienen sus variaciones en el mundo que poblamos, que resulta imposible saber cómo es ese arquetipo. Quizá el arquetipo del soneto, como en el poema que sirve de epígrafe a este texto, no se parezca al soneto. Acaso si seguimos escribiendo demos con él, pero eso no pasa de ser una mera probabilidad.

---

## Apéndice

### ESQUEMAS DE RIMA DE LOS SONETOS DE BORGES

<sup>29</sup> El idioma de los argentinos, pp. 69-70.

<sup>30</sup> Son numerosos los escritores con los que Borges asocia esta idea, entre ellos Coleridge ("El ruiseñor de Keats", en Otras inquisiciones, OC, II, pp. 95-97).

## a) Sonetos con pareado final

Esquema	Núm. de sonetos	Porcentaje
i. Con cuartetos idénticos:		
1. ABBA/ABBA/CDC/DCC	1	.75%
ii. Con cuartetos distintos:		
2. ABBACDDCEFFEGG	75	56.81%
3. ABBACDDCEFEF <sup>31</sup> GG	7	5.30%
4. ABBACDCDEFFEGG	7	5.30%
5. ABABCDDCEFFEGG	4	3.03%
6. ABABCDDCEFEFEGG	3	2.27%
7. ABBACDCDEFEFEGG	1	.75%
8. ABABCDCDEFFEGG	1	.75%
Total:	99 sonetos	74.96%

## b) Sonetos con pareado en los vv. 9-10

Esquema	Núm. de sonetos	Porcentaje
i. Con cuartetos idénticos:		
9. ABBA/ABBA/CCD/EED	5	3.78%
10. ABBA/ABBA/CCD/EDE	1	.75%
ii. Con cuartetos distintos:		
11. ABBACDDCEEFGGF	13	9.84%
12. ABBACDCDEEFGGF	2	1.51%
13. ABBACDDCEEFEFF	1	.75%
Total:	22	16.63%

## c) Otros

Esquema	Núm. de sonetos	Porcentaje
i. Con cuartetos idénticos:		

<sup>31</sup> Las letras en cursivas indican alguna peculiaridad de los versos en cuestión con respecto a su modelo (la fórmula con mayor porcentaje en cada rubro).

14. ABBA/ABBA/CDC/ED E	1	.75%
15. ABBA/ABBA/CDE/CDE	1	.75%
16. ABBA/ABBA/CDD/EEC	1	.75%
ii. Con cuartetos distintos:		
17. ABBACDDCEFEFEF	3	2.27%
18. ABBACDDCEFFGGE	1	.75%
19. ABBACDDCEFGFEG	1	.75%
20. ABBACDDCEFGEGF	1	.75%
Total:	9	6.77%

## d) Anómalos

Esquema	Núm. de sonetos	Porcentaje
21. ABBAABBACCDDEE <sup>32</sup>	1	.75%
22. ABAB/ABCD/EFG/HGH	1	.75%
Total:	2	1.5%

## Resultados

Esquema	Núm. de sonetos	Porcentaje
Sonetos "a"	99	75%
Sonetos "b"	22	16.7%
Sonetos "c"	9	6.8%
Sonetos "d"	2	1.5%
Gran total	132 sonetos	100%

<sup>32</sup> Éste puede ser clasificado como soneto con pareado final o bien como soneto con pareado en los vv. 9-10.

## TLÖN: EL ASOMBRO

BERENICE ROMANO HURTADO

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.

MICHEL FOUCAULT, LAS PALABRAS Y LAS COSAS

Nuestra comprensión del mundo termina con sus límites. Lo exótico, lo diferente, lo que no se puede pensar, está después de esta frontera. Lo raro, sobre todo, es encontrar que la distancia que “por naturaleza” separa un orden de otro, se disuelve: “[...] no se trata de la extravagancia de los encuentros insólitos [...] lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”.<sup>1</sup> Éste es sólo un caso: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940),

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, tr. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1968, p. 2. Como indica el epígrafe de mi trabajo, este libro partió de un texto de Borges: “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, t. 2, pp. 84-87. Foucault agrega que las utopías consuelan porque las ubicamos en un espacio maravilloso, pero las heterotopías –las cosas que, dispuestas en un orden diferente, no podemos ubicar– inquietan porque son inenunciables: se desconoce el nombre que mantiene juntas las palabras y las cosas. Al respecto, Bertrand Russell comenta que “el significado de una palabra de objeto sólo puede ser aprendido oyéndola pronunciarse repetidas veces en presencia del objeto. La asociación entre palabra y objeto es exactamente la misma que la de las demás asociaciones habituales [...]” (*Investigación sobre el significado y la verdad*, tr. José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1946, p. 81). La inquietud

que se relacionaría con las palabras de Foucault al describir lo que él llama la historia de la locura: “[...] la historia de lo Otro –de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad)”<sup>2</sup>

Uqbar es un país de oriente, el misterio y la fantasía al extremo para occidente, que recuerdan Las mil y una noches; la literatura de Uqbar es fantástica, y todas sus leyendas y epopeyas sólo se refieren a sus dos regiones imaginarias: Mlejnas y Tlön –doblemente irreales al ser fantasía de un país inexistente. Orbis Tertius es el nombre que anuncia la utopía: es la revisión del mundo ilusorio que estos tres nombres significan.

Como Borges confesó a Bernès,<sup>3</sup> la historia de Tlön es un juego filosófico que se desarrolla con la apariencia de un cuento-reseña, a veces de un cuento policiaco que busca resolver un enigma, y, finalmente, como un cuento fantástico. La historia se presenta como un artículo con dos partes principales, con números romanos, y una posdata que incluye una especie de conclusión. En un primer momento, el personaje narra su encuentro con Bioy Casares y su enciclopedia –el espacio multidisciplinario–, en “una quinta de la calle Gaona”;<sup>4</sup> la segunda parte introduce un libro que perteneció a Herbert Ashe, uno de los creadores de Tlön. La posdata habla

---

de la que habla Foucault es el sentimiento que ambienta el cuento de Borges: en cuanto se nombra lo extraño –Uqbar– la estabilidad y la identidad de lo conocido se rompen porque no se encuentran semejanzas. La utopía, según Stefania Mosca, “[...] propone un mundo alternativo, que encierre y realice a la perfección ciertos valores e ideas que el mundo real ha desvirtuado desplegándolos medianamente. [Un] espacio donde el error y la parodia no tengan cómo manifestarse” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en su libro Jorge Luis Borges: utopía y realidad, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, p. 25).

<sup>2</sup> Michel Foucault, op. cit., p. 9.

<sup>3</sup> “C’est l’idée d’un livre qui transforme la réalité et qui transforme le passé [...] J’imagine l’existence d’un livre qui a modifié la réalité mais je me permets tout juste quelques transcriptions de ce livre” (Borges apud Bernès, en *Œuvres Complètes*, ed. y notas Jean Pierre Bernès, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], París, 1999, p. 1565).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989, t. 1, p. 431. Citaré por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

de una carta que resuelve parte de la intriga, y en la conclusión, el personaje hace un recuento –una relectura– de lo que le queda después de su búsqueda. Una enciclopedia, un libro y una carta: la letra se sostiene en la escritura, y en la relectura que de sí hace la narración. Por esto la importancia de la lectura es una constante en la historia. No sólo se desprende la narración de la enciclopedia en sí, sino que la trama se desarrolla sobre el camino de la relectura que el escritor hace del artículo que ha escrito. La reescritura de la historia de Tlön en la ficción de Tlön desemboca en la reelaboración continua, en la relectura infinita.

El cuento inicia con un primer párrafo que ubica al lector, de una vez, en la historia. En este inicio se establece lo que va a ser la narración en todos sus planos: la trama en sí queda bosquejada, y la estructura narrativa se perfila como una secuencia de hechos y elementos que se engarzan para precipitar al personaje en la intriga.

Aunque he dicho que la historia de Tlön entra en el ámbito de lo fantástico, debo aclarar que si bien esto implica la presencia de la ficción y de la realidad en un mismo espacio, no es sino hasta el final del cuento cuando realmente se juntan. Antes, lo que hay es una serie de elementos pertenecientes a la realidad, y otros a la ficción, que se acercan y se alejan, sin tocarse. De ahí la intriga y el interés: sin esta división de lo fantástico y lo real, el personaje no entraría en el asombro que lo mueve en la trama. La aparición de indicios de lo fantástico es el resorte que desencadena la búsqueda.

“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (p. 431), afirma la frase inicial; la realidad que significa la enciclopedia –la Britannica–, como explicación del mundo, se ubica frente al espejo, que da el reflejo de una realidad que en su doble pierde consistencia. En la realidad, el espejo es un reflejo “natural” del mundo real; la enciclopedia, por su parte, constituye un acto consciente para entender y aprender ese mundo. En la historia, en cambio, se representa en el espejo para dar otra versión del universo que contiene.<sup>5</sup> Este rasgo multiplicador de

<sup>5</sup> Arturo Echavarría Ferrari señala que “[...] en la Edad Media, uno de los nombres que se les daba a las enciclopedias era el de *speculum*. Espejo, por otra parte, tiene también, en la obra de Borges la acepción de «memoria»” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: creación de un lenguaje y crítica del lenguaje”, 40 inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana, 1997, núm. 100-101, p. 402). En otra página añade que “«Orbis Tertius» puede significar a la vez «tercer círculo», «tercera

imágenes, siempre distintas, que produce el espejo, es una constante en la historia: Tlön, de cierta forma, supone una realidad paralela a la nuestra. La monstruosidad de la duplicación, a la que se refiere el personaje, tiene que ver no sólo con el hecho de que refleja y muestra, sino con la acción de dividir a la vez que multiplicar.

En este mismo párrafo crucial,<sup>6</sup> Borges menciona a Bioy Casares, y hace que sea él quien nombre por primera vez a Uqbar. La presencia de Bioy Casares trae a la narración la figura de Borges personaje: si Bioy Casares, un escritor real, está dentro de la acción –no importa que ésta sea parte de un texto irreal–, entonces el narrador se relaciona con otro personaje “real”. Paradójicamente, aunque no se puede hablar de un Borges dentro del texto más que como ficción, es la realidad de Bioy la que propicia que el Borges real venga a la memoria y entre en la ficción. Nunca se dice que el narrador sea un Borges personaje, sin embargo, no cabe la menor duda.

Bioy Casares forma parte tanto de la realidad como de la ficción que, como antes dije, se acercan sin tocarse. Por lo tanto, el vínculo entre estas dos dimensiones se establece con los referentes “reales” de los que el autor se vale. Por un lado, Bioy Casares –o Carlos Mastronardi o el mismo Borges– es un nombre,<sup>7</sup> un referente real; por otro, es particularmente en Bioy Casares en quien recae la

---

enciclopedia» y «tercer mundo»” (p. 410). Al respecto, Jaime Alazraki agrega que “La Primera Enciclopedia de Tlön es, en última instancia, una parodia (¿una paráfrasis?) de la *Encyclopaedia Britannica*, tan cara a Borges que uno se sorprende de que no la haya mencionado entre las culpables omisiones a su antología de la literatura fantástica” (“Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1987, p. 192).

<sup>6</sup> Aunque Stefania Mosca afirma que la cita de los espejos y la cópula “[...] simula ser otro elemento más que sólo funciona como muletilla, o sirve de herramienta, de simple instrumento, casual, insignificante, hasta sustituible” (op. cit., p. 24), me parece que es no sólo un punto importante en la historia (donde, en una rápida mirada, dos mundos se cruzan), sino que la cita del heresiarca, en sí, remite a muchas de las ideas que después se desarrollarán en su obra, y que incluso –como es evidente con el personaje de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”– vincula este cuento con otros del autor.

<sup>7</sup> Walter Mignolo señala que “la referencia de un nombre propio es el objeto mismo que designamos con él; la representación que tenemos entonces es totalmente subjetiva; entre ambas se halla el sentido, que ciertamente ya no es

“distinción” de introducir el “caos” en la “tranquila” realidad.

Que Bioy Casares sea el portador del misterio de Uqbar, recuerda la relación del escritor –real– con la literatura fantástica y el puente que ésta implica entre él y Borges. Es como si juntos escribieran uno de los cuentos policiacos o fantásticos que solían componer, o como si estuvieran organizando parte de la Antología fantástica,<sup>8</sup> en la cual, dicho sea de paso, el “artículo” con la historia de Tlön fue publicado, según refiere al final de la historia el Borges personaje.<sup>9</sup>

Además de la trama que se perfila en este primer párrafo, tam-

subjetivo como la representación, pero, con todo, tampoco es el objeto mismo” (“Emergencia, espacio, «mundos posibles»: las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges”, 40 inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana, 1977, núm. 100-101, p. 361). Berkeley dice que “ante todo, se cree que todo nombre tiene, o debe tener, un solo significado preciso y establecido; lo cual hace pensar a los hombres que hay ciertas ideas abstractas y determinadas que constituyen la verdadera y única inmediata significación de cada nombre general y que es por la mediación de estas ideas abstractas que un nombre general llega a significar una cosa particular” (Tratado sobre los principios del conocimiento humano, tr. Risieri Frondizi, Losada, Argentina, 1939, p. 26).

<sup>8</sup> Una primera versión de este cuento apareció en la revista Sur, en mayo de 1940 (núm. 68, pp. 30-46); en diciembre de ese mismo año se volvió a publicar en la Antología de la literatura fantástica, que Borges compiló en colaboración con Bioy Casares y Silvina Ocampo. En 1944 pasó a formar parte de Ficciones. Aunque yo trabajo con esta última versión, debo señalar que contiene modificaciones que merecen mencionarse. En la versión primigenia, el personaje dice: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de Sur –tapas verde jade, mayo de 1940– [...]” (p. 42). La última versión, recogida en Ficciones en 1944, es la misma que se publicó en 1940 en la Antología de la literatura fantástica, donde el personaje afirma: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la Antología de la literatura fantástica [...]” (p. 440). Se trata de uno más de los recursos que Borges introduce en el texto con la intención de dar “credibilidad” a un escrito ficticio; pero a la vez contiene un juego muy suyo, pues la publicación (revista o libro) que el lector real tiene en sus manos es la misma de la que pretendidamente se “reproduce” el texto de “Tlön”.

<sup>9</sup> Sobre esto, Stefania Mosca señala que “lo narrativo [...] para lograr su fin debe tender a lo verosímil, para que el lector tenga fe en el texto como en el mundo real. En el relato, Borges intercala los nombres de sus amigos: Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Alfonso Reyes, Néstor Ibarra... junto a los de estudiosos, geógrafos (perdidos en otros límites), antiguos herméticos, ocultistas y magos inciertos” (op. cit., p. 36). En la posdata del cuento, el personaje dice que para hacer más verosímil el artículo, le tuvo que quitar las metáforas que, como

bién está prefigurada la estructura narrativa: “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal” (p. 431). La propuesta de esa hipotética novela es en gran medida lo que Borges desarrolla, no sólo en este cuento, sino en muchas de sus narraciones:<sup>10</sup> un escrito elaborado que requiere de una lectura particular, la cual no todos son capaces de llevar a cabo. (Curiosamente, éste no es el único pasaje en donde el personaje alude a un receptor “especial”, pues más adelante, cuando se refiere a cómo está estructurado *Tlön*, dice que “[...] sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de todos los hombres” [p. 435]).

Después del primer párrafo, que de alguna manera organiza toda la historia, se entra en el laberinto: Bioy Casares y Borges, creadores de fantasía, se enredan en una historia tan intrincada, que al final el personaje adopta la actitud de incertidumbre que embarga todo el texto. Si esta incompreensión es real o parte de la

escritor, no pudo evitar.

<sup>10</sup> Para Suzanne Jill Levine, “el punto de vista de una primera persona contradictoria y limitada se emplea a menudo en las ficciones de Borges. La referencia a este recurso [...] podría considerarse también como la prefiguración de las contradictorias voces en primera persona de *Plan* [de Bioy], novela ésta en la que la contradicción es aún más intensa que en el relato de Borges, ya que en «*Tlön*» los personajes «Borges» y «Bioy Casares» solamente se plantean la posible escritura de una «novela». El mencionado recurso no es original, cosa que el mismo Borges sería el primero en señalar. En su prólogo a *Morel*, menciona dos textos en los que se emplea el punto de vista de la primera persona con este carácter limitado y contradictorio: *The turn of the screw* de James y *Le voyageur sur la terre de Julian Green* (“Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto”, 40 inquisiciones sobre Borges. *Revista Iberoamericana*, 1997, núm. 100-101, p. 420). Después, en el cuento, se dice que *Tlön*, que es una fantasía, tiene literatura: libros con un solo argumento, pero que implican en sí todas las variaciones imaginables. Aquí se alude a la multiplicidad de lecturas que un texto puede implicar, y al contralibro que esas lecturas podrían producir. En “*Tlön*” se menciona que un libro sin su contralibro está incompleto; y que una propuesta filosófica contiene su tesis y su antítesis.

misma apariencia que sostiene el cuento, es una cuestión que no se resuelve y que tampoco requiere solución.

La cita que dice de memoria Bioy Casares, “[...] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (p. 431), proviene de un supuesto artículo sobre Uqbar de la *Angloamerican Cyclopaedia*.<sup>11</sup> La frase había aparecido en un texto anterior de Borges, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, donde se lee que este heresiarca había afirmado que: “Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman [la Tierra]”.<sup>12</sup> La enciclopedia que ellos tienen a la mano no menciona a Uqbar, pero Bioy cree recordar que es una región de Irak o del Asia Menor: Oriente, es decir, lo extraño. Más adelante pueden consultar el artículo, a partir del cual las ficciones y las realidades se entrecruzan hasta el final de la narración. Los preceptos que

<sup>11</sup> Después dirá Borges: “Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (p. 438). Manuel Benavides agrega que “[...] no hay dos mundos, sino uno. Su nombre genérico es panteísmo. Los maestros mayores, Juan Escoto Erígena, Spinoza, Schopenhauer. El primero afirmó que Dios –Natura naturans– y el mundo –Natura naturata– son lo mismo visto bajo dos puntos de vista diferentes; el segundo, que Dios se llama, o bien Naturaleza, o bien Sustancia, y que los atributos y modos en que se expresa no son distintos de Él –el Spinoza que traza «un mapa de Dios que es todas sus estrellas»–. Schopenhauer habló de la afanosa divinidad que actúa en todos nosotros: «todos los hombres, en el vertiginoso [...]» Panteísmo al que no escapa la literatura: «todos los hombres que repiten una línea [...]» (“Borges y la metafísica”, Cuadernos Hispanoamericanos, 1992, núm. 505-506, p. 252). Después, Benavides dice que esta “[...] sentencia tiene que ver con la afirmación de Schopenhauer, según la cual, lo que a la voluntad de vivir le interesa es la especie, no los individuos [...]” (p. 253).

<sup>12</sup> Historia universal de la infamia, en *Obras completas*, t. 1, p. 327. Aunque Stefania Mosca afirma que el heresiarca de Uqbar fue antes un falso profeta, según la historia “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, y que “[...] Tlön es el fruto del entendimiento profundo de su doctrina” (op. cit., pp. 24-25), me parece que no se debe tomar la relación tan al pie de la letra. Es cierto que un texto nos lleva a otro, pero no tanto como para suponer que la primera parte de la narración de Tlön esté ya en Historia universal de la infamia, sino para valerse de un recurso que nos conduce a otra historia, como sucede en la escritura infinita de Tlön. El personaje Bioy Casares no recuerda la cita exactamente, y esa modificación del original –del Otro– crea una copia –una realidad, una lectura– de acuerdo con el propio orden de los personajes.

rigen a Tlön comienzan a brotar en la lectura incluso antes de ser expuestos: Bioy Casares no encuentra el nombre del autor del artículo porque en Tlön no existe el concepto de autoría; también se menciona el nombre histórico de Esmerdis, un impostor y mago –doblemente engañoso–, que además actúa en el texto como metáfora de esa recreación de la historia que se hace en Tlön.

Este juego de referencias reales, que fungen como ficciones, y de fantasías que son referencias falsas, es uno de los ejes que soportan al cuento: se nombra a las cosas, a los personajes, y con ese nombre se les denomina de una forma que no es la habitual, pero al ser pronunciados se les otorga realidad. De esta índole es el hecho de que Borges utilice notas a pie de página, no sólo en la parte que corresponde al artículo, sino también en la posdata; o que mencione las páginas, la referencia precisa y comprobable, de un artículo inexistente. La función de las notas es dar sustancia a lo que se dice; el apoyo que Borges busca es un soporte de “verosimilitud”: quiere dar consistencia a la ficción que expresa una realidad histórica.<sup>13</sup>

En ese marco introduce a Tlön: una región imaginaria de –no se debe olvidar– la literatura de un país que no existe. Sin embargo, está la prueba escrita, la letra, de su sustancia. Se dice que hay cuatro volúmenes sobre Tlön, pero el personaje sólo ha podido ubicar dos: el primero, de Johannes Valentinus Andreaë, un teólogo

<sup>13</sup> “No es la historia de mis emociones”, dice el personaje cuando evita comentar lo que sintió al encontrar el libro acerca de Tlön. Intenta reprimir este tipo de expresiones porque se supone que está escribiendo un artículo. Con esta actitud reitera que no se trata de una narración, sino de una especie de crónica en donde sólo busca exponer los hechos. Sin embargo, no puede evitar que lo narrativo fluya como tal: “[...] sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré [...]” (p. 434), pero que describe con una bella hipérbole basada en un pasaje de *Las mil y una noches*. Con ello atrae la atención del lector en un punto que pasaría desapercibido si el personaje no hiciera un alto: lo que desea es poner la mirada del lector en el juego de las apariencias. Por otro lado, hay pasajes en que el autor real demuestra estar en contra de la crítica académica, que encuentra aburrida. En este sentido, parece justificarse en el artículo la “intervención emocional” del autor de ficción. Quizás por esto se pretenda que el texto no ha sido revisado: por ejemplo, cuando dice “los dos (según creo haber indicado) [...]” (p. 432); o en el momento en que, más adelante, refiere la relación de Ashe con su padre y la califica de “estrecha”, para luego retractarse y decir “[...] (el verbo es excesivo) [...]” (p. 433), en lugar de cambiar la expresión. Finge que no modifica su texto, con el propósito de darle apariencia de verdadero, aunque al mismo tiempo tiene fisuras.

alemán que había descrito “[...] la imaginaria comunidad de la RosaCruz –que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él” (p. 433): ya no la literatura al servicio de la realidad, sino la realidad –desvanecida– como reflejo de la literatura: “la literatura es más fiel, original y permanente que el mundo”.<sup>14</sup>

El otro texto, Historia de la tierra llamada Uqbar, se atribuye a Silas Haslam (apellido de la abuela paterna de Borges), quien también es autor de Una historia general del laberinto. Es evidente la fuente de ambas: las elaboraciones, el secreto y las posibilidades, los caminos que se bifurcan. El universo –Tlön– como un laberinto que requiere ser develado por los hombres, porque es una construcción humana. Buscar el centro del laberinto, descifrar su juego, es como buscar un mundo. Finalmente, el personaje de Borges, en su búsqueda, ha tenido que desmontar la construcción laberíntica que es Tlön.

Después de que el personaje lee el artículo sobre el supuesto planeta –aparentemente insertado en la enciclopedia de Bioy– y deja algunos indicios de cómo es el lugar del que habla, termina la primera parte de la historia. La segunda, como mencioné, inicia con el encuentro del libro que estaba destinado a Herbert Ashe, que el narrador recibe después de la muerte de éste. La segunda parte está llena del mundo que es Tlön: aquí se exponen, sobre todo, sus creencias y filosofía. Es donde el narrador intenta, si no desarrollar, sí mostrar, bajo su lectura, la lógica de algunos filósofos “reales”. Me parece que esto es lo central en el deseo de enseñar estos preceptos: exponer un pensamiento lógico, no importa si es fiel o no al original, que dentro de sus esquemas y patrones –los de Tlön–, sea sólido. De ahí que, por más extravagantes que sean las ideas, no parezcan absurdas y caminen en la lógica interna que desde el principio se ha establecido en el cuento.

Herbert Ashe es el primer ser real que, fuera del artículo, parece poder dar fe de la existencia de Tlön. No obstante, y como para matizar esa contundente realidad que no va bien con el camino que lleva la historia, Ashe es descrito como una irrealidad, un hombre borroso o una imagen en el espejo. Frente a esta apariencia de fantasma, Borges atribuye al personaje una cualidad con peso: Ashe es ingeniero, un estudioso de las matemáticas, “la ciencia”.

<sup>14</sup> Stefania Mosca, op. cit., p. 36.

En un intento por reunir los dos aspectos de Ashe, el liviano de su figura y el grave de su profesión, Borges escribe que el ingeniero “[...] estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe diez)” (p. 433). Así muestra a un hombre involucrado en el rigor de las ciencias exactas, pero a la vez capaz de imaginación e inventiva.

El trabajo que realiza Ashe se le encarga desde Brasil; el libro que el narrador hereda del matemático también viene del mismo lugar. Después sabrá el lector, por una carta de Brasil, que Tlön fue urdido en ese país, y que Ashe fue uno de los demiurgos que en ello participaron.

En este punto, las contradicciones que Borges creador asume y que Borges personaje ignora, comienzan a ser visibles. Uqbar parece tener una ubicación real –cuando menciona que está en algún lugar de oriente–, aunque no precisa, según lo que Bioy Casares señaló al principio de la historia. El personaje de Borges, no obstante, lo llama “falso país”. Ahora cree tener “un vasto fragmento” de la historia de un planeta desconocido; en el oxímoron está el contrasentido: fragmento en tanto es sólo una parte, vasto por lo que representa no obstante su límite. A pesar de ser desconocido, se tienen noticias –aunque vagas– del país. Tlön, después de todo este andamiaje que parece desplomarse, es la parte imaginaria de Uqbar, de la cual el protagonista tiene todo un libro con su historia, geografía, filosofía, literatura y demás ciencias y artes, disciplinas que dan una apariencia de realidad a, no debe olvidarse, el mundo imaginario de un país inexistente.

[...] Borges construye un planeta que de antemano es presentado como imaginario, para persuadirnos luego, con toda la fina destreza e invisible paciencia de un mago, que ese planeta ficticio es el nuestro. [...] la hazaña consiste en transformar la realidad en signo [...] En el cuento la realidad ha sido ya transformada en signo y el planeta Tlön es la prueba de que esos signos [...] nada tienen que ver con la verdad.<sup>15</sup>

Sin embargo, el personaje de Borges parece olvidar el hecho que él mismo estableció al principio, y se aplica a estudiar con interés esa

<sup>15</sup> Jaime Alazraki, op. cit., p. 191.

invención. El “onceno tomo”<sup>16</sup> le revela que Tlön es la creación de un grupo de hombres, y así anula la divinidad a la que se atribuía el origen del universo. El libro puede parecer contradictorio si se trata de comprender frente a su realidad externa, pero su orden es otro, y en esa dimensión las ambigüedades son necesarias para explicar el universo de Tlön. Es un país idealista, no sólo como pensamiento, sino también como práctica en todos los aspectos de la vida; por ejemplo, el lenguaje está formado por construcciones diferentes a las de nuestro mundo. En Tlön hay dos hemisferios y cada uno tiene su propia forma verbal. En algunos casos, las estructuras de sentido, hechas de cadenas de palabras, proponen un texto infinito que, como proceso mental, es sucesivo en el tiempo y modificador del espacio. De aquí que no haya ciencias fijas en Tlön, porque éstas implicarían razonamientos terminados que no tienen lugar en el orden de su pensamiento. Por ello hay muchas filosofías: porque las ideas están en constante transformación; el objetivo de este tipo de reflexiones no es vislumbrar la verdad, sino producir el asombro. En este sentido, la literatura es la disciplina privilegiada en Tlön, y la metafísica es una rama de la literatura fantástica; en primer lugar porque cualquier sistema del universo de Tlön va a ser tan fantástico como él: es una espiral en la que el planeta inventado construye su universo imaginario sobre un sistema ficticio. En segundo lugar, no se puede olvidar la intención de Borges de afirmar, “de verdad”, que la metafísica es una construcción literaria, tal como hasta hoy han sostenido filósofos y críticos.

Como en la mayor parte de la obra de Borges, el tiempo, como concepto, tiene una presencia fundamental. En Tlön existe un tiempo lineal sobre el que se configuran sus teorías, y a partir de él se piensa en tiempos fracturados.<sup>17</sup> Cada una de las propuestas del Borges

<sup>16</sup> La primera vez que el personaje menciona el libro, lo entrecomilla: “onceno tomo”, porque cree que existen tomos anteriores y posteriores. Lo considera la parte de una obra mayor. Después deja las comillas y comienza a escribirlo con mayúsculas: Onceno Tomo, como si el número ya no designara una cantidad, sino tan sólo el nombre del libro. Ahora el texto es para el personaje una totalidad. Por otro lado, el once se menciona con frecuencia: desde las 1001 páginas, 1001 noches, del libro, en donde si se juega con los números y se quitan los ceros queda el once; hasta la mención del undécimo siglo o del undécimo hrön. Quizás como una forma de romper con el sistema decimal en el que se sostiene nuestra realidad.

escritor manifiesta la forma en que ha asimilado la filosofía y teorías del conocimiento a las que alude en el texto, aunque se debe tener presente que él “no es un filósofo que se vale de unos muy personales recursos literarios para exponer una doctrina, aunque esa doctrina sea la negación de toda metafísica: el escepticismo. Tampoco es un literato que acude a la metafísica como a un venero de inspiración. Es un hombre de letras para quien tanto la literatura como la filosofía tienen que ver con la verdad”.<sup>18</sup> Sin embargo, es importante señalar que aunque Borges no tiene la intención de hacer filosofía –porque su exposición filosófica no aclara: hace el laberinto–,<sup>19</sup> sus postulados han sido tomados en cuenta por quienes sí la tienen: dos casos, por lo menos, son el de Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, y el de Jacques Derrida, en *La diseminación*, obra esta última en cuya descripción no puedo detenerme.

En cuanto al tiempo, en Tlön existe una escuela que niega la temporalidad, porque en ninguno de sus tres momentos se puede asir;<sup>20</sup> otra, que dice que ya pasó todo el tiempo y que sólo somos un eco;<sup>21</sup> una tercera habla de un dios subalterno, que se entiende con un demonio para escribirnos; una más afirma que el universo

<sup>17</sup> Rafael Gutiérrez Girardot señala que “[...] Borges echa de menos en la literatura de lengua española: el «pavor metafísico», el pavor irónico ante el tiempo, que es tanto más pavoroso por cuanto es circular, y en esa circularidad se niega a sí mismo o niega la concepción dominante del tiempo como devenir lineal” (“Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núm. 505-506, p. 291).

<sup>18</sup> Manuel Benavides, art. cit., p. 260.

<sup>19</sup> Según Rafael Gutiérrez Girardot, “«crítica literaria», «filosofía» o, como también cabría decir, «metafísica» e invención «poética», no son en Borges actividades intelectuales diferentes, sino caminos del laberinto que en busca de la salida se entrecruzan, se sorprenden recíprocamente de la búsqueda, de sí mismos y del laberinto, pero conscientes de que el laberinto no tiene salida, siguen buscándola” (art. cit., p. 297).

<sup>20</sup> Manuel Benavides (art. cit., p. 259) establece que Vaihinger “[...] asentó que los conceptos, categorías, principios e hipótesis de que se valen el saber común, la ciencia y la filosofía son ficciones carentes de valor teórico alguno, pero aceptadas y mantenidas por su valor heurístico y pragmático. La única alternativa para el futuro es un uso prudente de las ficciones. No es la ficción una hipótesis [...] sino un humilde instrumento útil”. Por otro lado, para Hume es la costumbre la que nos hace suponer que tras las apariencias hay sustancia, o que en las conexiones de ciertos fenómenos, como el tiempo, existan relaciones reales (Investigación

es una criptografía en donde no todos los símbolos significan y sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches, que tiene que ver con la relatividad de la verdad; por último, hay quienes defienden una corriente que piensa que el hombre se desdobra en el sueño y puede ser más de uno a la vez.

Borges sólo menciona abiertamente dos teorías: el idealismo en el que se basa Tlön, y su opuesto, el materialismo; dicotomías que son frecuentes en su obra. En Tlön los objetos no tienen permanencia; por eso parece imposible a sus moradores que las monedas existan mientras están perdidas:<sup>22</sup> “la discontinuidad del mismo instante (como punto móvil) en dos «mundos posibles», es reducida a la continuidad cuando éstos son concebidos como

sobre el entendimiento humano, tr. Juan Adolfo Vázquez, Losada, Buenos Aires, 1939). Sólo tenemos representaciones de conceptos, como la temporalidad, no los conceptos mismos como objetos. Al respecto, Jaime Alazraki (op. cit., p. 184) habla del concepto de Umberto Eco “metáfora epistemológica”, para referirse a las formas artísticas que actúan como parte del conocimiento científico: “[...] se convierte a la cultura en imágenes literarias”. Dice también que “[...] mucho de lo que queda irresuelto en la especulación metafísica se resuelve con mayor eficacia en los espacios y silencios de la literatura fantástica. Era necesario definir el relieve fantástico de toda doctrina filosófica para poder entrever las posibilidades filosóficas del género fantástico” (p. 190).

<sup>21</sup> Berkeley negó la materialidad del mundo: el espíritu no puede crear ideas que se transformen en sustancia real. Por eso la geometría de Tlön no tiene importancia: cada hombre modifica el espacio cuando se desplaza; en este sentido, no hay un espacio “real”, ya que el tiempo es continuo. En relación con el espacio, es curioso que el cuento se desarrolle en espacios ajenos e impersonales para el personaje: una quinta amueblada, un hotel –el de Adrogué–, el departamento de una princesa y una pulpería en donde tuvo que pasar la noche. Las acciones se desarrollan en sitios “de paso” para el personaje. Su relación con los espacios no permite que éstos se concreten, porque nunca se queda lo suficiente en ellos como para que signifiquen. Es casi una analogía de lo que son los espacios inasibles de Tlön: el tiempo, tanto en el caso del país imaginario como en el del personaje, tiene más cuerpo que el espacio. Éste se halla supeditado a aquél y en esa medida se le resta importancia al lugar de acción. Es relevante, sin embargo, para el lector, quien reconoce en los lugares “reales” la misma incorporeidad de los espacios de Tlön; lo que también refiere al idealismo de este país frente al materialismo.

<sup>22</sup> Berkeley, a quien Borges menciona en el texto, afirma que los objetos no son fuera de nuestra mente: están hechos para ser percibidos, y sólo por medio de esa percepción asumen consistencia. El mundo material no es más que una duplicación ilusoria. Ernst Cassirer, en relación con Berkeley, dice que “la realidad objetiva sólo

«fantástico real»: aplicación del paradigma copia/simulacro a un texto que la cuestiona”.<sup>23</sup> De ahí que se diga que la realidad, aunque no idéntica, es la misma para todos: no hay un espacio último que todos compartan, pero la realidad modificada por su avance en el tiempo es continua y la misma.

Esta realidad está sujeta a la memoria y al olvido de las personas. Los objetos son en tanto se les toma en cuenta, y se borran cuando ya nadie los percibe. Por eso también se pueden crear objetos con sólo suponer su existencia; se los piensa y entonces obtienen cuerpo. Estas cosas duplicadas, ya que no son del todo “reales”, se llaman “hrönir –en plural, “hrön” si es singular–, y pueden modificar el pasado, por ende la historia, que es otra ficción.

Borges no sólo relativiza la historia, sino que niega un origen que como tal sea único y verdadero. Los hrönir de undécimo grado son más “puros” que los originales. Si es así, ¿cuál es el parámetro para determinar esa pureza, ya que no lo es el original de una cosa? El punto es que el origen no es perfecto, y la copia, que en esta visión no se puede distinguir, puede ser mejor: la perfección no está en ser el inicio de una cosa, sino en su depuración.

Aunque en Tlön no hay autores, existen los críticos de obras literarias. Borges lo dice con cierta ironía: mientras privilegia el concepto de escritor como un “hacedor” desinteresado por la trascendencia de su nombre y dedicado sólo a crear, el trabajo del

---

nace para nosotros a base de una interpretación que llevamos a cabo por medio de los «signos» sensibles, que son, por el momento, lo único con que contamos” (El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, t. II, p. 240): el conocimiento funciona como unidad del mundo físico y el psíquico, “[...] la simple impresión [...] debe suministrarlos el verdadero criterio” (p. 263). Manuel Benavides señala que a Borges no “[...] podía escurrírsele Meinong, el soñador de los objetos ideales. [...] le vienen como anillo al dedo los objetos subsistentes del filósofo austríaco en ficciones como la del planeta imaginario Tlön (ese planeta, que es el nuestro, trazado, entre otros, por Hume y Schopenhauer). Si todo acto de conocimiento se refiere a un objeto [...] se precisa una ciencia que considere los objetos en cuanto objetos, una ciencia de la totalidad de los objetos” (art. cit., p. 259).

<sup>23</sup> Walter Mignolo, art. cit., pp. 364-365. También dice que “la misma exigencia de definición coordinativa es aplicada a la noción de tiempo. Reichenbach (1927), extendiendo los resultados de la física relativista a la epistemología, llega a demostrar que la «simultaneidad» de dos acontecimientos es una decisión imposible en

crítico se reduce a escoger obras completamente disímiles, inventar un solo autor para ellas, y a partir de los libros seleccionados tratar de determinar la “singular psicología” del escritor.<sup>24</sup> En un sentido la labor crítica parece absurda, pero en otro se presenta tan creativa como lo es la del escritor.

Con la segunda parte del cuento se termina el artículo, a pesar de que no parece concluir. Quizás porque de hecho el misterio real no ha sido develado, y aunque el artículo llega hasta esa segunda parte, la posdata lo completa: el final se relativiza con la promesa de un nuevo final que tal vez tampoco se alcance. Tal posdata aparece como escrita siete años después de terminado el artículo, que se dice formó parte de la Antología de la literatura fantástica, de acuerdo con la última versión del cuento.

“Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha [1940]... Me limitaré a recordarlas” (p. 440), dice el personaje, y comienza entonces un rápido recuento de lo que ha descubierto en relación con la historia de Tlön. En una carta de Gunnar Erfjord para Herbert Ashe se refiere que una sociedad secreta del siglo xvii –que por supuesto es perseguida por querer romper el orden– determinó que a lo largo de varias generaciones se inventaría un país. Estos primeros creadores de Tlön son hombres interesados en la cábala y la filantropía, necesarias en la dedicación que mostrarían para realizar un

<sup>24</sup> Porque, podemos deducir, para Borges el papel de la crítica o de las teorías literarias no tiene el verdadero alcance que supone. Su trabajo es restringido, ya que trata de explicar los límites de algo –ciencia, literatura, arte– ilimitado. Por ello no tiene importancia la forma en que retoma las teorías del conocimiento a las que alude en el cuento: la lectura última no está dada, y su fin tampoco es dar una interpretación, sino valerse de ellas para crear “algo más”. En este sentido, Foucault dice que “[...] existe una región media que entrega el orden en su ser mismo [...]”; y esta región que contiene el orden, es “[...] más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más «verdadera» que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico” (op. cit., p. 6). Stefania Mosca cita a Borges: “Repudio todo pensamiento sistemático [...] Un sistema conduce necesariamente hacia la trampa [...] En cuanto a las teorías, creo que todas son legítimas o más bien no importa ninguna. Lo que importa es lo que se hace con las teorías” (op. cit., p. 36, pie de página). Rafael Gutiérrez Girardot opina que “pasada por los filtros –en el doble sentido de la palabra, el doméstico y el mágico– a los que Borges la sometió, la crítica literaria se transforma en narración, y ésta en parodia que, sin perder su carácter de mimesis burlona, esboza una teoría de la literatura aparentemente paradójica y antiliteraria” (art. cit., p. 289).

mundo con su propio lenguaje y sus particulares interpretaciones. Más adelante se modifica el proyecto y deciden crear un planeta sin dios:<sup>25</sup> se quiere demostrar que los hombres, simples mortales, son capaces de concebir un mundo, regido por sus propios sistemas.

Después de esta carta empiezan a aparecer los objetos de Tlön; es aquí donde realmente se rompe el orden. La enciclopedia, el libro, la carta, eran sólo parte de una escritura que en sus términos –los mismos de Tlön– podía ser literatura. La brújula con letras del alfabeto de Tlön, que “[...] con perceptible y tenue temblor de pájaro dormido [...] latía misteriosamente [...]”;<sup>26</sup> y el cono (p. 441), símbolo de la divinidad en Tlön, son los rastros de una fantasía que, “en apariencia”, no podía “contaminarse” de realidad.

Aunque no hay ninguna marca externa en el texto que suponga que existe una última ruptura, la narración sí la deja clara. El protagonista cuenta cómo encontró los objetos, afirma “aquí doy término a la parte personal de mi narración” (p. 442), y deja a los lectores la interpretación de los hechos. El azar hizo que él fuera partícipe de todos los encuentros, las pistas que Tlön dejó para hacerse presente; podría decirse que nunca fue una investigación premeditada, sino provocada, impuesta por el destino, que condujo al personaje:

[...] a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones impre-

<sup>25</sup> Es curioso cómo, en cuanto a la religión, Borges no se arriesga del todo: dice que el “ascético millonario” Ezra Buckley colaboró en la obra con la condición de que ésta no pactara “con el impostor Jesucristo”. Después de tal afirmación, tres renglones abajo Buckley, el que quiere jugar a ser dios, es envenenado. Sobre esto, Manuel Benavides cree que “de Leibniz le importa a Borges, ante todo, ese esfuerzo colosal por usurpar la mente de Dios; mejor aún: ese esfuerzo por trazar los rasgos del mundo que una mente infinita hubiera decidido crear” (art. cit., p. 258).

<sup>26</sup> Acerca del cono, Stefania Mosca afirma que tenía “un peso intolerable que dejaba en la piel la huella de un círculo perfecto, esa figura que todo lo contempla, tanto el equilibrio como el regreso al punto. El metal del que está hecha la figura nos habla de energía cósmica, y su forma, el cono, la unión del círculo y el triángulo, representan la eterna unidad superior” (op. cit., p. 45).

vistas; [en donde] en el otro extremo de la tierra que habitamos, [encontró] una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero [sin el espacio en donde le fuera] posible nombrar, hablar, pensar.<sup>27</sup>

Al final dice haber oído que los objetos de Tlön continúan apareciendo; se encontró la enciclopedia, pero sin el apartado en donde se menciona a los hrönir, quizás porque sin ellos la ficción, el tiempo y el espacio concebidos en Tlön son imposibles: la realidad los anula.

El artículo de Borges personaje afirma que la existencia de Tlön se difundió por todo el mundo, por lo cual la ficción de este planeta invadió “la realidad” y ésta, ante su fragilidad, cedió. Para Borges ella quería dejarse vencer; su carencia de orden la hacía vulnerable, y cualquier sistema con apariencia de orden podía seducirla. La realidad se rige por las normas de una ley divina, inhumana, que nunca acabamos de entender. Tlön es un laberinto que debe ser descifrado: como construcción humana es susceptible de ser comprendida por los hombres.

En el final de la narración, Borges decide enfrentar la realidad con el universo de Tlön. En ese punto los mundos se mezclan y parece que no hay diferencias: el universo que suponemos real bien puede ser Tlön. Lo que es válido en ese planeta, parece serlo también en el real, porque las dimensiones de la realidad y la fantasía se confunden. La humanidad, dice Borges, olvida todo el tiempo y es fácil de encantar; supone que es “creación de ángeles”, como dice el personaje, cuando lo es de ajedrecistas, y deja que una historia falsa tome el lugar de otra, también falsa.

Finalmente, ¿qué significa la copia de un original inventado?,<sup>28</sup> ¿cómo pueden, así, diferenciarse los límites de la creación y de su copia?, y ¿cómo encontrar, entonces, el origen desde el cual partir para comparar y distinguir lo real de lo falso? La dificultad está en determinar el dentro y el fuera en esos mundos que se envuelven unos a otros: en saber de qué lado queda el asombro.

<sup>27</sup> Michel Foucault, op. cit., pp. 4-5.

<sup>28</sup> Foucault se pregunta: “¿A partir de qué «tabla», según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? ¿Cuál es esta coherencia —que de inmediato

---

sabemos no determinada por un encadenamiento a priori y necesario, y no impuesta por contenidos inmediatamente sensibles? [...] nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel y mejor modulado; nada exige con mayor insistencia que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y de formas. [...] no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo" (op. cit., p. 5).

## EN LAS INMEDIACIONES DEL ABSURDO (IRRACIONALIDAD Y HECHO ESTÉTICO EN OTRAS INQUISICIONES)

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

Psicológicamente, la apreciación estética ejerce  
una influencia educadora sobre el carácter  
en el sentido de que nos libra de la rutina,  
los sentimientos convencionales,  
las ideas hechas, la facilidad.

JOSÉ BIANCO

I

Antes de reformular los principios del conocimiento, Descartes recorre un camino largo; al final, encuentra en el sujeto pensante un asidero firme a partir del cual accede al reino de la certeza y logra tranquilizar su espíritu. Aunque llega a encontrar un punto de apoyo, durante años el filósofo francés, insatisfecho con las explicaciones a su alcance, se vio rodeado de fantasmas, incapaz de discernir entre sueño y realidad. Jorge Luis Borges, particularmente sensible al desconcierto, distingue las oscilaciones de la trayectoria cartesiana. Puesto a elegir entre el pensador audaz que impulsa la nueva ciencia, y el individuo que vacila entre tradiciones entrañables y la vigilancia irritante de la razón, Borges se queda con el segundo. Por eso presenta a Descartes perdido en la espiral intangible del pensamiento, y da cuenta de los vaivenes que experimentó en un poema que, como el que dedica a Spinoza, parece escrito para un amigo. Así descubre los altibajos de un episodio que visto retrospectivamente resulta más bien melancólico, a pesar del entusiasmo que suscita en su momento.

He soñado la duda y la certidumbre.  
He soñado el día de ayer.  
Quizá no tuve ayer, quizá no he nacido.  
Acaso sueño haber soñado.  
Siento un poco de frío, un poco de miedo.  
Sobre el Danubio está la noche.  
Seguiré soñando a Descartes y la fe de sus padres.<sup>1</sup>

Es sabido que Descartes duda para dejar de dudar, pues cuando encuentra un principio firme, se encarga de restituir el orden provisionalmente cuestionado. De modo que al desplazar el fundamento de este orden a la conciencia, por un lado, rechaza y supera el pensamiento anterior, pero por otro, afirma también la posibilidad de descubrir la lógica interna del universo. Esta confianza en el orden se extrema en el caso del pensamiento racionalista posterior; tanto Spinoza como Leibniz establecen sistemas inspirados en una concepción matemática de la realidad, donde rige la coherencia lógica.

Este tipo de sistemas fascina a Borges, lo que podría hacer pensar que se inclina hacia una concepción racionalista del mundo; sin embargo, aunque le atraen las construcciones intelectuales, pone en duda que el universo posea un orden. A su parecer, las explicaciones lógicas son limitadas y, lo que resulta todavía más inquietante, esto no se debe sólo a la imperfección del conocimiento humano, sino a la endeble organización del universo. Desde esta perspectiva, su obra se encuentra más cerca del absurdo kafkiano que de los esquemas racionalistas, llámense armonía preestablecida o necesidad geométrica.

Salta a la vista la diferencia entre la visión racionalista del mundo y la incertidumbre de las atmósferas que introduce Borges; en su obra, no sólo da cabida al desconcierto y la inestabilidad, sino que los procura deliberadamente; tiende a disolver nuestro sistema de referencias mediante construcciones paradójicas, juega con los cimientos de nuestra cultura, desmiente los conceptos de tiempo e identidad, coordenadas básicas de la percepción. Sus páginas están impregnadas del ánimo dubitativo patente también en las pausas y

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, "Descartes", La cifra, en Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1989, v. III, p. 293. En adelante cito según esta edición (OC), el volumen y la página.

vacilaciones que se adivinan en las entrevistas, y en las fotografías del escritor, sobre todo en las de los últimos años, donde su rostro aparece como una de esas “caras trabajadas por el tiempo” que se sitúan en el borde de una revelación que no llega a consumarse (OC, II, p. 13).

La desconfianza frente al carácter lineal de las explicaciones lógicas es una de las pautas de *Otras inquisiciones*, en cuyo “Epílogo” declara que una de las tendencias de los ensayos reunidos en el libro consiste en recurrir a los grandes sistemas religiosos y filosóficos, no por su contenido doctrinal, sino por su valor estético, es decir, por la virtud que poseen para estimular la imaginación; y enseguida añade: “Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (OC, II, p. 153). Para Borges la duda no es un momento provisional orientado a la conquista definitiva de la certeza, sino una situación espiritual necesaria para que se produzca la emoción artística; aunque reconoce el poder de las construcciones racionales y las aprovecha en su literatura, no está convencido de que puedan interpretar de modo cabal el universo; como ya dije, cuestiona la idea de orden inherente a las explicaciones racionalistas del mundo. No hay que confundir el rigor con que construye sus ensayos y ficciones, ni su depurado estilo, con un intento de explicación global de la realidad; al contrario, mediante el orden señala la falta de conformidad entre las construcciones humanas y el inasible universo.

La actitud de Borges frente al racionalismo se refleja, por ejemplo, en la imagen que transmite de Descartes. Tras dudar de todo, Descartes encuentra en la razón el criterio que permite discernir la vigilia del sueño, el conocimiento verdadero –al modo matemático– de las fantasías. Por ello, en la tradición que el filósofo francés inaugura, las estructuras racionales pasan a ser medida y regla del mundo. Curiosamente, la plena evidencia sustituye a la duda indiscriminada; el método, empleado primero para derruir opiniones sin fundamento, se utiliza después para establecer principios incommovibles. Descartes parte de la extrema inseguridad y mediante precisas maniobras llega al reino de las evidencias racionales. En contraste, Borges devuelve al filósofo a la confusión de la que había escapado, lo sumerge nuevamente en la incertidumbre, y da a entender que al descubrir su condición fantasmal, recobra la lucidez. “Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni hombre / Acaso

un dios me engaña. / Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión. / Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna" (OC, III, p. 293). Descartes sueña, es decir, se engaña, cuando sucumbe a la claridad de la razón, esto es, al afinarse en la certeza; en cambio, despierta cuando advierte la insuficiencia de sus cálculos, pues sólo entonces recupera la clarividencia.

En el poema sobre Descartes, Borges sitúa al iniciador del racionalismo moderno inmerso en un ambiente fantasmal, al punto que de los veintitrés versos que lo componen, catorce comienzan con la frase "He soñado", y detrás de esta sucesiva declaración se mencionan, pronunciadas con el cansancio de un hombre al final de sus días, sucesos supuestamente irrefutables para el filósofo: "la geometría", "el punto, la línea, el plano y el volumen", "mi espada", "Elizabeth de Bohemia". Como sugiere Borges, Descartes es asiduo del territorio del sueño y conoce sus ambivalencias. De hecho, con frecuencia se pregunta si el mundo se reduce al sueño de un sujeto fantasmal; además, piensa que la iluminación mediante la que recibe las bases de su sistema es inseparable de tres sueños proféticos.<sup>2</sup>

Ya que para Borges resulta bastante probable que el mundo carezca de lógica, en sus ensayos procura que el lector experimente eso que denomina "perplejidad metafísica", estado de conciencia opuesto a la certeza cartesiana; se accede a dicho estado cuando se vislumbra el absurdo que se esconde detrás del supuesto orden que pregona el racionalismo. Corresponde al arte transformar estas coordenadas de percepción, de manera que la incongruencia de la realidad sea visible. El "hecho estético", tema que indirecta o directamente aparece en Otras inquisiciones, ocurre mediante el contraste entre la perspectiva racionalista y las paradojas a que enfrenta la literatura. Así, el mundo deja de concebirse como un

<sup>2</sup> Alfonso Reyes escribe sobre los sueños de Descartes en "Breve apunte sobre los sueños de Descartes", ensayo que conviene leer junto con "En torno a la estética de Descartes", ambos en Obras completas, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, v. XII, pp. 96-99 y pp. 91-95. Ramón Xirau se ocupa del tema en "Descartes o los sueños de la ciencia admirable", en Palabra y silencio, Siglo XXI, México, 1971, pp. 62-70. Al igual que Borges, estos autores destacan una faceta poco conocida de Descartes; por otra parte, Xirau relaciona el tema del sueño con la inclinación poética del autor del Discurso del método, quien en dicha obra confiesa que "era un enamorado de la poesía" (tr. Risieri Frondizi, Alianza, Madrid, 1997, p. 75).

orden basado en reglas lógicas. El asombro y el horror, emociones a que aspira el hecho estético, son el resultado de este cambio en la percepción. De manera que la función del arte consiste en abrir discretas fisuras a través de las cuales se observa el reverso irracional de la vida. No es de extrañar esta idea de la literatura en un escritor que afirma: "pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer" (OC, II, p.232), pues con este filósofo se llega a la fase del panteísmo idealista, donde el sistema de la razón es sustituido por un sistema de la voluntad, cuyo despliegue obedece a un impulso ajeno a la lógica.

## II

Cuando se habla del racionalismo en Borges, conviene señalar que su interés por la especulación se traduce en una viva curiosidad por los instrumentos cognoscitivos, más que por los resultados técnicos producidos por el progreso científico. En este sentido se aleja del culto a la tecnología propugnado por algunos sectores de la vanguardia; su afición por los sistemas del pensamiento obedece a una insaciable curiosidad epistemológica, no al culto que se profesa a las máquinas en la primera mitad del siglo xx. Ante las grandes empresas especulativas reacciona de modo peculiar; por un lado, desempeñan una función importante en su obra; por otro, destaca lo que tienen de estrambótico, pues en la medida que pretenden abarcar la realidad, acaban siendo desmesuradas. Aunque le atraen las herramientas lógicas, los medios con que se procura facilitar e impulsar el conocimiento, señala los límites de estos métodos. También por esto se aparta del clima racionalista que se difunde a partir de la Ilustración.

Como señala Paul Hazard, el entusiasmo por la razón incide en todos los ámbitos de la cultura; se manifiesta, por ejemplo, en el espacio que dedica la Enciclopedia a las artes mecánicas y los oficios.<sup>3</sup> Por su importancia para el progreso, se vuelve necesario incluir dichas actividades en la suma del saber humano –aun cuando en otras épocas hayan sido consideradas como inferiores al pensamiento y la ciencia. Si se recuerda quiénes son los precursores de los enciclopedistas, añade Hazard, es fácil entender su preocupación

por la utilidad del conocimiento:

Descartes, cuyos consejos llegaban a mandar construir en el Colegio Real grandes salas para artesanos, y unir a cada sala un gabinete lleno de todos los instrumentos mecánicos necesarios o útiles para las artes que habían de enseñarse ahí; Leibniz, que proyectaba una especie de exposición universal, donde habría habido diversiones y juegos, bailarines de cuerda, acróbatas y otras curiosidades destinadas a atraer a la muchedumbre, la cual habría aprendido, al mismo tiempo, a conocer los instrumentos del progreso de la ciencia, colecciones de historia natural, teatro anatómico, cámara oscura, experiencias sobre el agua, sobre el aire y sobre el vacío, invenciones, máquinas.<sup>4</sup>

La fe en el progreso de los ilustrados se basa en el descubrimiento de que la razón, en su vertiente técnica, puede revolucionar la sociedad y aliviar la debilidad humana.

Borges también observa con atención las estructuras epistemológicas y los mecanismos derivados de éstas; por ejemplo, examina la más antigua de las paradojas lógicas, a la que dedica dos ensayos recogidos en *Discusión*: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga”. En el segundo reconstruye la historia del concepto de infinito para concluir que no hay sistema que pueda contener al universo: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezca mucho más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito;

<sup>3</sup> La enciclopedia es una especie de máquina epistemológica, pues acumula los conocimientos; en esta modalidad de la memoria es patente la tendencia moderna a ordenar sistemáticamente el mundo. El recurso a la enciclopedia constituye una de las vertientes de la afición de Borges por los mecanismos relacionados con el conocimiento. Sobre la enciclopedia en los ensayos de Borges, véase Liliana Weinberg de Magis, “Magias parciales del ensayo”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999, pp. 120-121.

<sup>4</sup> Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, tr. Julián Marías, Guadarrama, Madrid, pp. 272-273.

me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo" (OC, I, p. 258). Resulta sintomático que la filosofía que de alguna manera convence a Borges excluya la posibilidad de una explicación racional del mundo.

En la misma línea está la reivindicación del género policial, el cual se estructura según una serie de causas rigurosamente concatenadas y cuyo enigma se resuelve metódicamente;<sup>5</sup> además complacen a Borges las modalidades del álgebra, que explican los elementos de un sistema a partir de las relaciones que los articulan, como se desarrolla en "Vindicación de la cábala" y en "Del culto de los libros", recogidos en *Discusión y Otras inquisiciones*, respectivamente. En varias ocasiones, apela a los sistemas de Platón y Aristóteles, que se relacionan como el derecho y el revés de un mismo universo mental; ambos resultan de la tendencia a organizar el mundo de la manera más económica posible, sin repeticiones innecesarias.

Ante la incontrolable pluralidad, Platón erige un mundo ideal donde radican los ejemplares únicos de que son réplicas los individuos, y simplifica así el tumultuoso panorama que lo desvela. El mundo pasa a ser un inventario finito, un territorio practicable para el entendimiento. Aristóteles, más práctico que su maestro, en lugar de explicar los individuos a partir de paradigmas, establece categorías, principios estructurales en que se resuelven todas las cosas, lo que permite pensarlas de modo genérico, de manera que el inventario platónico se transforma en esquema lógico que facilita la organización del mundo. En "De las alegorías a las novelas" (OC, II, p. 124) Borges asocia el procedimiento platónico a la alegoría, y el aristotélico a la novela; la literatura alegórica es fábula de abstracciones, la novela lo es de individuos; pero en toda fábula hay algo de novela, porque las abstracciones se personifican, y en toda novela hay algo de fábula, porque los individuos aspiran a transformarse en tipos genéricos.

Además, Borges alude con cierta frecuencia a procedimientos

<sup>5</sup> En "Sobre Chesterton" (OC, II, p. 74), se afirma que el dilema razón-absurdo constituye la materia de la obra y la persona de este escritor; de hecho, las aventuras del padre Brown tratan de la resolución racional de un hecho inexplicable. Chesterton opta por la lógica, pero no puede dejar de advertir la irracionalidad, por eso incurre con frecuencia en "atisbos atroces"; para Borges, el valor de su obra reside en que señala, a pesar suyo, la incoherencia del mundo.

destinados a desarrollar la razón; van desde inventos que facilitan el aprendizaje, como la máquina de Lulio –a la que podrían añadirse las artes combinatorias y los juegos de probabilidad– hasta los modelos ideados por la ciencia y la filosofía. Entre los científicos estarían las distintas formas de clasificación; entre los filósofos, la ya mencionada reducción platónica de la multiplicidad mediante los arquetipos. Se trata de sistemas que permiten ordenar y entender lo que nos rodea; en última instancia, todos estos métodos provienen de la lógica, es decir, de la actividad organizadora de la razón. (Para Borges, el tiempo es la estrategia lógica por excelencia, el presupuesto de cualquier orden, de manera que si este eje colapsa, se desordenan también el resto de nuestras referencias).

La crítica de Borges a las pretensiones totalizadoras del racionalismo también se manifiesta en su actitud ante las construcciones filosóficas, matemáticas, teológicas, pues su afición por las herramientas de la lógica no impide que insista en que nuestro conocimiento es limitado. La actitud irónica ante los desplantes triunfalistas de la razón, aunada a la inquietud epistemológica –él la llamaría “metafísica”–, da lugar en su obra al contraste y la paradoja.

La discusión con la lógica que sostiene Borges no sólo aparece en actitudes y asuntos, sino que subyace en la estructura misma de sus ensayos. La tensión entre extremos constituye la trama de estos ejercicios, donde se desarticulan las evidencias más básicas, por ejemplo, la identidad y el tiempo, para después restituirlos. Tal es el caso de célebre final de “Nueva refutación del tiempo” (OC, II, pp. 148-149). Así, sólo se demuestra la imposibilidad de cualquier demostración. Los argumentos se contrarrestan y anulan mutuamente para destacar la parcialidad de las fórmulas con que se pretende abarcar el mundo. También desde esta perspectiva puede decirse que en *Otras inquisiciones*, libro que recoge lo más representativo de la ensayística de Borges, se cuestiona el alcance de los argumentos en que se sigue un orden lineal.<sup>6</sup>

### III

El “escepticismo esencial” de Borges se traduce en el rechazo de la idea de un orden inherente al universo compatible con las leyes de

la razón, lo que tiene consecuencias en su concepción del lenguaje; éste no puede ser correlato del mundo, como se afirma en "La poesía", uno de los ensayos reunidos en *Siete noches*: "Erróneamente se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa misteriosa que se llama realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa" (OC, III, pp. 254-255). En última instancia, dicha separación es un indicio de que el universo no está sujeto a una lógica infalible. Sin embargo, a diferencia de otras construcciones humanas, en su ejercicio artístico el lenguaje aproxima, mediante la emoción, dominios inaccesibles para el entendimiento; tal es la función de la metáfora, mediante la cual se alcanza una matizada eternidad, pues las que son eficaces se reformulan a lo largo del tiempo. De ahí la segunda tendencia que reconoce Borges en *Otras inquisiciones*: "a suponer (y a verificar) que el número de las fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol" (OC, II, p. 153).

La idea del lenguaje en Borges está unida a la crítica de los modelos con que la razón pretende en vano controlar el mundo, pues aunque algo dicen de la realidad, no llegan a agotarla. Se trata de dimensiones asimétricas, tan distantes una de otra como los acontecimientos y las ficciones que los recrean; por tanto, no es legítimo identificar el mundo con las imágenes desde las que se intenta conocerlo.<sup>7</sup> Uno de los ensayos más comentados de Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", versa sobre este espejismo

<sup>6</sup> Como señala Rafael Olea Franco, en lo que se refiere a la estructura del ensayo, Borges se aleja de la directriz marcada por Montaigne, pues en su caso el yo no se hace presente de manera directa, sino de modo paradójico; al igual que en las ficciones, redefine el género al infringir sus reglas. "[...] casi nada sabemos sobre las circunstancias vitales del yo íntimo que escribe estos ensayos, salvo quizá lo más esencial desde el punto de vista estético: que se trata de una voz literaria que, al reflexionar sobre las posibilidades del arte, busca encontrar su lugar de expresión, fundar su autoridad verbal. En síntesis, desde esta perspectiva *Inquisiciones* apuntaría a algo que resulta palpable en sus ensayos de madurez: la construcción de una personalidad literaria, de una autobiografía textual" ("*Borges: primeras inquisiciones ensayísticas*", *Río de la Plata*, 22 [2001], p. 75). En este trabajo se explica la óptica que ha prevalecido en las investigaciones sobre este género en Borges, y se identifican los puntos de contacto entre los primeros libros de ensayos de Borges y *Otras inquisiciones*. En lo que respecta al ensayo en Borges, véase

que con tanta fuerza atrae al hombre: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa sea el universo [...] Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra” (OC, II, p.86).

La distancia entre el lenguaje y la realidad se sigue de la disociación entre las estructuras epistemológicas y el mundo que con éstas se pretende ordenar; si la argumentación se lleva hasta el final, hay que concluir que este quiebre señala la ausencia de un plan coherente que regule el mundo. Borges esboza esta posibilidad cuando comenta la obra de Melville: “Chesterton, en alguno de sus relatos, compara el universo de los ateos con un laberinto sin centro. Tal es el universo de Moby Dick; un cosmos (un caos) no sólo perceptiblemente maligno, como el que intuyeron los gnósticos, sino también irracional, como el de los hexámetros de Lucrecio”.<sup>8</sup>

A partir de la separación entre modelo y realidad representada, se entiende que a Borges le interese el poder de revelación del lenguaje, más que elaborar una réplica del mundo. Al respecto resulta significativo que en *Otras inquisiciones* cite tres veces el mismo párrafo de Chesterton, y que en cada ocasión lo introduzca con frases que destacan el abismo que separa lenguaje y realidad. El pasaje aparece por primera vez en el ensayo sobre Hawthorne, cuyo doble cometido consiste en averiguar si la alegoría es un procedimiento literario

<sup>7</sup> En su incisivo ensayo sobre el modo como Borges desenmascara la tendencia del hombre a identificar el mundo con los modelos que inventa para explicarlo, Jaime Alazraki analiza este fenómeno desde una perspectiva más amplia. Por modelo se refiere a la cultura en general: es tan natural al hombre erigir una segunda realidad que acaba cegándose frente al carácter ficticio de este conjunto de mediaciones. Borges observa irónicamente esta situación, y de manera oblicua muestra que las narraciones fantásticas se quedan cortas al lado de este modo alterado, y colectivo, de la percepción. El agigantamiento de Tlön –entorno cultural– es directamente proporcional a la miniaturización de Uqbar –universo que se interpreta mediante la cultura. “El mundo ficticio que Borges nos presenta en su planeta imaginario es una parodia –como toda buena máscara– del mundo inventado por la enfebrecida imaginación de los hombres [...] la cultura ha agregado al mundo una máscara que sólo oculta su rostro inexplicable” (“Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en Jorge Luis Borges, ed. Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1976, pp. 193-194).

<sup>8</sup> “Bartleby de Melville”, en *Ficcionario*, ed., introd., pról. y notas Emir Rodríguez

legítimo, por un lado, y en establecer si Hawthorne “incurre” en dicho género, por otro. El párrafo de Chesterton sale a colación a propósito de la complejidad inabarcable de lo real, supuesto del que parte este autor para reivindicar la alegoría:

[Chesterton] Razona que la realidad es de una interminable riqueza y que el lenguaje de los hombres no agota ese vertiginoso caudal. Escribe: “El hombre sabe que hay en el alma tintes desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. Cree, sin embargo que esos tintes en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo” (OC, II, p. 50).

La misma cita de Chesterton cierra “El idioma analítico de John Wilkins”; las palabras con que Borges la introduce aluden a las expectativas que el racionalismo ha puesto en el desarrollo tecnológico: “Esperanzas y utopías aparte, lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton” (OC, II, p. 86). Refiriéndose de nuevo a que la legitimidad de la alegoría se debe a la desigualdad o falta de proporción entre lenguaje y mundo, Borges recurre al párrafo de Chesterton por tercera vez: “Chesterton, para vindicar lo alegórico, empieza por negar que el lenguaje agote la expresión de la realidad” (OC, II, p. 123). En los tres casos se apela a Chesterton para explicar que no se puede establecer un universo de ficción imitando lo real. Como se trata de planos distintos, corresponde al arte proyectar un nuevo orden donde sea posible entrever las paradojas que entraña el conocimiento.

Entre realidad y literatura no hay correspondencia; la única simetría que puede establecerse entre estas dos dimensiones consiste en que ambas admiten una pluralidad de sentidos y en que rebasan las estructuras con que se intenta explicarlas; puede hablarse de continuidad o semejanza entre la obra artística y la realidad sólo porque el arte reafirma el carácter inabarcable de esta última. La relación entre lenguaje y mundo es objeto de múltiples conjeturas por parte de Borges; en “La biblioteca de Babel”, por mencionar el

caso más evidente, trama historias en torno a la posibilidad de que unas cuantas letras, las del alfabeto, contengan el universo. Pero se trata, de nuevo, de un universo incognoscible.

A diferencia de los ilustrados, cuyo entusiasmo por el método y los artefactos que resultan del desarrollo científico no tiene límites, Borges observa con ironía los procedimientos con que el hombre pretende vencer lo irreductible del universo, y se divierte descifrando la lógica con que funcionan.<sup>9</sup> Desempeñan un papel significativo en su obra, salpicada de alusiones a inventos, teorías, sistemas de pensamiento, pero no parece que lo deslumbren; los presenta más bien como juegos ingeniosos, cuyo interés reside en el estímulo que proporcionan a la imaginación, es decir, en lo que tienen de ficticio o inventado. De hecho, los relativiza al enunciar, junto a los sistemas más prestigiosos, otros prácticamente desconocidos.

En este punto, como señalé, Borges se aparta de las vanguardias, pues a pesar de que éstas pretenden derruir las categorías tradicionales y erigir un arte completamente nuevo, todavía confían en el ideal de progreso ininterrumpido suscrito por la modernidad; mientras que en el primero prevalece la ironía frente a los avances de la ciencia y sus productos, los futuristas, por ejemplo, se acercan a la tecnología con seriedad casi reverencial, y se quedan atónitos ante aviones, trenes y otros artefactos. De ahí la crítica que en pleno apogeo de las vanguardias Borges asesta contra los Andamios interiores de Maples Arce, cuyo estridentismo identifica con: "un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos, y otros cachivaches jadeantes".<sup>10</sup> Paradójicamente, los símbolos en los que algunos sectores de la vanguardia cifran su modernidad pronto caducaron; en cambio, sorprende la novedad del proyecto literario de Borges, quien sin ostentaciones desarrolla de modo más radical el sentido de experimentación.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Daniel Link encuentra similitudes entre los recursos constructivos de Borges –serialización, repeticiones, uso del fragmento– y el lenguaje de los medios de comunicación. En este sentido, Borges comprende mejor que la vanguardia en qué reside la "modernidad de una obra". "Se trata de una escritura que reconoce las pautas de la producción en serie (industrial y post-industrial) y las exhibe como claves de su propia lógica" ("Borges, él mismo", en *La chancha con cadenas*, Ediciones del Eclipse, Buenos Aires, 1994, p. 31).

Como indica otro párrafo del ensayo sobre Maples Arce, en la década de 1920 Borges ya tiene clara una de las ideas básicas de su poética: la novedad no es meta de la poesía; por ejemplo, hay sólo unas cuantas metáforas –en este texto habla también de contados procedimientos– que el poeta simplemente actualiza.<sup>12</sup> “Hace unas líneas dije «rejuvenecidas metáforas». En mi opinión no es dable urdir metáforas de una plenaria novedad. En todo el múltiple discurso que han seguido las letras castellanas no creo que pasen de una treintena los procedimientos empleados para alcanzar figuras novedosas”.<sup>13</sup>

En los ensayos de madurez, Borges desarrolla este principio; además del lugar que concede a la reminiscencia –las metáforas esenciales serían los arquetipos poéticos–, hay que señalar la importancia que otorga a la metáfora como “método”.<sup>14</sup> Los sistemas intentan explicar la totalidad mediante un orden preciso, sin embargo resultan exposiciones fragmentarias. En cambio, el protagonista de “El espejo y la máscara”, con los enigmáticos recursos de la imaginación, logra incorporar el mundo en su poema:

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 120-121.

<sup>11</sup> Como ha mostrado Beatriz Sarlo, la modernidad de Borges estriba en que adopta una perspectiva excéntrica, lo que implica que la mirada se ejerce desde fuera de las pautas imperantes y, por eso, desquicia el orden de referencias que constituye el entramado cultural en que estamos insertos. Cfr. “Cosmopolita y nacional”, en Borges, un escritor en las orillas, Ariel, Buenos Aires, 1995, pp. 7-18. George Steiner se refiere también a esta actitud, que atribuye a un agudísimo “sentido de lo deliberadamente extraño”: “Manteniéndose exquisitamente distante de la ampulosidad, las bravuconerías y las estridentes pretensiones ideológicas que caracterizan a gran parte de la literatura contemporánea, Borges se ha creado para sí mismo un centro que, como la esfera mística del Zohar, es al mismo tiempo un lugar remoto” (“Los tigres en el espejo”, en Jorge Luis Borges, ed. cit., pp. 237-247).

<sup>12</sup> El alcance cognoscitivo de la metáfora y la relación que ésta guarda con la memoria por su función arquetípica exigen un examen más atento; en este trabajo me limito a señalar, por una parte, el lugar primordial que ésta ocupa en la poética de Borges en general, y en *Otras inquisiciones*, en particular; por otra, la eficacia que el autor atribuye a este procedimiento, en contraste con los desmesurados intentos, inexactos precisamente por su afán de totalidad, de los mecanismos lógicos. Al respecto véase: Martha Lilia Tenorio, “Más inquisiciones. Borges y su concepto de metáfora”, *Iberoamericana*, 51-52 (1993), pp. 20-37.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, p. 121.

En los años de mi juventud –dijo el Rey– navegué hacia el ocaso. En una isla vi a lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. Éstas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra. ¿Qué hechicería te lo dio? (OC, III, p. 47).

Estamos ante la misma idea que aparece en el célebre pasaje con que cierra el epílogo de *El hacedor*, donde Borges habla de un hombre que pasa la vida inventando un universo y al final reconoce en el mapa de este mundo una réplica de sus propias facciones (OC, II, p. 232). De manera que cuando se pretende reproducir de modo exhaustivo la realidad mediante un sistema de conceptos, es inevitable el reduccionismo; en cambio, los universos de ficción en su particularidad proporcionan un horizonte más amplio. Así, la ventaja de la literatura reside en que no se ajusta a las reglas del sistema; en tanto que “sueño dirigido”, incluye elementos que escapan al cálculo.<sup>15</sup>

Al analizar la actitud de Borges frente a los procedimientos epistemológicos y los mecanismos derivados de éstos, me interesa destacar, por un lado, que no puede ser tachado de intelectualista un autor que desmantela los presupuestos lógicos que fundamentan nuestra visión del mundo; por otro, que en su obra se insiste en que lenguaje y realidad no son universos simétricos o correspondientes.<sup>16</sup> Borges desarrolla esta idea en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. Tras describir los ingeniosos inventos de Raimundo Lulio, Stuart Mill y Lasswitz, todos basados en la probabilidad, explica que responden

<sup>14</sup> El tema de la eternidad de las metáforas, uno de los hilos conductores de *Otras inquisiciones*, aparece en “Nathaniel Hawthorne”: “[...] es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son falsas, las que no vale la pena inventar” (OC, II, p. 48).

<sup>15</sup> “Si la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño [...]” (OC, II, p. 48); la misma afirmación se lee en el “Prólogo” de *El informe de Brodie*: “Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido” (OC, II, p. 400).

a un mismo propósito: establecer una lógica general del lenguaje que incluya todas las modalidades específicas de éste. Pero esta perspectiva resulta inválida, pues reduce el lenguaje a un conjunto de estructuras preestablecidas, sin tomar en cuenta el "diálogo infinito" que se entabla entre libro y lector: "El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo–, como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000" (OC, II, p. 125).

#### IV

Sin duda, el interés por el conocimiento y sus mecanismos desempeña un papel importante en Borges, pero hay que precisar la función de estos elementos en su obra. Quienes lo acusan de intelectualista, se basan precisamente en esta vertiente epistemológica, sin considerar que Borges opone abiertamente el plano de "la mera razón que no debe entrometerse en el arte" y el de los sueños: "Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas" (OC, II, pp. 60-61). Aunque hay momentos en que la confrontación de estos órdenes llega a ser explícita, por lo general discurren paralelamente; esto sirve para que ambos destaquen, pues al contraponerse son más claras sus diferencias. En la poética de Borges es importante señalar el momentáneo cruce de estas líneas, mostrar que el hecho de que se contrapongan no implica que se anulen.<sup>17</sup> Como se desarrolla en "La muralla y los libros", el hecho estético está ligado a la momentánea alianza de elementos irreconciliables que, por una especie de reducción al absurdo, evidencian la impo-

<sup>16</sup> En lo que se refiere al "intelectualismo" de Borges, véanse: Jaime Alazraki, "Introducción", en Jorge Luis Borges, ed. cit., pp. 11-12, y Enrique Pezzoni, "Aproximaciones al último libro de Borges", en *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 31-40.

sibilidad de asir lógicamente estos extremos.

Más que al interés por determinadas áreas del conocimiento, la historia de las ideas o la ciencia, la “perplejidad metafísica” que recorre la obra de Borges remite al asombro de quien está situado en la encrucijada de dos órdenes distintos, por una parte, el de las certidumbres cotidianas, por otra, el que revela el arte. La coexistencia de ambos planos es la causa de la inquietud que está en el origen de la literatura.<sup>18</sup> Al final de “Los avatares de la tortuga” se refiere a los “intersticios” donde se transparenta este desacuerdo: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (OC, I, p. 258).

Ya que el lenguaje es el ámbito donde se manifiestan con más claridad los límites de los modelos racionales que se erigen como perspectivas omniabarcantes, Borges recurre a esta zona de ambigüedad cuando expone su idea de la literatura. El poder de alusión del lenguaje deriva, precisamente, de su relación oblicua con el mundo, de la capacidad que posee para reactivar el sentido, de su cualidad cambiante según el contexto. Borges juega con esta paradoja en distintos tonos y géneros; desarticula finamente el orden y muestra el alcance cognoscitivo de las estructuras poéticas; opone la flexible medida del lenguaje a las pretensiones de los sistemas racionales.

<sup>17</sup> A propósito de “El arte narrativo y la magia”, Sylvia Molloy indica que la contraposición entre el mundo de los sueños y el de la vida cotidiana no implica que en el primero se acepten explicaciones improvisadas, falsas desde el punto de vista estructural; por el contrario, en ambos territorios rigen leyes estrictas: “No niega la casualidad mezquina que solemos atribuir a la realidad o a su pariente pobre, la novela realista –valga la vaguedad del término–, pero tampoco la endosa. Por el contrario, intuye la inclusión y perfeccionamiento de esa realidad en la primitiva y clara causalidad de la magia: no por mágica menos férrea” (Las letras de Borges, Sudamericana, Buenos Aires, 1979, p. 217).

<sup>18</sup> Como señala Pezzoni, mediante este contraste Borges no pretende exiliarnos de la realidad, sino combatir la rutina que nos incapacita para el asombro. “El asombro ante el mundo es para Borges la primera condición de vivir consciente. Pero él no se limita a confesar el suyo propio. Somete al rigor de su mente ese asombro que «pudo disiparse sólo en ternura» y lo incorpora a esa suma de perplejidades organizadas que, para Borges, es la metafísica. Metafísica, desde luego, alimentada de ternura. ¿No es esa transformación la que da un tono intenso y trágico a los ensayos filosóficos de Borges y a sus admirables cuentos?” (op. cit., p. 43).

A esto se refiere en la "Inscripción" con que se abre *Los conjurados*: "Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Nada sabemos de su origen. Sólo sabemos que se ramifica en idiomas y que cada uno de ellos consta de un indefinido y cambiante vocabulario y con una cifra indefinida de posibilidades sintácticas"(OC, III, p. 453).

Aunque la ficción constituye para Borges una forma de conocimiento, es preciso aclarar que por su concurso no se adquiere un saber positivo sobre el mundo. Al contrario, su función consiste en mostrar la distancia que existe entre las representaciones de lo real de que disponemos y la realidad misma. Por eso corresponde al "hecho estético" desajustar las coordenadas que regulan la percepción habitual del mundo. Borges denomina "perplejidad metafísica" al desconcierto que resulta de dicha maniobra.<sup>19</sup> En este sentido, la ficción se asemeja a la teología negativa, de la que por cierto Borges da noticia en "De alguien a nadie". Según esta escuela teológica, el más alto conocimiento que se puede tener de Dios radica en la conciencia de la infinita distancia que media entre las cualidades que se le atribuyen y su verdadera esencia. De modo análogo, mediante la "perplejidad metafísica" se alcanza un saber negativo, pues ayuda a entender lo que no se entiende, y a reconocer que el universo es enigmático. De ahí el lugar del sueño en la poética de Borges: se trata de la vía que permite acceder a regiones vedadas a la razón y fundamentales en el arte.<sup>20</sup>

## V

Borges asocia la incognoscibilidad de Dios con su carácter multiforme, salto no previsto dentro del esquema de la teología negativa. Puesto que cualquier predicado restringe a Dios, razona Borges, se puede decir que en sentido estricto lo divino consiste en la aptitud para adoptar cualquier forma sin ser circunscrito por ella. Para ilustrar esta idea, se recurre al ejemplo de Shakespeare, quien en

<sup>19</sup> El oxímoron, uno de los recursos más estudiados en Borges, tiene también esta función: empuja fuera de esquemas preconcebidos, uniendo extremos en principio irreconciliables.

<sup>20</sup> Este asunto se inserta dentro de la amplia discusión en torno al lugar de la filosofía en la obra de Borges; al respecto, véase: Jaime Rest, *El laberinto del universo*. Borges y el pensamiento nominalista, Fausto, Buenos Aires, 1976; Juan Nuño, *La filosofía*

el proceso de magnificación de que es objeto llega a ser identificado potencialmente con todas sus criaturas, con la salvedad de que ninguna de éstas es capaz de “capturarlo” (OC, II, p. 116). Esto equivale a que los personajes de Shakespeare son sueños de su autor, del mismo modo que el universo, en sus múltiples manifestaciones, es sueño de Dios, y así hasta el infinito –otra de las especulaciones predilectas de Borges. Así, de la teología negativa Borges se desplaza al panteísmo, el sistema que mejor se aviene con su talante, sobre todo el de cuño schopenhaueriano, donde el principio multiforme de que depende el cambiante espectro del mundo se identifica con la voluntad, esto es, con una instancia irracional.

En el plano literario, el panteísmo se traduce en la posibilidad de adoptar perspectivas diversas respecto al libro, cuyo texto en ocasiones se presenta como obra del lector o, en sentido inverso, como lectura del autor, quienes a su vez son escritos por aquello que alternativamente escriben o leen. “Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben” (OC, II, p.47).<sup>21</sup> Por camino distinto al de Mallarmé, Borges desemboca en la idea del libro total, donde dormita el curso completo de la conciencia.<sup>22</sup>

La posibilidad de un libro total, a primera vista “fantástica” pero que condice con el idealismo suscrito por Borges, ratifica la índole schopenhaueriana de este idealismo, y con ello, otro de los aspectos de la crítica al racionalismo implícita en su obra. Para Schopenhauer, el mundo posee una ley inmanente a la que se subordinan los individuos; así como el hombre se diluye en un espectáculo

---

de Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Vrin, París, 1990; Juan Arana, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, EUNSA, Pamplona, 1994.

<sup>21</sup> Esto produce un extraño desdoblamiento, semejante a los que fascinaron a Borges: el de una obra que es a la vez texto y crítica, que ha sido ya leída por su autor, más aún, que parece auto-leerse, como si hubiera sido dotada de conciencia. Según Juan Carlos Tealdi, Borges se sirve de esta estrategia para eliminar al lector; basándose en el idealismo, reduce a los otros y el mundo a reflejos del yo. Esto se traduce en una actitud individualista en que privan la indiferencia y el rechazo de la historia. “Los libros de Borges son perfectos y no necesitan del lector para corroborarlo. Son, y allí no caben peros. Por eso el verdadero lector es

cuyo protagonista real es la voluntad, también la literatura es un proceso que se autorregula y que excede tanto al escritor como al lector, quienes se inscriben en un orden de relaciones del que no pueden ser por completo conscientes y que los incluye y rebasa al mismo tiempo. Borges se refiere a esto en la conferencia sobre Hawthorne incluida en *Otras inquisiciones*: “[...] Schopenhauer en su libro *Parerga und Paralipomena*, compara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y las máscaras, pero no los actores” (OC, II, p. 57).

En “Historia de los ecos de un nombre”, se muestra que sólo llega a reconocerse quien trasciende los límites de la individualidad, como sucede a Swift. La revelación consiste en saberse eso universal, único, que es como el trasfondo del mundo, aquello de lo que los individuos y los sucesos históricos no son más que figuras; es decir, en identificarse con ese impulso primigenio que Schopenhauer denomina “voluntad”. Entonces, la conciencia ilumina simultáneamente dos zonas de uno mismo. De un lado, la total similitud del ser propio con algo básico, primordial; de otro, la distancia entre uno mismo y eso básico que de alguna manera se sirve del individuo, sin que éste pueda hacer nada para contrarrestarlo.

En este texto, la conciencia se manifiesta de manera particularmente dolorosa; de hecho, Swift se reconoce como un bulto doliente, y esa masa informe es su verdadero ser. “Y una tarde, viejo y loco y ya moribundo, le oyeron repetir, no sabemos si con resignación,

Borges. Porque es él quien, con su celo excesivo por cada línea, ha transformado su literatura en algo que pretende estar más allá de la aceptación o de la crítica [...] Y la literatura perfecta, sin fisuras, significa que el lector no existe: Borges ha ejecutado la tarea de los dos. Ésta es la más rotunda negación del carácter social de la literatura” (Borges y Viñas. *Literatura e ideología*, Orígenes, Madrid, 1983, p. 39). Tealdi no toma en cuenta la crítica a las estructuras racionales implícita en el “hecho estético” tal como lo entiende Borges.

<sup>22</sup> En *Otras inquisiciones* se trata directamente el tema del “libro total”; los ensayos “El culto a los libros” (OC, II, pp. 91-94) y “El espejo de los enigmas” (OC, II, pp. 98-100) remiten a la idea bíblica del libro como cifra de lo real, sobre todo, a la versión cabalística de esta idea. Una variante de este texto sería el libro absoluto de Mallarmé, al que también se refiere Borges: “El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto” (OC, I, p. 249).

con desesperación, o como quien se ancla en su íntima esencia invulnerable: «Soy lo que soy, soy lo que soy [...] Seré una desventura, pero soy», habrá sentido Swift (...)» (OC, II, p. 131).

La contraposición entre el individuo y la fuerza que lo desgarrar sin que pueda sustraerse a ella da lugar a una escena sobrecogedora: en una especie de delirio, Swift se repite que eso que lo ha perseguido a lo largo de la vida, la sombra de la locura y la tristeza, es su verdadero ser. Hay que destacar que este principio, además de impersonal, es ciego y carece de fin; consiste en una pura obstinación ante la que no puede hacerse nada. Por eso en este caso la conciencia de uno mismo confirma el absurdo. El hombre se debate entre estos extremos: identidad provisional y revelación del carácter ilusorio de las imágenes en que podría reconocerse; pero el principio vital básico permanece fuera de su alcance y no puede ser descifrado; en este sentido es irracional: si responde a un designio, éste es ininteligible para el hombre. La dualidad resulta desconsoladora porque cuando el individuo por fin se descubre a sí mismo, se encuentra con que la raíz de su existencia no le pertenece, pues lo más propio de su ser consiste en un principio extraño; la radical verdad, parece decir Swift, es que no soy yo mismo sino otro, "algo" que me usa para cumplir con propósitos que desconozco. Esto propicia una visión trágica de la vida y desencadena, como también señala Schopenhauer, la ironía; porque resulta cómico ver a los hombres perpetuamente inquietos, afanados por entender un plan que no les concierne.

Sin el impulso de la voluntad, no se explicaría la desproporción entre el esfuerzo por sobrevivir y sus resultados; en realidad, la vida no es más que el conducto de un impulso que excede a los individuos y, sin embargo, los constituye, a la manera de un motor que los empuja. Esto se da desde las formas más elementales del vivir, pero en el reino animal se manifiesta con más fuerza la inutilidad de la lucha ciega por la supervivencia. Finalmente, en el hombre se transforma en tragicomedia, ya que en algunos momentos él llega a ser consciente de la falta de correspondencia entre sus intentos y el proyecto de la voluntad; entonces sus esfuerzos le parecen ridículos, y trágica la incompatibilidad entre las dimensiones que lo constituyen, el principio impersonal tiránico y la débil conciencia particular.

Los hombres no son atraídos más que en apariencia, pues en realidad son empujados; no les atrae la vida, es la necesidad la que los espolea. Dicho sea de pasada, éste es el origen del aspecto cómico, burlesco, grotesco de la vida, pues cuando los individuos son empujados por detrás contra su voluntad, gesticulan y se mueven como pueden, y la confusión que de aquí nace ofrece con frecuencia un aspecto chusco; más no por eso son menos serios los dolores de la vida.<sup>23</sup>

El pesimismo de Schopenhauer se refleja en el desapego de Borges por la actualidad, cuando ésta se identifica con los acontecimientos que aparecen en la primera plana de los periódicos, a la que considera ruido y confusión. Como se desarrolla en "El enigma de Edward FitzGerald" (OC, II, pp.66-68), las conexiones entre autores, libros y lectores distantes en el tiempo y el espacio, son los sucesos que merecen ser consignados. En *Siete noches* relaciona este tipo de momentos con el "hecho estético": "Cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético" (OC, III, p. 254).

Schopenhauer se hace presente también en la actitud respecto al libre albedrío asumida por Borges, para quien éste depende de un proyecto al que no podemos acceder –el de la voluntad, según la terminología de Schopenhauer–, que en ocasiones identifica con el Azar y otras veces con el Destino. En todo caso, el hombre puede certificar o constatar la fatalidad, no eliminarla.<sup>24</sup> Por eso las sorpresas, los rodeos, los saltos, las encrucijadas, los desenlaces inesperados de la literatura resultan, a la larga, más verosímiles que las explicaciones apegadas a la secuencia lógica de causas y efectos.

En contra del intelectualismo que se le atribuye, en *Otras inquisiciones* Borges relaciona el origen con un compuesto informe, elemental y agónico; esto último es lo más llamativo. En "El

<sup>23</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, c. xxviii, en: Schopenhauer en sus páginas, selección, pról., y notas Pedro Stepanenko, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 156.

<sup>24</sup> Otra formulación del sustrato humano como fuerza inexplicable, semejante a la descripción del destino de Swift, se encuentra en Evaristo Carriego. Sin embargo,

Biathanatos" afirma de 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" (OC, II, p. 80). Al referirse al ser como trasfondo último del mundo y del individuo, en lugar de la luminosa inteligencia, sitúa un algo desorientado y torpe, memoria doliente que no acierta a expresarse con palabras. Esta especie de dios derrotado recuerda al defectuoso demiurgo de los gnósticos, responsable de la imperfección del universo, cuya carencia de propósito corresponde al absurdo de la vida humana. El ser se identifica con la agonía de un principio carente de estructura y torpe en el terreno lingüístico. Borges concluye "Historia de los ecos de un nombre" con unas líneas sobre Schopenhauer donde el nexo entre el ser y la voluntad, insinuado a lo largo de su ensayo, se vuelve explícito: "Precisamente por haber escrito El mundo como voluntad y representación, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdénado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad, la oscura raíz de Parolles, la cosa que era Swift" (OC, II, p. 131).

Al tratar de cosa al sustrato que abruptamente se revela a Swift, Borges subraya su carácter impersonal. Como ya dije, al final del ensayo es patente la relación entre el ser al que se ha venido refiriendo y la voluntad de Schopenhauer. Sin embargo, Borges va más lejos que el filósofo, pues no sólo sugiere que aquello con que el individuo se asimila, aquello en lo que se acaba reconociendo,

---

el choque con la fatalidad no lleva a Carriego a especular sobre el mal, problema que escandaliza a los gnósticos y se transforma en raíz de su actitud frente a la creación. Refiriéndose a La canción del barrio, afirma Borges: "Sus páginas publican desgracias; tienen la sola gravedad del destino bruto, no menos incomprensible por su escritor que por quien los lee. No les asombra el mal, no nos conducen a esa meditación de su origen, que resolvieron directamente los gnósticos con su postulación de una divinidad menguante o gastada, puesta a improvisar el mundo con material adverso" (OC, I, p. 135). Aunque Carriego se desentienda de la pregunta por el mal, para Borges sí hay continuidad entre esta cuestión y la del destino ineludible. De ahí que se vea en la necesidad de aclarar que la experiencia de la fatalidad no desemboca, en el caso de Carriego, en especulaciones de corte gnóstico. Por otra parte, en el ensayo sobre Carriego ya se menciona la progresiva decadencia de la divinidad, principio gnóstico que fascina a Borges.

consiste en un impulso ciego, incognoscible, sino que sitúa el ser en lo más bajo y sufriente, lo deslinda de cualquier apariencia triunfal. Por ello se presenta en la desventura de Swift, en el fracaso de la criatura de Shakespeare, en la inestabilidad de un dios que no declara abiertamente su nombre porque teme caer en manos de quien lo interroga. "Hoy converso contigo, pero mañana puedo revestir cualquier forma, y también las formas de la presión, de la injusticia y de la adversidad" (OC, II, 129). Que el ser se traslade de la claridad de lo racional a lo incierto de la voluntad no basta; además se insinúa la idea de un dios degradado, balbuceante, que concentra en sí el dolor y el absurdo.<sup>25</sup>

Si el origen mismo es fallido y precario, no puede esperarse mucho de sus derivaciones; de ahí que la generación signifique decadencia, progresivo debilitamiento y parezca a veces monstruosa. A la declaración que Borges pone en boca de Swift bien podría añadirse: "soy lo que soy, seré una desventura, algo monstruoso, pero soy". El paralelismo que esta fórmula guarda con el nombre que Yahvé se autoconfiere, asunto que constituye el arranque de "Historia de los ecos de un nombre", da idea del grado de disminución que lo divino padece en el estremecido ensayo de Borges. En "El Golem", el rabí-creador desempeña un papel análogo al de este origen que transmite el mal, entendido como carencia o imperfección, que es su patrimonio:

El rabí lo miraba con ternura

<sup>25</sup> De acuerdo con esta concepción del origen, afín a la teología gnóstica, el mundo es resultado de la fractura de la divinidad, cuyos fragmentos continúan agonizando a lo largo de la historia. De tal suerte que el sufrimiento de la caída originaria, no humana, sino divina, parece penetrar el universo. El mundo que procede de la división de la divinidad resulta también incongruente. De ahí que la creación se identifique con el Mal. El tema se trata en "Vindicaciones del falso Basíledes", uno de los ensayos que recoge *Discusión*: "Lo común a estas narraciones es lo que importa: nuestra temeraria o culpable improvisación por una divinidad deficiente, con material ingrato" (OC, I, p. 215). El lamento del dios que se precipita sin dejar de caer nunca se difunde por el universo y llega hasta el hombre; la huella de este fracaso no puede borrarse en uno ni en otro. De ahí la sentencia atribuida a Hákim de Mérv: "La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman" (OC, I, p. 327).

y con algún horror, "¿Cómo (se dijo)  
pude engendrar este penoso hijo  
y la inacción dejé, que es la cordura?

¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?"  
(OC, II, p. 265).

Mediante la figura del rabí, Borges compara al artista con el dios falible de los gnósticos; por eso aunque la idea del libro total pensado por Mallarmé sea uno de los motivos de su obra, sabe de antemano que es imposible escribirlo; juega con la posibilidad de un texto total sin sucumbir a esa aspiración. Sin embargo, saber que las invenciones humanas son sombras de sombras no lo restringe como escritor. Sin énfasis de creador, con serenidad, se entrega al trabajo paciente de "hacedor": apasionado aprendiz para quien los rigores y alegrías del oficio bastan y sobran. El hecho de compartir las deficiencias de un demiurgo degradado no parece incomodar a Borges, quien concibe la creación como sucedáneo de la vida, pues se entretiene escribiendo, juega, explora; con ironía y humor, matiza el germen trágico de su escritura.

En la obra de Borges subyace la crítica a la razón metódica, pero ésta no pretende ser una demostración, pues no equivale a un discurso filosófico, sino que se lleva a cabo a partir de una poética y se plasma en construcciones verbales que permiten experimentar, no sólo entender, la complejidad:<sup>26</sup> "el más notorio atributo del universo" (OC, II, p. 399). Borges transmite la sospecha de que en el mundo hay quiebres; al hacerlo, se balancea en el vacío; con discreta agilidad desbarata las rutinas que encubren el carácter enigmático del universo. ¿Cómo puede ser intelectualista alguien que atribuye la creación a un dios tambaleante? Hay que recordar que Swift descubre su verdadero ser cuando la idiotez, que siempre lo había

<sup>26</sup> En "Nota sobre Walt Whitman", ensayo incluido en *Discusión*, se refiere a este asunto: "[...] lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla. Una cosa es la abstracta proposición de la unidad divina; otra, la ráfaga que arrancó del desierto a unos pastores árabes y

rondado, lo ilumina definitivamente; esto es, cuando su "inteligencia glacial" cede el paso a la locura. Los conocimientos decisivos proceden de la "luz oscura" de que hablaban los gnósticos (OC, I, p. 590), no de las certezas racionales. De ahí que la obra de Borges se apoye en la conjunción de racionalidad y desorden; por un lado, construye mundos autónomos en los que subyace un designio de totalidad, por otro, impregna sus páginas de incertidumbre. A su parecer, el poeta se distingue por su tendencia al horror, es alguien asediado por la irracionalidad del universo.<sup>27</sup> Quizá la obsesión por la forma procede de la necesidad de conjurar la inestabilidad amenazante de la vida, y del contraste entre tales extremos surge la emoción poética.

los impulsó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges" (OC, I, p. 253).

<sup>27</sup> Por ejemplo, piensa que el instinto poético de Chesterton –afín al de Baudelaire, Poe y Blake– procede de la "voluntad demoníaca" que constituye su más íntima naturaleza; esta oscura fuerza propulsora de las pesadillas es también el origen del arte: "algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central" (OC, II, p. 73). Atribuye el mismo origen a las mejores fantasías de Hawthorne, que: "... parecen no tener otro fondo que un oscuro terror" (OC, II, p. 51). A la luz de esta genealogía, unida al papel protagónico que Borges atribuye al sueño, por mencionar sólo dos aspectos de su poética, cabe señalar la veta romántica de la obra de este autor, aspecto que va de la mano del impulso irracionalista que aquí destaco.



## EL FABULADOR DE HISTORIAS DE INFAMIA

DANIEL ZAVALA

### 1. BORGES Y EL GÉNERO FANTÁSTICO

En su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", Barrenechea comenta que "Borges es un ejemplo extremo de que para él no hay aparentemente género que no pueda alojar lo fantástico" (Barrenechea, 1972, p. 394). Creo que esto se comprueba en numerosas ocasiones en la obra del escritor argentino, por ejemplo cuando en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" ficcionaliza que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (OC, I, p. 436), o bien cuando en su ensayo "Magias parciales del Quijote", señala: "Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte" (OC, II, p. 47). Del mismo modo, en "Los traductores de Las 1001 noches", asegura: "Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica –mejor dicho, sólo posee una literatura fantástica" (OC, I, p. 412).

Según Emir Rodríguez Monegal, aun antes de escribir sus primeras ficciones, Borges encara el problema de la literatura fantástica atacando a fondo el realismo en su ensayo "El arte narrativo y la magia", publicado originalmente en la revista *Sur* (1932) y recogido ese mismo año en *Discusión*. Para el crítico, en ese texto se funda una "poética narrativa", de acuerdo con el interés del escritor de "situar una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo" (Rodríguez Monegal, 1976, p. 179). Para cimentar su poética, el autor de *Ficciones* elige las novelas *The Life and Death of Jason* de William Morris y *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, obras con un elemento común: su rechazo tácito de la poética del

realismo.

“El arte narrativo y la magia” concluye con las siguientes palabras: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (OC, I, p. 232). Rodríguez Monegal glosa las líneas anteriores de la siguiente manera:

Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia. El artículo termina, pues, postulando la analogía de dos procesos causales: el de la magia, el de la narrativa. Al hacerlo, Borges explícitamente denuncia la simulación poética de la novela psicológica y, en forma implícita, denuncia también la simulación de la novela realista (Rodríguez Monegal, 1976, p. 182).

El crítico señala que la teoría y práctica de la narración fantástica de Borges durante la década de 1940 quedó parcialmente recogida en una conferencia que impartió en Montevideo, la cual fue reproducida por *El País* el 3 de septiembre de 1949. La primera defensa del género fantástico apela a su genealogía histórica, según esta paráfrasis de los argumentos borgeanos:

Las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas empezaron con relatos fantásticos. Lo primero que encontramos en la historia de las literaturas son narraciones fantásticas [...] Por otra parte, la idea de [que] la literatura coincida con la realidad es una idea que se ha abierto camino de un modo muy lento: así, los actores que, en tiempos de Shakespeare o de Racine, representaban las obras de éstos, no se preocupaban, v. gr., del traje que debían vestir en la escena, no tenían esa especie de escrúpulo arqueológico sustentado por la literatura realista. La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos (Rodríguez Monegal, 1976, p. 186).

Asimismo, Borges había enumerado los procedimientos generales de la literatura fantástica, reductibles a unos cuantos: (a) la obra de arte dentro de la misma obra; (b) la contaminación de la realidad por el sueño; (c) el viaje en el tiempo; (d) el doble. En esa misma conferencia, el autor de *El Aleph* niega la idea de que el género sea de naturaleza “evasiva”. Rodríguez Monegal resume y comenta así la propuesta de Borges:

la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad –por las que el escritor quiere trascender las observaciones superficiales o pedestres del realismo– que evadirse a un territorio gratuito. De ahí que no cualquier ficción irresponsable pueda valer; de ahí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia de estilo que la mera copia de la realidad cotidiana, que ésta sí puede abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio –como el artículo “El arte narrativo y la magia”, o el prólogo a *La invención de Morel*, ya han demostrado largamente (Rodríguez Monegal, 1976, p. 188).

A mi juicio, el rechazo de Borges al realismo se manifiesta de manera soberbia en el texto “Del rigor de la ciencia”, falsamente atribuido a Suárez Miranda:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos, en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (OC, II, p. 225).

En este texto me parece ver reflejada la inutilidad del realismo: copiar con absoluta fidelidad es un esfuerzo, a la larga, vano y estéril. Igualmente vacuos son los afanes de “figuración realista” de Funes, quien “dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (OC, I, p. 488). Más seductora es la idea cartográfica de Josiah Royce: “Éste supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra: ese mapa –a fuer de puntual– debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito...” (OC, IV, p. 433). El fragmento anterior remite, desde luego, a uno de los temas fantásticos propuestos por Borges: la obra dentro de la obra.

En el prólogo a la Antología de la literatura fantástica, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, se mencionan sólo dos de los cuatro temas apuntados arriba: el del viaje en el tiempo y el de la irrupción del sueño en la realidad. Pese a que en la Antología no se presentan todos los temas fantásticos borgeanos, es fundamental para comprender su concepción de la narrativa fantástica.

Al mencionar las reacciones adversas que el volumen despertó en el mundo intelectual, Louis describe una de las más importantes; se trata de una carta que Roger Caillois remitió a Victoria Ocampo el 7 de abril de 1941:

He visto la Antología Borges-Adolfito-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes (apud Louis, 2001, p. 416).

Annick Louis ha observado con enorme perspicacia:

en la Antología de la literatura fantástica el cuestionamiento genérico adquiere nueva dimensión gracias a la yuxtaposición de cuentos

autónomos y fragmentos. Este recorte de uno o varios párrafos implica que en ciertos casos no se considera toda la obra como perteneciente al género fantástico sino sólo un fragmento de ella; y esta práctica plantea un escenario diferente: quiere decir que en una obra literaria ciertas frases, ciertos pasajes se inclinan a géneros diversos de aquellos que la obra en su totalidad parecía convocar. Los fragmentos de Chesterton y el del Ulysses de Joyce son algunos ejemplos que ponen en evidencia la idea de que el género fantástico no se define en función del conjunto de la obra, atributo parcial y arbitrario, fragmentario; es el marco de edición, es decir su inserción en una antología lo que vuelve posible la lectura fantástica de estas zonas. El modo en que la Antología de la literatura fantástica expresa una concepción del género literario implica que un género es menos un problema temático que un efecto parcial de lectura (Louis, 2001, p. 431).

Es en ese “efecto parcial de lectura” donde hay que centrarse ahora para matizar la idea borgeana del género fantástico. En el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), Borges comenta que en realidad sus textos son un comentario surgido a partir de la lectura de ciertos libros, un ejercicio de traducción, lectura y escritura. Alberto Julián Pérez asegura que al “asumir esta actitud Borges abandona uno de los principios más revolucionarios de las vanguardias: el corte y separación entre las literaturas del presente y las del pasado, según el cual la nueva literatura crea sus cánones independientemente de las viejas literaturas, con una visión de la realidad que niega ese pasado y afirma la superioridad del mundo por hacerse, de la vida en movimiento” (Pérez, 1992, p. 16). Sin embargo, desde otra perspectiva también puede decirse que “el «vanguardismo» de Borges, si es que deseamos usar el término, se manifiesta más bien en su revolucionario sistema de lectura” (Olea Franco, 1993, p. 230). Para avalar su argumento, este crítico transcribe un significativo comentario de Ricardo Piglia: “La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto [Borges] es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las

tradiciones" (Piglia, 1986, p. 55).

Así pues, para Borges el "asunto reside en cómo leer, y en consecuencia, cómo escribir: leer del mismo modo todos aquellos textos que hayan sido producidos desde la preocupación estética por el procedimiento..." (Sarlo, 1982, p. 5). Quizás el modelo cumbre de ese método sea "Pierre Menard, autor del Quijote". En este texto, lo que diferencia el Quijote de Menard del de Cervantes, pese a ser idénticos letra por letra, es la manera de leerlos. La conclusión del texto es enfática:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centauro* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (OC, I, p. 450).

En consecuencia, no es descabellado leer el Quijote como una novela del género fantástico o, aun, del género policial. Leer la frase "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...", a la luz del género creado por Edgar Allan Poe tiene insospechadas y emocionantes implicaciones. Según explica Borges en una conferencia sobre "El cuento policial" recogida en *Borges oral*, un lector de novelas policiales seguirá un procedimiento como éste:

Por ejemplo: si lee: "En un lugar de la Mancha..."; desde luego supone que aquello no ocurrió en la Mancha. Luego: "... de cuyo nombre no quiero acordarme..."; ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego "... no hace mucho tiempo...", posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro (OC, IV, p. 190).

Esas ideas parecen acercarnos de algún modo a la teoría de la

recepción. En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, Borges advierte: “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos” (OC, I, p. 289). Por supuesto, él se refiere al *Monsieur Teste* de Paul Valéry y al hecho curioso de que en esa obra sean superiores los testimonios de Madame Teste y su grupo de amigos sobre el hombre en cuestión que la obra misma de éste. Sobre el punto, Montanaro afirma: “Evidente paradoja, la cual permite a Borges tomarla como paradigma para destacar el valor de la lectura que va más allá del acto mismo de leer, llegando a enriquecer el texto leído” (Montanaro, 1990, p. 30).

En *Historia universal de la infamia* Borges funda algunos de los elementos que configurarán su más famosa narrativa. Así, en esa obra confirma su rechazo a la poética del realismo. Para ello establece un estrecho vínculo entre el acto de la lectura y el de la creación, de tal modo que el primero genera al segundo. Hay otro aspecto en el cual el libro es fundacional:

Con su especial uso de las fuentes escritas, *Historia universal de la infamia* inaugura también los mecanismos literarios que conformarán gran parte de las ficciones futuras del autor, en especial a fines de los años treinta y durante toda la década siguiente: citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones. Se trata del campo de su narrativa quizá más conocido, el cual se construye con una fuerte presencia de “referencialidad” literaria; sus recursos: hablar de libros que no existen, usar citas apócrifas, mencionar traducciones desviadas, etcétera (Olea Franco, 1993, pp. 234-235).

Por su parte, Blüher enlaza esa técnica con el desarrollo de la ficción fantástica:

Borges utiliza en sus narraciones, como primer procedimiento semiótico para la consecución de una nueva literatura fantástica condicionada puramente por el lenguaje, la simulación de intertextos, esto es, la simulación de una referencia del texto A de la

narración a otro preexistente y presupuesto texto B, el cual en realidad no existe en absoluto. Con estas formas de una simulada intertextualidad intenta Borges claramente hacer insegura la confianza del lector en los habituales procedimientos miméticos del discurso, tratando la irrealidad como realidad, pero poniendo a la vez al descubierto, con ironía interna al texto, la relación con el intertexto como una relación de simple lenguaje simulada y fingida (Blüher, 1992, p. 134).

Otro de los aspectos que deben considerarse en la valoración de lo fantástico en la obra de Borges es el juicio sobre sus propios cuentos. La fuente más a mano para ello son los prólogos o epílogos de sus volúmenes. En el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), primera sección de lo que en 1944 sería *Ficciones*, el autor comenta: "Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima («El jardín de senderos que se bifurcan») es policial [...] Las otras son fantásticas [...]" (OC, I, p. 429). En el prefacio a *Artificios* (1944), sección complementaria de *Ficciones*, se lee: "Aunque de ejecución menos torpe, las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior" (OC, I, p. 483), de lo cual podemos inferir que Borges estimaba también estos cuentos como parte del género fantástico. Concepción semejante se presenta en el epílogo de *El Aleph* (1949), donde el autor afirma: "Fuera de «Emma Zunz» (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la «Historia del guerrero y de la cautiva» que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico" (OC, I, p. 629). Sin embargo, no es tan sencillo aceptar la división genérica propuesta por Borges para sus dos colecciones de la década de 1940: ¿podemos admitir en primera instancia que "Examen de la obra de Herbert Quain" o "El muerto" son cuentos de corte fantástico? Éste es un problema que tal vez sólo podamos resolver acogiendo una última declaración borgeana: "Se podría decir que la literatura fantástica es casi tautológica, porque toda la literatura es fantástica", como él afirmó en la conferencia de Montevideo ya mencionada.

## 2. DE LA IRREALIDAD DEL MUNDO AL MUNDO DE LA INFAMIA

No podemos hablar de lo fantástico en Borges en el sentido del análisis propuesto por Todorov en su difundida Introducción a la literatura fantástica, donde él establece un requisito sine qua non para la generación de lo fantástico: un marco de referencia de naturaleza realista, mimético, el cual se vea desestabilizado por un fenómeno perturbador (véase Todorov, 1995). Sin embargo, el autor de *El Aleph* no presenta una realidad en la que, súbitamente, irrumpa lo extraño. Más bien él parte de un ataque a la realidad misma.

Al estudiar ese atentado contra la realidad, Barrenechea afirma: "Muchas de sus obras son casi el reinado de lo irreal..." (Barrenechea, 1957, p. 15). De acuerdo con ella, Borges utiliza varias estrategias para "desrealizar" al mundo. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo nos interesa destacar la que se relaciona con lo que se podría llamar las cosmogonías del infinito.

En el ensayo "Avatares de la tortuga" (Discusión), Borges señala: "Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito" (OC, I, p. 254). Y en las páginas donde examina lo que llama "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga", dice: "La paradoja de Zenón de Elea, según indicó James, es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más invulnerable y fina del tiempo [...] Esa descomposición, es mediante la sola palabra infinito, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata" (OC, I, p. 248).

Dadas las líneas anteriores, Barrenechea comenta:

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 (Barrenechea, 1957, p. 20).

Borges mismo indica las posibilidades estéticas y filosóficas del infinito en el citado "Avatares de la tortuga": "el vertiginoso regressus in infinitum es acaso aplicable a todos los temas. A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal otro motivo... Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer..." (OC, I, p. 258)

Una de las manifestaciones más inquietantes del juego de las infinitas multiplicaciones que encontramos en los textos de Borges se relaciona con las cosmogonías gnósticas. Barrenechea las conecta con una intención de hacer patente un universo donde domina el caos:

La existencia de un Dios cuya naturaleza e intenciones desconocemos da entonaciones diversas a la expresión de un orbe incomprendible. A configurarlo lo 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 (Barrenechea, 1957, p. 52).

Una de las obras donde Borges aprovecha por vez primera las posibilidades estéticas de las cosmogonías gnósticas es Historia universal de la infamia. En el relato "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" se cuenta la historia del ascenso y caída de esa figura herética de la fe musulmana. Los dogmas de la doctrina de Hákim de Merv, "si bien con evidentes infiltraciones de las prehistorias gnósticas", son los siguientes:

En el principio de la cosmogonía de Hákim hay un Dios espectral. Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y éstos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Ese segundo cóncave se vio reproducido en uno

terciario y ése en otro inferior, y así hasta 999. El señor del fondo es el que rige –sombra de sombras de otras sombras– y su fracción de divinidad tiende a cero (OC, I, p. 327).

Como demostraré, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” –y en particular el pasaje que acabo de transcribir– tiene un significado fundamental para la composición de futuros textos de Borges. Pese a lo que ha señalado la crítica en torno a *Historia universal de la infamia* –de la que he citado arriba sólo un muestrario mínimo–, el escritor argentino no parece haber dado nunca mucha importancia a esas primeras páginas, pues asegura que 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” (OC, I, p. 291).

Alazraki comenta que “los relatos de infamia son importantes en el desarrollo de Borges como escritor no tanto por el tema como por su lenguaje” (1983, p. 250). Me parece que el crítico acierta parcialmente, como se verificará cuando yo desarrolle el valor del pasaje citado de “El tintorero” en la posterior obra de Borges. En lo que sí atina Alazraki es en mostrar diez puntos básicos de estilo literario que comparten *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*: 1) El relato como una relectura y resumen de otro relato existente o imaginario o de ambos; 2) una clara preferencia por el uso de la anáfora, el adjetivo y las enumeraciones; 3) el empleo de ciertas palabras por su perdido o desusado sentido etimológico; 4) el comentario del narrador a su propio texto; 5) declaración de las fuentes (apócrifas o no) del relato al comienzo de la historia; 6) uso frecuente de comentarios parentéticos en medio de la frase; 7) traslación de verbos neutros en transitivos y viceversa; 8) adjetivación bivalente; 9) una serie de frases nominales gobernadas por el mismo verbo, y 10) la narración encuadrada en un marco o “historia enmarcada” (Alazraki, 1983, pp. 251-252).

Entre los relatos de *Historia universal de la infamia*, Alazraki reconoce que es justamente “El tintorero enmascarado” el texto que más se aproxima a las ficciones posteriores de Borges. Según el crítico, algunos cuentos de *Historia universal* pueden adolecer de ciertos problemas de composición, pero tales traspíés “proviene de lo excesivo del tema más que de lo descontrolado de su estilo.

La prueba de que es así está en la última narración –«El tintorero enmascarado»– considerablemente aligerada de las «flores retóricas», por ser el más tardío en relación a los anteriores y por acercarse consecuentemente al tratamiento de los cuentos de Ficciones” (Alazraki, 1983, p. 261).

Sin embargo, “El tintorero enmascarado”, en particular, e Historia universal de la infamia, en general, no son escritos fundacionales sólo por las razones señaladas. En un excepcional ensayo, Paul de Man sostiene que uno de los ejes básicos para comprender la obra de Borges es la presencia permanente de la infamia. En las páginas del escritor argentino, la infamia no es en realidad un problema de carácter ético, sino un elemento que cumple la función de “principio formal, estético”, pues como él asegura: “Desde el punto de vista literario las invenciones no hubieran podido tomar forma sin la presencia de la villanía en su esencia misma” (De Man, 1976, p. 145).

Otros estudiosos han visto este aspecto de la infamia borgeana. Por ejemplo, Olea Franco resalta que ésta apunta contra una poética del realismo y hacia una narrativa esteticista:

Mediante la “infamia” propia de sus caracteres, se distancia Borges del realismo que tendía entonces hacia una representación romántico-humanitarista, elaborada sobre todo por los escritores relacionados con el grupo Boedo. [...] Es obvio que la única lectura que Borges aceptaría como válida para sus textos es la estética, es decir, una lectura no contenidista, que se fije más en los procedimientos literarios del texto que en [su] probable mensaje [...] (Olea Franco, 1993, p. 235).

Ahora bien, Paul de Man percibe que, de acuerdo con Borges, un cierto proceso de degradación, falseamiento o distorsión –o, en un término general, de infamia– puede constituir una de las piezas angulares para la génesis del arte. Detengámonos en una de las evidencias exhibidas por De Man para justificar sus planteamientos; al aludir a “Los traductores de las 1001 noches” (OC, I, pp. 397-413), el crítico afirma que: “Borges cita una lista impresionante de ejemplos que demuestran cómo un traductor tras otro cortó, añadió, deformó y falsificó despiadadamente el original a fin de conformarlo a

las normas artísticas y morales propias y a las de sus lectores" (De Man, 1976, p. 145). Entre los traductores descritos por Borges se encuentra Enno Littmann, cuya versión, no obstante ser rigurosa y exacta, resulta inferior, pues: "Le falta la riqueza de la asociación literaria que permite a los otros –traductores infames– dar a su lenguaje profundidad, sugestividad, ambigüedad, en una palabra: estilo" (De Man, 1976, p. 145).

La mención de la palabra "infamia" conduce de manera automática a Paul de Man a recordar Historia universal de la infamia. De este volumen, el crítico se interesa particularmente por el relato "El tintorero enmascarado":

Uno de los mejores de sus primeros cuentos describe las proezas del impostor religioso Hákim, que esconde su rostro tras una máscara de oro. Aquí la función simbólica de los actos infames se destaca claramente. Al principio, Hákim fue tintorero, es decir, alguien que presenta en colores vivos y bellos lo que originalmente fue monótono y gris. En esto se asemeja al artista que atribuye cualidades irresistiblemente atractivas a algo que no las posee necesariamente (De Man, 1976, p. 146).

Ahora, confiándome en algún grado a la tutela de Paul de Man, quiero dedicar las páginas finales de mi trabajo a la lectura de un texto incluido en Historia de la eternidad: "El acercamiento a Almotásim" (OC, I, pp. 414-418), al que me referiré en detalle en el siguiente apartado.

### 3. "EL ACERCAMIENTO A ALMOTÁSIM"

La leyenda ha marcado la recepción de "El acercamiento a Almotásim", donde Borges reseña y comenta la novela apócrifa *The Approach to Al-Mu'tasim* del abogado hindú Mir Bahadur Alí. La nota resulta tan irreprochablemente verosímil que, en su momento, el público creyó que se trataba de una novela auténtica, según recuerda Borges: "Quienes leyeron «El acercamiento a Almotásim» lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres" (Borges, 1999, p. 76), y aunque él no

identifica a ese amigo, se sabe que fue el propio Bioy Casares. Sobre este cuento-reseña, la crítica ha señalado su valor fundacional para la obra borgeana:

En su conjunto, los recursos estructurales de “El acercamiento a Almotásim” constituyen una de las fuentes vitales de la creación borgeana: se trata de una literatura que tiene como punto de partida y único referente a la literatura misma; trabaja, además, con una mezcla literaria y cultural en la que se pueden combinar los textos de los más variados orígenes; asimismo, en ella aparecen personajes reales y ficticios, con lo que se borra la barrera entre realidad y ficción. En suma, es un arte autónomo en que la literatura tiende a constituirse como una realidad concreta e independiente del mundo real y tangible.

Ya es un tópico dentro de la crítica borgeana asignar un lugar privilegiado a “Pierre Menard, autor del Quijote” en la conformación de la serie de recursos literarios que fundan la vertiente fantástica de la literatura del autor. Sin embargo, yo disiento de esa generalizada opinión porque creo que antes de la ficción de tema quijotesco se ubica “El acercamiento a Almotásim” (Olea Franco, 1993, pp. 269-270).

Blüher, quien como anoté considera las estrategias de la intertextualidad como uno de los mecanismos de lo neofantástico, puntualiza sobre “El acercamiento”: “Esta obra no se convirtió [...] en un auténtico texto neofantástico del posmodernismo hasta el momento en que fue reproducida, entre otros cuentos en *Ficciones*, poniéndose así a las claras la intencionada relación lúdico-irónica con la paradójicamente simulada intertextualidad” (Blüher, 1992, p. 135).

En *The Approach to Al-Mu'tasim* se relatan las supuestas peripecias de un personaje innominado: “Su protagonista visible –no se nos dice nunca su nombre– es estudiante de derecho en Bombay” (p. 414). Durante la décima noche de muharram, éste se encuentra en el centro de una procesión musulmana. De pronto, la hostilidad religiosa hindú se traduce en injurias, piedras y puñales contra los mahometanos. La lucha se generaliza hasta enfrentar a tres mil contrincantes. El estudiante, con “las desesperadas manos, mata (o

piensa haber matado) a un hindú" (p. 414). El muchacho escapa y se oculta en la azotea de una torre circular. Ahí conoce y platica con un hombre que se dedica a "robar los dientes de oro de los cadáveres" (p. 415). Al día siguiente, ante "las amenazas proyectadas por la noche anterior, el estudiante resuelve perderse en la India" (p. 415). Decide lanzarse a la búsqueda de unos ladrones de caballos de Guzerat y de una mujer vil de Palampur, mencionados con insistencia en la conversación del despojador de cadáveres. A continuación, Borges apunta:

Así acaba el segundo capítulo de la obra.

Imposible trazar las peripecias de los diecinueve restantes. Hay una vertiginosa pululación de *dramatis personae* –para no hablar de una biografía que parece agotar los movimientos del espíritu humano (desde la infamia hasta la especulación matemática) y de una peregrinación que comprende la vasta geografía del Indostán (p. 415).

Así, las andanzas del estudiante se van multiplicando a través de muchos años y lugares. Casi desde el principio, ese hombre sin nombre cae "entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias" (p. 415). Mas un buen día, algo ocurre: "De golpe –con el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena– percibe alguna mitigación de infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. «Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo»" (p. 416).

Aquí, la descripción del argumento de *The Approach to Al-Mu'tasim* alcanza un punto climático. El protagonista de la novela imaginaria sabe

que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: "En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad". El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo (p. 416).

Borges continúa su síntesis en los siguientes términos:

Ya el argumento general se entrevé: La insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras; en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien. A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos (p. 416).

Luego de años, la peregrinación culmina en Bombay, a unos pasos de la torre circular donde un día el estudiante se ocultó y conoció al despojador de cadáveres. El protagonista llega a una galería, donde descubre una puerta y un resplandor. Enseguida, pregunta por Almotásim: “Una voz de hombre –la increíble voz de Almotásim– lo insta a pasar. El estudiante descubre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye” (p. 416).

Tras la síntesis del argumento, Borges se dedica, con seriedad y maestría, a efectuar la valoración crítica de *The Approach to Al-Mu'tasim*. Así acaba la recensión del libro fabuloso.

Ahora sería una labor sencilla elaborar un largo listado de referencias, en “El acercamiento”, al vocablo infamia y sus diversos campos semánticos. Por lo tanto, para ponderar la validez de las observaciones de Paul de Man, prefiero seguir otra ruta: intentar tender un puente entre “El acercamiento a Almotásim”, el fragmento que cité de “El tintorero enmascarado” y el ensayo “Una vindicación del falso Basílides” (OC, I, pp. 213-216). En éste, Borges realiza un ensayo de interpretación de la doctrina de ese heresiarca del primer siglo de nuestra era. Permítaseme otra cita extensa:

En el principio de la cosmogonía de Basílides hay un Dios. Esa divinidad carece majestuosamente de nombre, así como de origen; de ahí su aproximada nominación de *pater innatus*. Su medio es el *pleroma* o la plenitud: el inconcebible museo de los arquetipos platónicos, de las esencias inteligibles, de los universales. Es un Dios inmutable pero de su reposo emanaron siete divinidades subalternas que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron

un primer cielo. De esta primera cadena demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, y éstos fundaron otro cielo más bajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Este segundo cóncave se vio reproducido en uno terciario, y éste en otro inferior, y de este modo hasta 365. El señor del cielo del fondo es el de la Escritura, y su fracción de divinidad tiende a cero. Él y sus ángeles fundaron este cielo visible, amasaron la tierra inmaterial que estamos pisando y se la repartieron después (OC, I, pp. 213-214).

Borges señala que la intención primera de la doctrina de Basílides es ofrecer una explicación razonable para justificar el problema del mal. Sin embargo, el escritor argentino prefiere ver en esa cosmogonía una parábola que insiste en subrayar nuestra insignificancia esencial. Y es justamente nuestra insignificancia esencial, nos recuerda, el drama poético que laceró –y hoy engrandece– la obra de Novalis, Rimbaud o Blake. Con esto parece reforzarse lo apuntado por los críticos: antes que un problema ético, para Borges la infamia era un asunto con notorias connotaciones estéticas.

El aspecto estructural nos permite establecer el vínculo más importante entre “El acercamiento a Almotásim”, “Una vindicación del falso Basílides” y el fragmento que transcribí de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Los tres textos están cimentados en la existencia de un ser caracterizado por la plenitud. En las cosmogonías de Hákim y Basílides, el acceso a ese ente supremo lo lograban los gnósticos mediante el tránsito espiritual a través de, respectivamente, 999 y 365 divinidades y cielos cada vez más impolutos; en el “El acercamiento”, el protagonista lo consigue tras “la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras”, en lo que Borges compara con “los progresos del alma en el ascenso místico”. No es casual que los apócrifos comentarios en torno a *The Approach to Al-Mu'tasim* hayan subrayado su “undercurrent místico”. Así pues, “Una vindicación” y el fragmento de “El tintorero enmascarado” se fundan en la posibilidad de acceder al Dios perfecto en un camino que incluye 365 o 999 dioses excéntricos y diversamente abyectos; y “El acercamiento” parece ser la puesta en marcha de esa posibilidad, atendiendo como luz de faro el nivel de ruindad.

Hay que destacar ahora un elemento inquietante. En un significativo juego de espejos, Borges –o, si se prefiere, la voz narrativa de “El acercamiento”– se coloca a sí mismo en un papel semejante al de los gnósticos y al del protagonista de la novela hindú. Veamos la causa; Borges no está, en realidad, redactando la reseña de la versión original de *The Approach to Al-Mu'tasim*. Se dice que la primera edición de la obra “apareció” en Bombay a finales de 1932. Luego de agotar cuatro reimpressiones, Mir Bahadur Alí “publicó” en 1934 una edición ilustrada bajo el título *The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasim. A Game with Shifting Mirrors*. Finalmente, Borges tiene entre manos una edición inglesa, la cual reproduce las páginas de *The Conversation*, pero con la supresión de las ilustraciones y la inclusión de un prólogo de Dorothy L. Sayers. El escritor argentino se lamenta: “no he logrado juntarme con la primera [de las ediciones], que presiento muy superior. A ello me autoriza un apéndice, que resume la diferencia fundamental entre la versión primitiva de 1932 y la de 1934” (p. 414). Así, tenemos que los gnósticos sospechaban la existencia de Dios detrás de nuestro dios villano; el protagonista de *The Conversation* se lanza a la caza del anhelado Almotásim entre una multitud de seres infames; y Borges busca leer la novela genuina tras revisar el volumen que es sólo el pálido reflejo de aquélla.

Desde otra perspectiva, podemos decir que las páginas de 1934 son una versión farsante, traidora –y, por lo tanto, infame, al modo de las diferentes traducciones de las *Mil y una noches*–, del texto hindú de 1932. Vale la pena recordar que en la obra de Borges se pueden hallar con cierta frecuencia esos extraños libros infames. Por ejemplo, en *Ficciones*, el cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” tiene su punto de arranque en un artículo apócrifo que alguien ha agregado al volumen falsificado de una enciclopedia reproducida sin autorización (“pirata”, en los términos que usamos). De ahí se postula que otro falsificador creará una enciclopedia completa del planeta ficticio *Tlön*. Y después se habla de otra enciclopedia, corregida y aumentada, escrita íntegramente en una de las lenguas de *Tlön: Orbis Tertius*. Por supuesto, el corolario es la postulación de la existencia genuina de *Tlön* que vendrá a insertarse y, poco a poco, a sustituir a nuestro mundo. Como vemos, el mecanismo de “*El acercamiento*”, de “*Una vindicación*” y del fragmento de “*El tintorero*” se reproduce: el artículo mencionado en “*Tlön, Uqbar*,

Orbis Tertius" deja presentir la existencia de otros artículos; luego, la posibilidad de una enciclopedia completa; y, por último, la factibilidad de un planeta en el cual se basan los anteriores.

Asimismo, piénsese en otros escritos de Borges donde se insinúa un universo más pleno detrás de realidades más o menos deslucidas –expresiones “de la irrealidad”, diría Barrenechea. Por ejemplo, el cuento “Las ruinas circulares”, en el cual con su sueño un mago imprime vida a una criatura, y descubre finalmente que en realidad alguien también ha estado soñándolo (OC, I, pp. 451-455). Por ejemplo, en el poema “El Golem”, en el cual un rabino, jugando a ser Dios, da vida y se vuelve el dios fársico de ese ser legendario (OC, II, 263-65). Y también el famoso soneto “Ajedrez”, donde Borges, después de caracterizar el juego, lanza una estremecedora pregunta:

Dios mueve al jugador, y éste la pieza.  
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza  
De polvo y tiempo y sueño y agonías?  
(OC, II, p. 191).

Como vemos, la estructura que se plantea de manera explícita en “Una vindicación” y en el fragmento de “El tintorero” permea no sólo “El acercamiento a Almotásim”, sino toda una amplia porción de la obra narrativa y aun poética de Borges. Y si bien “Una vindicación” (fechado en 1931) es anterior a “El tintorero”, es en éste donde Borges aprovechó por vez primera las posibilidades narrativas de esa cosmogonía gnóstica. Si bien la exposición de este tipo de teogonías se remonta a los primeros siglos de nuestra era, y tiene ya un antecedente en las paradojas de Zenón, en la literatura contemporánea Borges la encuentra en el imaginario kafkiano. En “Kafka y sus precursores”, Borges halla vínculos entre Zenón y la literatura del escritor checo. Es particularmente llamativo para los fines de esta exposición el argumento del poema “Fears and Scruples” de Robert Browning, publicado en 1876: “Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos muy nobles y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apocrifidad de

las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: ‘¿Y si este amigo fuera Dios?’” (OC, II, p. 89).

También es digna de considerarse la manera en que la cosmología basilidiana permea uno de los cuentos más famosos de Borges: “La biblioteca de Babel”. En primer lugar, se encuentra entre los estantes “el evangelio gnóstico de Basílides”, ya que es una biblioteca que lo contiene todo: “la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, 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 Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio [...]” (OC, I, pp. 467-468).

Es notorio que al referirse al “comentario del comentario de ese evangelio”, se están aprovechando narrativamente los fundamentos de esa doctrina. De hecho, el narrador de “La biblioteca de Babel” nos cuenta una de las creencias que corren en torno al significado profundo de ésta. Se trata de la existencia del “Hombre del Libro”, en cuya exposición se observa, de nuevo, el sistema del falso Basílides:

En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... (OC, I, p. 469).

Para Borges, el intrigante final de *The Conversation* permite postular la hipótesis de una identidad entre el estudiante y Almotásim. En apoyo de su hipótesis, en la nota a pie de página que cierra “El acercamiento”, recuerda el Coloquio de los pájaros, poema del místico persa Farid al-Din Attar. En esta obra se relata lo siguiente:

cansados de la anarquía que los domina, los pájaros se lanzan a la búsqueda de su remoto rey, el Simurg (cuyo nombre significa "Treinta pájaros"). La mayoría de las aves abandona el proyecto o muere durante la travesía. Sin embargo, treinta logran alcanzar la montaña circular que habita el Simurg. Ahí, los sobrevivientes, purificados por la dolorosa peregrinación, "Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg, y que el Simurg es cada uno de ellos y todos" (p. 418, n. 1).

Otros autores también postulan la identidad del estudiante y Almotásim. Por ejemplo, Holloway comenta: "at each stage of his journey the student (the subject or perceiving consciousness) searches out individuals (reality) who are somehow reflections of Almotásim (the ultimate Reality), but who are also really only reflections of the student himself, for Almotásim, too, is finally nothing more than the student's own mirror image" (Holloway, 1980, p. 42).<sup>1</sup>

Aunque Borges enfatiza que los "contactos entre este poema [Coloquio de los pájaros] con la novela de Mir Bahadur Alí no son excesivos" (p. 418), me parece que en "El acercamiento" se insinúa un símbolo que permite emparentar cuento y poema: el círculo. Si en el Coloquio de los pájaros el viaje termina en su punto de partida, como consecuencia del autorreconocimiento, en "El acercamiento" son varias las alusiones a la imagen del círculo. Por ejemplo, la historia comienza con un encuentro en una torre circular y culmina muy cerca de ella. En el jardín que la rodea hay un grupo de perros color de luna y esto ocurre durante la décima noche de la luna de muharram (piénsese en el aspecto cíclico de ese astro). Además, Holloway indica: "«Luna» means mirror as well as moon, and its use, indicating the specific vehicle of revelation in the story, anticipates the student's final confrontation with the celestial mirror, Almotá-

<sup>1</sup> Durante la investigación para este trabajo, localicé una hipótesis algo peregrina que no quisiera relegar. En un breve artículo, se sugiere la identidad entre el autor de *The Approach* y ¡Borges!: "El Borges histórico se ha introducido numerosas veces en sus cuentos como personaje. El presente relato es buen ejemplo de ello. El autor, cabalista y amigo de claves secretas que sólo él y sus amigos conocen, quiere identificarse con el abogado Mir Bahadur de Bombay. La repetición de la letra b inicial y mayúscula respalda esa identificación. En el itinerario del estudiante por la India se citan: Bombay, Bikanir, Benarés, Machua Bazar y finalmente Bombay de nuevo" (Samaniego, 1984, pp. 175-176).

sim" (Holloway, 1980, p. 49).

Finalmente, en el comentario a *The Conversation*, el propio Borges conjetura 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 Sinfín– del Tiempo, o en forma cíclica" ("El acercamiento", p. 417). En "Una vindicación", Borges recuerda un consejo que se daba a los gnósticos: "Conoce a todos, que nadie te conozca" (OC, I, p. 214). En "El acercamiento" y en el Coloquio de los pájaros parece modificarse esa sentencia de la manera siguiente: "Conoce a todos y un día te reconocerás".

A James E. Holloway le parece adecuado que la novela concluya sin la revelación de la identidad de Almotásim:

That the novel concludes just short of the final confrontation is for several reasons appropriate. First, of course, Almotásim logically should not be depict, for he represents the Ineffable, that which transcends expression, is indescribable, and even forbidden to be uttered. In addition, his portrayal is impractical, for like an artist's futile attempt to recreate pictorially the naked sun, any author's venture beyond suggestion to a description of the supreme, cosmic brilliance must ultimately fail. But such an ending is also especially consonant with the metaphysics for which the novel is a vehicle: an historia relates events in time and hence must stop with time cessation, just at the moment the student's quest crosses the threshold of eternity (Holloway, 1980, p. 45).

Por su parte, Shaw opina que "no story by Borges can be regarded as fully interpreted until each detail fits" (apud Holloway, 1980, p. 38). ¿No resulta sorprendente que en una novela de corte policiaco nunca aparezca el personaje que motivó la indagación? En el caso de "El acercamiento a Almotásim" hay varios puntos irresueltos: que sea una reseña de un libro que nunca podremos leer o una novela sobre un personaje que jamás aparece. Quizás "El acercamiento" se semeja a un acertijo, al modo que se explica en "El jardín de senderos que se bifurcan", cuando Stephen Albert hace reflexionar a Yu Tsun que en una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, la única palabra prohibida es precisamente "ajedrez". Esto

reforzaría la tesis de la identidad entre el estudiante y Almotásim. Acaso la novela es una adivinanza en la que debemos estar atentos a la única palabra prohibida para resolver el enigma. Borges comienza la recensión con estas palabras: “Su protagonista visible –no se nos dice nunca su nombre– es estudiante de derecho en Bombay” (p. 414; las cursivas son mías).

Si, como sugirió Xavier Villaurrutia, todo apunte crítico es, inevitablemente, un ejercicio de autocrítica, quizá pueda afirmarse que en un ensayo de *Otras inquisiciones* (1952) dedicado a Chesterton, aparecen unas palabras que definen de manera inmejorable al genio sudamericano como artista, “algo en el barro de su yo propendía a la infamia, algo secreto, y ciego y central” (OC, II, p. 73). Sin embargo, es necesaria una última observación: sería deshonesto –un acto de falseamiento o distorsión; de infamia, pues– no advertir que en esta cita me he permitido la sustitución de uno de los términos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, JAIME, “Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia”. *Revista Iberoamericana*, 49 (1983), pp. 247-261.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México, 1957.
- \_\_\_\_\_, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura latinoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, 38 (1972), pp. 391-403.
- BLÜHER, KARL ALFRED, “Posmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, eds. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Vervuert, Frankfurt, 1992, pp. 129-143.
- BORGES, JORGE LUIS, *Obras completas*, 4 vols. Emecé, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Un ensayo autobiográfico*, pról., y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999.
- DE MAN, PAUL, “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki. Taurus, Madrid, 1976, pp. 144-151.
- HOLLOWAY, JAMES, “Anatomy of Borges’ «El acercamiento a Almotásim»”.

- Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 5 (1980), pp. 37-59.
- LOUIS, ANNICK, "Definiendo un género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges". NRFH, 49 (2001), pp. 409-437.
- MONTANARO, ÓSCAR, "Historia universal de la infamia de Borges: un estudio prefacial". Revista de Filología y Lingüística, 1990, núm. 1, pp. 25-37.
- OLEA FRANCO, RAFAEL, El otro Borges. El primer Borges. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN, "Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges", en Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas, ed. cit., 1992, pp. 15-27.
- PIGLIA, RICARDO, "Sobre Borges", en Crítica y ficción. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986, pp. 51-64.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "Borges: una teoría de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana, 42 (1976), pp. 177-189.
- SAMANIEGO, FERNANDO, "«El acercamiento a Almotásim»: ejemplo borgiano de viaje cíclico a la nada". Letras de Deusto, 1984, núm. 30, pp. 175-178.

## RAZÓN Y SUEÑO EN LAS FICCIONES DE BORGES

GABRIEL RAMOS

¿No será acaso el diablo, como padre  
de la mentira, un fantasma necesario?  
Novalis, Granos de polen

El disco triangular. El inasible  
instante en que la flecha del eleata,  
inmóvil en el aire, da en el blanco.  
Jorge Luis Borges, "Cosas"

### LIMINAR: AVATARES DE LA RAZÓN

El infinito, ese "concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros",<sup>1</sup> es el motivo orquestador de la escritura de Ficciones, tanto en su estructura como en su desarrollo ideológico y alcances estéticos. Cuando Zenón plantea su aporía, la imposibilidad de razonamiento que era suponer una subdivisión infinita,<sup>2</sup> acuña –lo ponderó Platón– la *reductio ad absurdum*, base de la dialéctica.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, "Avatares de la tortuga", en *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 134; en adelante, cito la página junto al texto.

<sup>2</sup> Juan Nuño (La filosofía de Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1986) dedica algunas páginas a discutir la inexactitud con que Borges maneja la aporía. Subraya que Zenón no pretendía negar de veras el espacio, sino expresar con elegancia una contradicción al nivel de la expositivo. El hecho de que Borges recupere la contradicción en la ontología demuestra sólo que, como artista, intenta delinear más una angustia –que sí existe– que un sistema de raciocinio. Frances Wyers Weber explica con mayor elegancia la conexión de campos del pensamiento en su obra: "«Metaphysical meaning» is always subordinated to the playfulness of art. Borges has observed in himself a tendency to evaluate philosophical systems

Mas al defender con elocuencia el Ser de Parménides, Zenón dejó abierto el problema del razonamiento mismo, la posibilidad del regressus in infinitum aplicable a cualquier cosa. Cuando en otro momento la lógica se equiparó a la ontología, el problema, de por sí inasible, adquirió gravedad. Los textos de Ficciones están rodeados de pistas y guiños que recuerdan fácilmente la desesperada carrera de Aquiles, el problema de la razón, que anula el Ser. La ocupación de Borges en su libro no es la historia de una paradoja del infinito,<sup>3</sup> sino la de la angustia consecuente, descrita así por Barrenechea: "Esta sugestión puede tomar simplemente la forma de un ámbito de amplitud desmesurada: la geografía de la India, el desierto, la llanura, las calles interminables, los días que se estiran y prolongan indefinidamente, los vastos ciclos temporales; también la de una multiplicación enloquecedora, la de una subdivisión sin término, la de las cíclicas repeticiones de autómatas".<sup>4</sup> Eso lo lleva a realizar sus relatos sobre la línea de un diálogo con esa angustia metafísica: la descomposición infinita de todo por vías de la razón. De modo que el ambiente de su literatura roza el delirio, la fiebre y el sueño, que a la larga serán los elementos de recomposición del "mundo". La irrealidad actúa como tema y carácter narrativo: la literatura fantástica de Borges consiste en demostrar el asombro plausible ante lo habitual y elemental.<sup>5</sup>

En la historia de esa angustia es significativa la presencia de

---

according to aesthetic criteria" ("Borges's stories: fiction and philosophy", *Hispanic Review*, 36 [1968], p. 124).

<sup>3</sup> Al inicio del mismo texto (loc. cit.), Borges señala su empeño vano: "Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia. La numerosa Hidra (monstruo palustre que viene a ser una prefiguración o un emblema de las progresiones geométricas) daría conveniente horror a su pórtico; la coronarían las sórdidas pesadillas de Kafka y sus capítulos centrales no desconocerían las conjeturas de ese remoto cardenal alemán –Nicolás de Krebs..."

<sup>4</sup> Ana María Barrenechea, "La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges", en el libro de la misma autora y Emma Susana Speratti, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957, p. 67.

<sup>5</sup> La impresión fantástica está en la convivencia de lo irracional con lo concreto. Barrenechea indica con claridad la esencia de lo fantástico, cuyo "valor fundamental reside en ser símbolos de problemas universales" (op. cit., p. 55). En otra obra crítica del mismo año, ella señaló el motivo que nos ocupa: "La carrera de Aquiles y la tortuga no es sólo un elemento que contagia de irrealidad los

Nicolás de Cusa, "que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera" (p. 134), por el enlace que significa entre los orbes filosóficos de Borges: un vaso comunicante de la aporía eleática al ambiente con que Borges dialoga en *Ficciones: la filosofía de Schopenhauer y el romanticismo alemán*.

Nicolás de Cusa resuelve la contradicción metafísica señalando que el infinito es Dios y que es incognoscible; saber que lo ignoramos es acercarnos a comprenderlo (la docta ignorantia). El problema de pensarlo ocupa (y aquí siguió bien a Zenón) sólo la razón: el intelecto, en cambio, permite la intuición de la divinidad; Dios es la oposición de contrarios (coincidentia oppositorum) y solución de la paradoja. El cusano escribió: "Todas las cosas están en Dios, pero allí son los ejemplares de las cosas; todas están en nuestra mente, pero aquí son semejanzas de las cosas".<sup>6</sup> El mundo mismo, en su infinita complejidad, es la explicación de Dios, su manifestación. Su comprensión indeterminada es la clave de su resolución. El mundo, pues, es concebible desde la vis assimilativa del ser humano, desde la representación del mundo en nosotros. Y si en cada cosa está Dios, cada cosa es referente –espejo o microcosmos– del universo. La tradición permitió que esta idea trascendiera y se bifurcara; como explica Julián Marías: "este sentido infinitista domina en toda la metafísica moderna, desde Giordano Bruno hasta los idealistas alemanes".<sup>7</sup> Ciertamente, el trayecto de la vis assimilativa hacia el mundo como representación y su carácter ilusorio es largo pero preciso. Esta idea de Schopenhauer se enriquece con la del sueño y la voluntad, que como veremos forma parte de la resolución de

cuentos [...] 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" (La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges, *El Colegio de México*, México, 1957, p. 33). Y puntualiza más adelante: "Borges ha convertido también en tema de cuento fantástico los infinitos aplazamientos, una visión relacionada con su intuición de las aporías eleáticas..." (p. 41).

<sup>6</sup> Apud Julián Marías, *Historia de la filosofía*, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 190.

<sup>7</sup> J. Marías, *op. cit.*, p. 191.

Ficciones.

Las ramificaciones filosóficas causadas por la reflexión eleática integran a la larga su misma solución. Quizás de ahí provenga la insistencia de Borges por recurrir a ellas. La literatura contiene al mundo, como sueño, y sus incongruencias; un mundo, "que hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso" (p. 136).

Esa sinrazón –¿el intellectus del cusano?– llegará a justificar al hombre, aunque no al mundo. El mundo, en sí, la "realidad", siendo ilusorio, es el primer elemento fantástico del libro. El segundo es nuestra facultad de experimentar el mundo en nosotros; esa realidad también es ilusoria (no está hecha de res) pero permite al hombre salir del destino laberíntico cuya irrefutabilidad anulaba su ser. El ser no se puede construir de realidad, sino de irrealidades visibles, de arte.

Intento delinear el paso de la razón misma como corruptor del mundo (su carácter diabólico) al sueño, arte en sí, que justifica si no la realidad, sí la vida. Se parte de la discusión, inquisición o refutación del mundo ("es aventurado pensar que una coordinación de palabras [otra cosa no son las filosofías] pueda parecerse mucho al universo", p. 136), como fábrica de la voluntad o la razón, en los relatos de Ficciones y algunos textos más; las irrealidades visibles del arte, reflexiones estéticas, serán el punto de llegada. Allí se resuelve (se disuelve) la contradicción. Por eso el principio estético de Ficciones es buscar irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo; ya sea en la forma de una tortuga, de un héroe, de dieciséis relatos o de un tigre.<sup>8</sup>

"TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS"

<sup>8</sup> El corpus para este análisis comprende, además de Ficciones (Alianza, Madrid, 2000), "Avatares de la tortuga" (en *Discusión*, op. cit.), y el poema "El otro tigre" (J. L. Borges, *Ficcionario*, edición antológica de Emir Rodríguez Monegal, Fondo de Cultura Económica, México, 1998). Las menciones fortuitas de textos de *El Aleph* provienen de la edición de Alianza, Madrid, 2000.

Procedimiento común en la estructuración de las tramas de Ficciones es la reunión de causas tan azarosas como minuciosas, con las cuales se plantea el conflicto o tensión. Las causas y efectos (el tiempo y sus hechos) son vistos como corredores de un laberinto infinito; semejan, en la introspección, un regressus in infinitum. En torno a la Encyclopaedia que contiene el artículo sobre Uqbar, y a la que contiene a Tlön, hay causas imprevisibles e improbables: la quinta alquilada, el volumen apócrifo en un remate, la ambigüedad geográfica de Uqbar, su literatura fantástica.

La segunda parte del relato es aún más laberíntica; su centro es la imagen esquiva del personaje de Herbert Ashe, hombre viejo y decadente, como lo sugieren las cenizas de su nombre y la barba gris antaño roja. De hecho, el color rojo ya desvanecido es una constante del libro, que también se ilustra por el fuego, el crepúsculo y la sangre; refiere simbólicamente al infinito. Herbert Ashe prefigura al personaje John Vincent Moon, de "La forma de la espada". Como él, había pasado antes por el Brasil. Más aún, estos personajes encabezan también los símbolos del infinito como corruptor y aun como nueva forma de Mal (que ahora abarcaría algo más que la ética), que es el punto de partida de los infinitos como ficciones o como falseamientos de la realidad. Esta idea es plausible por el diálogo delicado que sostiene Borges con el idealismo alemán (y con un cierto naturalismo también alemán). El mundo es representación y abismo. La frase de Novalis precisa a Borges: "¿No será acaso el diablo, como padre de la mentira, un fantasma necesario?"<sup>9</sup>

Aquí, un rasgo de la paradoja eleática es el hecho de que Ashe mismo sea ingeniero de los Ferrocarriles del Sur (figuración de quien piensa corredores divisibles y bifurcables). También lo es el recuerdo del personaje, que por parte del narrador es "limitado y menguante": "Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo" (p. 19; las cursivas son mías). El recuerdo de él es tan débil como "el fondo ilusorio de los espejos. [Pues] en vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces" (p. 18). Ashe simboliza al hombre

<sup>9</sup> Novalis, Granos de polen. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen, tr. Á. Selke, A. Sánchez B., J. A. Ojeda y G. Bleiberg, Secretaría de Educación Pública, México, 1987, p. 49.

en su extremo afantasmado por la realidad misma, como culminación de la paradoja. Solitario en el hotel, huésped o pasajero en el corredor, representa la carrera; la imagen se abstrae en el libro de matemáticas y aún más en la visión inasible del cielo. (¿En cuántos colores pueden dividirse –destejerse—<sup>10</sup> los colores del cielo?) Las actividades de Ashe se reducen al ajedrez y a las inquisiciones numéricas. Por su causa, el oncenno tomo de la *First Encyclopaedia of Tlön* llega a manos del narrador; su lógica resulta a la “lógica del mundo visible” un intersticio de irrealidad, un pedazo de infinito inasible: 1001 páginas: “No había indicación de fecha ni de lugar” (p. 20). Este número alusivo de *Las mil y una noches* prefigura más bien progresiones infinitesimales, inasibles y caóticas, ya sugeridas desde el número del tomo: 1[00]1. No podía ser de otra forma, porque, como sabemos, el infinito anula el tiempo y el espacio. Tlön no puede ser más que la descripción de un planeta desconocido, lo que es casi decir ilusorio.

La curiosa e inexplicada inscripción al frente del tomo, *Orbis Tertius*, sugiere que esta ficción es también la solución aristotélica del tercero en discordia para el problema infinitesimal de la ontología de Parménides. Pero este Tercer Orbe es, en más de un sentido, espejo del tercer planeta que es la Tierra. Es prueba del ímpetu banal con que queremos demostrar la realidad.<sup>11</sup>

Recordemos que así como la memoria combinatoria de Raimundo Lulio propició la ideación de una enciclopedia y de un lenguaje que fuera llave universal de cualquier conocimiento,<sup>12</sup> el lenguaje de Tlön equipara la lógica con la metafísica; el mundo es así un puñado de referentes,<sup>13</sup> una perversión del sueño de Nicolás de

<sup>10</sup> En “El sueño de Coleridge” (*Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960), Borges recuerda la imagen acuñada por John Keats: *destejer un arcoiris*.

<sup>11</sup> Albert Béguin ha explicado diversos aspectos de la filosofía natural en los románticos alemanes; algunos de ellos aparecen en la obra de Borges, como la íntima e infinita relación del ser humano con la naturaleza: “Si se la considera en el tiempo, la naturaleza aparece como un ciclo infinito en que toda existencia individual nace y muere, sin tener sentido más que por su subordinación al conjunto. En el espacio, la naturaleza abarca todos los fenómenos, cada uno de los cuales refleja y reproduce simplemente la vida total” (*El alma romántica y el sueño*, tr. Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 98).

<sup>12</sup> Véase Paolo Rossi, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, tr. Esther Cohen, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Cusa. Tlön comparte igualmente su existencia en el lenguaje que lo inventa, que tiene que ser tan desmesurado como la realidad del mundo; por eso las bibliotecas de América y Europa, agobiadas por los personajes, son inevitablemente parciales; no pueden contener el mundo como no pueden contener a Tlön. En concordancia con lo dicho, el personaje Alfonso Reyes propone, glosando algo que el Reyes real dijo: "que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*" (p. 21). El conocimiento se equipara al mundo. Ello se refuerza con la alusión al *brave new world* que sería Tlön; más adelante, el mismo personaje aludirá a los simios, las máquinas de escribir y las eternidades de Aldous Huxley: "Calcula, entre veras y burlas, que una generación de tlönistas puede bastar [...] Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal" (p. 21s.).

Tlön es el colmo del idealismo (el materialismo es improbable); no hay espacio, no hay ser real, no hay sustantivos. Si los sustantivos existen, es porque son ficciones. Decir que ese idealismo total anula la ciencia es decir que nada es razonable: más que abstracción, hay conjetura. La clave del pensamiento en Tlön es el imposible; todo conocimiento engendra su paradoja. La aporía de Zenón sería buen emblema para este mundo, porque Tlön no es otra cosa que nuestro mundo entendido en las consecuencias últimas de dos o tres filosofías.<sup>14</sup> Si como ha escrito Schopenhauer, el mundo existe porque es percibido por alguien, entonces el mundo es un tejido de existencias cruzadas. Prefigurando "Las ruinas circulares", se dice: "A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro" (p. 33). Ciertos animales también simbolizan el infinito como fuerza incontenible, corruptora o trascendente; de forma notable lo son los caballos y los felinos.

"PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE"

<sup>13</sup> Después del Renacimiento, esta idea fructificó en el lenguaje analítico de John Wilkins y en el ensayo homónimo de Borges, que lo recuerda. Además, las lenguas de Tlön funcionan de la misma manera, es decir, acumulativamente.

<sup>14</sup> F. W. Weber explica: "Reality yearns to give in total coherence. Yet this final coherence, the story shows, is also a contraversion of its own principles" (art. cit., p. 139).

La supuesta obra de Menard es rica en planteamientos sobre la postulación lingüística de la realidad, que adolece a su vez de la misma irrealidad de Tlön. El inciso m señala *Les problèmes d'un problème*, que (como esbozó Borges en "Avatares de la tortuga") "discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga" (p. 44). El ajedrez, que ocupa el inciso e, simboliza también las progresiones geométricas e infinitas (como la Hidra que preludia lo ilimitado). El texto de por sí se dedica a la posibilidad de agotar un infinito; escribir el Quijote es posible porque "todo hombre debe ser capaz de todas las ideas [tarde o temprano se llegaría a ellas] y entiendo que en el porvenir lo será" (p. 55). Si se puede llegar al Quijote, es porque se puede tomar una idea y manipularla tantas veces como se requiera para alcanzar a Cervantes.<sup>15</sup> Ya de por sí, el azar había tenido su parte en la ficción original, que fue hecha "un poco à la diable" (p. 50). Recuérdese la frase de Novalis.

#### "LAS RUINAS CIRCULARES" Y EL SUEÑO

Ya vista la materia inasible del mundo de la razón, aparece en "Las ruinas circulares" el sueño como representación de nuestra irrealidad: la realidad como pesadilla. El recinto donde el mago medita refleja la vida en el mundo, es decir, en el tiempo; el fuego y las cenizas son símbolo del infinito que circunscribe la vida; al recinto lo corona "un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza" (p. 56). Como Herbert Ashe, el mago es un hombre gris; el hombre soñado será como el fuego.

Los dos conceptos que integran la angustia de Borges están en las ruinas: por un lado la trascendencia y el devenir del ser; pero éste (sostenido en la sola razón) contiene su inexistencia, como acusó Zenón. La solución prevista, por otro lado, es el sueño, generador del mundo por la voluntad (Schopenhauer): "cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad" (p. 57).<sup>16</sup> Para evitar la paradoja, se acepta el idealismo,

<sup>15</sup> La estética en Borges, apunta Arturo Echavarría, "está vinculada a los modos y formas de cómo forjar una problemática en escritura que aspire a ser susceptible de las lecturas que permitan «interpretaciones sin término» y de la inmortalidad" (Lengua y literatura de Borges, Ariel, Barcelona, 1983, p. 41).

como se dice en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja” (Discusión, p. 120). Tal es la primera solución para disolver las sombras, soñar que “redimiría a uno de ellos [los sujetos en potencia] de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real” (p. 58). Pero la solución es aparente. El ser ocurre desde una ficción. En la selva inagotable, en las ruinas circulares, en la multitud de sueños, en la cáfila de alumnos, el sacerdote (ya sin nombre) repite la carrera de Aquiles, realiza un regressus in infinitum. Pasa al estado opuesto, la lucidez del insomnio, el agotamiento de la realidad en uno mismo, la vigilia perpetua que prefigura un laberinto. Aún se entrevé otra solución en el instante en que entra al mundo el soñado: “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” (p. 62). El ser podría persistir a pesar de la ficción y su nihilismo; la experiencia de soñar se acerca a la experiencia de que nuestra vida nos pertenezca. Compárese la siguiente frase de Novalis a la anterior de Borges: “Estamos cerca del despertar al soñar que soñamos” (op. cit., p. 18).

#### “LA LOTERÍA EN BABILONIA”

La lotería es imagen del azar absoluto por el que se rigen las cosas: “la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo” (p. 72). El carácter del azar es dionisiaco, es un río de deleites donde la trascendencia parece posible por el carácter lúdico de la experiencia en sí.<sup>17</sup> Su naturaleza es indefnida y su realidad, sin certeza alguna,

<sup>16</sup> Aquí se aprecia la cercanía de Borges con Schopenhauer. Serge Champeau ha anotado el enlace por la voluntad entre ambos autores: “La volonté apparaît aussi, immédiatement, comme l’essence non seulement du moi mais de l’univers tout entier. Dans un mouvement analogue à celui par lequel Borges passe de l’univers comme multiple au multiple interne auquel le rêve donne accès –et inversement du multiple interne à celui de l’univers– pour finalement les assimiler, Schopenhauer accède à l’essence de toutes les autres choses et de l’univers à partir du sentiment de soi-même comme volonté” (Borges et la métaphysique, Librairie Philosophique-J. Vrin, París, 1990, p. 148).

es incuestionable; el personaje sabe “lo que ignoran los griegos: la incertidumbre” (p. 65). Se opone por ello a la lucidez de pesadilla de la razón; no sufre en apariencia el gobierno de la contradicción eleática, pero carece de la voluntad que actúa en estos textos como justificadora de las ficciones. La libertad es ilusoria, pues carece de destino: “todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio. Las consecuencias eran incalculables” (p. 71). La lotería es otro espejo atroz de la realidad: “En la realidad el número de sorteos es infinito [...] los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga” (p. 74). Cual el mundo de la razón (de los griegos) o del sueño (de los románticos), el de la incertidumbre señala su irrealidad y su esencia fantástica.

Símbolo feroz del azar –como ser– es un felino; junto a él está el del agotamiento y las cenizas: “había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general daban a la Compañía” (p. 71 s.). Secretamente se alude a Kafka (Qaphqa); la letrina puede pensarse como la boca de una corriente subterránea, como a continuación se sugiere, o como una letra mínima y, por sagrada, profusamente significativa. Pero esta letra de culto no pareciera edificar ni afirmar ningún mundo, sino resquebrajarlo.<sup>18</sup> Ello se avendría bien con el autor checo, para quien la realidad se daba desfigurada de por sí. Las grietas del acueducto (referente de río, símbolo del devenir) recuerdan lo dicho respecto del mundo en

<sup>17</sup> “El terror y el juego están unidos indisolublemente, como elementos de la catarsis que son [sic] la obra de Borges. Casi todos sus textos contienen dentro de la seriedad del espanto un elemento de disolución lúdica, a veces casi carnavalesca del terror” (Volker Roloff, “Aspectos estético-receptivos en el discurso de Jorge Luis Borges”, en Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas, eds. K. A. Blüher y Alfonso de Toro, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, t. 2, p. 82). Piénsese, por ejemplo, en los Festspiele de “Tema del traidor y el héroe”.

<sup>18</sup> Claudia E. de Belva cita cómo en una entrevista (“Una valoración de Kafka por Jorge Luis Borges”, Clarín. Cultura y Nación, Buenos Aires, 30 de junio de 1983) Borges explica: “Yo escribí dos cuentos que trataban de ser cuentos de Kafka, pero

“Avatares de la tortuga”: “pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Discusión, p. 136). Ciertamente, “nada tan contaminado de ficción como la historia de la compañía” (p. 75).

Un problema queda en el aire. El lugar desde donde escribe el narrador es imposible. Ha señalado que está lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres; pero éstas abarcan el orden del mundo. Y dice que está por zarpar y que poco tiempo le queda. ¿La barca refiere un devenir superior? ¿Está muerto? Él, que escribe, ¿no es un hacedor más de ficciones, como lo indica el hecho de que confiese que él mismo ha incurrido en falsedades?

#### “EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN”

La obra de Quain alude una vez más a los laberintos (The God of the Labyrinth, April March, The Secret Mirror, Statements: “The Rose of Yesterday”). Al paso de noches peripatéticas de conversación literaria, se puede planear una ficción subdividiendo una idea: literatura como regressus in infinitum. Ello se logra por la homologación de una escena con un efecto de causas inalcanzables. Empieza a diseñar “El Jardín de senderos que se bifurcan” y explica su propio proceder.

#### “LA BIBLIOTECA DE BABEL”

El cuento es fantástico a priori; es la representación de una angustia desfigurada (con lo que se asemeja de nuevo al expresionismo de Kafka). Como la esfera de Pascal, la biblioteca “es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (p. 88). Como las lenguas de Tlön y las ideas de Menard, sus signos fatigan los signos y las ideas. Los volúmenes infinitos abarcan combinaciones inacabables de signos, de lenguas, de lucubraciones. Un solo libro puede ser un laberinto y puede contener (prefigu-

me di cuenta de que sólo Kafka podía escribir cuentos de Kafka. Esos dos cuentos míos son –y tengo que confesarlo– «La lotería en Babilonia» y «La biblioteca de Babel» (“Alemania en Borges”, Letras, 1998, núm. 38, p. 28).

rando “El Aleph”) los demás infinitos. El único tomo que parece tener sentido ofrece “nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada” (p. 91). Aun los peregrinos, bandidos o sabios que recorren sus pasillos o ensayan medios regresivos de hallar su vindicación, son cautivos de la flecha eleática y su inmovilidad es inevitable.

Una vez más, el infinito corruptor se acerca a ser el Mal, engendrador de apariencias: “El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos” (p. 88). A quien habita ese mal, la sola idea de redención posible basta para justificarse: “Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno” (p. 96). Esta frase cunde y traspasa el libro de Borges; puede estar en boca de Herbert Ashe, de Yu Tsun, de Vincent Moon, de Jaromir Hladík, del negro que matará a Martín Fierro y aun de Otto Dietrich zur Linde (de “Deutsches Requiem”, en *El Aleph*). El infierno, la irrealidad, es el mundo del hombre.

Entre los enigmáticos libros que resguarda el narrador está *Axaxaxas mlö*, que en una lengua atributiva de *Tlön* –recuérdese, *Tlön* acabó por invadir el mundo– sería: *La luna sobre el río*. Acaso este libro de título secreto sea la vindicación de toda la biblioteca. La luna sobre el río representa la ficción del devenir de nuestra existencia. Para los románticos, es la imagen del mundo, representada por nuestra voluntad (*der Mond ist der Geist*, diríamos), pasajera e inasible, pero existente.<sup>19</sup>

#### “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”

Las ideas ensayadas en las ficciones anteriores integran los laberintos de tiempo y de ideas que este relato significa. El cuento es un punto de una subdivisión azarosa de la Historia, vista de por sí como la Esta idea bien puede ser vaso comunicante universal. El poeta voluptuoso y caudaloso de la poesía en mano, preguntó a la luna. Poemas ed. de por sí como, Colegio de México, México, 1982, p. 42) Llegó a escribir: “Tanto los [hombres] del pasado como los del presente / vienen y se van como las aguas del río, / Mas todos contemplan la misma luna. / ¿Qué podría yo desear sino ver siempre, / mientras canto y bebo, / su reflejo en el fondo de mi copa de oro?” José Juan Tablada, por su parte, esbozó en el conocido poema “Li-Po” la imagen del reflejo de la luna existente mientras no lo alteren “los cormoranes de la idea en las riberas de la meditación” (Los mejores poemas, ed. Héctor Valdés, UNAM, México, 1993, p. 63).

confluencia (no siempre coalescente) de detalles tan infinitos como minuciosos. Desde una página (la enigmática 242) de la Historia de la Guerra Europea, a uno de sus eventos, a una de las "divisiones" de un ejército, a una lluvia o un hecho secreto que contenía el infinito y la justificación del espía Yu Tsun, y que resultó baladí a la guerra mas trascendente para dos o tres personajes. Yu Tsun es un efecto de sus innumerables antepasados, en cierto modo, una ficción de los mismos. Con Richard Madden encarna la carrera eleática, que ornán trenes (uno de sus pasajeros es un joven que lee con fervor a Tácito; acaso alusión de Borges a sí mismo), horarios, senderos que se bifurcan entre los fresnos y aun la tarde íntima e infinita, que llega a otro laberinto más vasto, de ideas, símbolos y demás ficciones: el libro de Ts'ui Pên. Sus posibilidades se afantasman entre sí, todas transcurren pero ninguna acaba de ser.

Madden (que carga en su nombre la locura) representa aquí el elemento disruptivo de la realidad o activador del infinito y el caos. Su rostro acaballado y sus rasgos rojos (es de procedencia irlandesa) recuerdan al dios del fuego de "Las ruinas circulares", que es como tigre o caballo, de piedra y de cenizas. No en balde la persecución termina en Ashgrove y el papel que Ts'ui Pên dejó ha perdido su antiguo carmín; dice: "dejo a los porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan" (p. 112). La senda y el devenir de la carrera son siniestros, acrecientan el laberinto.

El jardín de senderos que se bifurcan, título no sólo del cuento sino del libro autónomo de 1941 que en 1944 se convirtió en la primera parte de Ficciones, representa los problemas de la postulación de la realidad, que es ficción y que es inquisición. En Artificios, nombre de la sección añadida en 1944, la angustia metafísica que anima la primera parte de Ficciones se resuelve (o disuelve). La trama es más el problema de un personaje que un problema del mundo. Aunque encierra igualmente cierto nihilismo, remanece la oportunidad de trascender en la ficción, pero no por ella, sino por el sueño, como representación voluntaria de un mundo ya nuestro.

#### "FUNES EL MEMORIOSO"

En Funes la división infinitesimal ocurre en la experiencia: es el extremo de la estética de Hume y de Berkeley. Si pensar es abstraer y generalizar una imagen para nombrarla, la distinción y nominaliza-

ción infinita de Ireneo<sup>20</sup> acaba por abarrotar su mente de instancias inabarcables; sólo cunden las progresivas divisiones que tornan la idea y la sensación (que integran el concepto de creencia de Hume: el mundo) en vacío inasible. Recuérdese que la tradición renacentista hace de la memoria el crisol donde la estética y la metafísica (y el lenguaje) son lo mismo; desde allí se ve el mundo como construcción verbal y ficción inevitable. Ello se opone a la actitud del narrador, que busca representarse su vida como quisiera que fuera (quedando lejos de Lulio y cerca de Schopenhauer).

La experiencia de Funes se asemeja al fuego cambiante y a la ceniza innumerable; su ser es como el ascua del cigarro que siempre lo anticipa. Una vez más, el fuego que es tigre y que es caballo simboliza el infinito. A caballo aparece el narrador en su propia memoria feliz, a caballo corren “una especie de carrera con la tormenta” (p. 125). El supuesto padre de Funes, un tal inglés O’Connor,<sup>21</sup> es domador o rastreador; luego de que a Funes lo voltea un redomón, su capacidad perceptiva se agiganta. Funes es la percepción hasta los variables límites del mundo. El infinito opera en él su corrupción: “discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción” (p. 134). Su anhelo es por tanto el del devenir que se le ha negado: “También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente” (p. 135). Su incapacidad de abstracción anulará su yo (la conciencia consiste en distinguir límites entre el yo y el mundo); su imposibilidad de sueño, es decir, de apartarse, de distraer la atención de sus impresiones, de olvidar, le quita su voluntad de elegir su realidad, de soñarla.

<sup>20</sup> Este nombre no es casual. En el siglo III, San Ireneo combatió a los gnósticos en su Tratado contra las herejías; entre otras cosas, los gnósticos sostenían el dualismo de los principios supremos. El eco caricaturesco de dicho personaje puede ser irónico, por las duplicaciones inacabables que ocurren de hecho en Funes; o trágico, porque la negación constante de la dualidad termina en la unicidad vacía. Manuel Benavides, en todo caso, ha anotado: “Borges va a perseguir la búsqueda conceptual de la unidad: cómo lo múltiple se reduce a la unidad, el tiempo a la eternidad, el movimiento al reposo, la corriente de los actos al yo” (“Borges y la filosofía”, Cuadernos Hispanoamericanos, 1987, núm. 444, p. 119).

<sup>21</sup> En realidad, debe ser un irlandés que pasa por inglés (como Vincent Moon). O’Connor es el nombre de un clan de Irlanda, especialmente notable hacia los siglos XI y XII.

“LA FORMA DE LA ESPADA”

El relato no es expresamente fantástico, pero posee algunos rasgos ya vistos. El traidor John Vincent Moon, de “ojos glaciales”,<sup>22</sup> es otra de las máscaras del caos que empieza a invadir la realidad. El fuego y las cenizas convergen en su cicatriz (una media luna de sangre, ya cenicienta). Lo llaman el Inglés de la Colorada, pero es, como el padre de Funes y como Madden, irlandés. Como este último y como Yu Tsun, forma parte de una persecución azarosa (en la casa de un general cuyo nombre honra al gran empirista inglés) “a través de negros corredores de pesadilla y de escaleras de vértigo” (p. 144).

Su nombre esconde el carácter probablemente fantástico del cuento. Aventuro una interpretación. John Vincent Moon puede relacionarse con San Vicente de Lérins, tenue seguidor de la doctrina de Pelagio, monje británico que en el siglo IV argumentó que el pecado de Adán no debilitó la capacidad humana para el bien. San Agustín lo refutó diciendo que en el pecado de Adán pecó la humanidad entera, lo cual bien puede enlazarse con la reflexión de Schopenhauer recordada por el narrador: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres” (p. 142s.). La cercanía del tema se confirma con una suerte de refutación del pelagianismo: “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” (p. 143). Todo hombre engendra la posibilidad de ser otro; como Cervantes y Menard, como también Shakespeare fue de algún modo Ricardo III y en otro texto Rufo pudo ser Homero. Otra posibilidad, la evidente: Moon también podría ser el hombre al que traicionó y que narra paradójicamente su historia. El ser del hombre es la

<sup>22</sup> Delicada alusión de Borges a Dante, que en el noveno círculo del Infierno (sigo la edición de Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1995, xxxii, 46-48), recinto de los traidores, dice: “lágrimas de los ojos derramaron / sobre los labios, donde congeladas / por el frío que hacía, los cerraron”. Versos adelante (70-72), dice: “Vi mil rostros de tinte mortecino / por eso siento horror siempre que encuentro / alguna alberca helada en mi camino.” Compárese este pasaje con aquel de “El Aleph” donde el personaje siente una incómoda familiaridad que impregna al

suma de realidades en potencia monstruosas.<sup>23</sup>

“TEMA DEL TRAJIDOR Y DEL HÉROE”

Predomina aquí la filosofía romántica de la naturaleza, que entiende el mundo como representación, voluntad y sueño: “Kilpatrick pereció en la vista de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado” (p. 147).<sup>24</sup> Aunque también se presiente el tono de la tradición de Lulio y de Giulio Camillo: “Kilpatrick fue asesinado en un teatro” (p. 147), literal y simbólico. No sorprende que la casualidad haga que Irlanda sea el escenario del texto. En la lucha por la libertad de su nación, el héroe conserva el carácter radiante y fatigado de símbolos anteriores: “su estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas” (p. 147). Algo de “Las ruinas circulares” tiene la escena: su muerte real pero ficticia es precedida por un incendio en la torre circular de Kilgarvan, lugar de origen del héroe. En Kilpatrick transcurren todos los hombres: la revuelta de un pueblo y sus descendientes; el heroísmo y la traición (Julio César y Claudio); incluso pudo derivar de allí John Vincent Moon. El carácter es optimista; la escenificación infinita (que incluye a Ryan, que la escribe) no es tan agobiante, acaso por la intercesión del sueño voluntario como representación. A Kilpatrick lo justifica su acto, “que le daba la oportunidad de redimirse y que rubricaría su muerte” (p. 150), que a su vez justifica su causa y su nación y a su inventor (Nolan) y a su biógrafo (Ryan) y aun al inventor primero

<sup>23</sup> Se aplican aquí las frases de Otto Dietrich zur Linde, en “Deutsches Requiem” (El Aleph, p. 99s.): “Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un infierno posible”. Más aún, bajo la fe de la espada se es “comparable al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días” (p. 103).

<sup>24</sup> Jaime Alazraki señala la oposición de fuerzas en Borges, de sueños contra la irrealidad (el dominio de la razón): “El caos del mundo embiste contra ese mundo soñado, un orden que no alcanzamos a penetrar sorprende la geometría retícula de nuestra lógica, un territorio no descubierto irrumpe en una geografía prolijamente cartografiada. Los sueños dibujan el mundo como quisiéramos que fuera; la irrealidad lo impone como es: ‘irreversible y de hierro’” (“Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges”, en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1974, p. 372).

(Borges): “he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles” (p. 146).<sup>25</sup> En este sentido, aun un cuento realista será fantástico.

La estructura narrativa prefigura también el infinito. Pero el carácter cíclico de la historia, su secreta forma de tiempo, los laberintos circulares que dan a otros laberintos, superan el agotamiento y entrevén la trascendencia en la voluntad y el sueño, en el carácter lúdico de la representación (cual los *Festspielen* aludidos) y en la certeza de la muerte y la actitud hacia ella.

#### “LA MUERTE Y LA BRÚJULA”

También es representación, ideada por la fiebre y la pesadilla de uno de los personajes “disruptivos”: Red Scharlach.<sup>26</sup> “En esas noches yo juré por el dios de las 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” (p. 168). Así se origina la trama, bifurcación progresiva de una idea. Con su ventaja de urdidor, Scharlach se convierte en la tortuga y Erik Lönnrot<sup>27</sup> en Aquiles, para quien “desglosar la secreta morfología de la malvada serie” (p. 153) es abrir nuevos laberintos: desde los libros de Yarmolinski a los asesinatos, al absoluto Tetragrámaton, a los Ferrocarriles Australes, al riachuelo tenue, a las antecámaras y corredores dobles de la casa para culminar en la flor marchita que se desbarata. Hay dos o tres versiones de la realidad: la de Lönnrot, que cree las ilusiones del mundo; la de Scharlach, que las representa o proyecta; y la suma

<sup>25</sup> Zulma Mateos ha escrito: “en medio de su visión pesimista y trágica de la existencia hay un resto de optimismo. Lejos de propiciar la aniquilación de la voluntad, Borges propone encauzarla en la búsqueda de un último sentido: en la tarea del hacedor” (*La filosofía de Borges*, Biblos, Buenos Aires, 1998, p. 122).

<sup>26</sup> Sin duda, el nombre duplica el color rojo; pero parte del apellido tiene algo de macabro y aun de diabólico: Scharlach, en alemán, significa escarlata o escarlatina.

<sup>27</sup> Erik Lönnrot también contiene por partida doble el color rojo. Mientras que rot significa en alemán rojo, “Erik Lönnrot” recuerda a Elías Lönnrot (1802-1884), el escritor y filólogo finlandés que recuperó los cantos populares de Carelia en el Kalevala. Aparte del homenaje a una literatura –bien se sabe– admirada por Borges, se ha matizado por medio de esta alusión la cualidad de Lönnrot de “investigador” y artista, que desglosa una morfología narrativa que ha sido urdida por Scharlach.

de ambos, que son ficción: el narrador dice: "Al sur de la ciudad de mi cuento..." (p. 164).

En algún momento se vicia de infinito la realidad, porque parece del heroísmo que operaba en "Tema del traidor y el héroe". A diferencia de éste, "un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que el odio" (p. 167) originó la representación (el sueño). El ser se vuelve intrascendente, como lo simbolizaban el riachuelo ciego cerca de Triste-le-Roy y la inmovilidad corrupta de la enfermedad de Scharlach. El acercamiento de Lönnrot al desenlace es una degradación de las cosas a su alrededor: "Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco" y atravesó por "las confundidas generaciones de rotas hojas rígidas" (p. 165; las cursivas son mías), entre el interminable olor de los eucaliptos.

El rojo de los personajes,<sup>28</sup> su vitalidad, se degrada en tales experiencias. El caballo que aparece –símbolo del fuego en "Las ruinas circulares"– ha perdido su color, pero el fuego parece persistir en la descomposición básica de sus colores en los losanges amarillos, verdes y rojos que son clave de la morfología. La última acción de Scharlach es hacer fuego; la última de Lönnrot es confirmar la paradoja. Ambos engendran sus cenizas. Sólo el inspector Franz Treviranus es capaz de desentrañar las tramas ilusorias, como sueños: prevé el crimen banal del origen y el simulacro que es la trama entera; no en balde lleva el nombre de un filósofo alemán de la naturaleza, que "ve en el sueño de todas las creaturas vivas [...] la presencia de su desarrollo futuro".<sup>29</sup>

#### "EL MILAGRO SECRETO"

La oportunidad de salvación, de justificación ante la muerte por la voluntad, aparece en "El milagro secreto". El nombre del oficial alemán que sentencia a Jaromir Hladík es previsible: Julius Rothe, que ya resulta curioso, no obstante, que sea el nombre de Scharlach el que más fácilmente prefigura el del detective célebre: Sherlock.

<sup>28</sup> Nuevamente encontramos irlandeses: el que intentó evangelizar a Scharlach, dándole un laberinto más a su fiebre; y Finnegan, el tabernero; no sólo homenajea a Joyce, recuérdese que la textura de *Finnegans Wake* es el entresueño.

<sup>29</sup> Así lo asienta Albert Béguin, op. cit., p. 114.

es la orden final en el fusilamiento (¡Fuego!), que no aparece. Por su parte, Hladík mide en su imaginación, al infinito, los pasos que lo llevarán al punto de su muerte, que lo liberarán de la angustia y de la tarea ardua de imaginar. Dos sueños representan lo ilusorio del mundo y, según la actitud del hombre, la naturaleza del sueño: en el ajedrez infinito del primero, las jugadas son ya imposibles; en el segundo, la precisión y la búsqueda permiten encontrar a Dios; la diferencia la opera la voluntad,<sup>30</sup> que le da cierto tinte heroico.

Su milagro consiste en la demostración de la paradoja (el movimiento imposible); salvo que su efecto no se aplica al espíritu ni a la mente. La justificación de Hladík está en la faceta más irreal del ser humano: el arte. Sale de la realidad como infierno y pasa a la irrealidad voluntaria, su drama *Los enemigos*. Como es de suponerse, representa una acción bifurcada y circular, donde el mundo es alucinación de un hombre apócrifo. Pero el carácter poético de la obra permite el último heroísmo humano: la conciencia de sí en un mundo improbable: "Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte" (p. 177); el metro es de carácter heroico, es el hexámetro que también recuerda los hexágonos de "La biblioteca de Babel".

#### "TRES VERSIONES DE JUDAS"

Se visualiza a Judas de dos formas sustanciales. Primero como el articulador, la pieza clave de una representación, que es la Representación clave de la Historia. Gracias a él es posible la Pasión de Cristo y las consecuencias que desencadena: la redención de toda la Humanidad. Este argumento no es sino la posibilidad del segundo: si la actitud de Judas, que renunció al cielo para permitir el destino divino de Cristo, es tan digna, puede ser todavía más divina: este perpetrador es el Redentor mismo.

El infinito materializado en el Infierno se constituye de infamia, <sup>30</sup> Z. Mateos explica de Borges que "su visión trágica de la existencia es mitigada solamente en algún aspecto, el ético-antropológico, por un cierto voluntarismo que reconoce para el hombre una posibilidad de justificar su existencia" (op. cit., p. 124). Por su parte, C. E. de Belva dice: "El «milagro» es alegoría del triunfo de la lucidez sobre la barbarie y la violencia, triunfo que es, en última instancia, una derrota" (art. cit., p. 31).

pero también de trascendencia ciega. La negación de la vida resulta la última posibilidad de salir de la contradicción, aunque sea por aniquilación.<sup>31</sup> A Runeberg le habría gustado acompañarlo, "Dante le hubiera destinado, tal vez, un sepulcro de fuego" (p. 184), que es un sepulcro infinito.

#### "EL FIN"

Bien se puede decir que "El fin" es la antesala de "El Sur". Aunque el relato es realista, está plagado de las mismas circunstancias fantásticas que ocupan el libro. El dueño inválido e inmóvil de la pulpería, Recabarren, percibe la realidad como las apariencias acusadas por el empirismo inglés; el mundo existe en tanto que percibido, de modo que el mundo refluye hacia uno: "llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría por otras" (p. 193). La realidad es frágil y deleznable (un artista diría que es plástica). Todo tiene carácter ideal, que es lo mismo que decir ficticio: "La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño" (p. 195). La espera por el desafío del negro contra Martín Fierro, que llega a caballo bajo el símbolo infinito que es la luna y su cerco rojo, es nihilista: conduce a la nada. Una versión más optimista de la marcha hacia la muerte aparece en los dos textos finales.

#### "LA SECTA DEL FÉNIX"

En general, todos los personajes de Ficciones son fénices por su relación con el fuego y las cenizas; sin embargo carecen de otro elemento parecido al infinito pero no corruptor: la dimensión erótica del ser humano, donde la razón no puede circunscribir al amor y la voluptuosidad en sus laberintos ni en sus paradojas de

<sup>31</sup> Z. Mateos anota: "La salvación consiste, pues, en una negación, en lo que comúnmente puede interpretarse como una aniquilación: equivale a la abolición del carácter en vida y, al morir, la inmersión en la nada" (op. cit., p. 29).

tortugas. El amor es la última clave romántica que Borges inscribe en sus reflexiones: "En las literaturas germánicas [el romanticismo alemán y acaso la épica] hay poemas escritos por sectarios, cuyo sujeto nominal es el mar o el crepúsculo de la noche; son, de algún modo, símbolo del Secreto, oigo repetir. Orbis terrarum est speculum Ludi..." (p. 203).

La solución no es oponer a la idea del mundo (el macrocosmos) otra igualmente racional (el microcosmos), porque sólo multiplica lo deleznable y marcescible de la realidad. Lo irracional tampoco es opción (como la lotería de Babilonia), porque roba el destino. Pero el carácter lúdico, el azar, permite, por efectos del amor e instinto erótico, la multiplicación y sobrevivencia del hombre, "a despecho de las vicisitudes del orbe, a despecho de las guerras y de los éxodos" (p. 204). Es un espejo que reinventa el mundo sin vaciarlo; ésta es la segunda instancia fantástica de Ficciones. La primera fue la realidad misma, la segunda es la realidad a pesar de sí, la maravilla, que se ve adelante.

### "EL SUR"

Los derroteros de todos los relatos de Ficciones se reconocen en "El Sur". Juan Dahlmann es la cúspide de una serie innumerable de circunstancias, que provienen de sus antepasados y de sus dos culturas. Dahlmann encarna el diálogo de Borges con el Romanticismo alemán. En su sangre hay un doble sentido trágico del destino y de la libertad. Como los demás personajes del libro, está enfermo de realidad, desgano y soledad. Su memoria (Funes) prefigura un mundo en proceso de corrupción. Está vedado de la realidad porque encalló en ella. Así, el destino lo alcanza, rubricándole la muerte en el rostro (Moon). La multiplicidad cunde, representada por su ejemplar de *Las mil y una noches* (Tlön, Menard, Quain, Babel, Jardín, Kilpatrick, Scharlach, Judas, Hladík...) y más adelante por unos caballos, un sol viejo y un toro inmóvil.

El sueño, generador y estabilizador de la realidad, se corrompe en el laberinto como el infierno de la fiebre y la pesadilla (Scharlach); el mundo es fantástico porque puede cohabitar con el infierno, y el tiempo, ante las minuciosas manifestaciones de la

enfermedad, se alarga agobiante. Toca fondo, para en inmovilidad (Funes, Hladík), se odia (Moon, Judas, Yu Tsun). La vida lo redime súbitamente; su destino, a pesar del mundo (Fénix), refluye. La muerte no es más que abstracción, una idea débil. Ese destino, que lo sana, le permite escapar de la contradicción: "era una afirmación de que esa dicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal" (p. 210). La riqueza y voluptuosidad del mundo es la rúbrica de su destino: la vida. Su memoria parece intuir la realidad. Su recuperación lo encamina hacia el simbólico Sur, cuyo mundo es más firme.

El felino que solía referir la realidad y su carácter inabarcable no es ya feroz y sueña; el gato, como divinidad, habita lo eterno, en oposición a la fugaz transitoriedad humana:

A los lados el tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Sharazad y de sus milagros superfluos; Dahlman cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (p. 210).

El amor romántico, que también es el amor al mundo y a su naturaleza abismal, es el elemento redentor. Dahlmann cierra el círculo vicioso de los personajes; la distinción elemental es que disfruta su vida. Incluso si el mundo es delirio, ha dejado de importar su esencia. En la pulpería donde culmina su breve caminata de aventura, chocan dos fuerzas en él: la del caos dionisiaco del retador y la del destino elegido<sup>32</sup> por el gaucho mítico que viene a representar su pasado y su esencia. Desde el fondo del sueño o del delirio que es el mundo, Dahlmann elige y se apropia de su vida, terminando la voracidad infinita del no ser: "Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (p. 216).<sup>33</sup> Comprensiblemente, las últimas líneas del relato suceden en tiempo presente (como el

<sup>32</sup> A. M. Barrenechea anota que el carácter nihilista de Borges tiene sus anécdotos. Entre otros, "esa hombría para aceptar el destino implacable" y "el goce

del gato), ocurriendo siempre. La vida, que no acaba, es porque es elección: “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (p. 216).

#### EPÍLOGO: EL TIGRE COMO VOLUNTAD DE SUEÑO

En la obra de Borges, la carrera que inician la tortuga y Aquiles la termina un tigre: imagen del ser trascendente, libre de la paradoja que de lógica derivó en ontológica. No niega, no obstante, su carácter ilusorio; pero tampoco quiere ser ya dialéctico. Los tres tigres de “El otro tigre” (Ficcionario, p. 354) resumen las posturas o postulaciones de la realidad:

Pienso en un tigre. La penumbra exalta  
La vasta Biblioteca laboriosa  
Y parece alejar los anaqueles (vv. 1-3).

Está hecho de voluntad y aunque es ficticio nos representa y simboliza:<sup>34</sup>

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono  
Que el tigre vocativo de mi verso  
Es un tigre de símbolos y sombras  
Una serie de tropos literarios  
Y de memorias de la enciclopedia (vv. 22-26).

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” (op. cit., p. 144).

<sup>33</sup> S. Champeau cita a Schopenhauer (fragmento 1249): “Quelle serait donc alors la seule réalité de tout cet univers? Un esprit du monde qui sans dessein et sans but ne rêverait donc que des rêves sombres et accablants” (op. cit., p. 151). Ante esa angustia –que domina en “Las ruinas circulares”– Borges opone el mundo como un soñarse; agrega Champeau: “Nous ne serions alors pas loin de l’image borgésienne de l’univers-moi comme un «se rêver»” (op. cit., p. 152).

<sup>34</sup> Albert Béguin (op. cit.), hablando del devenir del sueño, dice: “Conoceré el camino que recorren las imágenes en el último minuto de su trayecto infinito, pero seguiré ignorando su origen; sin embargo, esas imágenes me han hablado en un lenguaje que me conmueve por su cualidad y por una aparente alusión a

Pero está lejos de los problemas ontológicos de la tortuga: “salvará las bárbaras distancias” (v. 10). El trascender se sostiene del anhelo y de la voluntad:

Un tercer tigre buscaremos. Éste  
 Será como los otros una forma  
 De mi sueño, un sistema de palabras  
 Humanas y no el tigre vertebrado  
 Que, más allá de las mitologías,  
 Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo  
 Me impone esta aventura indefinida,  
 Insensata y antigua, y persevero  
 En buscar por el tiempo de la tarde  
 El otro tigre, el que no está en el verso (vv. 40-49).

Lo que no puede ser, lo que se pudo, al representarse trasciende. Véase de “Cosas” (Ficcionario, p. 397):

Lo que no puede ser. El otro cuerno  
 del unicornio. El Ser que es Tres y es Uno.  
 El disco triangular. El inasible  
 instante en que la flecha del eleata,  
 inmóvil en el aire, da en el blanco (vv. 32-36).

Lo fantástico de apariencia real laberíntica se diluye y funda lo fantástico irreal presente. En el mundo artístico de Borges, el lugar que la realidad no sabe tomar, lo ocupa la maravilla.

## PARA UNA POÉTICA NEOFANTÁSTICA: EL DOBLE Y LA LÓGICA DE COMPENSACIÓN EN ALGUNAS FICCIONES DE EL ALEPH

JORGE ZEPEDA

En 1949, la editorial Losada publicó la primera edición de *El Aleph*, colección de cuentos que incluía trece narraciones aparecidas con anterioridad en las revistas *Los Anales de Buenos Aires* y *Sur*, así como en el diario *La Nación*, entre diciembre de 1944 y mayo de 1949, fecha esta última que figura en el epílogo con que Borges decidió cerrar el volumen.<sup>1</sup> Tres años después, bajo idéntico sello, vio la luz una segunda edición, que agregaba tres piezas escritas entre agosto de 1950 y abril de 1952, además de una cuarta que funciona como apéndice de una de las anteriores, aunque data de 1946.<sup>2</sup> Para 1966, la sexta edición del volumen incorporó “*La intrusa*”, cuento que en 1970 fue reubicado en *El informe de Brodie*, obra que puede considerarse como replanteamiento de la trayectoria narrativa borgeana. Más allá del simple apego al criterio de datación de los textos, es visible la intención de restituir armonía temática y cohesión a la totalidad de una obra juzgada desde una perspectiva que puede ser parcial bajo la mirada actual, pero que era evidente para su autor y patente para sus lectores; es factible llegar a esta conclusión si se recuerda la advertencia previa a su volumen de cuentos de 1970:

<sup>1</sup> Los relatos contenidos en la edición original eran: “*El inmortal*”, “*El muerto*”, “*Los teólogos*”, “*Historia del guerrero y de la cautiva*”, “*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*”, “*Emma Zunz*”, “*La casa de Asterión*”, “*La otra muerte*”, “*Deutsches Requiem*”, “*La busca de Averroes*”, “*El zahir*”, “*La escritura del dios*” y “*El Aleph*”.

<sup>2</sup> “*Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto*” (complementada por “*Los dos reyes y los dos laberintos*”), “*La espera*” y “*El hombre en el umbral*”. Para la cronología y contenido de las obras de Borges, resulta útil la consulta del libro de Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.

"He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad. Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido"<sup>3</sup>

Esa necesidad de retocar detalles para hacer más nítido el conjunto es la razón que ha movido a los especialistas a intentar establecer grandes divisiones en el estudio de la narrativa borgeana. Así, por citar un ejemplo, puede considerarse la argumentación de Seymour Menton:

"El Sur", escrito en el mismo año de 1952, como "El fin", tiene un tono de ensueño semejante, pero es más complejo, más trascendente, y Borges lo considera "acaso" su mejor cuento. Se destaca por encima de los otros cuentos borgesianos por el tema insólito del carácter nacional de Argentina, elaborado magistralmente de acuerdo con la modalidad magicorrealista. Además, "El Sur" encanta a los lectores posmodernos de hoy porque es uno de los pocos cuentos de Borges que se presta a más de una interpretación. Por más laberínticos que sean los cuentos de Borges, una vez desentrañados, queda claro que no hay más que una interpretación. En cambio, en "El Sur", una lectura perceptiva comprueba la coexistencia de dos interpretaciones.<sup>4</sup>

Menton establece una distancia –tal vez excesiva– entre su entusiasmo por las ficciones borgeanas que cataloga dentro del llamado realismo mágico y las otras, sustentadas en el cultivo de la literatura fantástica, según puede deducirse de la argumentación anterior. Su opinión ilustra con suficiencia, sin embargo, el propósito de esclarecer los rasgos de una obra siempre renuente a las grandes etiquetas, las cuales suelen estar motivadas por la admiración fácil, la arqueología académica y, sobre todo, por los dictámenes fulminantes; una tarea semejante puede trazar sus fundamentos de forma

<sup>3</sup> "Prólogo" a El informe de Brodie, 4ª ed., Alianza-Emecé, Madrid, 1980, pp. 9-10.

<sup>4</sup> Seymour Menton, Historia verdadera del realismo mágico, Fondo de Cultura

más sólida si comienza la búsqueda de evidencias desde instancias más cercanas al texto, en lugar de las certezas previas.

Examínese, por ejemplo, el juicio que Borges-autor implícito emite al cierre de la colección de cuentos referida: "Fuera de Emma Zunz (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la Historia del guerrero y de la cautiva que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico".<sup>5</sup> Al privilegiar la elipsis de lo superfluo,<sup>6</sup> Borges distingue dos vertientes en los trece cuentos que integran la versión original de *El Aleph*. Por un lado, y sin compartir realmente idénticos fines, "Emma Zunz" e "Historia del guerrero y de la cautiva"; por el otro, los restantes once relatos agrupados en torno a lo fantástico. Pero no arriesga, para el primer bloque, ningún nexo efectivo. A lo sumo, revela la procedencia de uno (de forma que refleja su visión "arquetípica",<sup>7</sup> la imperfección del resultado que extrajo de la sugerencia de un tercero) y la intencionalidad del otro. Pareciera ésta una más de las deliberadas enumeraciones caóticas características de su estilo, pues no hay uniformidad de criterio dentro de la breve descripción, al menos aparentemente, como después se verá. Tal vez el panorama que a Borges le interesaba mostrar está basado en diferencias sutiles (de forma, y no de fondo, si esas abstracciones fueran lícitas aún), que ocultan un mismo discurso, común a todos los textos. Ello estaría en armonía con la captatio

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, Epílogo a su libro *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1997, p. 199. En adelante, la referencia a las páginas de cada cita aparecerá tras el fragmento convocado, entre paréntesis.

<sup>6</sup> Véase su reflexión sobre la forma en que la literatura presenta lo real: "[...] la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante" ("*La postulación de la realidad*", *Discusión*, Alianza, Madrid, 1997, p. 88).

<sup>7</sup> Considérese como arquetípico, en este contexto, el convencimiento de experimentar un papel previamente encarnado, cuyos avatares sucesivos son cada vez más imperfectos, como lo expresa el segundo terceto de "Spinoza": "No lo turba la fama, ese reflejo / de sueños en el sueño de otro espejo, / ni el temeroso amor de las doncellas" (vv. 9-11, *Nueva antología personal*, 18ª ed., Siglo XXI, México, 1990, p. 29; en adelante, abreviado: *Nueva antología personal*).

benevolentiae dirigida al lector, que todo autor implícito utiliza para llamarlo y atraerlo hacia la novedad y, sobre todo en el caso de *El Aleph*, hacia la variedad en la unidad del volumen.<sup>8</sup> Muy provisionalmente puede aceptarse que la dicotomía realismo/fantasia es la base del comentario con que el autor implícito se refiere a las constantes que dan forma a la colección de cuentos, puesto que los referentes de los textos cuyos títulos recuerda al inicio –un argumento, dos episodios reales– provienen del mundo cotidiano. Hablar de una oposición como ésta, no obstante, obligaría a establecer fracciones desautorizadas por la sola existencia de la colección de cuentos como volumen, en un primer momento, y del volumen como parte de la obra borgeana, en un segundo instante. Esta actitud proviene de la lógica distorsionada que concibe la unidad como sinónimo de uniformidad y, en su defecto, suele disculparse atomizando el todo conforme a patrones reduccionistas. En palabras de Sylvia Molloy, el texto borgeano es

Un texto que no habrá que parcelar, si se tiene en cuenta la ética que lo mantiene. El término acaso parezca insólito, para ciertos lectores, aun dudoso: por mi parte lo encuentro adecuado. Me refiero a la recta conducta de un texto, que por engañosa que parezca, conoce y declara los desvíos, admite las trampas inevitables, los simulacros que por fin no disimula. Si vale la pena indagar, una vez más, en el texto borgeano –el texto entero– es porque mantiene una perpetua y honesta disquisición sobre la letra (la letra suya, la letra del otro). Letra que pregunta, que contesta, que vuelve a preguntar, sin llegar nunca a la respuesta fija, letra que sabe que es tautológica, que es finta, que acaso añade vanamente “una cosa más”, que no por eso abandona la busca: busca de lo otro que ya está escrito.<sup>9</sup>

Precisamente en contra de esa “supersticiosa ética del lector”, la preocupación que para Borges la *Madama Tenebris* es un intento de afirmación de la literatura. En posible referencia a su época ultraísta, evoca la actitud del iconoclasta como “Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas” (“Las versiones homéricas”, en *Discusión*, p. 129).

<sup>9</sup> Sylvia Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1999, p. 17.

ética que da sustento a la obra de Borges incorpora a su discurso los elementos que, en una lectura inmediata, supondrían una contradicción interna en el proceso mismo de su construcción.<sup>10</sup> Ana María Barrenechea apunta uno de los componentes de mayor peso dentro del entramado del texto borgeano: su específico uso de las aclaraciones parentéticas, que dejan al descubierto una intencionalidad muy clara, pues “[...] 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”.<sup>11</sup>

De modo que si el texto contiene un aparente titubeo, el lector está conminado por la ética que postula la obra borgeana a incorporarlo en su asimilación, con lo que admitiría el hecho de que su intervención está contemplada en la poética que rige la escritura de Borges. Es posible que a idénticos principios estéticos se deba el énfasis voluntario del autor implícito en los detalles que distinguen a “Emma Zunz” e “Historia del guerrero y de la cautiva” del resto de los cuentos reunidos en *El Aleph*. Si el epílogo permite resaltar todo aquello que el autor juzga importante dentro de su texto –pero situándose en la periferia del mismo–, para descifrar la unidad del libro es necesario seguir las líneas de caracterización que Borges traza al describirlo. La lectura que propongo parte de ambos relatos para establecer vínculos temáticos comunes a la totalidad del volumen.

En el primer caso, la economía narrativa de Borges presenta la modificación súbita de la rutina de Emma Zunz después del aviso de la muerte de su padre, y el rumbo que toma su vida tras

<sup>10</sup> Con respecto a este tema, Rolf Kloepper expone que “Una «teoría sana» no debería negar las contradicciones productivas, sino que debería comprenderlas como causa de efectos. Borges se refiere a la observación activa del todo como sistema de pensamientos bien fundamentados, que se encuentran antes en uno que en la comunicación estética. De ahí las dificultades de una representación argumentativa relativamente lineal científica, que no puede y no debe aceptar las representaciones «mágicas» del arte” (“La supersticiosa y la verdadera ética del lector”, en Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo xx, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 1999, p. 293).

<sup>11</sup> Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957, p. 142.

éste, que podría considerarse como el momento epifánico de su existencia:<sup>12</sup>

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. 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. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería (p. 69).

En ese instante que destaca el relato reside el punto decisivo que dará forma no sólo a la trama, sino también al resto de la vida de la epónima. La manera en que los hechos acontecidos moldean el futuro es irreversible y tajante; por ello, por la condensación que Borges logra en la anécdota del cuento, es que la novela no dejó de parecerle nunca un ripio innecesario.<sup>13</sup> El lector es testigo del proceso que Emma Zunz sigue para concretar una venganza en la que no parece empeñar su convicción, puesto que el narrador advierte que la culpabilidad de Loewenthal en la desdicha familiar queda como elemento de la autoexculpación de Emmanuel Zunz:

<sup>12</sup> Julio Ortega describe así este elemento recurrente de la obra de Borges: "La operación borgeana reescribe la tradición mística para situarla en la dimensión del lenguaje, allí donde las palabras no son suficientes aunque son todo lo que nos resta: el lenguaje refiere el mundo como sombra melancólica pero puede, de pronto, revelarlo en un instante/instancia fluido de una visión/versión precipitada por las palabras. Si estas mediaciones de ver y anotar eran en sí mismas atributos del raptus místico, en la lección borgeana son posibilidades fortuitas del acto literario, de su rigor suscitador y su transmutación poética" ("«El Aleph» y el lenguaje epifánico", en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999, p. 24).

<sup>13</sup> Borges llegó a aclararlo personalmente: "[...] en la novela se nota más lo sucesivo. Y luego está el hecho de que una obra de trescientas páginas no puede prescindir de ripios, de páginas que sean meros nexos entre una parte y otra. En cambio, en un cuento, todo puede ser esencial, o más o menos esencial, o –digamos– puede parecerse más a lo esencial" (Jorge Luis Borges apud Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 220).

[...] 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. Loewenthal, Aaron Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder (pp. 69-70).

A pesar de la reacción de la protagonista ante la noticia, el mismo relato se encarga de poner en duda el convencimiento de que la versión que ella conoce de la caída en desgracia de su padre sea la verdadera, y aunque no la descarta, sí matiza las motivaciones de Zunz para llevar adelante el acto de retribución. La memoria será indispensable para ello, pues la reaparición de los losanges –descritos dentro del estado de cosas armónico que destruyó la acusación contra Emmanuel Zunz– contribuirá al mero rencor por el daño sufrido. Este reencuentro tendrá un matiz distinto, precisamente por el hecho de que la felicidad subvertida ha adquirido connotaciones propicias a la venganza. No es casual que en el desarrollo de ésta, el primer paso sea un descensus ad inferos, plasmado tan adecuadamente en el estilo borgeano que logra transmitir los efectos de una atmósfera opresiva encabezada por el mismo componente visual que figura al inicio del extracto anterior. Así, el narrador presenta el hecho no sólo como consecuencia natural de que Emma Zunz esté al tanto de la verdad acerca del desfalco y su perpetrador real, sino como resultado exigido por la destrucción de un ámbito que gozaba de equilibrio. El entorno físico, al dar cabida a dicho elemento, respalda en cierto modo la decisión y la acción emprendida por la protagonista, quien cumple así con un papel prefigurado fatalmente, del cual el lector fue advertido con oportunidad:

El hombre la condujo a una puerta, y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el

que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman (p. 72).

La elipsis con que el narrador evita descripciones de elementos no funcionales para la lógica interna del relato deja abierto el camino, de cualquier forma, para sospechar que ese acto –de brutalidad, según informa el siguiente párrafo– se transforma en la verdadera razón de peso para actuar contra Loewenthal. Esa lógica interna no funciona conforme a un patrón lineal de causa y efecto, según puede deducirse del laberinto que configura las acciones dirigidas a la venganza, pero ello está determinado por la condición que dicta que la satisfacción será plena si Emma Zunz queda impune:

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no sucedieron así (p. 75).

Prácticamente la misma frase abre y cierra el párrafo para indicar cómo, para adquirir motivaciones concretas, Emma se ve obligada a apropiarse de la venganza y convertirse así en vehículo del veredicto de la justicia divina, por lo que construye todo un laberinto para poder llegar hasta Loewenthal y ejecutar la satisfacción del nombre de su padre:

Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada (“He vengado a mi padre y no me podrán castigar...”), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender (p. 76).

La conciencia de haberse convertido en un instrumento de venganza, en un ejecutor (a pesar de que el texto no establece sin lugar a dudas la convicción de Emma Zunz), suscita que la complicada cadena de hechos anteriores al acto de venganza propiamente dicho pueda considerarse, gracias a las marcas indiciales del relato, como un “[...] divino / laberinto de los efectos y de las causas”,<sup>14</sup> cuyo trazo corre a cargo de Emma y que resulta, con una gran carga de absurdo, inescrutable e intrincado para Loewenthal, que cae en él sin siquiera saber con exactitud qué lo condujo a su interior.

El desplazamiento de culpa que efectuó Emma hace también evidente en qué medida el ejecutor de una venganza debe destruir una parte de sí mismo para poder llevarla a cabo. Emma Zunz sirve a oscuros fines –por su falta de concreción– de la misma forma en que Otto Dietrich zur Linde se sabe parte de una nación conducida hacia su propia desgracia, que augura, por su propia boca, la de la civilización que castiga sus oprobios:<sup>15</sup> “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (p. 76).

Aunque la verosimilitud de la autodefensa de Emma tuviera titubeantes efectos iniciales, su contenido era auténtico, y sobre todo, era producto de un orden trascendente que le había sido revelado en el momento de enterarse del suicidio de Emmanuel Zunz, según permite inferir el relato. Si “Emma Zunz” puede considerarse como resultado de un punto de vista privilegiado que sabe transitar los laberintos trazados por el destino, algo semejante puede decirse de “Historia del guerrero y de la cautiva”, donde el narrador intenta explicarse, desde la ficción, la lógica que rige dos hechos inusitados:

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva

<sup>14</sup> “Otro poema de los dones”, vv. 2-3, Nueva antología personal, p. 32.

<sup>15</sup> “Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque?” (“Deutsches Requiem”, en *El Aleph*, p. 103).

y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (p. 61).

La lógica de compensación que aparentemente ha condicionado ese cambio de papeles se desencadena, de nuevo, por la revelación, la anagnórisis que las circunstancias de cada uno de los personajes condensan en sus respectivos momentos epifánicos. La conclusión del examen que hace el narrador permite atisbar que, como motor de los sucesos, actúa una misma razón; las dos historias, que transcurren en paralelo, y corren a cargo de sujetos separados por un amplio margen cronológico y cultural, son, desde la perspectiva superior de la divinidad, una sola. El tema del doble se presenta como saldo final de uno de los dos relatos que, al parecer, Borges colocaba, en su epílogo de la edición original de *El Aleph*, fuera del discurso de los once restantes. Tal vez cabe suponer que, al describir cada cuento y romper el orden de su presencia dentro del volumen, Borges-autor empírico intenta resaltar un detalle a primera vista secundario, pero que, de manera soterrada, vincula a "Emma Zunz" e "Historia del guerrero y de la cautiva" con los relatos de tesis fantástica. Recuérdese que la intencionalidad declarada detrás de este último texto es "interpretar dos hechos fidedignos". Por otra parte, el epílogo recuenta los contenidos sin alterar nuevamente el orden de los textos, salvo la omisión de "La busca de Averroes", ausencia que puede justificarse por la reflexión sobre su efectividad como ficción, según se aprecia en el cierre del mismo cuento:

Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la misma 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) (p. 117).

Las historias de Droctulft y de la mujer inglesa que prefirió el desierto son iguales para una instancia superior, que comunica su veredicto por medio del narrador. Un efecto semejante se aprecia cuando Borges-autor implícito se reconoce en "su" Averroes. A partir de ese leit-motiv, el lector puede rastrear posibilidades de interpretación para los sucesos que consigna el resto de los cuentos comprendidos en *El Aleph*. Es digno de tomarse en cuenta que a la larga el ejercicio de la ficción se convierte, para el propio narrador, en su respectiva revelación. Borges cesa de infundir existencia a Averroes justo en el momento en que descubre que se ha construido a sí mismo junto con él, en él, y al reconocerse en su personaje, lo hace desvanecerse del plano ficcional, que se esfuma a su vez y da paso a los razonamientos del autor implícito. No puede negarse que hasta ahora ha resultado productivo dejarse conducir por los indicios que las omisiones del discurso borgeano plantean desde el epílogo a la colección de cuentos, como Ana María Barrenechea proponía ya años atrás. Jaime Alazraki concibe así el carácter epifánico de "La busca de Averroes":

Desde esta coda, el relato se reorganiza como un símil, como un espejo en el que la imagen de Averroes es una reflexión (símbolo) del autor, o viceversa, en que la imagen de su creador refleja en la superficie del relato la historia de Averroes.

Como todos los cuentos anteriores [de *El Aleph*], también [...] responde a un principio estructurador que obliga a la narración a abandonar su linealidad, su sentido literal, para convertirse en metáfora de un sentido segundo. Como en aquéllos, este sentido segundo es la imagen de otro que, como en una revelación, se manifiesta en el espejo del relato.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Jaime Alazraki, *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 60-61.

El carácter oblicuo del discurso borgeano se refuerza al pasar por alto este cuento en su epílogo, pero actúa así porque “La busca de Averroes” contiene, tal vez, los indicios más consistentes de la constante temática del total de la colección. Por ello, convendrá rastrear el tema del doble en dos de los cuentos de *El Aleph*.

#### LA REALIZACIÓN DEL PRINCIPIO DOMINANTE Y ESTRUCTURADOR

Para efectuar esta lectura conviene seguir el rastro trazado por el epílogo, que se refiere a las narraciones fantásticas afirmando que “De todas ellas, la primera es la más trabajada; su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres [...] bosquejo de una ética para inmortales [...]” (p. 199). El epígrafe de “El inmortal”, una cita de Francis Bacon, ofrece las ideas complementarias de Salomón y Platón sobre el olvido como justificación de la novedad, que no existiría en sentido estricto: todo conocimiento es mero recuerdo.<sup>17</sup> Ambas dimensiones se muestran en la historia de Marco Flaminio Rufo, que se convertirá, al paso de los siglos, en Joseph Cartaphilus, responsable de ofrecer en retrospectiva el relato de su hallazgo de la Ciudad de los Inmortales y su inmersión en el torrente cuyas aguas dan la inmortalidad. Es la sed la que lo empuja a arrojarse a él, tal y como antes su avidez lo condujo a la búsqueda del don que habrá de resultarle gravoso:

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo... (pp. 12-13)

Esta reducción a la instintividad básica es semejante a la que el

<sup>17</sup> “Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon given his sentence, that all novelty is but oblivion” (“El inmortal”, *El Aleph*, p. 7).

personaje-narrador observa en el troglodita que lo sigue al internarse en la Ciudad de los Inmortales, a quien “adopta” con la intención de civilizarlo y que finalmente se revelará como Homero, autor de las palabras que Marco Flaminio Rufo recita después de saciar su sed. Dominique Jullien las lee como un indicio de la sobreposición posterior de ambos personajes:

These words are later identified by Cartaphilus as a quotation from the Iliad: “Esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves” (I: 543). The “error” in the quotation (the substitution of the Virgilian term “teucros”, Trojans) has been convincingly analyzed by Michael Evans as an example of Borges’s complex intertextual layering. The narrator not only quotes another man’s words, but quotes them in a version that is a rewriting of the original. Even the most physical sensations (thirst, fever, sleep, pain) are permeated with words.<sup>18</sup>

Rufo se apropia de las palabras homéricas con la variante virgiliana, lo cual lleva a pensar que no se trata de una simple repetición, sino de una auténtica asimilación, puesto que las emite desde una circunstancia en que la sed saciada le permite recobrar su autoconciencia. Pero, al mismo tiempo, la modificación de esos versos de la *Iliada* viene acompañada de los indicios que apuntan a su identificación con el troglodita:

Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, menos extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas (p. 20).

<sup>18</sup> Dominique Jullien, “Biography of an Immortal”, *Comparative Literature*, 47 (1995), pp. 141-142. El autor aprovecha para señalar una serie de coincidencias del texto de Borges con la reescritura de la *Iliada* que representa la *Eneida* virgiliana, y su conexión con el ensayo “Las versiones homéricas” (véase *ibid.*, p. 142, n. 18).

Rufo construye al troglodita e intuye su cercanía,<sup>19</sup> de manera semejante a como Borges-autor implícito deduce su identidad con respecto al personaje "Averroes". El empalme del tribuno con Homero, el Poeta, se presenta poco después, evidenciado por el cambio de su enunciación:

No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. 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 (p. 24).

Esa indiferencia ante la realidad, ante cualquier cambio que puedan traer las circunstancias, es el distintivo de los inmortales. La certeza de la identificación es similar a la que se desprendía del párrafo final de "Historia del guerrero y de la cautiva", sólo que aquí es el mismo personaje-enunciante quien deduce la indiferencia de la identidad humana, pues la inmortalidad le otorga una perspectiva más abarcadora. Abraham Mansbach apunta las razones por las que este privilegio se convierte a corto plazo en una sinrazón:

La descripción de la Ciudad de los Inmortales, construida antes de que éstos entraran en el estado de contemplación en que se encuentran, nos revela la naturaleza de los creadores. La ciudad es una creación de seres en la que la muerte no es una posibilidad, en la que la muerte no está presente. [...] es una ciudad caótica como la existencia de los que la construyeron. La ciudad carece de unidad, carece de un fin que le dé significado.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Compárese esta sensación con la que el rostro de Cartaphilus deja en la princesa de Lucinge: "Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos" (p. 7). La inmortalidad, por ello, desdibuja a los individuos, incluso físicamente.

<sup>20</sup> Abraham Mansbach, "El inmortal' de Borges a través de la concepción heideggeriana de la muerte y de la individualidad", *Revista Hispánica Moderna*, 50 (1997), p. 114.

La ciudad, por lo tanto, es una metáfora, una emanación o manifestación de quienes la idearon, un avatar más de su actitud vital. Lo único que devuelve dinamismo a los inmortales es la lógica de compensación que rige su pensamiento analógico, pues si ellos han comprobado la existencia del río cuyas aguas inmunizan ante la muerte, entonces debe existir otro torrente que los sane de su apatía, devolviéndoles la caducidad y, con ella, la perentoriedad que limita el absurdo y les hace redescubrir sus respectivas individualidades.<sup>21</sup>

Esta idea rectora queda más firmemente establecida con el cambio de título del texto, mediante el cual se singularizó bajo la referencia solitaria la identidad plural que protagoniza la narración.<sup>22</sup> Con relación al sustrato eminentemente literario, intertextual, que guía la trama de la narración, Adrián García Montoro comenta:

Los subtextos, sobre todo los que operan como los de “El inmortal”, implican un sujeto escindido. La voz que dice “los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra de Esepo” es y no es la de Homero, es y no es la de Rufo –sin olvidar a “Joseph Cartaphilus”, a quien se atribuye inicialmente el manuscrito, ni al “Editor”, que en la “posdata de 1950” se defiende de críticos apócrifos e indica varios subtextos no mencionados por el narrador. La complejidad y las contradicciones deliberadas del texto resaltan mucho más si consideramos el nombre de Joseph Cartaphilus. En los primeros textos medievales de la leyenda del llamado “Judío errante”, este personaje no es precisamente judío sino un griego, portero de Poncio Pilato, que maltrata de obra y de palabra a Cristo. Pero su nombre “kártá phílos”, significa el “bien amado”. De este modo, el manuscrito del viejo anticuario de “ojos grises y barba gris” es

<sup>21</sup> Esa lógica de compensación borgeana se refleja también en el siguiente fragmento de “Los teólogos”: “En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es el reflejo del superior” (p. 48).

<sup>22</sup> Al ser publicada en la revista *Los Anales de Buenos Aires* (número 12, febrero de 1947, pp. 29-39), la ficción era “Los inmortales”; este ajuste de la estructura apelativa profundizó la confusión que provoca la confluencia de la voz narrativa: los discursos simultáneos de Marco Flaminio Rufo, Homero y Joseph Cartaphilus, que forman una tríada sobresaliente de las personas que el narrador intradieético

atribuido al más "maldito" de los hombres, que se llama, sin embargo, "el más amado". Es posible leer "El inmortal" como una parábola del hombre preso en las redes del significante.<sup>23</sup>

Desde el principio del relato se advierte la prefiguración del encuentro de Rufo con Homero. Pero además de ello hay indicios de que el tribuno posee rasgos helénicos que lo distinguen de la pragmaticidad romana. El solo gesto de aventurarse en la búsqueda de la utopía que le refiere el jinete moribundo y la forma en que va aislándose del resto de la expedición que dirige ya son evidencias de peso en la configuración de su personaje. Si a ello se agrega el nombre que Borges asigna a su última máscara, entonces queda patente su asociación con el espíritu griego, más proclive a la introspección que estructura el relato. Pero la significación de ese apelativo y sus antecedentes muestran inicialmente lo que ya dejó claro el relato en cuanto al don subvertido que la inmortalidad, de suyo, representa.<sup>24</sup> El narrador es un paria, un marginal, pues desde el punto de vista humano su indiferencia contemplativa es producto del desprecio por la suerte de sus congéneres. El contrasentido del nombre que la tradición registra en la leyenda del judío errante es la manifestación lingüística de las expectativas suscitadas en Rufo ante la posibilidad de desterrar a la muerte de su existencia, las cuales desembocan en un desencanto que hace de la supuesta dádiva una maldición:

<sup>23</sup> Adrián García Montoro, "Subtexto en «El inmortal» y «Deutsches Requiem»", *Hispanamérica*, 1978, vol. 7, núm. 21, pp. 7-8. Con respecto al carácter alegórico de las ficciones borgeanas, que autoriza una posible lectura trascendente, véase el artículo de Nicolás Emilio Álvarez, "La metaficcionalidad de la historia y del discurso narrativo de «El muerto» de Borges" (*Revista Iberoamericana*, 62 [1996], 137-148).

<sup>24</sup> Recuérdese la estrofa inicial de "El Golem" como indicio de la influencia de la onomástica platónica en el discurso borgeano: "Si (como el griego afirma en el *Cratilo*) / el nombre es arquetipo de la cosa, / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo" (vv. 1-4, *Nueva antología personal*, p. 26). Esa subversión de la onomástica es paralela y homóloga a la subversión del privilegio que representaría liberarse de la muerte. Rafael Olea Franco sitúa esta otra constante temática al afirmar que en la ficción borgeana "[...] abundan las tramas en que un supuesto don se convierte finalmente en un lastre" ("*Umbral*", prólogo a su compilación crítica *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. cit., p. 13; más adelante abunda en la contribución de "El inmortal" a este leit-motiv).

Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del Cid es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las églogas o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes (pp. 23-24).

La conducta de los inmortales sigue patrones amorales, pues el plazo finito que han superado deja de pesar en su existencia, y la lógica de compensación dicta que cualquier acción, juzgada con los parámetros de los mortales, será resarcida por alguna otra. Siendo así, este estoicismo pervertido implica cruzar los brazos ante el otro, cuando no su supresión, puesto que el tiempo deja de repercutir en la conciencia grupal, que considera insignificante la pérdida de un solo individuo. Consecuencias de esa índole son las que infiere el lector en el discurso de Otto Dietrich zur Linde, narrador intradieético de "Deutsches Requiem":

Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio alemán; Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en

1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad (p. 102).

Esta distorsión surge de la circunstancia limitada del personaje, adherido a una "ética para inmortales" inaplicable a un mundo donde la muerte no ha dejado de estar presente. Si bien la esencia de sus ideas es la misma que la del relato de Cartaphilus, zur Linde se refiere aquí a los individuos cuyas acciones se insertan en la historia y configuran, paso a paso, un arquetipo. Se distingue de los inmortales porque su visión está condicionada por el transcurso del tiempo, que renueva la continuidad, mientras que para aquéllos hay una permanencia que, por ejemplo, los hace tan indiferentes al sufrimiento ajeno que incluso pueden pasar décadas enteras antes de que piensen en ayudar a alguien en dificultades. Zur Linde se apropia del sentido activo de la lógica de compensación, en tanto que ésta muestra su vertiente pasiva para los inmortales. Además, a lo largo del relato él ejerce una férrea defensa de su identidad; sin embargo, el discurso del "editor" se encarga de exhibir su parcialidad, pues en una nota a pie de página aclara que zur Linde omite los vínculos con aquello que niega al pasar por alto a su antepasado más ilustre. Por tanto, su postulación de la lógica compensatoria es necesariamente defectuosa, limitada, prejuiciada. Al atraer estas reflexiones hacia la circunstancia de Borges-autor empírico, el consuetudinario reproche a su falta de conciencia histórica y social se desploma como quimera de papel ante estas evidencias.<sup>25</sup> En su epílogo a *El Aleph*, el autor implícito advertía: "En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches Requiem* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros «germanófilos», que nada saben de Alemania" (p. 200).

<sup>25</sup> María Luisa Bastos proporciona un panorama de la crítica adversa a Borges, donde enumera un gran número de objeciones antepuestas a su obra en este sentido (véanse los capítulos "Sur y la obra de Borges" y "Otras aproximaciones a Borges", en su libro *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, Hispamérica, Buenos Aires, 1974, pp. 125-150 y 151-183).

Ya con anterioridad –en sus contribuciones periodísticas–, Borges había dedicado espacio al tema de la guerra y del resentimiento de muchos argentinos, el cual los hacía ponerse del lado del régimen nazi y sus aliados.<sup>26</sup> Ante las posturas inmediatistas de sus detractores, Borges ejerce en este cuento las posibilidades inherentes al cultivo de la literatura que, como reacción a la realidad, le permiten poner en perspectiva el repertorio histórico y social respectivo y dar al lector una herramienta cognoscitiva y de percepción.<sup>27</sup> Resulta muy importante que Borges aluda a la carga trágica de la suerte de Alemania, pues de ese modo devuelve a los eventos que sirven como ideas motrices de su relato la dimensión histórica que el narrador-personaje distorsiona para justificar los actos del régimen al que perteneció. Es bien sabido que el nazismo sustentó su ideología en una tergiversación de la filosofía de Nietzsche; el guiño que el autor empírico hace en el fragmento citado provoca un contraste revelador entre las ideas del filósofo, que no podían soslayar la mortalidad del ser humano y postulaban la inmanencia de sus motivaciones existenciales, por un lado, y por otro, la avidez de trascendencia que zur Linde demuestra, al postular que cada vida humana es sólo uno de tantos engranajes dentro del mecanismo amoral que intentó imponer el rencor alemán. Estas contradicciones entrópicas arrojan consecuencias de suma relevancia para la descodificación del relato, que Ramsey Lawrence detalla así:

Dietrich zur Linde has not risen over the good versus evil dichotomy. The tragedy of zur Linde is that, having fought tenaciously

<sup>26</sup> Edna Aizenberg recapitula sobre la actitud pública de Borges durante la Segunda Guerra Mundial en su artículo “«Nazismo es inhabitable»: Borges, el holocausto y la expansión del conocimiento” (en Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo xx, ed. cit., pp. 273-280).

<sup>27</sup> Por su parte, R. Kloepfer apunta que “La finalidad estructural en Borges es tan inequívoca que muy bien se puede definir: se trata siempre de los principios de formación o bien del ejercicio de actitudes posibles con respecto a aquella indeterminación que se llama «realidad». Él habla de esos principios y los lleva a cabo en una forma estético-literaria, los exhibe, los ejecuta, se introduce en ellos, pero no como referencia de sus textos, sino como oferta de caminos de pensamiento o de experiencia, es decir, como ejercicios” (“La supersticiosa y la verdadera ética del lector”, p. 303). Para ahondar en este tema, véase el libro de Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).

to overcome Christianity and its Platonism, the idea of a transcendence, he cannot overcome its beliefs. After all, his ethical system, contradictory to what Nietzsche had expounded, was not concerned with the here and now, but with a Truth embodied in an afterlife. His last words confirm such belief: "mi carne puede tener miedo; yo, no". Antithetical values still condition his way of conceiving reality. After going through great pains in order to model his life after the figure of a saint, Otto Dietrich zur Linde, convinced he has attained glory, ironically remains immersed in what he most detested, "las serviles timideces cristianas".<sup>28</sup>

Zur Linde es un paria, como antes lo fue el tribuno romano que accedió a la inmortalidad, sólo que, en su caso, esa impronta de marginal está dada por la avidez de sortear los límites que su mortalidad le impone, y continúa actuando conforme a las directrices de la trascendencia cristiana que tanto abomina. Retomando su propio alegato, puede vérselo como un avatar imperfecto de ese deseo de salir de los límites de la conciencia humana que Marco Flaminio Rufo sí pudo librar, aun cuando a la larga se reintegró a sus linderos. El momento decisivo del fallido intento del oficial nazi es el encuentro con su otro:

Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra, David Jerusalem era el prototipo del judío sefardí, si bien pertenecía a los depravados y aborrecidos Ashkenazim. Fui severo con él, no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria [...]

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable (pp. 99-100).

A contracorriente de otros ejemplos del tema del doble examinados en *El Aleph*, el narrador intradiegetico de "Deutsches Requiem" no obtiene una revelación personal en su encuentro con el otro, sino que busca a éste, y luego su destrucción, para poder

<sup>28</sup> Ramsey Lawrence, "Religious Subtext and Narrative Structure in Borges' «Deutsches Requiem»", *Variaciones Borges*, 10 (2000), p. 138.

alcanzar la realización de su identidad, ya que se ha trazado una imagen previa de ella. De ahí el empeño de zur Linde en reducir a su contrario a abstracciones que el autor implícito hace notar en sus acotaciones al pie del texto. Es evidente que zur Linde elige a su contraparte, intentando así encontrar un sentido último para sí mismo.<sup>29</sup> Esa artificialidad del impulso con que el jerarca nazi construye paralelismos que lo aten a un mundo concreto, se refleja en el deseo de ser parte de un orden preestablecido que en realidad derruye la “nueva” actitud que postulaba su ideología.

#### LOS PRIVILEGIOS DEL TEXTO LITERARIO

Dos fueron los textos que dieron pie a la lectura temática anterior, y tres los textos que permitieron llevarla a cabo. El doble como principio estructurador de las ficciones borgeanas se revela como constante mutable, pues ofrece variantes de la lógica compensatoria con que el autor sustenta sus narraciones. Si “Historia del guerrero y de la cautiva” muestra la intención de explicar literariamente “dos hechos fidedignos” que contribuyen a un equilibrio indescifrable del mundo, “La busca de Averroes” se cierra con el encuentro del constructor de mundos fictivos que se ve a sí mismo, sin proponérselo, en su trasunto especulativo bajo circunstancias limitadas por la lejanía cronológica y cultural, pero que aun así otorga un vislumbre de lucidez personal. Por su parte, “El inmortal” pone en movimiento la paradoja de quien adquiere una conciencia colectiva y uniformadora que en nada retribuye a la vitalidad y existencia del personaje. Un paso más en esa dirección es el del narrador intradieético de “Deutsches Requiem”, en quien Borges infundió

<sup>29</sup> Como nueva muestra de la apelación a integrar lo marginal en la lectura del texto borgeano, en otra nota al pie de página se aclara: “Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos, entre ellos la pianista Emma Rosenzweig. «David Jerusalem» es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit” (p. 100, n. 5).

la nostalgia del orden, la cual resulta fútil para recrear la plenitud social e individual; la única revelación que zur Linde consigue por medio de su artificialidad es la certeza invisible de su pertenencia a la *Weltanschauung* cristiana que se empeñó en demoler. Este carácter polimorfo del tema es, para Lanin A. Gyurko, un medio expresivo sumamente versátil:

Within Borges' fiction, the double functions as a complex, paradoxical phenomenon. It attests both to the ironic fulfillment of the protagonists and to the futility of their existence; it is both a means of freedom of expanding and enriching the original self, and one of fate, as it denies their vaunted individuality. At times the double is a positive force –it is a complimentary Other, an identity that revitalizes or completes the self professionally, emotionally or spiritually. At other times the double functions as an ethical power, a voice of truth, stripping the original self of its delusions, forcing it to recognize its own insubstantiality.<sup>30</sup>

Valga el análisis desarrollado en los párrafos anteriores como contribución parcial al estudio de algunas de sus manifestaciones, que no son susceptibles de reducción al esquema de lectura trascendental y arqueológica que ciertas mentalidades románticas no cesan de buscar en el texto borgeano. Un ejemplo de tales excesos de interpretación son las siguientes palabras de Jaime Alazraki: "Terminada la lectura de cualquiera de sus narraciones presentimos que bajo el diseño reverbera la presencia de una metafísica, de cierta teología, que, de alguna manera, explica el relato y, a la vez, le confiere ese sabor trascendental que tienen sus cuentos, aunque Borges lo niegue y se burle de tales trascendentalismos"<sup>31</sup>

El primer problema de una lectura de esa índole es su deseo de justificar y explicarse el mundo fictivo interno a través de los reflejos –concretos o supuestos– del orden cotidiano, lo cual es una pretensión inversa a la que el acto literario persigue, pues

<sup>30</sup> Lanin A. Gyurko, "Borges and the Theme of the Double", *Ibero-Amerikanisches Archiv, Neue Folge*, 2 (1976), p. 194.

<sup>31</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas-estilo*, Gredos, Madrid, 1968, p. 16.

[...] lo que justifica y fundamenta en última instancia para Borges su actividad literaria no es el escepticismo sino, principalmente, esa confianza en la verdad de la inspiración, que satisface la inquietud gnoseológica y moral. De hecho, el famoso escepticismo borgeano es, como he expresado ya, imperfecto y, como tal, no hace sino estimular la pasión gnoseológica... En realidad coexiste, a pesar de los pesares, con cierta esperanza metafísica (Borges se nutre de tradición platónica y bíblica).<sup>32</sup>

Si la literatura no fuese –con toda su carga de artificio– una manifestación del espíritu indagatorio de la humanidad y de sus múltiples capacidades de introspección, si Borges no hubiese podido superar la paradoja romántica de identificación entre arte y realidad, si no estuviese fuera de las coordenadas estéticas del gótico, sus ficciones habrían quedado sujetas a la intencionalidad fantástica decimonónica. El texto borgeano no “habla” de la anormalidad marginal o efímera, sino de la realidad y de sus intersticios, de la percepción parcial que el individuo tiene de sí mismo. Esas revelaciones, en palabras del mismo Alazraki, producen:

Una perplejidad o inquietud, sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.<sup>33</sup>

Esa intencionalidad de las ficciones neofantásticas borgeanas sustenta una poética para la cual el objetivo no es exhibir los horrores externos, sino mostrar al individuo en qué medida le es imposible sustraerse al papel que, para bien o para mal, le corresponde

<sup>32</sup> Robin Lefere, *Borges y los poderes de la literatura*, Peter Lang, Berna, 1998, p. 57.

<sup>33</sup> Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, Arco Libros, Madrid, 2001, p. 277; es versión corregida del artículo homónimo publicado con anterioridad (*Mester*, 19, [1990], pp. 21-33). Sobre la validez del modo alegórico como plantilla de lectura en lo neofantástico, véanse

desempeñar en un mundo contradictorio. El texto borgeano, en su carácter de respuesta al orden cotidiano, real, es testimonio claro de los privilegios del texto literario, artificioso y parcial, sí, pero también epifánico, develador, purificador de los afectos de su lector.<sup>34</sup>

---

los artículos de Ana María Barrenechea ("Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, 38 [1972], p. 392) y de Emir Rodríguez Monegal ("Borges: una teoría de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, 24 [1976], p. 188). Véase, además, *supra*, n. 23.

<sup>34</sup> De estos rasgos específicos suelen derivarse las peligrosas lecturas que tienen a la extrapolación de la validez de la ficción borgeana y le otorgan un valor de verdad que supera los límites de la verosimilitud y la convierten en algo muy cercano a un texto sagrado.

## LA ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA DE BORGES, BIOY CASARES Y SILVINA OCAMPO

MARÍA JOSÉ RAMOS DE HOYOS

En 1932, en una reunión del grupo Sur en casa de Victoria Ocampo, se conocieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. A partir de este primer encuentro, los dos escritores entablaron una profunda y duradera amistad, que desembocó en múltiples colaboraciones en el campo literario. Este abundante trabajo en conjunto se caracterizó siempre por ser una especie de juego entre dos escritores singularmente imaginativos: “Escribíamos riéndonos a carcajadas” confesó Bioy Casares en una entrevista.<sup>1</sup> Las bromas aparecieron desde el primer texto que hicieron juntos: un folleto comercial sobre la leche cuajada y el yogurt que fabricaba La Matrona, propiedad de la familia Casares. En la información “científica” que les proporcionaron acerca de las propiedades de estos productos lácteos, leyeron que una de las virtudes del yogurt era la de prolongar la vida ¡hasta los ciento cincuenta años! “Para recuperar la verosimilitud –cuenta Bioy– Borges me propuso que introdujéramos una numerosa familia, los Petroff, de la que diríamos que la persona que murió más joven, María, lo hizo a los noventa y cuatro años”; por supuesto, esa familia era de origen búlgaro.<sup>2</sup> Curiosamente, gracias

<sup>1</sup> Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 50.

<sup>2</sup> Apud Rosa Pellicer, “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, Variaciones Borges, 10 (2000), p. 6. El folleto titulado “La leche cuajada de La Matrona. Estudio dietético sobre las leches ácidas. Folleto con recetas” había permanecido inédito hasta que recientemente fue publicado en la recopilación de textos titulada Museos, Emecé, Barcelona, 2002 (véase Martín Hadis, “Las virtudes de la leche cuajada”, El País, 4 de enero de 2003).

a la misma lechería La Matrona, Borges y Bioy pudieron fundar su revista *Destiempo*. "En efecto, el dinero necesario para poder publicar *Destiempo* estaba garantizado por los productos lácteos de La Matrona [...] Las propagandas de dicha sociedad constituyen un elemento permanente de la revista, y los anuncios publicitarios puntuarán cada número".<sup>3</sup> Cabe señalar que esta revista alcanzó únicamente tres entregas (publicadas entre octubre de 1936 y diciembre de 1937); según Bioy, "fueron escasas las ventas [...] El tercer número sí se agotó, porque se vendía en una cancha de rugby, diciendo: «*Destiempo*, la revista para el asiento»".<sup>4</sup>

Poco después, los dos autores crearon un tercer escritor, Honorio Bustos Domecq, y con este seudónimo publicaron su primer libro al alimón, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Se trata de una colección de cuentos en los que el protagonista, Isidro Parodi, es un detective que resuelve casos insólitos sin asistir a la escena del crimen, ni conocer a los sospechosos, pues, considerado criminal él mismo, está encerrado en la celda número 273, desde donde desentraña los misterios a partir de las noticias que lee en los diarios. Algunos años más tarde, escribieron *Dos fantasías memorables* (1946), publicadas por Oportet et Haereses, otra diversión de los autores, quienes en el nombre que inventaron para la casa editorial chuscamente aludían al oporto y al jerez. En fin, las bromas entre ellos llegaron a ser tan abundantes y frecuentes que cuando en 1955 apareció (bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch) *Un modelo para la muerte*, este intento de novela de detectives estaba a tal grado colmado de elaboradas bromas personales, que el lector se perdía entre la digresión y la parodia, y difícilmente podía seguir la trama. El propio Borges cuenta: "Escribíamos un poco el uno por el otro y como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos

<sup>3</sup> Fabriana Sabsay-Herrera, "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares", *Variaciones Borges*, 5 (1998), p. 110.

<sup>4</sup> Apud F. Sabsay-Herrera, art. cit., p. 107. Aunque la revista *Destiempo* desapareció rápidamente, siguieron usando el mismo nombre para una editorial (que tampoco duró mucho) en la que publicaron varios libros: además del de Bioy Casares, *Luis Greve, muerto* (1937), *Marea de lágrimas* (1937) de Ulyses Petit de Murat, *Mallarmé entre nosotros* (1938) de Alfonso Reyes y *Diez poemas sin poesía* (1938) de Nicolás Olivari, entre otros (*ibid.*, p. 118).

resultaron de tal modo embarullados y barrocos, que se hacía difícil comprenderlos. Al principio hacíamos bromas y al final broma sobre broma, fue una especie de competencia algebraica: broma al cuadrado, al cubo..."<sup>5</sup> Después de este fallido experimento, fueron necesarios veintiún años para que se reanudara la obra literaria de Bustos Domecq. Su siguiente libro, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), fue escrito con un estilo un poco más sencillo, sin que por ello se dejara de lado el sentido del humor; el libro está formado por una serie de artículos sobre artistas disparatados e imaginarios, descritos por medio de ingeniosas sátiras. Continuando con el espíritu humorístico, Borges llegó a afirmar alguna vez: "En cuanto a las *Crónicas de Bustos Domecq*, creo que son mejores que todo lo que he publicado bajo mi nombre y casi tan buenas como cualquiera de las cosas que Bioy ha escrito por su cuenta"<sup>6</sup>

Ahora bien, desde un punto de vista retrospectivo, la Antología de la literatura fantástica (1940) aparece como un antecedente de este fecundo y lúdico trabajo en colaboración entre Borges y Bioy Casares; y como tal, tampoco ella está exenta de las invenciones y bromas de sus compiladores.<sup>7</sup> El objetivo del presente ensayo es es-

<sup>5</sup> Apud Graciela Scheines, en "Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-septiembre de 1992, núms. 505-507, p. 526.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, pról. y tr. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, Barcelona, 1999, p. 81. Todavía en 1977 apareció un último libro de Bustos Domecq, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Tampoco pueden dejar de mencionarse dos guiones cinematográficos que escribieron juntos, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, publicados por la editorial Losada en 1955.

<sup>7</sup> La participación de Silvina Ocampo como compiladora de la antología ha sido frecuentemente minimizada por la crítica, lo cual es comprensible si se toma en cuenta el alto reconocimiento que alcanzaron Borges y Bioy Casares, así como el posterior y variado trabajo en colaboración entre ambos. En uno de los muy pocos artículos dedicados exclusivamente a la Antología de la literatura fantástica, Annick Louis intentó reivindicar el papel de Silvina Ocampo, señalando, como su principal argumento, las semejanzas entre los problemas de definición del género planteados por la Antología y aquellos que presenta la obra de Silvina Ocampo, en particular su libro de relatos *Viaje olvidado* (1937), en el que, desafiando las convenciones de la época, conviven diferentes tendencias literarias. En este sentido, Louis afirma: "En cuanto a la Antología de la literatura fantástica, la definición de lo fantástico propuesta por el volumen está probablemente mucho más cerca de la práctica narrativa de Silvina que de la de Borges, pero sin duda alguna [...]"

tudiar algunos de los juegos internos que aparecen en la antología, para llegar a definir en qué sentido la suma de todos ellos provoca que la obra, en sí misma, constituya un texto fantástico.

Como anotaba Borges en el prólogo a su Nueva antología personal, "Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus «simpatías y diferencias»".<sup>8</sup> Es cierto, toda antología es un ejercicio particular de la crítica literaria que implica un proceso de selección por parte del compilador, quien (incluso si opta por seguir un criterio histórico) invariablemente recurre a su juicio subjetivo para valorar el conjunto de materiales con los que se enfrenta, otorgando prioridad a unos textos sobre otros.<sup>9</sup> Debido a ello, necesariamente el compilador termina exponiendo un concepto determinado sobre aquello que está siendo objeto de la antología.

No es otro el caso de la Antología de la literatura fantástica, en cuyo proceso de selección prima la experiencia que como lectores tenían Borges, Bioy y Silvina Ocampo: "Como éramos lectores bastante fervorosos de la literatura, siempre tuvimos la intención de hacer

---

mucho más cerca de estos dos escritores que de Bioy Casares" ("Definiendo un género: La antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", NRFH, 49 [2001], p. 430). Sin embargo, quizá no sea tan importante la participación de Silvina en la concepción de la Antología, como lo fue la repercusión que tuvo la Antología en el desarrollo posterior de su obra. Al respecto, precisamente Louis señala que "la Antología de la literatura fantástica, en la carrera literaria de Silvina, fue determinante para forjar un lugar editorial a su producción y proponer una lectura posible de su narrativa" (p. 432).

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, "Prólogo" a su Nueva antología personal, Siglo XXI Editores, México, 1986, p. 3.

<sup>9</sup> En un pequeño artículo titulado "Teoría de la antología", Alfonso Reyes distinguió dos maneras distintas de realizar la compilación: "Las antologías –prácticamente tan antiguas como la poesía– tienden, pues, a correr por dos cauces principales: el científico o histórico, y el de la libre afición" (La experiencia literaria, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 127). Borges coincidía con este planteamiento de Reyes, pero añadía que "En realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos" ("Prólogo" a la Antología poética argentina, Sudamericana, Buenos Aires, 1941, p. 7). Si así fuera, lo que Reyes decía para las antologías hechas a partir del gusto personal del coleccionista ("Estas últimas, en su capricho, pueden alcanzar casi la temperatura de una creación", p. 127) podría ser aplicable, hasta cierto punto, a cualquier tipo de antología, pero, sin duda, mucho más a una como la estudiada.

un sinnúmero de antologías, muchísimas antologías”.<sup>10</sup> Así, desde el prólogo mismo, firmado por Bioy Casares pero donde se asume una voz colectiva, esta antología se presenta como una recopilación de textos seleccionados a partir de gustos personales:

Para formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de hacer una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, habríamos hecho un buen libro. Hemos hecho este libro.

Analizado con un criterio histórico o geográfico, puede parecer irregular. Tampoco hemos buscado, ni rechazado, los nombres célebres. Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores.<sup>11</sup>

Sin embargo, en oposición a las expectativas de cualquier lector, el prólogo no explica qué entienden ellos por “literatura fantástica”; para una aproximación a este concepto, será necesaria la lectura de toda la obra.

En efecto, Bioy Casares deliberadamente se abstiene de definir con coherencia lo que los compiladores concibieron como “literatura fantástica” al componer la obra. En un primer apartado, se distinguen dos maneras distintas de concebir lo fantástico. La primera de ellas extiende sus límites sin considerar criterios históricos o geográficos, refiriéndose de manera confusa a un tipo particular de

<sup>10</sup> Aventuras de la imaginación –de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares–. Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla, Corregidor, Buenos Aires, 1990, p. 139. En efecto, es bastante cuantiosa la lista de antologías que publicaron juntos: Antología poética argentina, compilada junto con Silvina Ocampo, pról. Jorge Luis Borges, Sudamericana, Buenos Aires, 1941; Los mejores cuentos policiales, Emecé, Buenos Aires, 1943; Los mejores cuentos policiales, segunda serie, Emecé, Buenos Aires, 1955; Cuentos breves y extraordinarios, Raigal, Buenos Aires, 1955; Poesía gauchesca, Fondo de Cultura Económica, México, 1955; Libro del cielo y del infierno, Sur, Buenos Aires, 1960.

<sup>11</sup> “Prólogo” a la Antología de la literatura fantástica, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, pp. 14-15.

narración, que incluso puede aparecer como un elemento más de cualquier otro género: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una Noches. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos”.<sup>12</sup> La segunda concepción considera lo fantástico como un género literario específico: “Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés”.<sup>13</sup> No obstante, aun cuando se determinan las diferentes concepciones de lo fantástico, en el prólogo no se aclara cuál de las dos predomina en el criterio de los antólogos; por el contrario, más adelante se reconoce: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos”.<sup>14</sup>

La ambigüedad continúa, e incluso se reafirma, cuando se habla de algunos recursos técnicos de las narraciones fantásticas. Por ejemplo, resulta bastante absurdo el hecho de que Bioy presente como prueba de la fuerte impresión que provoca el cuento de W. W. Jacobs, “La pata de mono”, la reacción inverosímil de un espectador cuando vio la representación del cuento en escena: “Una de las personas del público dijo después de la representación que el horrible fantasma que se vio al abrirse la puerta, era una ofensa al arte y al buen gusto, que el autor no debió mostrarlo, sino dejar que el público lo imaginara –que fue, precisamente, lo que había hecho”.<sup>15</sup> El lector no sólo duda de la reacción de tal espectador, la cual no deja de ser bastante ridícula (en caso de que el cuento sí haya sido adaptado para el teatro, como indica una pequeña nota al pie de página), sino que sobre todo se cuestiona si en verdad Bioy considera esta anécdota como una buena prueba de la eficacia del cuento, o si simplemente la inventó para concretizar la reacción que idealmente provocaría la sorpresa en una narración fantástica.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7. Como bien apunta Pablo J. A. Brescia, con la fórmula “anteriores a las letras” Bioy está aludiendo a “la durabilidad de una narrativa que no necesita ser escrita para sobrevivir” (“Los [h]usos de la literatura fantástica: notas sobre Borges”, *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 144).

<sup>13</sup> “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 9.

En cuanto a la enumeración de argumentos fantásticos que sigue en el prólogo, basta leer los rubros que encabezan cada explicación para constatar la incoherencia en la clasificación: “Argumentos en que aparecen fantasmas”; “Viajes en el tiempo”; “Los tres deseos”; “Argumentos con acción que sigue en el infierno”; “Con personaje soñado”; “Con metamorfosis”; “Tema de la inmortalidad”; “Acciones paralelas que obran por analogía”; “Fantasías metafísicas”; “Cuentos y novelas de Kafka”; y finalmente “Vampiros y Castillos”, rubro bajo el cual se anota: “Su paso por la literatura no ha sido feliz; recordemos a Drácula, de Bram Stoker (Presidente de la Sociedad Filosófica y Campeón de Atletismo de La Universidad de Dublin), a Mrs. Amworth, de Benson. No figuran en esta antología”. Transcribo la ironía de la última aclaración porque me parece importante por varias razones. Por un lado, comienza aquí el juego en el que se destacan algunos datos biográficos o bibliográficos de los autores tratados; dicha información, ya sea que se encuentre fuera de contexto o que sea una invención más de los compiladores, por la manera en que está presentada resulta sorprendente, casi fantástica. Compárese, por ejemplo, los siguientes casos:

A. I. Ireland: “Afirma ser descendiente del afamado impostor William Henry Ireland, que improvisó un antepasado, William Henry Irelande, a quien Shakespeare había legado sus manuscritos”.

Halloway Horn: “Célebre por su polémica con J. W. Dunne, en la que demostró: 1) Que la infinita regresión del tiempo es puramente verbal; 2) Que en general es más inseguro utilizar los sueños para profetizar la realidad, que utilizar la realidad para profetizar los sueños”.

Ryunosuke Agutagawa “Escritor japonés. Antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo”.

Barry Perowne “Ninguna información relativa a este autor hemos logrado. Lo sabemos contemporáneo; lo sospechamos inglés”.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Antología de la literatura fantástica, edición especial a partir de la 2ª ed. de 1965, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 195, 191, 19 y 327, respectivamente. Cito por esta edición porque los últimos dos escritores no aparecieron en la de 1940. Aprovecho para señalar que casi todos los datos que se dan de los autores

De hecho, Bioy Casares confesó en alguna entrevista el procedimiento que seguían al escribir estos datos:

De algunos textos –elegíamos por textos– nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor A. I. Ireland, o George Loring Frost. Como Inglaterra estaba en guerra, era muy difícil comunicarse, entonces hacíamos este tipo de bromas, les atribuíamos libros de autores argentinos, y los disimulábamos traduciéndonlos al inglés o cambiando un poco las cosas. Por ejemplo *Viaje olvidado* de Silvina [Ocampo] se convierte en *Remember traveller*, *El reloj de sol* de Alfonso Reyes en *The Sundae*, *Fervor de Buenos Aires* en *Loves London*, *La rosa infinita* de Mastronardi [Carlos] en *The Unending Rose*.<sup>17</sup>

Y en otra ocasión, al referirse al *Libro del cielo y del infierno*, afirmó: “También inventábamos algunos textos y los firmábamos con nombre falso, un poco como en broma”.<sup>18</sup> Nada impide imaginar que pudieron haber hecho lo mismo en la antología analizada.

Por otro lado, me interesa indicar que la cita referente a los vampiros y castillos no es el único lugar del prólogo en donde se habla de textos o autores que ni siquiera figuran en la antología. Aun en otros casos, a pesar de que no aparezcan en la obra, se mencionan como si sí lo hicieran. Eso ocurre con “*La máquina del tiempo*” de Wells, “*La transformación*” (o “*Metamorfosis*”) de Kafka, “*Sábanas de tierra*” de Silvina Ocampo, “*Lady in the fox*” de Garnett, “*El judío errante*” de Wells, “*She*” de Rider Haggard, y “*L’Atlantide*” de Pierre Benoit. Asimismo, cuando Bioy propone otro tipo de clasificación de los cuentos fantásticos, esta vez por la explicación, olvida que la mayor parte de los textos que forman la antología no llegan a tener ninguna explicación.<sup>19</sup> De esta manera, argumentos, autores, textos,

---

permanecen idénticos de una a otra edición, salvo algunas ligeras modificaciones: en ocasiones se indica la nueva bibliografía aparecida en el lapso transcurrido, o las fechas de defunción que hayan ocurrido después de 1940; en la segunda edición también se omiten, decorosamente, las fechas de nacimiento de algunos autores, entre ellos Borges.

<sup>17</sup> *Aventuras de la imaginación*, pp. 141-142.

<sup>18</sup> *Palabra de Bioy*, p. 58.

clasificaciones, participan de un juego de aparición y desaparición que seguirá presente en el resto de la antología.

Volviendo al punto de los autores que se excluyen, llama la atención que Bioy Casares declare con tanta franqueza: "Deliberadamente hemos omitido: a E. T. W. Hoffmann, a Sheridan Le Fanu, a Ambrose Bierce, a M. R. Jones, a Walter de la Mare". Esta declaración seguramente sorprendió a no pocos de sus lectores contemporáneos, quienes esperaban a estos y otros autores "consagrados" o por lo menos "conocidos" en el terreno del género fantástico (un género que, dicho sea de paso, había sido reducido a la categoría de género menor por la preeminencia que cobraba entonces una literatura de tipo "realista", comprometida con los problemas políticos y sociales que afectaban a la nación). Sin embargo, en una reseña escrita unos años antes de la aparición de la Antología de la literatura fantástica, Borges ya había dejado ver su desacuerdo con la serie de textos que en el momento se consideraban representativos del género:

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías –desde la epónima de More hasta Brave new world– y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y 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, y (me consta que soy muy exigente) sin alusión a los trabajos injustos que padeció el capitán de artillería Alfredo Dreyfus. De las novelas imaginativas de Wells (y aun de las de Swift) sabemos que hay en cada trama un solo elemento fantástico; de las 1001

<sup>19</sup> Es interesante observar que uno de los incisos de la segunda clasificación que propone Bioy Casares en el prólogo, "Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural" (p. 14), romperá de manera radical con las categorías propuestas en 1970 por Tzvetan Todorov al definir el género fantástico (Introduction à la littérature fantastique, Seuil, París, 1970). La misma fórmula utiliza Borges en su prólogo a La invención de Morel: "Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural" (recopilado en Jorge Luis Borges, Obras completas, Emecé, Barcelona, 1996, t. 4, p. 26).

Noches, que buena parte de su maravilla es involuntaria, ya que los egipcios del siglo trece creían en los talismanes y los conjuros. En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los Opera omnia de Manuel Gálvez.<sup>20</sup>

Además de que el principio de la cita puede considerarse como un primer esbozo de lo que después sería el cuento de Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" incluido en la antología, esta declaración y el prólogo estudiado evidencian que los compiladores creían necesario reevaluar la definición del género, que fue justamente lo que hicieron al crear su antología. En este sentido, Annick Louis señala que: "Si toda antología convoca la noción de serie, lo que aquí se intenta es el reemplazo de una serie por otra: la voluntad de desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra. Los dos gestos tienen la misma importancia: borrar un acuerdo de lectura de una comunidad, una serie, y dar a conocer otra que se genera en el acto de ponerla a disposición de la lectura".<sup>21</sup>

Sorprendentemente, en esta nueva serie, sin respetar ningún límite histórico o geográfico, aparecían reunidos los autores, los textos y los géneros más inesperados: desde Petronio, Don Juan Manuel o Pantagruel, hasta fragmentos del Ulysses de James Joyce, y de Don Juan Tenorio de José Zorrilla; desde el etnólogo George Frazer, hasta orientalistas como Alexandra David-Neel y Herbert Allen Giles, o filósofos de la escuela taoísta como Chuang Tzu y teólogos como Swedenborg. Pero no menos insólito resultaba el que aparecieran también textos de los propios compiladores: de Borges, como se mencionó, aparece "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en la primera edición de la antología; y para la segunda, de 1965, se incluyen también "La expiación", de Silvina Ocampo, y "El calamar opta por su tinta" de Bioy.<sup>22</sup> Todo ello no pudo dejar de suscitar

<sup>20</sup> Jorge Luis Borges, "Adolfo Bioy Casares: «La estatua casera»", Sur, marzo de 1936, núm. 18, pp. 85-86.

<sup>21</sup> Annick Louis, art. cit., p. 416.

<sup>22</sup> En la posdata a la segunda edición se lee: "Aun relatos de Silvina Ocampo y de Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente" (Antología de la literatura fantástica, 2ª ed., p. 15). Me parece que con esta especie de justificación y con el matiz del verbo "deslizar", Bioy pretende de-

irritadas reacciones por parte de algunos lectores, entre ellos Roger Caillois (posteriormente uno de los principales difusores del género fantástico en francés), quien expresó su opinión a Victoria Ocampo en una carta fechada el 7 de abril de 1941:

He visto la Antología Borges-Adolfo-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes. No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto [...] a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella.<sup>23</sup>

Más allá del rechazo que pudo haber desencadenado la selección de textos en esta antología, lo cierto es que tuvo una enorme repercusión en la historia de la literatura hispanoamericana. Qué mejor prueba de ello que su segunda edición de 1965, en la que de los veintiún textos que se suman, nueve fueron escritos después de 1940 por autores argentinos, y uno más por una escritora mexicana. Seguramente, ninguno de los compiladores imaginó en 1940 la trascendencia que tendría su antología para el desarrollo posterior del género, como se puede deducir por enunciaciones como la de su mismo prólogo “no teníamos la intención de ha-

mostrar que estaban conscientes de lo inapropiado que resultaba sumarse, ellos mismos, a los autores antologados; sin embargo, creo que se trata únicamente de un falso pudor, pues repitieron esta práctica en otras antologías posteriores. Mucho más grave me parece el ejemplo de otra de sus antologías, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), en la que también aparecen textos de los tres escritores; en el prólogo que la precede, Borges y Bioy llegan a afirmar irónicamente: “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Losada, México, 1997, p. 11).

<sup>23</sup> Apud Annick Louis, art. cit., p. 416, n. 20.

cer una antología”,<sup>24</sup> o aquellas que se refieren a la vacilación que experimentaron al escoger un título para ella:

Quando nosotros, con Borges y Silvina, planeábamos la Antología de la literatura fantástica, no nos gustaba la palabra fantástica porque nos recordaba señoras diciendo “¡Fantástico, fantástico!” para decir “¡Excelente!” o “¡Extraordinario!” o lo que fuera. Y en algún momento Borges dijo: “¿Y si le pusiéramos Cuentos irreales?”, lo que parecía mucho más moderado. Pero en seguida advertimos que uno siente una especie de casi asco por lo irreal, que iba a ser un libro muerto, un libro que no iba a tener lectores, que no iba a existir para la gente, porque habría un prejuicio en contra de él por ese título tan desagradable.<sup>25</sup>

Sin embargo, con el tiempo fueron plenamente conscientes de los efectos que habían desencadenado. Borges declaró en una entrevista “Creo también haber contribuido al auge de la literatura fantástica en este país, literatura que otros cultivan ahora por cierto con mejor fortuna que yo. Un libro como la Antología de la literatura fantástica [...] ha sido un libro que no debería olvidarse en la historia de la literatura argentina”,<sup>26</sup> y la opinión de Bioy era la misma: “Yo diría que inventamos la literatura policial y la literatura fantástica para este lado del mundo, porque esas literaturas existieron en Inglaterra desde siempre”.<sup>27</sup> En este sentido, Borges, Bioy y Silvina Ocampo no sólo inventaron autores, bibliografías, clasificaciones, sino principalmente inventaron una nueva manera de concebir, crear y leer el género fantástico.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>25</sup> Apud Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 78. Me parece significativo, para la construcción de un texto fantástico, que sus antólogos califiquen los textos seleccionados como irreales, como inexistentes, o que predigan que la obra podría llegar a ser “un libro muerto”.

<sup>26</sup> Apud Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 240. Cabe recordar que Borges siempre reconoció que la colección de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones, era el primer antecedente de la literatura fantástica en Argentina

<sup>27</sup> Palabra de Bioy, p. 56.

En este “nuevo” género de literatura fantástica, uno de los aspectos de mayor importancia es la construcción de un argumento rigurosamente premeditado, lúcido, en el que todos sus componentes obedezcan al ordenamiento necesario de la narración. Sin duda, de ese modo los compiladores protestaban contra la literatura que se escribía en esos tiempos, una prosa bastante caprichosa. El mismo año en que se publicó la primera edición de la antología, apareció la novela de Bioy, *La invención de Morel*, acompañada de un prólogo de Borges, el cual ha llegado a ser considerado por algunos investigadores como un manifiesto del género fantástico.<sup>28</sup> En dicho prólogo, Borges ataca abiertamente la literatura que sigue una estética “realista”, mientras que exalta las narraciones fantásticas:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiera que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. [...] La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.<sup>29</sup>

La misma actitud de oposición era compartida por Bioy y Silvina, y fue uno de los principales criterios que rigieron la selección de textos de la antología, según se cuenta en la posdata a su segunda edición:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado

<sup>28</sup> Véase Emir Rodríguez Monegal, “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 42 (1976), p. 183.

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges, “Prólogo” a *La invención de Morel*, ed. cit., p. 25.

lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. [...] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción. [...] Como panacea recomendábamos el cuento fantástico.<sup>30</sup>

Muchos son los ejemplos en la Antología de la literatura fantástica de cuentos con una construcción rigurosa del argumento: "Enoch Soames" de Max Beerbhom, "La verdad sobre el caso de Mr. Valdemar" de Edgar Allan Poe, "El caso del difunto mister Elvesham" de H. G. Wells, o "El cuento más hermoso del mundo" de Rudyard Kipling, por nombrar algunos. Pero de todos ellos, por lo menos en lo que respecta a los de la edición de 1940, casi ninguno fue escrito por un autor hispanoamericano. Por esta razón, destaca aún más la audacia de un texto tan bien logrado como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", escrito por un autor argentino en un ambiente tan hostil a narraciones de este tipo. Está fuera de los límites de este trabajo el análisis de los textos de la antología; no obstante, me parece fundamental mencionar algunos aspectos del de Borges, que denominaré cuento aun a sabiendas de que rompe con la estructura clásica de este género.

Lo primero que asombra al lector si se enfrenta a este cuento leyendo la antología, es que dos de sus personajes son nada más y nada menos que los compiladores del libro que tiene en las manos.

<sup>30</sup> "Posdata" a la 2ª ed. de la Antología de la literatura fantástica, p. 16. Curiosamente, los defensores del argumento riguroso no siempre pudieron llevarlo a la práctica. Bioy Casares recuerda los contratiempos que al respecto tuvieron Borges y él cuando escribieron juntos: "Pienso que este trabajo en colaboración debió enseñarnos a ser modestos. Porque cuando empezamos a colaborar nos sentíamos alineados en una campaña en favor de la trama y de la escritura deliberada, eficaz y consciente. Íbamos a escribir cuentos policiales clásicos como los de la literatura inglesa hasta los años cincuenta, cuentos en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología, los personajes necesarios y la reflexión apenas indispensable. Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba «¿Qué es lo que iba a pasar con este personaje? ¿Qué íbamos a escribir?» Esto es casi patético porque ambos nos jactábamos de ser muy deliberados. Es como si el destino se hubiera burlado de nosotros" (Memorias, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 112).

Pero además, el cuento –que en sí mismo es bastante insólito, ya que describe una estructurada civilización fantástica inserta en el mundo real y concreto– cierra con una posdata verdaderamente sorprendente, pues está fechada en 1947, siendo que la edición es de 1940, con lo que Borges rompe con la categoría del tiempo lineal; por si fuera poco, la posdata se inicia con la siguiente enunciación: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la Antología de la literatura fantástica, editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas”.<sup>31</sup> Rafael Olea Franco aclara que el juego de Borges había comenzado cuando el cuento apareció por primera vez en la revista *Sur*, en mayo de 1940. Ahí la posdata (fechada también en 1947) decía: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*”,<sup>32</sup> siendo que el número 68 de la revista era justamente el que tenía el lector; “por lo tanto, no es una «reproducción» de un texto previo sino el «original»; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, pues no existen dos textos sino uno solo”.<sup>33</sup> Así, el juego literario de Borges, “que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto, el mapa cuya perfección es tan grande que incluye el mapa mismo”,<sup>34</sup> fue actualizado en la primera edición de la antología; lamentablemente no ocurre lo mismo en las subsecuentes ediciones del cuento, por lo que el efecto se pierde.<sup>35</sup> Todavía cabe mencionar otro elemento más del juego en esta posdata, aquel que rompe con la categoría de la identidad. Si al principio del cuento Borges se sitúa dentro de él, en la “posdata del futuro” el autor habla como lector, es decir, desde una posición fuera del texto y después del texto. Pero, “¿desde cuál ahora habla

<sup>31</sup> Antología de la literatura fantástica, 1ª. ed., p. 84.

<sup>32</sup> J. L. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Sur*, mayo de 1940, núm. 68, p. 42.

<sup>33</sup> Rafael Olea Franco, “Un diálogo posible: Borges y Arreola”, en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. R. Olea Franco, El Colegio de México, México, 1999, p. 261.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> En la segunda edición de la antología, por ejemplo, la posdata es idéntica a la de la primera edición, por lo que la ruptura de los límites espaciales y tem-

en presente («reproduzco») esa primera persona que se pretende ubicar en un futuro (1947) que todavía no existe? ¿Cuál de todos los sujetos y tiempos de enunciación que aparecen en «Tlön» se identifica con Borges? La respuesta debe ser contundente: todos ellos y ninguno de ellos”.<sup>36</sup>

El argumento riguroso, entonces, es característico de muchos de los cuentos compilados. ¿Pero qué pasa con los numerosos fragmentos que pueblan la antología? No se puede hablar de una premeditación de la trama cuando la mayoría de ellos incluso proviene de textos que en un principio no fueron escritos con la intención de ser fantásticos, como apuntaba Caillois en la crítica citada. Sin embargo, al ser sacados de su contexto y sumados a otra serie de narraciones con una clara orientación fantástica, los fragmentos adquieren un nuevo significado. Me parece notorio, en este sentido, el cuento “El brujo postergado”, pues en él se repite varias veces el proceso aludido. En un primer momento, Don Juan Manuel, su autor, “utiliza relatos conocidos en su tiempo, ampliamente divulgados por otras colecciones y utilizados con parecida función didáctica y moralizadora; lo importante, pues, y en eso radica su arte, es la recreación que hace de ellos”.<sup>37</sup> Así, inserta un relato de la tradición en su antología de “ejemplos” y le da una función nueva, modifica sus elementos para que coincidan con la intención de toda su obra: “Este libro hizo don Johan [...] deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras e de las faziendas e de sus estados, e fuessen más allegados a la carrera porque pudiesen salvar las almas. E puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo de las cosas que acaescieron, porque los omnes puedan fazer esto que dicho es”.<sup>38</sup> A su vez, Borges utilizó el ejemplo de Don Juan Manuel, eliminando, por supuesto, los componentes que le estorbaban (como los personajes del marco narrativo) y sintetizando algunos de sus pasajes, con lo cual resulta más efectivo el asombro que provoca la narración. Su versión del cuento se publicó primero en *Historia universal de la infamia* (1935),

<sup>36</sup> R. Olea Franco, op. cit., p. 262.

<sup>37</sup> Alfonso I. Sotelo, “Introducción” a su edición de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, Rei, México, 1987, p. 53.

<sup>38</sup> Don Juan Manuel, op. cit., p. 69.

donde la conducta de uno de los personajes sería una muestra más de infamia, pero al incluirla después en la Antología de la literatura fantástica, debido a la orientación genérica que en ella se imprime a los textos, la narración claramente se transforma en un cuento fantástico.

Otra manera de recreación utilizada con frecuencia en la antología es la “edición” de obras conocidas; los compiladores únicamente extraen de ellas pequeños pasajes que presentan de forma individual, buscando resaltar sus elementos fantásticos.<sup>39</sup> Cito dos ejemplos:

¿Qué es un fantasma? preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable –por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.

(Del *Ulysses* [1921] de James Joyce)

DON JUAN – ¿Con que por mí doblan?

ESTATUA – Sí.

DON JUAN – ¿Y esos cantos funerales?

ESTATUA – Los salmos penitenciales

Que están cantando por ti.

DON JUAN – ¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA – Es el tuyo.

DON JUAN – ¡Muerto yo!

ESTATUA – El capitán te mató

A la puerta de tu casa.

(Del acto tercero de *Don Juan Tenorio* [1944] de José Zorrilla)<sup>40</sup>

Para Annick Louis, esta operación pone en evidencia que “es el marco de edición, es decir su inserción en una antología de la literatura fantástica lo que vuelve posible la lectura fantástica de estas zonas. El modo en que la Antología de la literatura fantástica expresa una concepción del género literario implica que un género es menos

<sup>39</sup> En la primera edición de la antología, los fragmentos aparecían sueltos y generalmente con la indicación de la fuente de la cual provenían. En la segunda edición, en cambio, se titularon los fragmentos, y en el caso de los que se añadieron ya no se señaló la fuente, dándoles de esta manera una mayor autonomía.

<sup>40</sup> Antología de la literatura fantástica, 1ª ed., pp. 165 y 255.

un problema temático que un efecto parcial de lectura”<sup>41</sup>

Este efecto de lectura, el asombro que constantemente se provoca en el lector estimulando su imaginación, también está logrado gracias a la distribución de los textos. En la primera edición de la antología, no se siguió un orden cronológico o alfabético, sino que los textos aparentemente se yuxtaponían de manera aleatoria. Louis señala cómo en ocasiones el que un texto fuera antes o después de otro respondía a una decisión premeditada, como pasa con “La noche incompleta” de Manuel Peyrou, el cual termina con un asesino que se presenta a la policía para entregarse, mientras que el título del cuento siguiente es “Ante la ley” de Kafka. Esto llevó a la autora a afirmar que “en la Antología de la literatura fantástica, el espacio en blanco que media entre un texto y el siguiente es donde se constituye lo fantástico”.<sup>42</sup> Indudablemente, la secuencia en que aparecen los textos incrementa el efecto de sorpresa que se busca crear; sin embargo, me parece un tanto exagerada la aseveración de Louis, sobre todo si se toma en cuenta que estas relaciones intertextuales no siempre se pueden encontrar y que, además, una rápida ojeada al diseño de la antología permite pensar que, muchas veces, la decisión de colocar un fragmento antes o después respondía sencillamente a cuestiones tipográficas: aprovechar al máximo el espacio en cada página, aspecto incluso visible en el poco elegante estilo tipográfico de comenzar textos en página par. Por lo demás, si esta ordenación alternativa hubiera estado tan bien pensada, si cada encuentro entre dos textos hubiera sido plenamente intencionado, los compiladores no habrían aceptado tan fácilmente el orden cronológico impuesto en la segunda edición de la antología.<sup>43</sup>

Finalmente, un tercer modo de recreación de los textos de la antología se produce en el proceso de traducción que hicieron los compiladores. Aunque las traducciones no tienen firma, en varias ocasiones

<sup>41</sup> Annick Louis, art. cit., p. 431.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>43</sup> Me parece más probable, en cambio, que Borges y Bioy hayan planeado minuciosamente el orden de los textos en otras antologías suyas, como *Cuentos breves y extraordinarios* o *el Libro del cielo y el infierno*, en donde no tenían que preocuparse por limitaciones de espacio. Aprovecho para indicar que esta práctica de presentar juntos varios fragmentos de fuentes sumamente variadas comenzó desde su revista *Destiempo*, en donde aparecía una columna, titulada “Museo”, con

Bioy Casares dio testimonios sobre ellas: "Recuerdo tardes, noches, en que traducíamos con Borges a Kipling, a Max Beerbohm, que son los momentos más lindos de mi vida".<sup>44</sup> Pero no sólo traducían los textos directamente (del inglés, el francés, el alemán, el italiano), sino que a veces utilizaban traducciones previas; incluso aclaran, para el caso de los fragmentos de *El sueño del aposento rojo*, del novelista chino Tsao Hsue-Kin (1719-1764), "Hemos compulsado las versiones de Chi-Chen Wang y del doctor Franz Kuhn",<sup>45</sup> es decir, su traducción utilizaba a su vez otras dos traducciones distintas.

Las connotaciones fantásticas que puede implicar el complejo proceso de la recreación y traducción de narraciones, o sea su inserción en un nuevo contexto geográfico, temporal, y aun genérico, fueron admirablemente expuestas por el propio Borges en una reseña que escribió en 1929 sobre unos cuentos del Turquestán:

Estos cuentos de que hablaré, son oriundos de las dos regiones del Turquestán. Fueron contados en el Norte, tierra de espaciada llanura, alrededor de las fogatas de bosta de camello que arden en los campamentos Kirghises; fueron contados en el Sur, tierra de arrozales y acequias, por cuenteras profesionales en los bazares, entre la atención redonda y gustadora de los oyentes; fueron traducidos, primero al ruso, por Ostrumof, y de allí al alemán, por el doctor Gustavo Jungbauer; fueron publicados en Jena el año

fragmentos de prosa y verso de autores variados; la columna reapareció después en las páginas de *Los Anales de Buenos Aires* (para una descripción detallada, véase Fabiana Sabsay, art. cit.). Esta práctica fue frecuente en Borges, quien en varios de sus libros incluyó una sección final titulada "Museo", con textos de otros autores (reales o inventados).

<sup>44</sup> *Aventuras de la imaginación*, p. 141. Sobre Borges y las traducciones, véase Rafael Olea Franco, "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz", *NRFH*, 49 (2000), pp. 439-473. En este artículo, Olea Franco destaca la semejanza entre la descripción de Enoch Soames en el cuento de Beerbohm y la del personaje Herbert Ashe en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", y de ello concluye que "hay un rico proceso de doble influencia o «contaminación»: el texto en inglés de Beerbohm enseña al autor argentino una técnica de «desdibujamiento» de los personajes que aplicará en sus creaciones individuales, a la vez que la versión en español de «Enoch Soames» asume la entonación y ciertos rasgos verbales de la escritura de Borges" (p. 460).

<sup>45</sup> *Antología de la literatura fantástica*, 1ª ed., p. 89.

23, y, finalmente, después de esos conventillos étnicogeográficos del destino, cayó un ejemplar a mi casa, fácilmente el único en la ciudad. Lo leí casi de un tirón, adjudicándole, sin duda, escenarios falsos: cosa que no me preocupa, porque es de cuentos fabulosos el libro, y cada versión nueva es un nuevo mito. 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...<sup>46</sup>

Resulta evidente, después de los ejemplos de recreación mencionados, que en cierto sentido, los compiladores de la antología eran indiferentes a los rasgos intrínsecos de los textos, principalmente a la intención primaria de sus autores.<sup>47</sup> Así, muchos fragmentos provienen de estudios de la cultura oriental, y no pocos son los de orientación antropológica, filosófica o teológica. Resulta bastante asombroso que Borges, Bioy y Silvina Ocampo lograran presentar estos textos como ejemplos de literatura fantástica. No obstante, no debe olvidarse que desde 1932, en su artículo "El arte narrativo y la magia", Borges ya había indicado la intrincada relación entre la causalidad en una narración fantástica, que "debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades", y aquella causalidad por la que se rige el pensamiento mágico, ya que según su opinión "la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción".<sup>48</sup> En cierto sentido, se puede decir que los fragmentos aludidos siguen este otro orden mágico, y por lo tanto, fantástico. Quizá de ahí parta la siguiente afirmación de Borges, hecha unos años después de publicada la primera edición de la antología:

<sup>46</sup> Jorge Luis Borges, "Cuentos del Turquestán" [La Prensa, Buenos Aires, 29 de agosto de 1926], recopilado en sus *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 260.

<sup>47</sup> "En aquel tiempo, tanto Borges como yo [Bioy Casares] estábamos incondicionalmente del lado de quienes consideraban que lo importante es el texto y que el autor, sobre todo la vida del autor, puede olvidarse" (*Aventuras de la imaginación*, p. 142).

<sup>48</sup> Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", en *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1961, pp. 90 y 89. Me parece significativo que en este artículo Borges

Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio. Pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibinz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres.<sup>49</sup>

En síntesis, el papel de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en la formación de la Antología de la literatura fantástica fue sumamente heterogéneo; su participación va desde ser lectores y críticos, hasta editores de los textos o promotores del género. Sin embargo, pienso que su función fundamental fue la de ser creadores; no sólo al recrear obras ya existentes e imprimirles un nuevo sentido que posibilitara otra lectura, sino sobre todo al crear una obra fantástica en sí misma, en la que textos, autores y personajes transgreden los límites entre la realidad y la ficción.

cite a James George Frazer para enlistar ejemplos del pensamiento mágico, y que luego el etnólogo aparezca en la antología con el fragmento que en la segunda edición se tituló “Vivir para siempre”. También el pasaje que cita de *Narrative of A. Gordon Pym* (1838) de Edgar Allan Poe aparece después recopilado en *Cuentos breves y extraordinarios*.

<sup>49</sup> Jorge Luis Borges, “Leslie D. Weatherhead: After death”, *Sur*, julio de 1943, núm. 102, pp. 83-85.

Fervor crítico por Borges, se terminó de imprimir  
en junio de 2006 en los talleres  
de Tipográfica, S.A. de C.V.,  
Imagen 26, col. Lomas de San Ángel Inn,  
01790, México, D.F.  
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.  
Composición tipográfica y formación: Gabriela Oliva.  
El cuidado de la edición estuvo a cargo del autor,  
bajo la supervisión de la Dirección de Publicaciones  
de El Colegio de México.

# CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE ESTUDIOS DEL LENGUAJE

VIII



CATEDRA

J A I M E

T O R R E S

B O D E T

A veinte años de la desaparición física del autor, la compleja y dilatada obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) continúa suscitando las interpretaciones múltiples que él consideraba parte sustancial de un clásico, como lo testimonian los diez ensayos analíticos reunidos en este libro colectivo. En principio, la diversidad de los temas y de los géneros literarios aquí tratados parecería sólo soportar una lectura fragmentaria; no obstante, tal como sucede con cualquier conjunto de aproximaciones críticas a Borges, al final el lector sentirá una sensación de unidad, construida por medio de la acumulación de elementos paralelos; porque, en última instancia, no importa desde qué punto o época se analice la obra borgeana, pues ésta siempre acabará por ofrecer a su probable lector o estudioso una asombrosa uniformidad. Hay una reiterada idea que no por común deja de tener sentido: la literatura de Borges se semeja a la esfera infinita de Pascal, cuyo centro puede estar en cualquier punto, aunque su circunferencia sea inabarcable; así, no importa si nos acercamos a ella por cualquiera de los géneros que Borges transitó: poesía, narrativa o ensayo (aunque, como sabemos ahora con certeza, en realidad él es un escritor unitario que rompió las barreras de los géneros tradicionales). Desde una perspectiva crítica, lo esencial es que se busque acercar al lector a la obra estudiada, sin importar mediante qué tipo de textos se haga. Quizá este volumen pruebe una vez más que la literatura de Borges ha mantenido su vigencia a lo largo del tiempo, a la vez que se ha multiplicado por diversas geografías (a tal grado que incluso se puede afirmar que su herencia literaria no es ya patrimonio exclusivo de la cultura occidental).

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO

ISBN 968-12-1223-1



9 789681 212230