

# DIGI Lengüas

Nº7 - Abril de 2011

FACULTAD DE  
LENGUAS

DEPARTAMENTO EDITORIAL

ISSN 1852-3935



©2011

Revista DIGILENGUAS

Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

ISSN 1852-3935

URL: <http://www.lenguas.unc.edu.ar/Digi/>

Av. Valparaíso s/n, Ciudad Universitaria, Córdoba  
C.P. X5000- Argentina.

TELÉFONOS: 054-351-4331073/74/75

Fax: 054-351-4331073/74/75

E-MAIL: [editorial@fl.unc.edu.ar](mailto:editorial@fl.unc.edu.ar)

### **Autoridades U.N.C.**

#### **Rectora**

*Dra. Carolina Scotto*

#### **Vicerrectora**

*Dra. Hebe Goldenhersch*

### **Autoridades Facultad de Lenguas**

#### **Decana**

*Dra. Silvia Barei*

#### **Vicedecana**

*Mgtr. Griselda Bombelli*

### **Departamento Editorial Facultad de Lenguas**

#### **Coordinador**

*Dr. Roberto Oscar Páez*

#### **Desarrollo web, diseño y edición**

*Mgtr. Sergio Di Carlo*

#### **Consejo Editorial**

*Mgtr. Hebe Gargiulo*

*Esp. Ana Goenaga*

*Lic. Ana Maccioni*

*Lic. Liliana Tozzi*

*Prof. Richard Brunel*

## Contenido

PRESENTACIÓN .....	3
INTRODUCCIÓN .....	4
<b>CONFERENCIAS PLENARIAS .....</b>	<b>5</b>
Silvia Noemí Barei .....	6
Sistemas de paso: la Red Borges.....	6
Ana María Hernando .....	13
El Hacedor: entre vida y escritura, entre espejos y mitos.....	13
Cristina Bulacio .....	25
Tiempo y Eternidad: “un tembloroso problema, una fatigada esperanza” .....	25
Armando Capalbo .....	33
La intrusión melodramática: Borges y Christensen.....	33
Gabriela Cittadini.....	41
Borges y el concepto de Historia.....	41
Adriana Crolla .....	49
Borges precursor .....	49
María Elena Legaz.....	70
Comunidad e intimidad en El Hacedor .....	70
Cristina Piña.....	81
Significación de El hacedor en el contexto de la obra borgiana .....	81
Diego <i>Tatián</i> .....	95
El asedio de lo arcaico. Algunas temporalidades borgianas .....	95
<b>PONENCIAS.....</b>	<b>106</b>
Cristina Bosso .....	107
Wittgenstein y Borges, desde el laberinto del lenguaje.....	107
Fabián Cardozo.....	114
Tan sólo una máscara.....	114
Carmen Gandulfo Tagle .....	119
El azul y el bermejo ya no son una niebla.....	119
César E. Juárez .....	126
Jorge Luis Borges y la estética: reflejos e interpolaciones.....	126

Amira Juri.....	138
El lenguaje como hecho estético en J. L. Borges: entre la lógica poética del lenguaje y la imaginación oriental.....	138
Daniel Alejandro Olivera.....	148
Borges y la Filosofía griega.....	148
Ana María Ortiz .....	158
Borges, un pensador occidental.....	158
Néstor Edgardo Peralta .....	166
Borges y la mortalidad de la palabra en “El inmortal” .....	166
Raúl Oscar Scarpetta Larenti.....	176
La lógica de los sueños en El hacedor (1966) de Borges .....	176
Marta Elena Castellino .....	186
Borges en la década del '20: entre la confesión y la metáfora (los ensayos).....	186

## PRESENTACIÓN

Nuevamente la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba organizó un evento académico para “Homenaje a Borges a los 50 años de El Hacedor”. Durante dos jornadas (14 y 15 de octubre de 2010) académicos, escritores, investigadores, docentes y alumnos se congregaron en Córdoba para desentrañar los símbolos y los significados borgianos de: tiempo, eternidad, comunidad, identidad, estética, mitos, espejos, metáforas...

Un Jorge Luis BORGES discutido y admirado, pero siempre actual como en el decir de Arturo Capdevila, cuando en 1962 en la Academia Argentina de Letras lo recibió de esta manera: “*Gran señor de las letras, gran señor de la libertad*”.

Libertad para pensar y expresar, libertad para recordar y sufrir, libertad para admirar y revelar más allá de su penumbra física.

Siempre me llamó la atención esa resignación de Borges por su ceguera física, pero su anhelo para mirar el mundo, los libros, el juego:

*“Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada  
Reina, torre directa y peón ladino  
Sobre lo negro y blanco del camino  
Buscan y libran su batalla armada”* El ajedrez.

Hay momentos en la vida de Borges en los que expresa su admiración por los nativos:

*“Conozco la historia de un gaucho: era indispensable que sufriera una operación muy dolorosa. Se le sugirió anestesia y dijo que no: no le gustaban las drogas, tenía miedo. Se le dijo: ¡pero sentirá un dolor espantoso! Respondió haga lo que quiera. El dolor, yo me encargo del dolor. El dolor es mi negocio, no el suyo”.* GEORGES CHARBONNIER, (1967) *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI. Pag. 68.

Dejemos –ahora que hemos tratado de introducir este número monográfico- que los participantes de estas Jornadas, nos ayuden a reflexionar sobre El Hacedor de Borges y sus repercusiones en abordajes multidisciplinares.-

Dr. Roberto Oscar Páez

Director Editorial Facultad de Lenguas – U.N.C.  
Córdoba, abril de 2011.-

## INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges –Buenos Aires 1899-Ginebra 1986-, el escritor que conmovió y se erigió en paradigma de los escritores del mundo occidental del siglo XX, fue motivo de un encuentro académico de lectores, investigadores, estudiosos y amantes seguidores de la obra borgeana, en un merecido Homenaje Nacional.

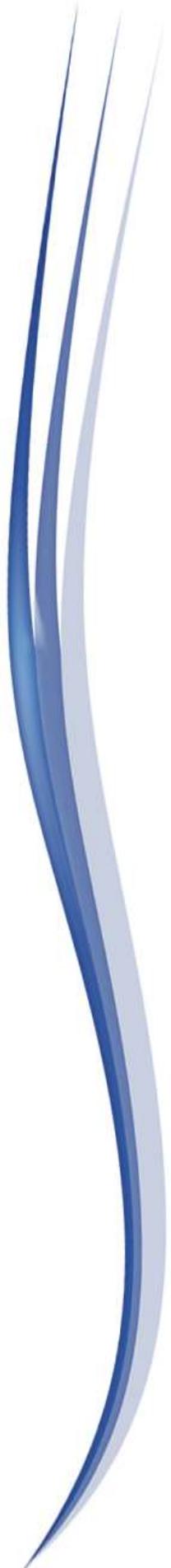
Por Resolución 87/2010 del Honorable Consejo Directivo fueron declaradas de Interés Institucional, las Jornadas HOMENAJE A BORGES A LOS 50 AÑOS DE *EL HACEDOR*, que se llevaron a cabo los días 14 y 15 de octubre de 2010 en la sede de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.

También las Jornadas contaron con el auspicio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, La Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, la Asociación de Profesores de Francés de la Provincia de Córdoba (APEPC), de la Asociación Argentina de la Literatura Francesa, y la Asociación Argentina de Estudios Americanos.

*EL HACEDOR*, es, quizás, uno de sus libros paradigmáticos. En él se encuentran la mayor parte de los temas que abordó a lo largo de su obra: tigres, espejos, laberintos, símbolos, arquetipos, e inclusive, temas filosóficos y metafísicos –como el de la identidad y del tiempo-, que ya venía desarrollando a lo largo de su obra. Libro en el cual muchos de sus textos lo consagraron, ya a los 61 años, como una de las figuras prominentes de la Literatura Latinoamericana y Universal en general.

Las Jornadas contaron con Expositores Invitados, especialistas en la obra borgeana. El inicio de las mismas estuvo a cargo de la Dra Silvia Barei. La Apertura, de la Dra. Cristina Piña, de la Universidad Nacional de Mar del Plata y la Dra. Cristina Bulacio, de la Universidad Nacional de Tucumán. El cierre, a cargo del poeta y ensayista Miguel Espejo y del Dr. Diego Tatián, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Los conferencistas, Invitados Especiales, fueron la Dra. Marta Elena Castellino de la Universidad Nacional de Cuyo, Mgter Armando Capalbo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Mgter. Gabriela Cittadini Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Mgter. Adriana Crolla Universidad Nacional del Litoral, Mgter. Silvia Lucía Fernández Universidad Nacional de Catamarca, Dra. Ana María Hernando Universidad Nacional de Córdoba, y Dra. María Elena Legaz, Universidad Nacional de Córdoba.

Dra. Ana María Hernando



## CONFERENCIAS PLENARIAS

## Silvia Noemí Barei

### *Sistemas de paso: la Red Borges*

“El libro como nudo por donde pasan  
secuencias originadas en otras partes y  
destinadas a otras partes”

Alessandro Baricco

### Animales mutantes

Despliego en este trabajo una travesía por el libro de Alessandro Baricco “Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación”, en un diálogo bastante libre con el mundo de Borges, a cuyo universo me volvía insistentemente, a medida que iba leyendo al escritor italiano y sus ideas sobre las transformaciones de los libros en la cultura actual. No su desaparición, sino su conversión o su uso como “sistemas de paso” hacia otros lenguajes: el cine, la televisión, la publicidad, los espacios virtuales, la red.

Ya en 1978, en un reportaje que le hiciera Eliseo Verón en París, Borges señalaba que gran parte de la literatura se hace más “intensa” cuando es transpuesta al lenguaje cinematográfico “porque el cine nos ha enseñado a seguir rápidas secuencias de imágenes visuales” y por lo tanto, la experiencia de la lectura se hace otra experiencia estética y afectiva. (en Verón;2007:178)

Por ello, he tomado como base de estas reflexiones el texto cinematográfico que traslada al lenguaje del cine “La escritura del Dios” (de *El Aleph*)<sup>1</sup>. Las primeras impresiones suscitan tentaciones interpretativas, en particular la idea de que el texto de Borges se ha convertido en una especie de excusa para nombrar/denunciar la dictadura, sus torturas, sus desaparecidos y de allí, que la experiencia estética y afectiva estén fuertemente ligadas a la memoria histórica. El texto cinematográfico expone y reclama una toma de posición. ¿Ocurre también esto con el texto escrito?

Más allá de la primera impresión, la relectura del relato ficcional permite también una interpretación en clave política. Es cierto, el texto es un “clásico” de Borges: espacios

---

<sup>1</sup> “Redención” versión libre de “La escritura del dios”. Adaptación y dirección Danilo Hernández. Cíclope producciones. Neuquén.

clausurados, un jaguar, infamias, soledad existencial, búsqueda de lo infinito, escritura del universo, sueños. Pero asimismo el relato de Borges sostiene una denuncia: un hombre que representa la sabiduría de todo un imperio, avasallado por la violencia y la brutalidad del invasor. Dos nombres emblemáticos: Tzinacán -el sacerdote mago de la pirámide de Qaholom- y Pedro de Alvarado, el brutal lugarteniente de Hernán Cortés. En la transposición cinematográfica: un prisionero, futuro desaparecido de la dictadura; los militares torturadores, y en vez del jaguar, los libros secuestrados y los autores prohibidos: Benedetti, María Elena Walsh, Laura Devetach, Galeano, Ariel Dorfman.

¿Qué ha pasado con la transposición cinematográfica, además de la obvia reescritura en otro lenguaje de la cultura, en otro sistema modelizante? El texto borgeano funciona como un “animal mutante”.

Explicemos: cuando Baricco habla de los libros de Andrea Camilleri –ya sabemos que este escritor usa el dialecto- los define como “animales mutantes” cuya lengua es “fantástica, exquisita, literaria”, pero señala sin embargo, que son más fáciles de llevar al cine que de ser traducidos, por ejemplo al francés. Libros que construyen “sistemas de paso”. Paso no solo de una lengua a otra, de la literatura a la literatura. No solo traducción –en el sentido más clásico del término-, sino transposición.

Estamos hablando en el siglo XXI, a 110 años del nacimiento de Borges, a 60 de la publicación de *El Aleph*, y a 23 años de su muerte, pero en el siglo XX y a partir de 1930, Borges se convirtió en un visionario escritural: diseñó una nueva idea de literatura y con ella una nueva experiencia de lectura y escritura, una sollicitación diferente del mecanismo generativo de los textos, una nueva propuesta de localización del sentido y por lo tanto, una nueva estrategia de supervivencia de la república imperfecta de las letras en otros lenguajes del futuro.

Puede sorprender que para hablar de “sistemas de paso”, -metáfora topológica- recurramos a un ciego. Pero a un ciego que recorrió intensamente el mundo. A un ciego que habitó bibliotecas y libros en lenguas diversas. A un ciego deslumbrado por las imágenes del arte cinematográfico. No importa cuántas ciudades tanteó con un bastón, cuántas películas no vio o cuántos libros se hizo leer. Importa que aquello que no percibían sus ojos se hiciera literatura, se convirtiera en un “espacio mental” como diría Verón, “una

suerte de configuración de funciones icónicas-indiciales destinada a asegurar que el actor pueda desplazarse sin riesgo” (2007:60)

Tomo entonces la categoría “sistemas de paso” para definir al libro como nudo, encrucijada en los que pueden leerse otros libros pasados y otros mundos y que, por lo tanto, aumentan su complejidad. Y también para señalar cómo un libro abre futuros que no son solo otros libros, sino también otros lenguajes no previstos por él. Podríamos denominarlos procesos no lineales en forma de fluctuaciones, configuración compleja de espacios mentales y ficcionales.

Los sistemas de paso son, de manera dominante, formas de habitar: ¿qué mundos habitan los mundos inventados por Borges? ¿qué ficciones? ¿qué personajes felices, perplejos o desdichados?, ¿qué pasados?; ¿cómo anticipan un futuro virtual y en red?

Habitan estaciones y tiempos, a veces extremas, a veces intermedias, de paso siempre hacia otro lugar, otro texto, otro mundo posible.

## Estaciones

ESTACION 1: habitar el pasado o el paso hacia atrás

No se entiende el mundo de Borges si no se comprenden los mecanismos de memoria que el texto recupera. El mismo Borges vivió hechizado por una civilización de la que creyó no haber sido digno: los ancestros heroicos, los guerreros de su estirpe sajona, los compadritos rioplatenses que dijo conocer en su infancia en Palermo.

Nombro un solo ejemplo conocido y como homenaje a *El Aleph*:

*“Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura el recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Rio Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil”* (“El muerto” de *El Aleph*)

Aunque no puede establecerse una correlación directa entre texto artístico y fenómenos socioculturales (extra-artísticos), no deja de ser notable que la cuestión social se cuele entre los intersticios del texto, como un locus crucial de encuentro entre los hechos culturales y las porciones de memoria que el texto archiva. Justamente es la memoria del texto artístico la que guarda informaciones que en otras zonas de la cultura se relegan al lugar del olvido, de allí las vacilaciones de esta memoria, sus exclusiones y oquedades.

Diría Baricco: “Extrañas vacilaciones, pequeños gestos, inesperadas concesiones a la propiedad, infantiles solemnidades” (2008:164)

## ESTACION 2: Lugares intermedios o el paso moebius.

Borges diseña mundos y aventuras que topológicamente crean formas circulares, quebradas, espiraladas para habitar los espacios. Estos se fragmentan, se anulan o se multiplican: bibliotecas que llaman a otras bibliotecas, jardines que se quiebran en otros jardines, laberintos sobre laberintos, calles que no llegan a ninguna parte o que se continúan en un espejo, rostros sobre rostros, pasos sobre pasos, mares sobre mares de arena, sueños sobre sueños, “en un desorden de caleidoscopio” (“Ariosto y los árabes” OC:837)

“Más que estaciones de tránsito –diría Baricco- parecen ser, de distintas maneras, la sinopsis de otro viaje: una condensación de puntos radicalmente ajenos entre sí, pero cuajados en una única trayectoria, concebida por alguien en nuestro lugar y que nos ha sido entregada por él” (164)

Mundos paralelos: mundos que coexisten temporal y espacialmente.

El mal que está en uno de los mundos, en el otro se redime: Otto Dietrich.zur Linde

La civilización que está en el lugar de la barbarie: La cautiva

Un mundo encapsulado en otros: El Aleph

Desfase, desplazamiento contextual entre propiedades constitutivas del mundo concebido como lineal y el universo concebido según una complejidad que progresa en sistemas diversos de convergencia y divergencia.

### ESTACION 3: Habitar el futuro o los pasos en Red.

En un trabajo de hace unos años, escribí que Borges fue siempre un “escritor del siglo XXI”, un escritor que trabajaba con “imágenes del porvenir” (Barei: 2008). Efectivamente, el Borges de las paradojas y las multiplicidades puede leerse, ya en este siglo como un “hiperborges” –como lo llama Antonio Tursi (2005)-. Construye el paso más osado que ningún escritor de su época pudo dar: el paso que va de la aventura moderna a la escritura virtual. Destruye la concepción de texto indiviso y entroniza la idea de red: el adentro y el afuera de texto se confunden, la intertextualidad se vuelve hipertexto y el dialogismo, texto políglota. De pronto, la lengua del texto, de toda la obra borgeana, es “la lengua del mundo: una especie de lengua del Imperio, una especie de latín hablado en todo Occidente” (Baricco; 89)

O mejor aún: todo texto transformado en “sistema de paso”, una “secuencia de pasos laterales que interpretan el sentido del mundo” (Baricco; 185)

Tal como lo señalaba Benjamin, uno de los contemporáneos de Borges más cercanos en el pensamiento y más desafortunados en la vida, la marca de origen y la autenticidad se han perdido. Desaparecida el “aura”, ha surgido otra estética, otro modo de mirar, otra atención colectiva a otros gestos. Más que una escritura sólida y concreta, podemos hablar de “un estado de escritura” como le llamaría Julia Kristeva (1985:64), un afuera y un fuera de lugar donde anidan significaciones futuras.

“El sentido de las cosas no reside en un rasgo originario y auténtico propio, sino en la huella que de ellas se libera cuando entran en conexión con otros fragmentos de mundo.

Podría decirse: no son lo que son, sino aquello en lo que se transforman” (Baricco; 181)

Hiperborges entonces, para nombrar el futuro, trae todo el pasado acuestas, pero vuelto escombros. En un orden lógico que no es el de la secuencia sino el que produce nuevas

modalidades de articulación: el de la acumulación, el de la dispersión, el de la metáfora infinita, el de la complejidad.

Lo que parece incongruente –destinos solapados, invertidos, travestidos - es en el mejor de los casos, una anticipación del mundo en red que se toca con el propio límite exterior y hace que sus bordes internos de cinta de Moebius se alcen ante nosotros.

No hay en los orbes habitados de Borges, en sus personajes y sus historias, un castigo moral o político, sino la designación de una estrategia que trata de recodificar o reescribir el mundo con los datos de una percepción utópica, es decir, proyectada hacia un lugar-otro, que es ahora, en estos tiempos, un lugar cotidiano para cualquier cibernauta.

Una nueva realidad mental, nuevos mundos posibles destruyen la idea moderna de que se vive, se va a vivir siempre en solo mundo. El pasaje es significativo y no porque Borges se pensase abriendo las puertas a “los bárbaros”, sino más bien porque pudo proyectar una determinada estructura de mundo –el de la Modernidad- a otro “orbe intemporal” (“El sueño”, OC:940) en el que toda promesa de transformación es ya un acontecimiento cumplido.

“No hay fronteras, creedme, no hay civilización de un lado y del otro bárbaros: existe únicamente el borde de la mutación que va avanzando y que corre por dentro de nosotros” (Baricco; 210)

“Animales mutantes” como nosotros mismos, los textos de Borges han devenido lógica salvacional o supervivencia mágica de lo que circula por fuera y más allá del nombre: base y fundamento de creaciones que han perdido también, como los textos cinematográficos, como la publicidad, como los sitios de la Red, el estatuto de privadas y que salen a otros mundos “de otro lenguaje y de otro cielo” (“El forastero” OC:922).

## Bibliografía

BORGES, Jorge Luis; (1986) *Obras Completas*. Ed. EMECE, Buenos Aires.

BAREI, Silvia N. (2008) “Imágenes del porvenir: metáfora y memoria en Bogen” en *In Memoriam. Jorge Luis Borges*. (Compilador: Rafael Olea Franco) El Colegio de México.

BARICO, Alejandro; (2008) *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Ed. Anagrama, Barcelona.

KRISTEVA, Julia; (1985) *El trabajo de la metáfora*. Ed. Gedisa, Barcelona.

TURSI, Antonio; (2005) “Hyperborges: del barocco al neobarocco” en RICCI, G. (comp);

*Borges: identità, plurilinguismo, conoscenza*. Giufrè Editore, Milano.

VERON, Eliseo; (2007) “La cámara de Borges” en *Espacios mentales*. Ed. Gedisa, Barcelona

## Ana María Hernando

### *El Hacedor: entre vida y escritura, entre espejos y mitos.*

Cuando publica *El Hacedor* en 1960 a los 61 años, ya Jorge Francisco Isidoro Luis Borges -Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 -Ginebra, 14 de junio de 1986-, podía mirar su pasado literario desde la altura de un camino transitado en una importante obra escrita y, a la vez, desde una vida plenamente vivida en la literatura. El “más grande forjador de sueños” -como de él expresara por escrito María Kodama, en su tumba, en esa cinta de corona de flores amarillas-, tiene plena conciencia de su pasado literario, pero, a nuestro juicio, siempre asumido con melancólica incredulidad y humildad, tal vez, ya no deseando ser Borges.

1960 marca el inicio de una década en la historia del mundo occidental, que la podemos considerar “visagra”, porque es a partir de allí que se comienza a escribir otra historia, la que antecede y anticipa el siglo XXI. Cambios y progresos en todos los órdenes de la vida, que coinciden con los cambios y progresos que se le empiezan a reconocer a Borges<sup>2</sup>.

En la escritura de Jorge Luis Borges la imagen del texto y la imagen del narrador están determinadas por rasgos constantes y reiterativos. Borges escribe poemas, relatos y ensayos en los cuales el proceso de escritura y la función del escritor van paralelos a un juego interior de las representaciones que va proponiendo. Las claves de sus escritos pertenecen al mundo de los libros, al mundo de la literatura, al mundo de la filosofía y de la tradición. El escritor-lector llamado Borges produce literatura en los marcos de un dominio literario donde el lenguaje es materia de transformaciones generadas por el proceso dialéctico entre las formas ya existentes o tradicionales, y la metodología utilizada

---

<sup>2</sup> Señalaremos sólo algunos que se corresponden con los primeros años de la década. Alrededor de 1960 se abrió su horizonte como escritor internacional. Compartió con Samuel Beckett, en 1961, el Premio Internacional de Literatura otorgado por el Congreso Internacional de Editores en Formentor, Mallorca. Este importante galardón lo promovió internacionalmente y le ofreció la posibilidad de que sus obras fueran traducidas a numerosos idiomas (inglés, francés, alemán, sueco, noruego, danés, italiano, polaco, portugués, hebreo, griego, eslovaco y árabe, entre otros). Apareció su *Antología personal*, editada por la Revista *Sur*. G Viajó junto a su madre a Estados Unidos, invitado por la Universidad de Texas y por la Fundación Tinker, de Austin. Allí dictó conferencias y cursos sobre literatura argentina durante seis meses. En Nueva York se editó una antología de sus cuentos titulada *Labyrinths* y se tradujo al alemán *Historia universal de la infamia*. En 1962 se estrenó el film "Hombre de la esquina rosada", basado en el cuento homónimo, que dirigió René Mugica. Finalizó una biografía sobre el poeta Almafuerte. En compañía de su madre, viajó a Europa en 1963 y ofreció numerosas conferencias. De regreso a Buenos Aires terminó una antología sobre Evaristo Carriego.

por él, logrando así nuevas formas de escritura, que se multiplican hasta en su último texto. El escritor manipula palabras, conceptos, tópicos, tropos, géneros, libros, ciencia, todo un gran universo cósmico, mítico y existencial. Cuando nos preguntamos y nos acercamos a la obra de Borges desde una perspectiva de críticos y de lectores, advertimos que su imaginación genera siempre un nuevo y distinto cuerpo literario, marcadamente original, señalado por la recurrencia, por la insistencia en ciertos procedimientos y temas que la atraviesan. Leer a Borges es un juego que nos sumerge, implícita o explícitamente, en territorios donde las señales llevan siempre a otros territorios, a otro libro, a otra lectura, a otra obra, a otras vidas, a otros tiempos y a otros espacios.

El marco de la temática de esas recurrencias que se presenta en *El Hacedor*, desde el cual pretendemos dar cuenta en esta oportunidad, tiene dos ejes fundamentales y manifiestos. Uno, la relación que tiene Borges con su vida y su escritura, es decir, su propia versión escrituraria. El otro, nos acercaremos a dos temas recurrentes en su prosa poética: los espejos y los mitos. De este modo, las referencias reiterativas, las series temáticas de Borges sobre el lenguaje, el tiempo, la memoria, su vida en la infancia, sus amistades, sus tigres, la historia y la tradición en general, están presentes en los diversos textos de *El Hacedor*, que abordaremos a continuación.

### Recorriendo *El Hacedor*

Para Borges la literatura es una actividad vital y necesaria relacionada con el lenguaje. Se trata de un juego lúdico pero preciso, capaz de crear mundos nuevos, universos complejos o simples, proponiendo órdenes de cosas cuya condición es la transitoriedad. Si bien el propósito de la literatura aparentemente consiste en aprehender la así llamada “realidad”, el escritor comprueba, en el camino de su experiencia, que ese propósito es imposible, ya que la compleja y misteriosa manifestación de lo “real” se resiste a una reducción sujeta a la linealidad, a la sucesión, a la parcialidad de la perspectiva inevitablemente personal del sujeto.

Y, aparecen de este modo, los sueños, los espejos, la memoria, los arquetipos, los mitos, como posibilidades de encarar desde otro lado o lugar, es decir, desde esos otros tópicos, esa realidad que se le escapa. De este modo, esa incapacidad de capturar la “realidad” a través de las palabras o del lenguaje, desde los cuales sugiere que se fuga lo esencial, no le impide a Borges realizar el intento de poblar mundos, lugares, y de conjeturar a través de otros medios, como los recientemente citados.

En *El Hacedor* es posible seguir las huellas o marcas de un hablante reflexivo, crítico e indagador, sujeto poético que pone en juego múltiples y complejas variantes temáticas, postulando una nueva manera de entender la actividad literaria en la que construye hipótesis o conjeturas de carácter provisorio y tentativo.

También es posible advertir que, desde algunas teorías, a veces se adhiere a la concepción de un sentido fundado en la perspectiva de que en el relato lo relatado se constituye como posible, en un posible textual. Desde este punto de vista todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto y este verosímil se torna real. Borges está presente en muchos de sus textos como autor empírico y recorre sus páginas tal como él mismo lo manifiesta a través de conferencias, entrevistas y reportajes, y claramente visualizamos que lo autobiográfico es una cualidad o categoría del discurso, y que es también su propio testimonio.

Esto significa que lo autobiográfico es, esencialmente, un cruce de caminos entre lo vivido, la experiencia histórica, el registro lingüístico y la función creativa, que dará en consecuencia una imagen en permanente construcción, jamás acabada, en un *continuum* real, en el que vida y representación de vida jamás están “completas” o “cerradas” porque el ser humano, hasta que muere, está precisamente en un constante devenir, en un hacer caminos en los que lo vivido, el presente y el futuro se conjugan en un “eterno retorno” o conjunción de los tiempos en un eterno presente. Desde este enfoque, la autobiografía es una lectura de la experiencia, el tránsito de un yo que ha vivido a un yo creado a través de la escritura<sup>3</sup>.

*El Hacedor* se inicia con un bello y conmovedor texto titulado “A Leopoldo Lugones”, breve prosa que expresa que el libro se lo dedica a ese otro gran escritor de la literatura argentina, como lo fue Lugones. Así, desde el presente del indicativo, desde un hoy, organiza un sorprendente esquema dialógico, sin convenciones, en el cual el narrador –Borges– le hace preguntas y le expresa sus históricas dubitaciones al “aparente” interlocutor –Lugones–, desatando un simulado diálogo, en el que se amalgaman el yo y el tú, interlocutor quien responde por boca del narrador –Borges–. Podríamos decir, parafraseando a Borges en “Borges y Yo”, no sé cuál de los dos escribe este texto. Borges sueña un anhelado re-encuentro que no se dio en la vida pero que lo hace realidad en la escritura.

---

<sup>3</sup>Conceptos de mi autoría investigados en el *corpus* de la relación entre biografía y autobiografía”, perteneciente a la tesis doctoral *Existencia y Territorio en la obra de Manuel Mujica Lainez. Una visión especular del tiempo*. Texto devenido en el ensayo *AL BORDE DEL PARAÍSO. MANUEL MUJICA LAINEZ Y CÓRDOBA* (2007).

## Borges a través de la infancia

En varios poemas de *El Hacedor* está presente su infancia y, en ella, la imagen paterna. Una parte importante de la crítica piensa que sólo heredó de su padre el apellido y la ceguera; para otros –y para el propio Borges–, la figura de su padre fue decisiva en la vida del autor de *El Hacedor*, como la de su madre, dominante en su vida pública. Ya adulto recordaba a su padre, en ese encuentro fraternal de padre e hijo, cuando le explicaba y comentaba las escenas de las batallas, que ilustraba con migas de pan, en el pequeño volumen escrito en lengua inglesa sobre las dieciséis batallas más importantes para la historia de Occidente. Hechos que fueron despertando su curiosidad desde niño, porque revelaban, además, a un padre dedicado a formar a ese hijo en un tema poco común y alejado para su edad. Padre que sintetiza, para Borges, marcas imborrables que dejaron huellas en su visión del mundo; hijo que admitió en una entrevista de corte autobiográfico que, “si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. Creo no haber salido nunca de esa biblioteca”<sup>4</sup>.

Y, precisamente en el poema "La lluvia" es posible observar y advertir una nostálgica mirada al pasado, a su infancia, y es fundamentalmente en los últimos versos donde hace alusión a su padre. Se percibe una inesperada evocación a esa figura paterna que, como dijimos, tanto lo influyó. Ahora es ese padre que lo lleva a un patio que ya no existe, pero que sí existe en su memoria: "La mojada/ tarde me trae la voz, la voz deseada, /de mi padre que vuelve y que no ha muerto". Así, la lluvia se transforma en "esta lluvia", aquella que lo une a su infancia, a su pasado, a las "negras uvas de una parra" del patio de su casa. Versos que emocionan por lo patético de una realidad que fue cierta y verdadera, pero que con el paso del tiempo sólo queda intacto el recuerdo de ese hecho. Tiempo que parecía haber grabado para siempre los rasgos de una cara vista todos los días, de haber tallado el recuerdo de su voz que perdura, inconfundible, extrañamente viva. De esta manera, el dueño de esa voz quedó en la historia de vida y en la obra de Borges como una sombra silenciosa, aunque decisiva y presente.

---

<sup>4</sup> Cita que pertenece al ensayo autobiográfico dictado a Norman Thomas Di Giovanni, que se publicó en la revista *The New Yorker* en 1970.

## Borges y los espejos

Varias fueron las obsesiones significativas en la obra y en la vida de Borges: el tiempo, los laberintos, los tigres; pero, también “los espejos” cumplen un papel importante. “Espejos” que siempre aparecen en sus poemas o en su prosa, de manera oculta o explícita. Los espejos le despertaban la aterradora sospecha de que un día reflejarían un rostro que no fuese el suyo o, peor aún, absolutamente ninguno. Borges no sólo disfrazó la realidad para recrearla sino que recreó los espejos que disfrazan esa realidad. Los espejos sugieren en su vida pavorosas sensaciones y, en su obra, un ámbito de temida irrealidad que abre posibilidades perturbadoras.

Desde muy pequeño, y por alguna cierta aunque desconocida razón a nivel de la conciencia, rechazó y temió a los espejos. Sin embargo, en un sentido simbólico, se dedicó a examinar con minuciosa prolijidad la cara y la contracara de la realidad, la imagen especular de todo cuanto lo rodeaba. Símbolos de la multiplicación humana, imaginó que todas las cosas se duplicaban, que todo hombre tenía su alter ego como reflejado en un espejo secreto, incluso él mismo como lo atestigua su texto “Borges y yo”. En este texto hay ausencia de la estructura formal del diálogo pero, según criterio de Bajtín, habría diálogo porque la sola obra o el solo enunciado engloba dicho intercambio, ya que sostiene que el enunciado es “de doble voz” o “de doble dirección”. Se trata de enunciados que contienen dos significados separables: “dos conciencias socio-lingüísticas” que “se reúnen y luchan en el territorio del enunciado”. Aquí no hay réplica. La respuesta es que en los enunciados de “Borges y Yo” se enfrentan intereses, elecciones, valores diferentes unos de otros, o unos en contra de otros. Y, sin embargo, son diálogos. Borges convoca al otro que está en él mismo. Intereses distintos, pero dentro de un mismo héroe. El otro yo, el del espejo, construye una mirada que nos permite reconocernos a nosotros mismos. O no. Borges personaje discute con Borges también personaje, es decir, consigo mismo. El yo de Borges es un yo social, es un yo que tiene la experiencia de vivir y en él se condensan todos los deseos, expectativas, ilusiones y temores, vividos como ser social. Es un yo enriquecido y complejizado por los acontecimientos personales y sociales, en el terreno estilizado de la pura ficción. El texto finaliza diciendo, “No sé cuál de los dos escribe esta página”, enunciado que abre la posibilidad de añadir una modificación o un agregado que nos podría llevar a otro diálogo. Contiene la idea del inacabamiento, de lo cíclico, de un devenir permanente. Y, sin embargo, el enunciado recién señalado figura en el texto como enunciado final. Aquí el narrador ha sido capaz de dar una doble voz a su personaje, hecho

que es posible remitir a la doble fuerza del lenguaje: por un lado, el lenguaje en función de intención estética y, por otro, de las intenciones presentes en el discurso social. “Borges y Yo” es un relato con connotaciones psicológicas y metafóricas, y los rasgos de sus enunciados nos conducen también a situaciones en relación con su vida personal y social.

En *El Hacedors* nos encontramos con uno de los relatos más perturbadores que tiene que ver con los espejos y es, al mismo tiempo, una extraña confesión. El texto se llama "Los espejos velados". Antes de detenernos en este texto nos referiremos a la relación de los espejos con el Islam, referencia con que inicia los primeros versos. El simbolismo del espejo en la mística islámica tiene una larga tradición en su historia, como credo religioso. El espejo es, para Titus Burckhardt, el símbolo de los símbolos<sup>5</sup>. Es indudable el conocimiento y la admiración que Borges sentía por la cultura islámica, de allí la relación que establece con su propia realidad. Entre la amplia riqueza de los símbolos que sirven para expresar la mística islámica, la imagen del espejo se corresponde mejor que cualquier otra, para mostrar la naturaleza de esta mística, es decir, su carácter esencialmente "gnóstico", basado en una percepción directa. El espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, de la *contemplatio*, y en general de la gnosis, pues a través de él se concreta la relación entre el sujeto y el objeto. En este poema, Borges declara su miedo a los espejos y, recordando la infancia, escribe: "Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos". Luego refiere una historia según la cual hacia 1927 conoció a Julia "una chica sombría", primero por teléfono, que comenzó así siendo una voz sin nombre y sin cara, y después, una esquina al atardecer. Esa chica "tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrido y lacio, el cuerpo estricto". Paradójicamente los unía una antigua controversia argentina de federales y unitarios, discordia de sangre que para ellos constituía un vínculo, una posesión mejor de la patria, la eterna disputa aún hoy vigente, entre los dos grandes grupos que conformaron el país, y que todavía siguen desencontrados. También describe a la familia de Julia, el caserón en que vivían y los paseos que daban juntos por Balvanera y los "desmontes del Parque Centenario". Comenta:

---

<sup>5</sup> Titus Burckhardt (1908-1984), suizo alemán converso al Islam con el nombre de Ibrahim Izz al Dan', perteneció a la escuela tradicionalista o perennialista del siglo XX, dedicándose al estudio de la sabiduría y la tradición. Siendo joven fue a Marruecos a buscar lo que Occidente había perdido. Durante ese tiempo aprendió árabe, y estudió a los clásicos sufíes en su lengua original. Desarrolló así un profundo y vasto conocimiento del arte y la civilización islámica.

Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica, y la temía. Es común referir a las mujeres, para intimar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle alguna vez el de los espejos, mi miedo hacia ellos, y dicté así, en 1928, una alucinación que iba a florecer en 1931. (*El Hacedor*, 1969: 786)

El poeta dice al finalizar el texto, que la joven aludida enloqueció porque ve “su rostro” en los espejos de su dormitorio, rostro que la persigue y la acosa en un delirio sobrenatural, adueñándose del suyo, y que los mismos, en consecuencia, están ahora “velados”. Así, la historia del relato termina ratificando ese horror que siempre sintió el poeta desde niño, como también el legado del miedo por los espejos, y con la certidumbre de tener en su rostro un destino aciago y contradictorio. Recordemos el inicio del texto: “EL Islam asevera que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y les será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ella al fuego del castigo” Concepto que es posible asociarlo con el gnosticismo, esa doctrina filosófica y religiosa que pretendió tener un reconocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas.

En suma, el escritor relaciona preceptos de la tradición islámica con su propia realidad: el temor a los espejos, simbología que nos remite a una doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la Iglesia, mezcla de la cristiana con creencias judaicas y orientales. Fusión de dudas, de horizontes y de miedos.

En el largo poema “Los Espejos” escrito en primera persona, de corte totalmente autobiográfico, el yo lírico también afirma desde el primer verso, el horror sentido cuando niño ante el espejo. Esta idea del espejo como verdadera “realidad” temida, como compañera de viaje por la vida, queda claramente expuesta cuando esa voz afirma: “Hoy, al cabo de tantos y perplejos/ años de errar bajo la varia luna/, me pregunto qué azar de la fortuna/ hizo que yo temiera los espejos”.

En otra estrofa sus versos dicen: “Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro/ paredes de la alcoba hay un espejo,/ ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo/ que arma en el alba un sigiloso teatro”. Este fenómeno de la duplicidad del yo, y de la duda o confusión

respecto de cuál es más "real" o verdadero, se da con frecuencia en la obra de Borges, no sólo a través de las metáforas del espejo, sino también a través de la escritura, como podemos advertir en el texto "Borges y yo", del yo que reflexiona sobre un otro yo. Pero esta duplicidad del yo explicada por Borges tiene también su contraparte, es decir, el poeta plantea que ese yo dividido busca, consciente o inconscientemente, la manera de resolver el problema de la separación o de la duplicidad. Esta necesidad de unir las partes del yo también las metaforiza, entre otras cosas, con el espejo. Incluso va más allá de la idea inicial del yo-real frente al yo-espejo, propone que ambos yo son espejos, que, acaso, fatigados, se reflejan incesantemente, como hubiera preferido definirlos Borges.

Son múltiples e infinitas las imágenes que podemos tener de los espejos, como también múltiples e infinitas pueden ser sus significaciones y, en cada relato o en cada cuento el sentido que le da Borges al espejo se asemeja al señalado en relación con la tradición islámica.

Para finalizar, nos vamos a referir a una anécdota contada por Héctor Bianciotti. la que recuerda cuando Borges enfermo en Ginebra, poco antes de su muerte, le pidió a Marguerite Yourcenar, que había ido a visitarlo, que fuera a ver el piso que su familia había ocupado durante su estancia en Suiza y que volviera para describírselo en su estado actual. Ella cumplió con el encargo, pero piadosamente omitió un detalle: ahora, cuando uno franqueaba el umbral, un inmenso espejo con marco de oro duplicaba al sorprendido visitante de la cabeza a los pies. Yourcenar le ahorró a Borges esa intrusión angustiada.

### **Borges y los mitos**

Borges insistió siempre en que Dios era una de las grandes invenciones de la literatura fantástica. Esta ironía pensada por un agnóstico vincula por partida doble los mitos fundamentales que precedieron a los grandes temas religiosos y a los mitos que están en el origen de toda literatura. Uno de ellos es el de Homero, personaje central en este primer relato "El Hacedor" que lleva el nombre homónimo del libro.

El hacedor es, indudablemente, el poeta Homero, una figura mítica que la podemos reconocer como si fuera Dios, en un juego de palabras y de nombres: Dios es Homero y es Borges, tres personas en un solo nombre verdadero: Borges, el narrador. Se inicia con la siguiente aseveración negativa: "Nunca se había demorado en los goces de la memoria. Las impresiones resbalaban sobre él, momentáneas y vívidas". Así, el hacedor, el *poitès*, el creador de futuros versos, está abierto a la presente y continua corriente de

sensaciones, que misteriosamente nos entrega un ancho mundo poblado de mar, de ciudades, de hombres que habitan, desde los mercados populosos, o al pie de una montaña de cumbre incierta. Toda una riqueza que escapa al conocimiento. Por eso, el hacedor recibe las viejas historias de la tradición, o la realidad física "sin indagar si son verdaderas o falsas".

Ya en el comienzo del texto, el tema de la ceguera, “esa terca neblina”, va apareciendo gradualmente -como gradualmente le fue sucediendo al autor del relato- en la escena de la vida que está narrando, sentida como esa noche que se vive sin estrellas y esas manos que se leen sin líneas, acontecimientos que mimetiza al narrador con el héroe mítico Homero, y al autor empírico con el poeta y filósofo de la antigüedad. Así, es posible advertir un rasgo autobiográfico que se corresponde entre Borges escritor del siglo XX y Homero escritor de la Antigüedad. Circunstancia -la ceguera- que le permite soñar, fugarse a través del recuerdo y de la imaginación para encontrar un sentido a las dos experiencias que quiere narrar, vividas en la infancia y en la juventud. Ese sentido consiste en poder convertirse en el autor de *La Ilíada* y *La Odisea* donde se conjuga el amor y el riesgo. De este modo, el narrador reinterpreta dos recuerdos diferentes, aparentemente inconexos: un duelo infantil que lo obliga a empuñar un cuchillo, y un primer amor. Y es precisamente esa pérdida progresiva de la visión, es decir, un obstáculo en su relación con la percepción del mundo, lo que le permite al escritor una posibilidad para reexaminar el sentido de su pasado y proyectarse, tal vez, en un destino glorioso, junto a Homero.

La crítica en general señala en este primer texto el carácter de ser un “bildungsroman”, término acuñado por el filólogo Johann Carl Simon Morgenstern en 1820, es decir, “novela de aprendizaje o formación”, porque muestra el desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, desde los tempranos años hasta la madurez. Es el caso de este relato que nos permite transitar a través del recuerdo del narrador -como recién lo comentamos- por distintas etapas o circunstancias vividas, como la posesión del “puñal de bronce” y su relación con el riesgo y el coraje, por un lado, y el recuerdo de un primer amor, por el otro. El primero de los recuerdos lo relaciona con el legendario héroe Áyax, quien fue el prototipo del guerrero soberbio seguro de sus fuerzas que se considera invencible; y con Perseo, hijo de Dánae, una mujer mortal, el héroe semi-dios de la mitología griega, célebre por conquistar la cabeza de Medusa, la que podía convertir en piedra a los hombres sólo con la mirada. Tradición-mito, vida-escritura se amalgaman en este texto. El mito y el recuerdo de la historia del narrador y su relación con su padre,

refieren valentía unidos en el sueño “poblando de heridas y de batallas la oscuridad salobre”. Así, el yo autorial ficcionaliza un pasaje biográfico y se difumina, se vuelve otro. El segundo, un amor, el primero que le depararon también los dioses, unido con la aventura de Ares, considerado el dios olímpico que personificaba a la guerra, a la fuerza bruta y a la violencia, y con Afrodita, diosa de la belleza y el deseo sexual, y que en el texto el narrador asocia ese primer amor con el riesgo y la aventura.

Es posible considerar “El Hacedor” como un texto que representa un simulacro, una re-creación a partir de la tradición mitologizada. La percepción de la realidad como presencia física ocurre desde el asombro, y desde la emoción poética. Lo real no puede ser conocido desde ningún sistema conceptual, desde ninguna filosofía o teoría científica. Si hay un saber genuino no es lo que dice o expresa la verdad, sino el que experimenta la proximidad de la realidad física. Este es un conocimiento sensorial. No proposicional. Es un conocer sensible donde perdura el asombro, la intuición de la rareza misteriosa de las cosas, y la emoción poética. En suma, la lectura y la escritura han dado forma a la experiencia y a la identidad, difuminando las fronteras que separan realidad y ficción.

A modo de conclusión es posible expresar que la propia experiencia de Borges está inextricablemente unida con su escritura; que convierte su experiencia de vida en historias fabuladas. Así, se advierte cómo el escritor ficcionaliza pasajes biográficos, lo que demuestra la clara conciencia que tenía de la relación entre vida y narrativa, entre vida y escritura.

Por otra parte, la originalidad literaria de Jorge Luis Borges se advierte, entre otros aspectos, en su particular empleo de los mitos procedentes de los más diversos ámbitos culturales. El mito recupera, en su producción literaria, un espacio significativo y su relación con ellos y con la tradición le permite construir otro universo escriturario, recreando la historia de personajes mitológicos de otros tiempos y otros espacios. El gran demiurgo supo construir en *El Hacedor* páginas sorprendentes donde vida y escritura, espejos y mitos se entrecruzan y tejen historias desde una nueva perspectiva.

## Bibliografía

BARTHES, Roland (1973). *El grado cero de la escritura*. Traducción de Nicolás Rosa. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

BERISTÁIN, Helena (2000). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México.

BIEDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de Símbolos*, Paidós, Barcelona.

BORGES, José Luis (1974). *Obras Completas*, Emece Editores, Buenos Aires.

----- (1974). “La rosa”, “Fundación mítica de Buenos Aires”, “El Golem”, “Una Rosa Amarilla”, “Una rosa y Milton”, “El Hacedor” en *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Emecé, Buenos Aires.

. . . . . (1975). *La Rosa Profunda*. Emecé Editores, Buenos Aires.

----- (1983 *Obras Completas*). “La rosa de Paracelso” en *La memoria de Shakespeare*, Emece Editores, Buenos Aires.

----- (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica. S.L., Barcelona.

----- (2004). *Obras Completas III 1975-1985*, Emecé Editores, Buenos Aires.

----- (2004). “ Atlas” en *Obras Completas 1975-1985*, Emecé Editores, Buenos Aires.

----- (2004). *Obras Completas 1975-1985*, Emecé Editores, Buenos Aires.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona.

CICCHITTI, Vicente (1975). “Acerca del símbolo” en *Revista Megafón*, Tomo I Nº 2, dic. de 1975, Buenos Aires.

CIRLOT, Juan Eduardo (1978). *Diccionario de Símbolos*, Edit. Labor, Barcelona.

CURTIUS, Robert (1976). *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

DEBOIS, Claude Gilbert (1980). *El manierismo*, Editorial Península, Barcelona.

*DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA* (1992, Vigésima Primera Edición). Tomo 2. Editorial Espasa Calpe, Madrid, España.

ECHAVARRÍA, Arturo (1983). *Lengua y Literatura de Borges*. Letras e Ideas, Colección dirigida por Francisco Rico, Editorial Ariel, Barcelona.

HAUSER, Arnold (1962). *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid.

JUNG, C. J. (1957). *Psicología y Alquimia*. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires.

LAUSBERG, Heinrich (1976). *Manual de Retórica Literaria*. Ed. Gredos, Madrid.

MATAMORO, Blas (comp. 1979). *Diccionario Privado de Jorge Luis Borges*. Altalena, Madrid.

MORÍN, Edgar (2004). "El paradigma de la complejidad" en *Introducción al pensamiento complejo*. Ed. Gedisa, Barcelona.

PÉREZ-RIOJA, J.A. (1980). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Ed. Tecnos, Madrid.

SÁNCHEZ LADERO, Lázaro (2000). *El siglo de oro español y sus contemporáneos*. Edit. Ramón Sopena, Barcelona.

## Cristina Bulacio

### *Tiempo y Eternidad: “un tembloroso problema, una fatigada esperanza”*

Cuando en el año 1435 el humanista Lorenzo Valla llega a Nápoles con el objetivo de ofrecer sus servicios al futuro rey de la ciudad, Alfonso de Aragón, sabía que se enfrentaría con uno de los textos que implicaban una importancia crucial para las aspiraciones políticas de su nuevo mecenas. La *Donación de Constantino* –de ese documento se trataba– constituía uno de los textos fundamentales de la Iglesia Católica romana mediante el cual transfería poderes territoriales al papado, y constituía una de las justificaciones más poderosas y convincentes con las que éste contaba a la hora de afirmar su autoridad temporal. Valla demostró que la *Donación* era un fraude. Empleando sus conocimientos de retórica, filosofía y filología, puso de manifiesto que los anacronismos históricos, los errores filológicos y las contradicciones lógicas existentes en la *Donación* revelaban que era una falsificación del siglo VIII. A través del análisis textual, Valla pudo descubrir diversos anacronismos que ponían de manifiesto el objetivo espurio del papado: quedarse con dinero que no le pertenecía.

I-

La literatura es el mejor testimonio del lenguaje como constructor de mundos. Cuando la lengua no busca un objeto que señalar, ni aspira a representar al mundo; cuando su fuerza sobrepasa sus propias estructuras lingüísticas y sus alusiones hablan al lector de mundos imaginarios, entonces, se da la auténtica comunicación<sup>6</sup>.

Gadamer –en la línea de Heidegger– nos propone “escuchar” la literatura porque: “[...] la cancelación de la referencia a la realidad que la caracteriza [...] hace aflorar la plenitud del sentido del discurso en todo su volumen”<sup>7</sup>. Ahora bien, junto a ello surge una paradoja: la pérdida de la univocidad de sentidos revela la multiplicidad de ellos. También en el lenguaje filosófico especulativo –propio de la metafísica– encontramos ese abandono a la referencialidad inmediata; lo especulativo en alto grado requiere de la polivalencia, de las metáforas, de las aporías; nunca posee un objeto al cual señalar. De allí que, cuando la filosofía lleva sus argumentaciones a los extremos, se hacen necesarios vocablos con una

---

<sup>6</sup> Cf. Cristina Bulacio, *Como el rojo Adán del Paraíso*, Libros del Zorzal. Encaramos en este libro la diferencia entre “sentido” y “verdad” que abona la idea de valor del texto literario en asuntos filosóficos.

<sup>7</sup> Ídem

fuerte carga simbólica que revelan, al mismo tiempo, las paradojas y contradicciones como indicios de los límites en el ejercicio del argumentar. Por tanto, cuando esta operación – propia del hacer filosófico– ocurre también en un texto literario, casi con naturalidad, comenzamos a pensar filosóficamente. Y no otra cosa sucede con la obra ensayística de Borges.

Sin duda, son los textos poéticos y los relatos de ficción, en particular<sup>8</sup> – en los que la función referencial del lenguaje desaparece casi totalmente– los que de manera certera quiebran la hegemonía de la referencia y se abren a un juego de sentidos que –reflejándose entre sí– hacen posible distintos niveles de interpretaciones. Esto se puede palpar en *El Hacedor*, una síntesis de los intereses literarios e intelectuales de nuestro escritor. Vuelve en él a los temas que lo inquietan y que, de modo notable, poseen un definido perfil filosófico: lenguaje, tiempo, identidad, paradojas, etc. Buscamos entre ellos uno que le es íntimo a Borges y profundamente inquietante para nosotros: el problema del tiempo y su contra cara, la eternidad. Estos dos temas no sólo atraviesan su obra sino que son, a mi entender, clave de bóveda de sus reflexiones.

Lo dice él mismo en O.I. “En el decurso de una vida consagrada a las letras y (algunas vez) a la perplejidad metafísica” NRT 759. Con estas palabras del mismo Borges los invito a explorar, en algunos de sus textos, la relación entre tiempo y eternidad, cuestión heredada de sus lecturas filosóficas y a la que persigue sin fatigas a lo largo de su vida. Preguntarnos –como se pregunta Borges– por el tiempo y la eternidad, por sus propiedades, por su consistencia teórica, por el papel que juega la palabra entre uno y otra, o, mejor aún, sobre cuál es la palabra más apta para hablar de estos dos grandes misterios, es llegar a los bordes del conocimiento humano; es deambular por territorios inciertos, caminar cerca de escondidos abismos, desafiar los límites de nuestra inteligencia. Wittgenstein<sup>9</sup> nos advierte una trampa de nuestro lenguaje: hablar de límites nos autoriza a creer que se puede estar del otro lado del mismo. Sin embargo, la historia del pensamiento lo ha mostrado fehacientemente: no parece posible saltar el límite del pensamiento. Y Borges vivió en su literatura ese límite en el ejercicio del pensar –y del lenguaje mismo– sin dramatismos, pero como la más rotunda de las finitudes.

---

<sup>8</sup> Cf. El sentido preciso del concepto de ficción en Cristina Bulacio, *Los escándalos de la razón en JL Borges*, ed. Victoria Ocampo, Bs.As. 2005.

<sup>9</sup> Cf. Wittgenstein: *Tractatus*

A nuestro criterio, ambos temas son abordados en dos niveles, uno ensayístico y otro ficcional –aunque aparezcan con insistencia en la cadencia de un verso, en un simple adjetivo o al final de una prosa poética–. Señalamos un primer nivel en el que el asunto toma la forma de enjundiosos ensayos con títulos que resumen con ironía, pero también con precisión, su posición ante ideas de larga tradición filosófica en Occidente: Historia de la Eternidad (1936) como si la eternidad –lo que carece de tiempo por esencia– pudiese tener un devenir histórico; o “Nueva Refutación de tiempo” de Otras Inquisiciones (1952) dónde sugiere que la contundente realidad del tiempo pudiera ser escamoteada sólo con argumentaciones teóricas. Sin duda son títulos inteligentes que buscan crear cierta perplejidad en el lector, gesto que sólo puede hacerlo con libertad desde la literatura, nunca desde la filosofía de la que se nutría en aquellos años; se trata de temas teológicos y metafísicos de la mayor envergadura en nuestra cultura; el tiempo, al que quiere “refutar”, es decir, apelar a una teoría que, de resultar verdadera, pueda salvarlo del abismo, y la eternidad: “esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos” (H.E.353)

La eternidad –“hija de los hombres”– es el tema que más tempranamente aborda en H.E (1936) y para hacerlo se refiere en el inicio, inevitablemente, a la naturaleza del tiempo. Lo piensa –como lo propone el idealismo– un proceso mental inexistente en la realidad; o ingresando en el misterio del infinito, ese “concepto desatinador de todos los demás”. Luego se detiene en la eternidad según Platón y sus arquetipos “quietos, monstruosos, clasificados” (355); los califica de sofismas platónicos; el arquetipo que comprende a todos es el de la eternidad: “cuya despedazada copia es el tiempo” (357) Recorre también el libro V de las Enéadas de Plotino para ingresar, luego, en la eternidad cristiana a través del Libro XI de las Confesiones de San Agustín. Y dice en la culminación de la ironía: “[...]puede afirmarse, con un suficiente margen de error, que nuestra eternidad fue decretada a los pocos años de la dolencia crónica intestinal que mató a Marco Aurelio[...]”. Sostiene que la eternidad ordenada por el obispo Ireneo “esa eternidad coercitiva fue mucho más [...] que un lujo eclesiástico: fue una resolución, fue un arma”. (359) Las consideraciones del obispo Ireneo prevalecieron y “ahora es dogma”; así “fue promulgada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún desautorizado texto platónico”.(359) Avanza con la Santísima Trinidad “tres inextricables personas” las que necesitaron de Ireneo “la invención de un acto sin tiempo” (360) La eternidad es atributo de la mente de Dios, y esa mente fue trabajada por generaciones de teólogos “a imagen y semejanza” de ellos mismos.

Entonces, con cierto asombro del lector al que descoloca, anuncia que “la eternidad es una más copiosa invención. Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es” por lo cual parece ser verdad que la nostalgia puede ser el modelo que generó la idea de eternidad. Así, luego de varias páginas eruditas, irónicas, anticonvencionales y, hasta –de no ser un literato sino un teólogo–, propicias para una excomunión, ofrece su teoría personal de la eternidad: “Es una pobre eternidad ya sin Dios y aún sin otro poseedor y sin aquetipos” (365) Se trata del fragmento “Sentirse en muerte” que aparece tres veces en su obra. En *El idioma de los argentinos* (1928) en *Historia de la Eternidad* (1936) y en “Nueva Refutación del tiempo” O.I. (1952) y dice así:

“Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad”. (H.E.367)

Y continúa: “La vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo no lo es también en lo intelectual [...] Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y [...] la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara.” (367)

## II-

El ensayo sobre el tiempo es más tardío, de 1952. Muchos acontecimientos en la vida de Borges marcan la distancia entre el abordaje de la eternidad en el anterior y el cuestionamiento del tiempo de NRT; refutación a la que llama “el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica.” (757) y también “juegos verbales” en el intento de restarle fuerza de argumentación filosófica al tratamiento de estos temas desde la perspectiva idealista, como él lo hace. Pero no lo consigue. Nuestra formación filosófica nos advierte que son asuntos inevitablemente serios.

En este ensayo se refugia – en particular– en los argumentos de dos grandes del pensamiento occidental, Berkeley, el idealista inglés del s.XVIII que él había leído con fruición, en tanto le permitía negar la materia (ser, es ser percibido dice el filósofo) y Leibniz, el gran racionalista –del mismo siglo– quien sostiene que éste es “el mejor de los mundos posibles” que pudo hacer un Dios racional y todopoderoso que ama a sus

criaturas; por tanto, toda incongruencia en la existencia real debemos atribuirla al hombre, imperfecto y limitado, y no a Dios, perfección absoluta. Por cierto que no desecha argumentos de Hume, de Schopenhauer y hasta del budismo que pudieran serles útiles a un solo propósito: demostrar que el tiempo no existe. En tanto el tiempo es lo que nos hiere y desbarata nuestra existencia, la razón debería hacer de su refutación una cuestión de honor. Y Borges lo hace.

Así como destruye con conocimiento de causa y certeras ironías, la cuidadosa construcción de la idea de eternidad que hizo el cristianismo, como vimos, refuta – arrinconando los argumentos filosóficos de los idealistas ingleses hasta el absurdo– la realidad del tiempo. Dice: “Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo” (761) Finalmente, para él, el tiempo es una delusión. Niega la posibilidad de un solo tiempo “en el que se eslabonan todos los hechos. “[...] somos el minucioso presente” (762)”. Si bien adhiere por un momento al dictamen de Schopenhauer: “El tiempo es como un círculo que girara infinitamente, el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir, arriba, un punto indivisible que toca la tangente es el ahora” (770), continúa con textos budistas más contundentes en la negación total de la temporalidad: “todo hombre es una ilusión”.

Sin embargo, en el final de este ensayo sobre el tiempo, en una clásica y sugestiva torsión de su pensamiento –como aquella que se cumple en la Banda de Moebius de la geometría no euclidiana<sup>10</sup>– se insinúa la que será su mayor y tal vez única certeza: somos, esencialmente, tiempo. La temporalidad es la más contundente de nuestras realidades, sostiene al final del ensayo en el que –en una aparente contradicción que refuta el tiempo con un claro, poético y desgarrador reconocimiento de la condición temporal del universo y de nosotros mismos.

“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río, es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo desgraciadamente es real, yo desgraciadamente soy Borges” (NRT :771)

---

<sup>10</sup> Ver mi libro Los escándalos de la razón en J.L. Borges, Ed. Victoria Ocampo, Bs.As. 2005.

Sin embargo hay excepciones. Y aquí aparece el segundo nivel del tratamiento de esta dupla tiempo- eternidad: la ficción”. En el mundo de la ficción –la eternidad, presente absoluto– rompe, como un rayo divino, la trama de hierro. En dos cuentos: “El milagro secreto” y “La otra muerte” –hay muchos más– se manifiesta una íntima esperanza: que Dios obre el milagro de detener el tiempo del condenado a muerte Hládik y que modifique el pasado de cobardía de Pedro Damián, el tapecito entrerriano, en la batalla de Masoller. Esa posibilidad es una locura para la inteligencia y un consuelo para el corazón. Hládik, pide a Dios –“de cuyas preferencias literarias poco sabía”– el milagro secreto que le permitirá justificar su vida al concluir su obra. Pedro Damián a su vez, morirá con dignidad –en 1946– en la batalla de Masoller que ocurrió en 1904. A esto podríamos sumarle “La escritura del dios”, “Los tigres azules”, etc, pero con lo anterior ya quedan a la vista –en la obra de Borges– el juego que establece entre el tiempo y la eternidad. Será el salto a la eternidad que realizan sus personajes –milagroso, incomprensible, contradictorio para la razón y por tanto escandaloso– lo que tranquilizará a los seres de ficción y que, muy bien, podrían ser él mismo. La paradoja habita en el corazón de su obra, se deleita con ella y seduce al lector. Por cierto que se trata de un juego literario de gran nivel, pero es también, creo yo, un escondido deseo de certezas, de milagros, de huida del universo temporal.

### III-

La filosofía occidental y la tradición en la que nos formamos optó –a través del platonismo y los neoplatónicos– por dar mayor peso y envergadura metafísica a la eternidad sobre la temporalidad; a mi criterio, esta jerarquización se debió a una opción de nuestra cultura occidental, y no a una verdad revelada; hubiera podido ser diferente y ser la caducidad de lo temporal lo realmente valioso. Pero no fue así, y Borges lo sabía: eso es lo que trata de decirnos.

Recordemos que desde el inicio, para nuestro autor, rebelde a las creencias convencionales, el tiempo es un “tembloroso” problema en algunos textos, un misterio en otros, un constante eco del transcurrir de la existencia; la eternidad, en cambio, es, indefectiblemente, un sueño, una ilusión, una “fatigada” esperanza, porque aún siendo siempre fallida es, sin embargo, insistente. Incluso llega a ser una condena –por el rasgo de inhumanidad que comporta– en “El Inmortal”.

La relación tiempo / eternidad es, para el pensar profundo, una aporía propia de la condición humana que marcó todas las culturas del orbe y de la que Borges no podía quedar exento. Son dos nociones que aluden a realidades de algún modo enfrentadas entre sí pero que –en tanto se complementan– se requieren mutuamente, como podemos espigar de los textos borgeanos.

Tanto la idea de tiempo como la de eternidad son de enorme complejidad para la razón, justamente, por lo simple que resultan en su apariencia. La variedad de metáforas con las que se alude a lo temporal y otro tanto para la eternidad, muestran lo inasible de esas ideas. No podríamos entender qué es el tiempo si no tuviésemos –al menos en la ficción– una noción de eternidad. El tiempo, dice Platón –en una de las definiciones clásicas que recorrió Occidente– es la imagen móvil de la eternidad. Lo sustancial en esta concepción clásica es la elevada jerarquía que alcanza la eternidad con respecto al tiempo; el tiempo es sólo un reflejo –menesteroso y cambiante– del ahora, y éste –el ahora– un presente inmóvil y perfecto del que está hecha la eternidad.

La idea tradicional en la metafísica occidental –alimentada por el neoplatonismo– dota de mayor jerarquía a la eternidad. Considera a la eternidad –presente perfecto que engloba en sí todo pasado y todo futuro–, por encima del tiempo; el tiempo es apenas, un transcurrir errante, puro acontecer fenoménico, movimiento carente de sentido que precipita todas las cosas en la nada. Una pura finitud.

Cabe mencionar aquí –y Borges lo sabía– que la preeminencia jerárquica de la eternidad sobre el tiempo es una historia que comienza con aquella antigua contraposición en los inicios de la filosofía griega entre Parménides, filósofo de lo Uno, de la quietud, de lo Mismo y Heráclito, pensador del tiempo como un río y su incesante transcurrir.

La ironía –marca de la inteligencia– y la presencia del oxímoron son un sello borgeano. Por eso, fiel a sus rebeldías contra los sistemas filosóficos tradicionales, no sólo reconoce lo temporal como la marca de la finitud e inevitable condición de lo humano, sino que da un paso no esperado filosóficamente: hace de la condición finita el sello de la dignidad del hombre. Porque morimos, debemos vivir dignamente. El inmortal es un personaje gris y pobre y sin iniciativa, su tiempo es infinito. Por ser finitos, precisamente, porque la vida transcurre aceleradamente sin que nos demos cuenta, porque el olvido impiadoso llega casi para todos, cada gesto, cada desafío, cada palabra creadora, deben hacernos como dioses.

Es una gran ironía –sabiéndonos temporales y finitos– intentar acceder, como los personajes de la ficción, a la eternidad. El reconocimiento de nuestra condición temporal –y con ella de la precariedad de la existencia– es la que nos hace incansables batalladores ante una vida limitada, ante una inteligencia insuficiente, ante un lenguaje pobre para describir tanta maravilla del universo. El saber que nuestra vida y acciones tienen término deposita en nuestro corazón un extraño desafío, un sentimiento de dignidad –orgullo y pesar, al mismo tiempo–; conciencia de un destino insoslayable y alivio ante el terror de la infinita eternidad.

En esta nueva torsión del pensamiento vemos que en Borges la literatura no es otra cosa que búsqueda y nostalgia porque él es, a un tiempo, un pensador lúcido y un agnóstico irredento. Quizás por eso reconocemos en su obra lo que Steiner llama una de las razones para la tristeza del pensamiento y que tiene que ver con los límites, las esperanzas trucas, las creencias ingenuas y las imposibilidades del pensar. Quizás su literatura no sea más que eso, un revelarnos “nuestras imposibilidades, nuestros severos límites”, quizás también un modo personal –y profundamente estético– de sobrellevar aquellas tristezas del pensamiento.

Para terminar: Borges conjuga en su literatura poesía con cuestiones de raigambre metafísica. Es un pájaro de altura, un pensador de aguda mirada. En la historia del pensamiento, metafísica y poesía han convivido desde sus orígenes. Esa proximidad les permitió tejer una trama de belleza y complejidad que es el mundo del espíritu. Una alimenta a la otra. Mientras la poesía alienta el vuelo, la fantasía creadora, la belleza de las palabras, la metafísica aporta la densidad imprescindible para horadar en las profundidades del pensar. Es precisamente el deseo metafísico el que se viste de belleza y cobra formas de imágenes poéticas para salvar el abismo contra el que se debate la pequeñez humana. Pequeñez de la que, la metafísica, precisamente, sabe mucho.

El ejemplo mencionado pone de manifiesto la gran importancia que adquiere la filología durante el Renacimiento. La obra del Inca Garcilaso –autor del que vamos a ocuparnos– se encuentra atravesada por este clima de época. Una lectura atenta de su obra pone de manifiesto estas preocupaciones y una indagación en su biografía nos acerca a una circunstancia histórica en la que las compartió con otros letrados de su época como el caso del filólogo cordobés Bernardo de Aldrete, a quien también vamos a referirnos, aunque tangencialmente.

## Armando Capalbo

### *La intrusión melodramática: Borges y Christensen.*

“Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”, susurró Borges alguna vez en *Otras inquisiciones*. Quizá por eso, tras recorrer los confines del universo lingüístico, su obra rebasa sus propios límites para fundirse en nuevos paradigmas estéticos donde el verdadero gran placer es el placer por lo infinito. A lo largo de la amplia etapa de reconocimiento internacional de Borges ha habido distintas apropiaciones de su obra, no sólo en la literatura, sino también en otras artes. Entonaciones diversas sobre y a partir de Borges: mundos significativos que, dentro de sus respectivos marcos, rescriben a Borges para variar la matriz argentina en un ámbito universal.

El film del argentino Carlos Hugo Christensen *La intrusa* (*A intrusa*, Brasil, 1979) puede inscribirse en el recorte de algunas convenciones del llamado melodrama psicológico, dadas las resignificaciones de la configuración triangular en las interrelaciones de los personajes. Un triángulo en el que se debaten fuerzas de atracción y de repulsión, reubicando a cada uno de los personajes respecto del otro o de los otros dos. La justificación *per se* del melodrama psicológico hace que las acciones se diriman como tales en esta esfera de atracción/ repulsión. Para Christensen, fascinado desde siempre por la narrativa de Borges, “La intrusa” es el cuento que, adaptado, consigue transmitir al espectador cinematográfico algunos de los temas del universo borgesiano. La película representó a Brasil en el Festival Internacional de Montreal. Poco después, en el VIII Festival Cinematográfico de Gramado obtuvo los premios de Mejor Director, Mejor Fotografía, Mejor Actor y Mejor Música. Desde muy joven, Carlos Hugo Christensen se destacó como libretista radial, especializado en los relatos melodramáticos que sustentaban el género del culebrón radiofónico, los famosos radioteatros, punto de partida histórico de la telenovela. La poderosa empresa cinematográfica Lumiton le ofreció integrarse a su equipo creativo a fines de los años '30, en un principio como asistente de dirección y como guionista, pero comenzando los años '40 ya dirigió su primer largometraje, *El inglés de los güesos*, con sólo 25 años de edad. Luego de varias comedias livianas comenzó su etapa de reformador del melodrama canónico con los memorables films *Safo, historia de una pasión* y *El ángel desnudo*, para luego experimentar con la hibridación del melodrama y el policial en las también importantes *Los pulpos*, *Si muero antes de despertar*, *La muerte camina bajo la*

*lluvia* y *No abras nunca esa puerta*, libremente basadas en relatos de William Irish. Según el mismo director, *El ángel desnudo* es un velado homenaje a la temática esteticista wildeana que puede leerse en *El retrato de Dorian Gray*. El formato melodramático es el ámbito narrativo que Christensen elige para desplegar la crisis del artista, que se debate entre el éxtasis del arte y la inestabilidad de las pasiones prohibidas, no sólo en este film sino también, de un modo u otro, en *Safo* y en *Armiño negro*. Independientemente del género y de la investigación casi obsesiva sobre seres especiales y sobre la impronta de la estética en una personalidad, Christensen, con recurrencia, trama las relaciones interpersonales a partir de la figura del triángulo conflictivo, un triángulo en el que el deseo siempre está implícito y cuyo resultado es, por lo general, la frustración.

Una trasposición explícita del relato de Borges en el film de Christensen es el cambio espacial: de Turdera nos trasladamos a Uruguayana, frontera entre Brasil y Uruguay, que el director retrata a través de paisajes desérticos, despojados de la mano de Dios. Es, esencialmente, un espacio hostil, un mundo árido en el que el gaucho se maneja con sus propios códigos y reglas y donde la justicia es una apropiación de los poderosos. Los duelos a cuchillo en el film no sólo reflejan la temática del coraje borgesiano sino que además apuntalan la vulnerabilidad de un sujeto que se dirime permanentemente en el vórtice de la vida y la muerte, un arriesgado que ignora la civilización y encuentra en la violencia un orden alternativo, un sustituto de proyección social. Los hermanos Nilsen constituyen en sí mismos un campo de interés y rechazo que se juega y visualiza ya desde la iteratividad por la cual nos enteramos de que, casi a diario, los jóvenes simulan un duelo a cuchillo que, entre risas y forcejeos, culmina con una falsa estocada de uno u otro. Los hermanos reposan en un mismo lecho, habitualmente después del simulacro de disputa. El film recupera la marca borgesiana de simbiosis entre Eduardo y Christian, acentuando su sentido social: el arrabal borgesiano los une en una misma agresividad, plena de recelo y audacia. En el clausurado ámbito de la casa en la llanura, los Nilsen crean su propio y especial equilibrio; aislados del entorno son cómplices hasta el límite del asesinato. Espacio y complicidad, puertas adentro, que se verán desarticulados por la intromisión de una mujer.

Cierto costumbrismo *for export* se observa en el film de Christensen: riñas de gallos, partidas de naipes, prostíbulos milongueros, desafíos de taba, carreras de caballos. En los quince primeros minutos del film, tras un primer plano sobre Juliana que se congela y abre

la secuencia de créditos, empieza ya a percibirse la molestia de la terceridad, encarnada en la mujer que se entromete en el mundo masculino e instala una fisura. La reiteración de diversos planos sobre una Biblia es sólo el inicio de una serie de imágenes de fuerte carga significativa que, de algún modo, responden a una presencia autoral. Christensen reivindica la idea por la cual el film no es sino la transmisión de una versión posible sobre un caso aparentemente verídico. Antes de mostrar la tapa de esa antigua Biblia una y otra vez, en *over*, se oye un poema que habla del ejercicio del contar y que da cuenta del circuito comunicativo que el film trata de subrayar. La prosecución de esta presencia autoral se va debilitando a lo largo del film, aunque la carga semántica en virtud de la cual este relato es uno de lo tantos posibles, se va intensificando. Esto recuerda al mejor Borges, a aquel que anclaba su escritura en el fundamental axioma por el cual la literatura se define por su inagotabilidad, en tanto un solo libro ya es inagotable. Un precursor prefigura a su sucesor y ambos son regenerados por un tercero, y así *ad infinitum*. La fascinación borgesiana por un *continuum* transtextual es uno de los logros más notables del film de Christensen.

Algunos emblemas de contenido se inmiscuyen en la línea semántica antes mencionada: el sentido alegórico de varios elementos de ambigua religiosidad y la índole erótica y sensual del vínculo entre los hermanos. Enterado Borges de estas cuestiones, también de las escenas de desnudez, rechazó el valor del film y lo tildó de producto de consumo. No obstante, sabemos que Borges jamás pudo “ver” el film dada su ceguera. Él también, Borges, obtuvo sólo una versión. Y esto fue lo que rechazó y descalificó. El rico erotismo del film sirve para dimensionar el débil lugar de la intrusa y el desplazamiento que su aparición implica en la evidente atracción entre los muchachos. El film es mucho más que una adaptación a modalidades expresivas y sistémicas cinematográficas del cuento de Borges, se trata de una interpretación que instala un discurso nuevo. Y esa novedad radica precisamente en el tratamiento que el erotismo hace del difícil triángulo entre los hermanos y la intrusa. Como transposición, el vínculo entre cuento y film hace evidente una lectura más que personal del cineasta. Una tensión interna se visualiza en el hecho de que los incidentes íntimos entre los Nilsen rebaten su figura social, su imagen de duros, semisalvajes, machistas. El más allá del pudor con el que la cámara registra y fetichiza el cuerpo está acentuado por la difusa iluminación que deviene en un sugestivo juego de claroscuros, por el cual la corporeidad de los hermanos se proyecta en sombras fantasmáticas que van abarcando todo el espacio, reduciendo todo lugar posible para la intrusa. No sólo la magra luz sino también la puesta en escena acentúa este efecto. Hay

cierta búsqueda escultórica en la disposición de los cuerpos en el espacio, una especie de proxemia exaltada, una teatralidad voluptuosa en la que la fisicidad se dirime sin ambages y en toda su plenitud. Las iconografías y los ambientes de sobrecargada masculinidad terminan siendo indiciales de la lectura homoerótica con la que se rescribe una cita bíblica del vínculo de David y Jonathan: los prostíbulos, los duelos mortales, los desafíos de destreza y coraje. Es el universo de la mujer objetual y de la comunidad viril. Incluso, la figura del compadrito, que pendula entre la prostituta y el cuchillo, es una sinécdoque fálica por la cual lo que verdaderamente importa es la puesta en escena y la exteriorización del arrojo masculino. Christensen exhuma a los hermanos Iberra, claramente mencionados en el cuento de Borges, y les da una identidad corpórea en la que fluctúa la tipología del rancharo o estanciero, ligeramente contaminado de un interés económico que le hace valorar la vida para disfrutar del poder del dinero. Estos Iberra están inspirados en el poema de Borges, según declaró Christensen al diario *La Nación*, en ocasión del estreno de la película en la Argentina, pero son una interpretación personalísima, un contrapunto con los Nilsen que también va a parar a la exhibición de otra variante de la camaradería masculina. Entre los Iberra y los Nilsen el respeto es ficticio y la relación que prima es la envidia.

Fetichista es, repetimos, el tratamiento de la corporalidad, pero también el mundo elemental de lo religioso. Una vez que el conflicto ya ha sido planteado, sobre el primer plano de una Biblia, aparece la cita referida a David y Jonathan, es decir, la perspectiva semántica de esa referencia se encamina a resignificar el triángulo entre los dos hermanos y Juliana, subrayando todavía más el dilema triangular. La imagen se sobreimprime en la cubierta de la vieja Biblia como una cita a manera de intertítulos: “La angustia me oprime por ti, ¡oh, hermano Jonathan! Tú eras toda mi delicia. Tu amor era para mí más precioso que el amor de las mujeres”. Este pasaje bíblico del Antiguo Testamento intenta recomponer una línea de lectura por la cual existiría una anómala base de religiosidad en el ambiguo vínculo entre los hermanos. Explícitamente, además, se alude a la historia de Caín y Abel, y los repetidos rezos de Juliana, la intrusa, con su rosario, no hacen sino recargar la posterior aparición de un extraño crucifijo que ella dice haber encontrado en plena llanura, caído del cielo. Los sentidos que emanan de los rezos, el rosario y el crucifijo son múltiples, pero nunca respetan una institucionalidad religiosa, dado que ésta es un mensaje fragmentado, difuso, que queda a merced del espectador y que se insinúa como

una carencia para destacar el clima de inocencia y pecado sin frontera que reina en el relato.

Antes de la llegada de Juliana al rancho de los Nilsen, éstos han tenido que sacrificar a un caballo, una ritualidad que verifica la unión de los hermanos y que contrarresta, aunque de un modo ambiguo, el sugerente disparo semántico de una escena anterior en la que Eduardo y Christian, desnudos, parodian un duelo a cuchillo a la luz de las velas, antes de irse a dormir juntos en la misma cama. Si bien la película reclama la idea de una sexualidad infantil, casi de una inocencia salvaje, poco tiempo después, en el metraje, se le dará un nuevo sentido a aquello que vimos, cuando compartiendo a Juliana, la inocencia parece revertirse en indecencia, en liberación de la prohibición incestuosa y homoerótica. Por primera vez en todo su cine, Christensen libera las energías eróticas del triángulo que utilizó durante casi treinta años para modular sus relatos e instaura una vorágine libidinal que se aleja con firmeza del relato borgesiano y aspira a entramarse, decididamente, con los subtextos de sus melodramas anteriores, ofreciendo un gran colofón de sentido que, como mínimo, obliga al analista a revisar toda la filmografía del director.

Eduardo, el hermano menor, se constituye como personaje a partir de los celos. Es presa de los celos de Christian, no de Juliana: sale a pasear durante el primer encuentro amoroso entre su hermano y la joven, se crispa cuando Christian regala a la chica una alhaja de poco valor y se emborracha cuando fracasa en el intento de conseguir su propia intrusa. Desde luego, estas acciones pueden perfectamente comprenderse en el esquema más o menos cerrado del melodrama psicológico que el film plantea como estructura, pero no debe dejar de percibirse un significado más allá de toda reducción genérica. Más aún, si consideramos la pauta arquetípica con la que los personajes se configuran en el melodrama psicológico, la transgresión más elaborada del film es invertir los enlaces entre sujeto y objeto de deseo, por lo menos en lo que se refiere a la cuestión de género (*gender*). En este aspecto, el film abandona en el espacio de la recepción el eje semántico definitivo, como lo hace también respecto de la proposición religiosa y en la cuestión de la explicitud indudable del hecho de estar contando una versión de una historia.

*La intrusa* no es para nada un melodrama psicológico olvidable. Como film de autor que subraya deliberadamente su intención de autorialidad, entra y sale, va y viene de

la clausura melodramática. Christensen parece encontrar una explicación nueva del cuento de Borges en la índole misma del melodrama: su transposición interpretativa se basa, precisamente, en metodizar la narración a partir de un género para ofrecer al espectador una versión masivamente descifrable de “La intrusa” borgesiana y para instalar sentidos contemporáneos sobre el anatema del triángulo amoroso y sobre las “desviaciones” de los cánones genéricos (*gender*). Lejos de presentarse como un texto que indaga en las nuevas subjetividades que demarca la reflexión actual de los *gender studies*, el film parece exacerbar el planteo borgesiano sobre el doble, llevándolo a un plano narcisístico por el cual el enfrentamiento entre el hombre y su otredad es una homologación indefinible, atávica, en este caso, sobre todo traumática. Así, Eduardo se enamora de Juliana porque Christian la ama, una resolución melodramática pero perturbadora en la que el supuesto objeto del deseo, la mujer intrusa, termina por jugar un papel secundario. La cámara no tiene el menor escrúpulo en subrayar esta fundamental línea argumental: Christian busca el cuerpo de Juliana inmediatamente después de que ésta tuvo sexo con Eduardo. Y lo mismo ocurre poco después, pero en el orden inverso. De ninguna manera es una competencia sexual entre los hermanos sino un modo oblicuo de sustanciar el incesto. Contra la violencia del deseo y desaparecida toda insinuación, es necesario restaurar el anterior orden fraternal. Sin embargo, antes de esto, todavía habrá una última explicitud que escandalizó a las audiencias y que marcó una frontera indubitable entre toda la filmografía anterior de Christensen y *La intrusa*: un erótico trío volcánico en el que triunfa la bisexualidad más rampante. Con esta escena terminan treinta años de autocensura de Carlos Hugo Christensen y se discurre una feroz respuesta a la antigua polémica que el director tuvo con el monje negro de lo permitido y lo interdicto durante el régimen peronista, el tristemente célebre Raúl Apold. Aquellos desacuerdos motivaron que Christensen se alejara definitivamente de la Argentina e instalara sus petates en Brasil.

Nada mejor que el melodrama para acentuar y hasta hiperbolizar la siempre fascinante madeja de sentimientos y deseos. Christensen no duda en acudir a uno de los recursos más trabajados del catálogo melodramático: la tempestad durante el clímax. Cuando los Nilsen deciden recuperar a Juliana, que habían finalmente vendido al prostíbulo para desactivar la intrusión, se desata una cruda tempestad en la que la naturaleza es el correlato de la pasión, furiosas ambas. El viento y la lluvia, inclementes, azotan la cabaña donde tiene lugar la antológica escena –tan repudiada por Borges– en la que los tres personajes se abandonan a la lujuria. Al contrario de lo que suponía el gran

autor argentino, el triángulo erótico visualizado está plenamente justificado. En él la anulación de la mujer es casi absoluta y el encuentro masculino alcanza ribetes rituales que derivan lógicamente en el móvil psicológico del crimen final. Tanto como la lluvia, arrecian luego los símbolos. En el establo, una serpiente está apunto de picar a Christian, pero Eduardo le asesta un machetazo, anticipando el asesinato que resolverá la intrusión. Desde luego, Juliana es tan serpiente como la que se arrastra entre la alfalfa. Luego, en su dormitorio, en la noche previa a su muerte, una mariposa sobrevuela los ajados trastos y se desliza fugaz sobre el rostro dormido y ya casi muerto de la muchacha. El agorero lepidóptero se une a otros significantes objetos como el rosario destruido por Eduardo, el crucifijo caído del cielo, la destartalada Biblia, el sugestivo plenilunio, el ancestral canto del gallo.

En *La intrusa*, Christensen conduce todo escozor de la imagen hacia un sector diáfano de explicitación, aunque una y otra vez eluda definir el verdadero sentido de lo que está mostrando. El último simulacro de duelo entre los Nilsen, el previo al crimen, invierte la situación habitual de broma para convertirse en una especie de mortal rivalidad que sólo se desbaratará cuando se excluya definitivamente a la mujer, cuando sea un cuerpo muerto. El crimen es el estadio final de complicidad y narcisismo de los hermanos: extirpar a la mujer de su seno será como validar los términos “nobles” de su relación, de su especial hermanazgo. Será retornar sin reparos a la condición más ruda del macho, aquel que prescinde de la mujer y que asume su fatalidad de coraje y soledad. Más que hermandad, la de los Nilsen es una gemelidad fetichista de ribetes psicóticos que el film explora en su permanente iconicidad de deseo y muerte, verdadera sustancia de la interpretación de Christensen. El autor redefine las relaciones de las criaturas borgesianas a partir de un código del contar, aunque ese mismo contar esté borgesianamente remarcado y simbólicamente saturado. Para Borges, ya asesinada la mujer intrusa, los hermanos deben continuar adelante e intentar olvidarla: “Se abrazaron casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla”. Para Christensen, y aunque no lo veamos, porque, como en el cuento, el film también cierra con el momento posterior al crimen, lo que queda ahora en pie es la abrumadora posibilidad de materializar el tabú. Mucho más que en Borges, el sacrificio de Juliana en el film es una victimización expiatoria de resonancias ocultas y temerarias. Escandalosamente, la recuperación del orden en la película de Christensen es la virtualidad de un nuevo comienzo en el que el deseo podrá fluir sin intermediarios.

*La intrusa* de Christensen es mucho más, desde luego, que un cambio de soporte o que un reenvío de estilos, en la medida en que asume con entusiasmo la cuestión textual de estar contando una versión de una historia, semejante al modo en que lo hace el cuento y en que instala sentidos contemporáneos sobre el anatema del triángulo amoroso de extracción melodramática. La eficacia de su transposición radica en la audaz potencialidad discursiva que activa al reactualizar lecturas y temáticas en un claro proceso de semiosis múltiple. De alguna manera, podría decirse que el film es un homenaje a Borges, aunque el gran demiurgo de las letras argentinas se haya rasgado las vestiduras con el “producto” que osó tocar su cuento. Si hubiera podido “ver” el film, habría corroborado que los mundos literarios, como los espejos, proliferan y se multiplican ante su perplejidad.

### **Bibliografía**

Barrenechea, Ana María, “De la diversa entonación sudamericana de algunas metáforas universales”, en revista *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, edición de la Facultad de Filosofía y Letras, oct.-nov., 1987.

Borges, Jorge Luis, *Un diálogo sobre cine y los venidos a menos*, Buenos Aires, Camilo Cappelletto Editor, 1992.

Castagnino, Raúl, *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977.

Anderson Imbert, Enrique, “El punto de vista en Borges”, en *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981

Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973.

Lóizaga, Patricio, “Más allá de los prejuicios”, en diario *Perfil*, Buenos Aires, 5 de julio de 1998.

Piglia, Ricardo, “La memoria ajena”, en diario *Clarín*, Buenos Aires, 13 de junio de 1996.

Tabucchi, Antonio, “Y quizás no existió”, en diario *Clarín*, Buenos Aires, 13 de junio de 1996.

Volek, Emil, “Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y realidad según Borges”, en *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid, Gredos, 1984.

## Gabriela Cittadini

### *Borges y el concepto de Historia*

Cuando Borges es consultado sobre el concepto de Historia, considera que su textura es asimilable a la del discurso literario. La presenta como una construcción equiparable a un texto de ficción. En este punto se toca con Hayden White<sup>11</sup> quien considera que la obra histórica es “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa” (9). Sin embargo, Borges parece adoptar una actitud más radical.

En los diálogos sostenidos con Néstor Montenegro, Borges acota:

La historia se hace con los sueños que soñaron los muertos. Carlyle y Fichte inspiraron a Hitler (*El diccionario de Borges 110*).

Es decir que la literatura como materia de ficción tiene la capacidad de prever determinados acontecimientos que formarán parte de la historia, moldeados por el lenguaje. Según el ensayista, la historia es episódica y forma parte de una novela que contiene capítulos y cuya materia es el lenguaje ficcional y literario.

En otra entrevista, realizada por Alfredo Serra para la revista *Gente* el 13/11/75, bajo el título "Defectos y virtudes de los argentinos", se refería a este punto de la siguiente manera:

... la historia argentina no es más que un episodio de la historia universal, del mismo modo que lo es la de Inglaterra o la de cualquier país. La historia argentina no es más que un capítulo de esa vasta novela que es la historia universal, y ese capítulo no puede entenderse si no se han leído los anteriores. Es como empezar un libro por la página 514 y seguir adelante sin saber quiénes son los personajes (110).

Entendemos entonces que, si extendemos su definición, tanto a la *Introducción a la literatura inglesa* (1965) como a la *Introducción a la literatura norteamericana* (1967),

---

<sup>11</sup> Para más información sobre este aspecto teórico ver: White, Hayden. “Prólogo”. *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1992. 9-51.

encontramos dos capítulos de la “novela” que conforma la “historia de la literatura”, en la cual los protagonistas de los hechos acaecidos son igualados con los héroes de la ficción. Pero a partir de esta idea estamos dando por sentado que Borges ocupa el rol del historiador. Este será un punto a discutir más adelante.

Otra temática que queda esbozada y a la que volveremos en el próximo capítulo es la de los precursores. Cuando alude a que una parte no puede entenderse sin conocer el todo, se refiere a esta teoría. El concepto fue más claramente desarrollado en su artículo “Kafka y sus precursores”, donde propone que cada escritor elige los suyos.

Por otra parte, en un artículo publicado en el diario *Clarín* el 15/10/84 con el título “Homenajean en Italia a Jorge Luis Borges”, al hacer referencia a la Historia universal, el autor sostiene:

Somos un soñar sin soñador. Ese soñar se llama historia universal y cada uno de nosotros es un símbolo de ese sueño (111).

La idea del soñador soñado, tal como ha sido desarrollada en *“Las ruinas circulares”*, establece que todos somos soñados por otro que a su vez también es soñado en una cadena infinita. Si no tenemos quien nos sueñe, por lo tanto, no hay un Dios único y universal. Somos un soñar porque estamos hechos de la materia de los sueños, es decir, de ficción. A partir de aquí, es posible establecer que, la historia universal es un soñar, y las novelas están hechas de sueños, por lo tanto, sigue siendo materia literaria construida por el lenguaje. Somos símbolos del sueño o personajes de la novela.

Un año después, en 1985, en una conversación transmitida por LS 1 Radio Municipal y mantenida con Osvaldo Ferrari, que más tarde sería publicada en el diario *Tiempo argentino* con fecha 2/1/85 bajo el título “Para Borges, los sueños son las realidades más íntimas”, se pregunta sobre este punto:

¿Qué es la historia sino nuestra imagen de la historia? Esa imagen siempre mejora, es decir, propende a la mitología, a la leyenda. Además, cada país tiene su mitología privada; la historia de cada país es una cariñosa mitología, que quizá no se parezca en nada a la realidad. Es muy difícil que el presente sea siempre grato. (110)

En este fragmento, Borges está planteando un problema cognoscitivo: no podemos conocer la realidad directamente y estamos condenados a manejarnos con el lenguaje. Toma esta idea del platonismo, lo que no quiere decir que no haya realidad, sino que la historia es entendida como una representación de la realidad, una puesta en escena. Esto implica que se trata de una ficción, en consecuencia, sería el montaje de un sueño. Toda imagen ofrece distintos ángulos desde los cuales puede ser vista y además se refracta y se invierte. Borges vuelve a presentar el componente primero que está construido por materia lingüística en forma de dos discursos literarios ficcionales: la leyenda y el mito. Si la historia es una mitología, es anónima y de construcción colectiva, esto implica, una perspectiva filtrada de la realidad, de lo que no necesariamente resulta que no haya tales circunstancias, sino que lo que creemos, es una construcción subjetiva y personalizada. Y porque está atravesada por la ficción, es que siempre se puede construir un presente agradable, puesto que es permeable a los intereses e intenciones de quienes las cuentan.

En la *Revista Cultura de la Argentina contemporánea*, en la edición especial “Todo Borges”, aparecida en Buenos Aires, en su N°12 de Marzo – Abril de 1986, en un artículo firmado por José Bianco, quien fue director de la revista *Sur* y, por tanto, conoció de cerca al autor argentino, bajo el título “Adiestrado en el ejercicio estimulante de la paradoja”, señalaba Borges sobre la historia:

La historia madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define a la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió: es lo que juzgamos que sucedió (110).

Para empezar deberíamos hacer una primera distinción: Menard nunca existió, pero Borges se refiere a su personaje (“Pierre Menard, autor del Quijote”) como a un par de William James, con lo que le brinda un estatuto de realidad. Está empleando un realema y construyendo con él, una relación con un personaje de ficción que lo proyecte, ya que la opinión de Menard no es otra que la de Borges, o al menos, eso es lo que quiere hacernos creer. Aclarado este punto, en su primera afirmación sostiene que la historia es la madre de la verdad, es decir, que existió primero el discurso y este dio origen, gestó y alumbró a la verdad. Visto de este modo, del discurso se infiere la verdad y, como no hay un sólo discurso sino muchos, hay muchas verdades. En el discurso no se busca la realidad, sino

que allí mismo está su origen, allí se crea. Los receptores de la verdad histórica somos jueces porque evaluamos, sometemos a juicio lo que sucedió. Somos jueces que creemos o no en determinados acontecimientos. Es decir que, en última instancia, la verdad es un acto de fe.

En los diálogos sostenidos con Osvaldo Ferrari y publicados por Sudamericana, la entrevista N° 30 se titula “Sobre la historia”. Allí conversan sobre un historiador del que también habla Hayden White: Gibbon, historiador del siglo XIX europeo. Dice Borges:

Gibbon tuvo la suerte de que le tocó una época de censura, y eso lo obligó a la ironía, a decir las cosas indirectamente - el modo más fuerte y eficaz de decirlas (*En diálogo I 219*).

Doble coincidencia: Hayden White menciona a Gibbon cuando se refiere a la primera fase de la historiografía del siglo XIX europeo y también remarca su uso de la ironía. Según la teoría de Hayden White, la ironía junto a la metáfora, metonimia y sinécdoque es uno de los cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje figurativo del historiador.

A lo dicho anteriormente agrega Borges: “... el concepto de progreso sería para la historia, lo que el concepto de libre albedrío es para el hombre, para el individuo”.(220) Es decir que el progreso es libertad de acción. El autor establece una proporción: esto parece indicar que el progreso sería un ideal (o una ilusión) que pone en movimiento a la historia.

A esta altura de la conversación vuelve a asociarse el tema de la historia como discurso de ficción y el escritor confiere al historiador el estatuto de “divinidad imparcial”. En su condición de deidad, decide los destinos de los pueblos y, en consecuencia, escribe la historia, tiene el poder de crearla:

Borges: Sí, digo, como una divinidad, bueno, que se resigna a los hechos, y que los refiere quizá sin alabanza, y sin censura tampoco.

Ferrari: Un intérprete del destino sin voluntad propia.

Borges: Sí, tendría que tener la imparcialidad del destino, o la imparcialidad del azar quizá, ya que no sabemos si hay destino o si hay azar. Quizá esas dos palabras sean dos nombres de la misma cosa (221).

Si refiere hechos, el historiador es un narrador pues, al ser imparcial, también debería ser objetivo. Pero se contradice esta idea al pensar en un intérprete, ya que su tarea es

interpretar, leer, comprender y traducir la historia y, por lo tanto, la estaría filtrando a través del punto de vista del historiador y para eso debe tener voluntad. Destino y azar igualados serían dos caras de la historia, ya que el historiador debe leer el destino o la suerte de los hombres sin participar en ella.

Borges: sí, recuerdo haber leído que Gibbon escribió y rescribió el primer capítulo tres veces. Y que luego, según Leyton Strackey, dio con la entonación que convenía, dio con el tono que convenía; y entonces, claro, él siguió documentándose, escribió, por ejemplo un capítulo sobre el Islam - posiblemente cuando escribió el primer capítulo él no sabía nada sobre ese tema - pero ya había encontrado su estilo; es decir, su entonación. Y que una vez que dio con ella, siguió. Ahora, en mi mínima esfera de cuentista, me pasa lo mismo: si yo empiezo un cuento, un poema, y doy con la entonación justa, lo demás es cuestión de tiempo; de paciencia, de esperar, sobre todo, que me sean reveladas ciertas cosas. Pero ya he dado con lo importante, es decir, si tengo una página, ya esa página me dicta las otras, o me dice cómo deben ser escritas las otras (223).

Resaltaremos algunos puntos de esta cita: en primer lugar, el historiador y el escritor están igualados por la escritura y ambos son artífices de un discurso, se entiende pues que en este punto coincide con Hayden White. También tienen en común una tarea que es encontrar un estilo para su texto, esto es lo que el teórico llama modo de tramar más modo de argumentar, más modo de implicación ideológica. Cuando esos tres modos se combinan, el historiador encuentra un estilo, del mismo modo que el escritor debe encontrar el estilo para su cuento.

Pero si bien dijo antes que el historiador es una divinidad imparcial, se diferencia del escritor en que éste necesita una revelación de la divinidad. En ese sentido, el escritor es más humano: también funcionaría como intérprete, pero no del destino o del azar sino de lo que le dicta la musa. Y por último, tanto para Borges como para White, lo primordial no es qué van a escribir sino cómo hacerlo. Tanto para el escritor como para el historiador el problema del estilo sería visto como punto fundamental de su que hacer.

Ferrari: ...pero en Gibbon se da la historia y la literatura, es decir, el nexos entre la historia y la literatura.

Borges: Es decir, entre el estudio de los documentos, que parece que fue exhaustivo - él tenía la responsabilidad propia de su siglo - y la redacción de todo eso.

Ferrari: Precisamente por eso usted ha dicho que su libro es una populosa novela.

Borges: Es que de hecho ... claro, la historia es una novela. Bueno, es una historia... en inglés *story* significa cuento, y es una forma de *history* (historia). Viene a ser lo mismo, sí. (224)

Vuelve entonces, en este fragmento, a la idea de que historia y literatura se hermanan, se encuentran. Pero según su definición no habría margen para diferenciar al historiador del escritor de novela histórica, por ejemplo, porque ambos se documentan primero y después escriben. En ese sentido está igualando las tareas nuevamente. La ocupación de ambos en definitiva es escribir; y si la historia es un cuento, en consecuencia, es literatura, es parte de una novela en la que los personajes son los individuos que la protagonizan día a día.

Borges: Él quería ser un historiador, y quería que su obra fuera famosa; y pensó, al principio, en una historia de Inglaterra. Luego pensó que esa historia sólo podía interesar a Inglaterra, y como él quería salir de esa isla, y llegar al continente, y llegar al mundo; tomó como tema, bueno, ese pasado común de todos nosotros que es el Imperio Romano (224).

Pero Borges sí escribe una historia de la literatura inglesa. Entonces, ¿no quiere ser famoso? No, al menos no por ese libro. Y ¿para qué escribe esta *Introducción* si sólo interesa a los ingleses? ¿Él se considera inglés? La respuesta parece sencilla: es su modo de organizar una serie de escritos y charlas dadas durante años sobre el tema que, a la vez, le sirve para sistematizar su estudio. Él sabía que sus primeros lectores, los inmediatos, serían argentinos y sabía también que había otros como él a los que les interesaría. Y esta influencia de la literatura inglesa en su formación cosmopolita, que quedó apuntada en primer capítulo de este ensayo, dejó una huella indeleble en su posición como lector frente a la obra. ¿No quería salir de la isla? No, a Borges probablemente no le interesaba hacerlo. Inglaterra era para él una isla literaria fuera del mundo, era la isla formada por aquella primera biblioteca de inagotables libros ingleses que lo transportaban al placer.

Finalmente el diálogo se cierra con una cita casi idéntica a la que tomamos para abrir esta segunda parte:

Borges:... yo me refería al hecho de que la realidad histórica está basada en teorías o en sueños de generaciones anteriores. Por ejemplo, digamos, Carlyle, Fichte, bueno, imaginan

algo sobre la raza germánica, y luego eso es usado después por Hitler pero mucho después; así que la realidad es siempre póstuma, podríamos decir también. (225)

El hecho de que esta cita sea una reiteración casi textual no sólo tiene que ver con la fuente sino con Borges. Hay ciertas respuestas que con leves variantes, en todas sus conversaciones aparecen iguales, y que pertenecen a un discurso oral prearmado. Pero volviendo al tema que nos ocupa, otra vez nos encontramos con los precursores que, en este caso, serían las teorías y los sueños. Carlyle y Fichte son precursores de Hitler, la literatura es precursora de la historia, aunque no como discurso sino como despliegue temporal del futuro, y si la realidad es póstuma, esto implica que la literatura se transforma en historia. También cabe señalar que Borges salta del mundo de las ideas de Carlyle y Fichte y lleva esto a la acción con Hitler, donde estas mismas ideas pueden resultar sumamente peligrosas. De todas maneras, creemos que esto lo hace como un golpe de efecto que forma parte de las características de su discurso oral prefabricado para tomar por sorpresa a su interlocutor, es decir, es parte de sus juegos lingüísticos.

Trasladando lo expuesto hasta aquí al tema que nos ocupa, diremos que Borges y White coinciden en su idea de tratar a la historia como un tipo de discurso literario. Se diferencian en cuanto a sus concepciones sobre la tarea del novelista y del historiador. Según el argentino, ambos trabajan con el mismo material y de la misma manera. Según el teórico, "... el historiador halla sus relatos, mientras que el escritor de ficción 'inventa' los suyos." (18) Borges borra esta diferencia dándole a la historia textura de novela.

El literato no escribe crónicas pero como veremos más adelante, los textos que nos conciernen aquí están armados con criterio cronológico y compuestos de pequeños relatos. Su modo de tramar la historia se aproxima a una quinta categoría no incluida por White: la de entrada de enciclopedia, forma que Borges conocía muy bien como ya sabemos. Desde un punto de vista histórico, el escritor argentino puede ser considerado un autor romántico en el sentido histórico en tanto puede ser leído como formista, según la concepción del historiador. En cuanto al modo de implicación ideológica lo denominaremos conservador y con respecto a los tropos, al igual que Gibbon, maneja cómodamente la ironía. Desde una perspectiva genética, sus historias (si las consideramos tales teniendo en cuenta el criterio de ordenación cronológica) incluyen artículos críticos.

Algunos habían sido publicados anteriormente por separado, otros han sido modificados o incluyó pasajes de textos anteriores y entre sí fueron hilados de acuerdo a la sucesión temporal.

Borges encara un conocimiento sistemático de sus autores preferidos con un criterio arbitrario que, sin duda, propende a la teoría, aunque no se dedicara a eso y aunque tampoco coincidiera con la labor de los teóricos. Para eso está en contacto con las obras:

Cada crítico de la historia ha desarrollado su teoría en contacto [...] con las obras de arte en sí, las cuales ha debido seleccionar, interpretar, analizar y después de todo, enjuiciar. (Wellek 10-11)

Esta es sin duda la tarea encarada por Borges en los dos libros que nos ocupan. Su criterio de selección reside en sus vivencias y es absolutamente personal, lo mismo que su óptica para interpretar y enjuiciar. Hace pie en la información externa aportada por la biografía para luego adentrarse en la o las obras que considera más representativas de cada autor elegido. No por esto desconoce la historia aunque hace el recorte que le resulta conveniente para la argumentación que se propone sostener.

... una obra literaria puede ser interpretada sólo a la luz de la historia y [...] el desconocimiento de ésta falsea la lectura de la obra. (Wellek 12)

Si de algo no se puede acusar a Borges es de desconocimiento. Sí de falseador experto, pero no de ignorante. El "veredicto del tiempo" del que habla Wellek es ocupado en su obra por su papel de lector, crítico y observador a través del que, como Harold Bloom en *El canon Occidental*, construye su propio canon.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Desde la visión del crítico, White en el capítulo tres de *El contenido de la forma*, analiza las interpretaciones políticas que pueden realizarse de una misma obra y de esta manera sostiene el relativismo del discurso histórico y el valor del punto de vista con que el lector-crítico enfrenta la obra.

## Adriana Crolla

### *Borges precursor*

#### 1. Borges leído por Roberto Fernández Retamar

Hace unos años, el célebre escritor cubano Fernández Retamar, con gran generosidad, me hizo llegar dos ensayos que escribiera en honor a Borges. Uno en el año 1988 titulado *Encuentro con Jorge Luis Borges* y el segundo de 1999: *Cómo yo amé a mi Borges*, al que me referiré en este trabajo.

El primero constituye el prólogo de la edición de *Páginas escogidas de J.L. Borges* libro que F. Retamar compiló para Casa de las Américas con la anuencia que Borges le otorgó, en oportunidad del único encuentro que tuvieron en Buenos Aires un 16 de septiembre de 1985. El relato de los detalles de esa memorable circunstancia denota la emoción que embargó al visitante y la intensidad de la experiencia que, a despecho de los años, y sin haber sido grabada ni recuperada en notas, es recordada en sus mínimos detalles. El diálogo entre ellos, pormenorizadamente rememorado, denota la necesidad de F. Retamar de restañar la falta. Y así lo cita:

- Debo añadirle que he escrito algunas cosas duras sobre usted, Borges, pero probablemente no más duras que las que usted escribió sobre Darío o Lugones. Y sin embargo....

Borges dice, como para sí: - Fueron mis maestros.

El segundo artículo, leído en Buenos Aires en 1999 en celebración del año borgeano, es una manifestación del profundo amor que Borges supo despertar en F. Retamar, quien manifiesta que inició, para nunca interrumpirlo, su contacto con la obra del argentino cuando contaba 15 o 16 y en una versión que llegara a Cuba del temprano libro que Borges trató infructuosamente de expurgar. También menciona sus tempranos y frecuentes comentarios publicados en revistas y periódicos, donde fue analizando las distintas facetas

que el escritor argentino le iba mostrando, desde sus iniciales actividades como traductor y compilador de novelas policiales, sus colaboraciones en *Sur*, en la que Borges ocupaba, rememora, espacios marginales, en letra pequeña o al final de la revista “figurando, como una suerte de escritor irregular o marginal (traductor, prologuista, antólogo, editor, comentarista) [así] entró Borges a mi vida”. Luego se irá imponiendo el Borges poeta, descubierto en las ávidas lecturas de los libros primeros, comprados en librerías laterales de La Habana, en una época en que ni el argentino ni la literatura hispánica habían alcanzado todavía la internacionalización posterior. “*Estaba fascinado por Borges*”, reconoce F. Retamar y esa fascinación lo impulsa a hablar de su obra, a veces hasta en notas anónimas, pero siempre trascendentes, como aquella escrita después de la Revolución Cubana (a la que Borges se había manifestado contrario), en la que le responde imaginándose ser un ghibelino enfrentado a su Alighieri (que eso era Borges para él). Asumir esa figura es, conjeturo, sentirse Farinata degli Uberti. Un moderno ghibelino que más allá de las controversias, reconoce la ética del contrario, y lo enaltece como hace Dante retratando soberbio a Farinata, aún habiéndolo colocado en los círculos infernales.

Muerto Borges, el crítico cubano se verá imposibilitado de cumplir la promesa de entregar en manos del argentino la publicación prometida de Casa de las Américas. Pero no deja de incluir en el n° 158 de esta publicación una página no firmada en su homenaje, condensando admirablemente su pasión por el argentino:

Nos habíamos acostumbrado a la sorpresa de tenerlo entre nosotros, como uno se acostumbra, hasta parecer invisible, a la maravilla de los amaneceres o de las noches estrelladas...Quizás, hubiera preferido ser un compadrito. Pero fue Borges, e hizo variar el rumbo a más de una literatura. Se le perdonarán sus errores. Se le recordará mientras existan la lengua castellana y el asombro de vivir.

Y lo celebra citándolo, a partir de la misma frase que Borges expresara cuando la muerte de Unamuno: *El primer escritor de nuestro idioma acaba de morir*.

Ya al final del ensayo, Fernández Retamar incorpora un poema en su honor, el que escribe pidiendo la voz a su maestro. Y lo afirma con palabras que certifican la presencia semafórica y paradigmática que Borges ejerció y ejerce desde hace que inventara sus propias *Ficciones*:

Estoy seguro de que no escribiría como lo hago de no haberlo leído durante más de medio siglo con pasión, con gratitud y placer, aunque, según ya adelanté, él sea inocente de ese impacto en los demás. Como Borges dijo de Becher, de Whitman, de Cansino Asséns, de Macedonio, de Carlyle, de Swinborne, hubo un tiempo en que él no fue para mí un escritor más, sino la literatura.

## 2. Borges y la “precursoridad”

Maestro de ficciones, Borges inauguró un nuevo género literario hecho de borraduras, préstamos apócrifos, palimpsestos, memorias, incertidumbres y olvidos, donde vida y ficción, realidad e imagen, se subsumen en la tenue y casi imposible distancia que se instaura en la delicada superficie de los espejos. Símbolo borgeano por antonomasia en el espejo, reflejante y reflejo dejan de ser dos para ser eso otro-mismo que la reflexión inaugura. La extrañeza de Rimbaud: *“Je est un autre”* se transforma en la creación borgeana en un *“autre”* que se escribe en el *“Je”* (Borges) para que el otro *“moi”* (el de la creación) se pierda en el *“autre”* de la escritura y de la lectura. Juegos verbales que se traducen en arquitecturas ficcionales que contienen en su seno las claves para su desciframiento. Dos críticos, argentino uno: Enrique Pezzoni y francés el otro: Maurice Blanchot, supieron descubrirlo en los tempranos cincuenta. Pezzoni afirmó que:

Borges no se limita a guiarnos por su mundo, también quiere mostrarnos – no explícitamente, pero sí de manera que nosotros mismos pensemos encontrarla, su arquitectura....Su designio es que por primera vez sintamos bien de cerca aquél asombro suyo, aquella radical emoción de su yo en el mundo, que su literatura ha superado sin cesar. (Pezzoni, E (1952: 111)

Blanchot, en su *Le livre á venir* (1959) abrió una temprana compuerta iluminando un Borges arquitecto de laberintos revelándonos que su palabra no imagina ni dice el laberinto del mundo sino que lo “multiplica y expande”. Es éste el Borges que hoy interpela, el que introduciendo nuevas categorías interpretativas, cambió radicalmente los mecanismos perceptivos de lectura y los modos de transfigurarlos en la escritura. El Borges que, inserto

en los paradigmas literarios del S. XX, se transformó en el “paradigma literario”<sup>13</sup> de esta época, necesario para comprender ese libro futuro que ya preconizaba el crítico francés. Y ese libro futuro (concebido por Borges) es el libro que hoy habla de nuestro hibridismo cultural, de las fatales heterotopías que nos habitan, de la transculturalidad y de su propia expresión discursiva y estética: la transtextualidad.

Operaciones que sanciona tras su teoría de la “precursoridad” .

De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia Española*, un precursor es alguien que “precede” o que se adelanta. Pero también, como es el caso de San Juan Bautista, que precedió con su nacimiento la venida de Cristo, es alguien que profesa o enseña una doctrina o acomete empresas que tendrán razón o hallarán acogida en tiempo venidero.

Por tanto, el término nos remite a una diacronía que instala una secuencia temporal definida del pasado al presente y el futuro. Borges, en su famoso ensayo “Kafka y sus precursores” (*Otras Inquisiciones*, 1952), nos posibilita otras interpretaciones.

En una lectura de neta filiación comparatista, al modo de los análisis macroestructurales basados en una operación de *distant reading* que mira a la literatura “desde lejos” para elaborar cartografías, mapas o atlas planetarios del género novelesco propuesta por Franco Moretti (1999-2007), Borges informa que había premeditado un examen de los precursores de Kafka, y que al frecuentarlo comenzó a descubrir su voz y sus hábitos en textos de diversas literaturas y épocas. Y en este modo de pensar la “precursoridad” (si se me permite el neologismo) Borges subvierte la diacronía, o en realidad la rompe y disgrega para hacer confluír en esta “voz, tono y registro” de lo singular kafkiano, una pluralidad de textos y personajes pertenecientes al pasado clásico (Aristóteles y la paradoja de Zenón), un prosista chino del S. IX, recuperado a su vez en 1948 por el antologista francés Margoulié; los escritos de un filósofo danés del S. XIX: Kierkegaard; el poema *Fears and Scruples* del poeta inglés decimonónico Robert Browning; un cuento de las historias “désobligeantes” de Leon Bloy, escritor francés que vivió a caballo entre el S. IX y XX y el cuento *Carcassonne* de Lord Dunsany, escritor anglo-irlandés contemporáneo al anterior y al mismo Kafka. Y, de hecho, su propio texto sobre Kafka y sus precursores.

---

<sup>13</sup> Podemos decir resignificando el concepto de “paradigma” khuniano (Kuhn 1982) que Borges operó “saltos iluminantes” tan paradigmáticos en la teoría y la ficción, que su posicionamiento como el “paradigma” literario más relevante de los últimos años, es una verdad incontestable.

Borges concluye que el hecho más significativo es que todas las obras heterogéneas que enumeró se parecen a Kafka y no entre sí. Por lo que concluye que en todas está la idiosincrasia de Kafka pero que si éste no hubiera escrito, no podríamos percibirla, lo que es decir: no existiría.

Ahora bien, cuando Borges habla de “idiosincrasia” en realidad se está refiriendo a una propuesta u horizonte de lectura que sería la marca de “lo kafkiano”, que “*afina y desvía sensiblemente*” la interpretación que previamente se podría haber otorgado a todas estas producciones.

Finalmente explica su propio sentido de “precursor” al que le reconoce “un indudable valor para la crítica”, pero siempre que se le purifique de toda connotación polémica o de rivalidad.

El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica el futuro y en esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de “Betrachtung” es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (Borges, 1974: 710-712)

Debemos entender entonces que según esta operación *creativa* premeditada por Borges, cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse de aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas, que les son operativas para la creación y organización de un sistema de sentido propio y original, en el que lo precursor se resignifica en función del conjunto y a la luz de la nueva obra que lo contiene e involucra.

Y todo ello exige por otra parte, en las comunidades receptoras, un particular y especial proceso de reacomodamiento y adaptación para la comprensión del nuevo universo literario que a través de una firma, propone revoluciones que modifican tanto el futuro (no hay posibilidad de leer de un modo no kafkiano después de la escritura de Kafka) como el pasado y los modos en que releieron estas mismas afinidades.

De todos modos, es cierto que no todos los escritores producen la misma conmoción ni revolucionan con sus operaciones creativas como lo hicieron Kafka y Borges. Estos pertenecen al grupo de aquéllos, pocos, que a lo largo de la historia han cincelado en la memoria cultural una huella metonímica donde su propio apellido sirve para designar un universo total de significaciones. Decir Kafka es enunciar al mismo tiempo un cuerpo semántico y escritural que metafóricamente identifica una época y un estado de situación: lo kafkiano. Así mismo “lo borgeano” y su universo de constelaciones.

Isis Milreu, investigadora brasileña en común filiación de intereses con respecto a la recuperación de Borges por otros escritores, me hizo llegar un trabajo donde analiza la transfiguración de Borges en crónicas y cuentos de tres autores brasileños: Verissimo, Bettencourt y Fuks. En dicho análisis menciona esta misma teoría sobre los apellidos (en su caso tomada de Beatriz Sarlo) pero que en síntesis no presenta discordancia con la que desde hace muchos años ha constituido el fruto de mis propias especulaciones:

Desta maneira podemos interpretar esta última parte da crônica como uma exaltação do poder da literatura que substitui e supera a experiência. Também podemos vê-la como uma alusão à imortalidade da obra borgeana, o que nos leva ao título da mesma: *Borgianas*. Como nos lembra Beatriz Sarlo (2007), o nome de poucos escritores originou um adjetivo que os identifica e também designa algo mais que sua própria obra. Para ela, estes adjetivos são, talvez, o efeito máximo, o mais amplo e o mais extensivo, que pode produzir uma invenção literária. De acordo com a autora, kafkaniano ou borgeano não são apenas uma qualidade da escritura, ainda que, em um primeiro momento, possam ter sido utilizados para nomeá-la: são adjetivos de originalidade. Por isso, ao usar um vocábulo que se tornou sinônimo da obra de Borges, Veríssimo ressalta a importância do autor, ao mesmo tempo em que lhe rende homenagem, transformando-o em objeto literário e utilizando diversos elementos de sua poética. (Milreu, 2010)

Por todo ello, superadas las dificultades iniciales para entrar en el universo borgeano, no es posible volver a restablecer las coordenadas previas y pretender leer el mundo como si Borges no hubiera existido. Pero las operaciones escriturarias típicamente borgeanas

basadas en la concentración de rasgos esenciales, la extrema síntesis y la bifurcación de mundos de ficción, modelos y esquemas, con variaciones que tienden a solicitar modificaciones perceptivas permanentes, no fueron comprendidas por un lector inserto todavía en un paradigma logocéntrico. Impedido de comprender y aceptar la perplejidad y desestabilización que esta propuesta provoca. Fueron necesarios reacomodamientos progresivos de los propios esquemas mentales y de las capacidades cognitivas e interpretativas para potencializar el salto al nuevo paradigma de lectura:

Ello significa que el lector de Borges, además de efectuar el proceso inverso al del autor, para decodificar sus textos debe efectuar más de una lectura como parte del ritual especular obligado al cual conducen los enigmas de muchos de sus cuentos; ritual reiterativo que es un factor más de descentralidad y desapego en el recorrido laberíntico del texto. El resultado puede llegar a ser un estado de deslumbramiento que presenta cierta analogía con lo que Thomas Khun denomina “estado iluminado”, es decir, el salto de un paradigma cognitivo a otro, provocado por una repentina reestructuración del pensamiento y la consecuente sensación de infinitud que dicho estado opera (Ricci, 2002: 241)

Un Borges no fue fácilmente reconocido por las dislocaciones que su lectura provocaba y que es ilustrado en un poema de Julio Cortázar de 1956 que Fernández Retamar publicó en 1967 en *Casa de las Américas*. Un paródico Julio Cortázar que, apelando a un humor muy argentino, señala la extrañeza de la idiosincrasia borgeana. Y ya desde el mismo título en inglés: “*The smiler with the knife under the cloak*”:<sup>14</sup>

*Justo en mitad de la ensaimada*

*se plantó y dijo: Babilonia.*

*Muy pocos entendieron*

*que quería decir el Río de la Plata.*

*Cuando se dieron cuenta ya era tarde,*

---

<sup>14</sup> *The Smiler with the Knife under the cloak*, es a su vez una operación intertextual ya que constituye una “cita” tomada por Cortázar del “Cuento del Caballero” de los *Canterbury Tales* de G. Chaucer.

*¿quién ataja a ese potro que galopa  
de Patmos a Gotinga a media rienda?  
Se empezó a hablar de vikingos  
en el café Tortoni,  
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou  
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.  
A todo esto él leía  
novelas policiales.*

Julio Cortázar, “The smiler with the knife under the cloak” (en Fernández Retamar, 2004, 41)

En este sentido, el crítico canadiense Lubomir Doležel, investigador del Centro de Literatura Comparada de la Universidad de Toronto y defensor de la semántica de los mundos posibles, recupera a Borges como paradigma productor de ficción de los “mundos imposibles” por haber desafiado a la lógica superestructural de “senderos que se bifurcan” al concebir una escritura hecha de borradores, tachaduras, tanteos, supresiones y añadiduras, en la que cada fragmento es una posibilidad (virtual) entre tantas, un gesto de bifurcación sin autenticación, abierto a la incursión del lector quien debe finalmente desandar en la lectura el laberinto diseñado por el “hacedor” .

Jorges Luis Borges en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) popularizó la técnica de desarrollos alternativos de una historia en la ficción del S.XX, una descripción de una imaginaria novela china “clásica” que construye todas las posibles ramificaciones de un argumento. El texto de Borges es un modelo de una generación infinita de mundos ficcionales. Esta hibris de la creación de mundos conduce, paradójicamente a la trampa de un vasto mundo imposible donde historias mutuamente contradictorias se anulan unas a otras. (Doležel, 1999: 234)

Gerard Genette, ratifica la importancia semafórica de Borges en esta *poiesis ficcional* al reconocer en la página final de su libro homónimo, que la lección que proponen esos “laberintos narrativos, descriptivos, dramáticos, fílmicos fue extraída oblicuamente hace ya algunas décadas por uno de sus más refinados arquitectos” y recitar la famosa reflexión borgeana de las “Magias parciales del Quijote” (*Otras inquisiciones*, 1952):

Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833 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. (Genette, 2004: 55)

Para agregar la posibilidad de la existencia de un libro infinito en que alguien constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Ese otro que nos escribe y nos borra, de acuerdo al paradigma instaurado por Borges, es el juego dialéctico autor-lector o el juego paradójico del yo y el otro en la escritura y en la lectura (como en “Las ruinas circulares” o en el poema del Emperador Chiang-Tzu y la mariposa) un yo que se sueña soñando que sueña y se descubre soñado, o la mariposa que sueña al emperador que sueña con una mariposa que lo sueña, y así en un perpetuo *regresus ad infinitum*. Y para atenuar o disimular la esencial monotonía de la historia secreta que es siempre la teorización del propio duelo con el destino, Borges recurre a las variedades narrativas que le ofrecen los géneros y los préstamos de pensamientos y textos previos.

### 3. Borges precursor

Esta escritura potencial o al “cuadrado” (Calvino, 1989) que vela y des-vela el modelo de su propia exégesis ha dado pie en los últimos tiempos a una operación muy borgeana a partir de la recuperación de Borges como precursor de otros autores quienes aprovechan para introducirlo como categoría metaficcional de sus propias ficciones. En los casos de

que me ocupo, el “otro Borges” es transpuesto al interior de invenciones que se autoproyectan para concebir narraciones autovalidantes de las apropiaciones del paradigma borgeano.

Operaciones revolucionarias que se tradujeron todavía en vida del escritor, y con mayor profusión luego, en transposiciones ficcionales de segundo grado tanto del personaje Borges como de su sistema de escritura, en otros escritores. (Crolla, 2007, 2009)<sup>15</sup>

Un ejemplo del primer caso es la temprana transfiguración de Borges como personaje en textos de otros argentinos. Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* o asumiendo la vestidura de Luis Pereda en *Adrián Buenosayres* de Leopoldo Marechal. En ellos el ideologema borgeano se resignifica para polemizar políticamente con el personaje que lo corporiza. También es interesante la recreación que la escritora María Rosa Lojo hace de la historia argentina de los últimos dos siglos, cuando en la novela *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (Lojo, 2004), imagina la vida de la célebre argentina entre 1928-29 involucrando, junto a personajes ficticios, a sus más conspicuos amigos. En un pasaje de la novela elabora un contrapunto entre lo que pasa en París con Victoria y el Conde Keyserling, y un viaje en tren que Carmen Brey (personaje inventado de una secretaria e intérprete de Victoria) realiza a la población de Los Toldos para encontrar a su hermano perdido, acompañada de Marechal y Borges. Un Borges juvenil, cargado de libros en los bolsillos (entre ellos una versión alemana de *Las mil y una noches*) descubre azorado que la joven ha leído su *Luna de enfrente* y le responde: “Es que descubrir un lector me colma de asombro y de agradecimiento. Si pudiera, y si no fuese demasiado ridículo, mandaría hacer una condecoración de homenaje para cada uno”. (Lojo, 2004: 136-137)

En Argentina esta reconstrucción del Borges real en personaje de ficciones ajenas ha continuado en forma no demasiado orgánica pero continua. Una vertiente interesante es la aparición en los últimos años de colecciones de cuentos con historias que no sólo incorporan a Borges como personaje sino que plantean una expansión de los mundos posibles (Doležel, 1999) ya iniciada por el escritor. En el cuento *El libro perdido de Jorge Luis Borges* (2005) el chaqueño Mempo Giardinelli, se imagina compartiendo un viaje de

---

<sup>15</sup> Me resultó particularmente grato comprobar la consonancia de mirada entre mi personal interés por indagar al Borges leído por otros y la teoría de los “resbalones” (en particular el 3º: Borges personaje de otros autores) que la Dra. Ma del Carmen Rodríguez Martín postula en la última parte de su libro *Borges: el sueño imposible del ser*, Biblos, Bs As. 2009.

avión con Borges en 1980, dialogando con él y obteniendo su permiso para leer la novela que acababa de escribir lo que realiza durante el tedioso viaje. Giardinelli cuenta que deja el manuscrito al lado del viejo escritor dormido para descubrir con horror que le ha sido sustraída en el aeropuerto por otro viajero que desaparece fatalmente. El mito de la novela perdida de Borges y del escritor falsario, fabulador de ficciones apócrifas, es trabajado espléndidamente en este rendido homenaje.

En *Galaxia Borges* (2007), antología aparecida en agosto de 2007, Eduardo Berti y Edgardo Cozarinsky, se apropian de la “teoría de los precursores” desarrollada por Borges para configurar una galaxia literaria compuesta a partir de la compilación de cuentos de otros escritores de su misma cofradía. De maestros como Lugones, de escritores amigos como Wilcock y Bioy Casares y de cercanos colaboradores como Bianco y Dabove, todos ellos oscurecidos tras su fama y a cuyo rescate tiende la publicación. Los cuentos incluidos manifiestan claras huellas de su influencia aunque no todos son indefectiblemente borgeanos y tres tienen a Borges como personaje.

En el relato *Los Grifos* de Silvina Ocampo (Berti-Cozarinsky, 2007: 101-110)<sup>16</sup>, Borges, habitual comensal de la casa de los Bioy, comparte con Silvina una experiencia inquietante: la del sonido casi inaudible de los grifos de un fanal que ella comprara en un viaje al oriente. La opinión escéptica del escritor colabora dando densidad fantástica a la historia. Los *Tres delirios* (inéditos) de Betina Edelberg (Berti-Cozarinsky, 2007: 177-183)<sup>17</sup> constituyen preciosos *haiku* en prosa en los que Borges aparece como interlocutor de sueños o estimulador de complicadas y laberínticas arquitecturas, como es la evocación de una visita real, realizada a Xul Solar, y que en el relato asume la exacta correspondencia verbal de las complicadas topografías escherianas. En el breve prólogo al cuento, se incluye una opinión de la misma Edelberg vertida en 1997, la que nos parece clarificadora: “Para Borges y sus contemporáneos el problema era escribir después de Lugones. Para los

---

<sup>16</sup> Incluido en *Los días de la noche*, Bs As, Sudamericana, 1970. Resulta innecesario abundar en comentarios sobre la autora de este relato. Dueña de un estilo impecable y creadora de inquietantes relatos que enriquecen el patrimonio del fantástico argentino, vivió sin embargo a la sombra (quizás voluntaria) de la fama que su esposo Bioy Casares y su amigo, Borges, atesoraron en vida. Una década después de su muerte ocurrida en 1993 se encontraron tesoros inéditos de cuentos, autobiografía y poemas que desde 2006 están siendo publicados y su obra va, progresiva y merecidamente interesando cada vez los espacios de la crítica literaria y de los estudios de género.

<sup>17</sup> Betina Edelberg colaboró con Borges en 1953 en la composición de un argumento para un ballet paródico sobre el caudillismo peronista (la obra permanece todavía inédita). Poeta prolífica si bien casi desconocida en los espacios académicos argentinos, su obra se aparta en demasía de los intereses que motivaran a Borges y sus amigos más cercanos.

que llegamos después de Borges, la gran dificultad es salvarnos de su magia para inventar algo distinto” (Edelberg en Berti-Cozarinsky, 2007:177)

El último cuento, perteneciente a Gloria Alcorta, lleva por título *Coronel Borges*<sup>18</sup> y responde al desafío genealógico iniciado por Borges en *El Hacedor*, al evocar al abuelo muerto en batalla en 1874. De allí que en el cuento de Alcorta, un pueblo perdido en la pampa argentina lleva el ilustre apellido y bajo el letrero que lo enuncia, una joven se encuentra con un Borges ficcional, que la obliga a reconocer los perplejos laberintos de la creación. Ese Borges, ante la pregunta de la joven sobre su verdadera entidad, responde balbuceante: - “Yo soy el Otro, no se lo digas a nadie... Todo está hecho de arena” (Berti-Cozarinsky, 2007: 221)

En contexto extranjero, el influjo del bibliotecario Jorge de Burgos con el que Umberto Eco pagó las deudas que dijo haber contraído con el argentino, es una de las tantas afinidades que podemos encontrar.

De esta constelación de precursoridades en clave foránea, rescato cuatro. Uno escrito en Francia, todavía en vida de Borges y los otros tres en Brasil e Italia después del inicio del nuevo milenio.

La dolorosa historia de Ahmed/Zahra (tomada de la vida real) es el tema de las dos novelas del escritor marroquí Tahar ben Jelloun: *L'enfant de sable* (1985) y *La nuit sacré* (1987). El travestismo al que el padre y la cultura musulmana someten a la niña obligándola a asumir una masculinidad contra natura es trabajado por ben Jelloun no desde una postura política sino en clave literaria, remitiéndose al tema del doble y del espejo borgeano.

Dos presencias esenciales resuenan en esta maravillosa arquitectura de la soledad (Dahouda, 2003): el espejo y la voz extranjera de un interlocutor imaginario. La ausencia de identidad, o la presencia de una identidad doble, se manifiesta en la recurrente búsqueda del Ahmed de su propio “yo” a través de la imagen reflejada en el espejo de un cuerpo que no le pertenece y de las obsesivas preguntas por el ser: “Qui suis-je? Et qui est l'autre?” (ben Jelloun, 1985: 55). La respuesta, más problemática que la duda, no puede ser

---

<sup>18</sup> El cuento fue originalmente publicado en francés en *Le crime de doña Clara*, Paris, Presses de la Renaissance, 1998 y es por primera vez traducido al español. Un poemario nunca traducido del francés, de 1935, *La prison de l'enfant*, fue prologado por Borges y publicado en la *Revue Argentine* de Paris un año después. En dicho prefacio Borges presenta una discusión sobre las diferencias de estilo entre las letras francesa e inglesa, menos pegadas a la cronología y habitadas por profecías y anacronismos.

otra que la que le provee el alter ego misterioso: “Moi-même je ne suis pas ce que je suis: l’une et l’autre peut-être!”(ben Jelloun, 1985: 59).

La ficción recupera temas caros al autor que provienen del ancestral patrimonio oral magrebino y el complicado entramado de voces narrativas se conjugan en el espacio carnavalesco, tal como lo instalaran las felices teorizaciones bajtinianas, de la plaza pública: Jamâ.-El-Fnâ de Marrakech. Numerosas voces narrativas se disputan la veracidad de la historia. Pero sobresale una, la de un Trovador ciego, con bastón, responsable de una biblioteca en Buenos Aires que dice venir a contar la versión que una mujer, probablemente árabe, le transmitió muchos años antes.

El capítulo 17 de la novela está totalmente dedicado a *Le troubadour aveugle* y todos los guiños borgeanos emergen de su palabra: « Je vous ai dit tout à l’heure que j’étais un falsificateur, je suis le biographe de l’erreur et du mensonge. Je ne sais pas quelles mains m’ont poussé jusqu’à vous ». Y recita el párrafo final de *Las ruinas circulares*. Para luego afirmar:

Je suis cet autre qui à traversé un pays pour une passerelle reliant deux rêves. Est-ce un pays, un fleuve ou un desert? Coment le saurais-je? [...] Pendant longtemps j’ai eu en mauvaise conscience de voyager dans des pays pauvres. J’ai fini par m’habituer et même ne plus être sensible. Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires, donc les rues, ai-je dit une fois “sont comme les entrailles de mon âme”, et ces rues se souviennent très bien de moi” (ben Jelloun : 1985 : 173-174)

El interés que me provocó su obra me llevó a intentar ponerme en contacto directo con su autor para preguntarle si había tenido la oportunidad de encontrarse con Borges y de que éste lo leyera. Pero también sobre el modo de inventarse su propio Borges precursor. Las palabras de Ben Jelloun son el mejor homenaje de un escritor que, celebrando a su precursor, certifica la productividad potencial de una obra multiplicada en tantos “otros” que leyéndolo y reinventándolo, reinscriben el incesante laberinto de las letras.

Je n’ai jamais rencontré Borges mais j’aime son imaginaire et j’ai tenu à lui rendre hommage en l’introduisant dans certains de mes romans comme ombre bienveillante. Pour moi Borges est celui qui a réussi à libérer son imaginaire et avoir des audaces d’écriture. Il a cultivé le paradoxe, (le gardien de la

bibliothèque aveugle); le double; l'incertitude, le doute permanent; il a donné presque toutes les facettes à chaque histoire. C'est un homme qui a mis son immense culture au service de la littérature; la labyrinthe est un cliché mais pour une fois c'est un cliché qui sent la vérité.

J'ai aimé inviter Borges dans mes romans, comme si je l'avais invité à prendre le thé chez moi.<sup>19</sup>

En contexto brasileño, la historia de *Borges y los orangutanes eternos* (2000) de Luis Fernando Verissimo<sup>20</sup> se organiza bajo la voz narrante de un escritor que podemos pensar como metalepsis (Genette, 2004) del propio Verissimo en diálogo menipeico con Borges. Todos los motivos, términos y paradojas borgeanas, aparecen recuperadas en la ficción para ser combinadas y potenciadas. Un Congreso de Literatura en Buenos Aires en 1985 y en honor a Edgar Allan Poe, es la excusa del encuentro. El narrador-escritor dice en el primer párrafo:

Intentaré ser sus ojos, Jorge. Sigo el consejo que me dio cuando nos despedimos. “Escriba y recordará”. Intentaré recordar, esta vez con exactitud. Para que usted pueda vislumbrar qué vi, develar el misterio y llegar a la verdad. Siempre escribimos para recordar la verdad. Cuando inventamos es para recordarla con mayor exactitud. (Verissimo, 2000: 11)

La novela se construye a partir de un asesinato cuyo enigma pretenderá ser develado por el Congresista con la ayuda de Borges, presidente de la sesión. Un procedimiento que

---

<sup>19</sup> Respuesta enviada por el escritor Tahar Ben Jelloun a la autora de este trabajo, vía internet, el día 1º de octubre de 2007.

“Jamás me encontré con Borges pero amo su imaginario y tuve que hacerle un homenaje incorporándolo algunas de mis novelas como una sombra bienvenida. Para mí Borges es el que ha sabido liberar su imaginación y elaborar audacias escriturarias. Ha cultivado la paradoja, (el custodio ciego de la biblioteca), el doble, la incerteza, la duda permanente; y ha otorgado casi todas las facetas a cada historia. Es un hombre que ha puesto su inmensa cultura al servicio de la literatura, el laberinto es un cliché pero por una vez es un cliché que escucha la verdad.

Amo convocar a Borges en mis novelas, como si lo hubiera invitado a tomar el té a mi casa.” (La traducción me pertenece)

<sup>20</sup> Verissimo ha continuado trabajando sobre esta línea en un texto posterior donde reúne tres crónicas bajo el título *Banquete com os deuses* (2003), analizado por Milreu en el trabajo mencionado. En su análisis Milreu recupera el cuento de Bettencourt y un texto de Julián Fuks: *Borges*, incluido en el libro *Histórias de literatura e cegueira* (2007), que todavía no he tenido oportunidad de leer.

aporta interés a la lectura son los frecuentes guiños al género policial y a la obra de su inventor, Poe, así como los juegos cabalísticos y textos apócrifos recuperados de las fabulaciones borgeanas que van emergiendo de las elucubraciones de estos improvisados investigadores, dobles de Sherlock Holmes y Watson. La novela se cierra dándole la voz directamente a Borges quien a través del recurso epistolar termina descifrando el enigma y convirtiendo el proceso en un ejemplo más del carácter proliferante de la literatura y las magias parciales de sus infinitas reconfiguraciones. (Cfr. Crolla, 2009)

El cuento de Lúcia Bettencourt *A secretária de Borges* trabaja la relación de Borges con sus propios escritores después de la ceguera instalando la figura de una secretaria que hereda de su madre “como se herda um móvel de família”. (Bettencourt, 2006:14).

La secretaria copia lo que el escritor le dicta pero, como descubrirá sorprendido Borges luego de un tiempo, se apropia de sus palabras para mejorarlas u ordenarlas con otra secuencia, dando origen a nuevas producciones.

Un día en que la secretaria relee lo dictado el día previo, se da cuenta, luego de pasar toda la noche buscando infructuosamente la palabra justa para sustituir una que le había parecido improcedente, que el texto se había transformado en una versión mejorada, “una perfeição serena” de la que él no era absolutamente el creador. Poco a poco las correcciones se hacen más importantes y evidentes y sus textos aparecen mejorados sin que pueda decir nada en contrario:

Eu terminaba un dia de trabalho, satisfeito com os resultados obtidos e, no dia seguinte, percebia que o que me havia deixado satisfeito já não existia, substituído por um texto invariavelmente melhor que o meu, mais novo, mais resplandecente, com uma qualidade de jóia polida e bem facetada, cuja arquitetura reproduzia a luz dos pensamentos expressos com mais contundência e intensidade” (Bettencourt, 16)

Toda la teoría de la lectura y de la “precursoridad” está contenida en este cuento así como una idea de la literatura como juego silencioso donde los lectores reactualizan y resignifican los textos a partir de sus creativos procesos de recepción.

Pero también la tragedia del “Je” y del “autre” en un eterno e imposible borramiento de fronteras en el que sin embargo, el “otro” de la escritura, termina desconfigurando al

productor. En ese proceso, la secretaria termina suplantando y apropiándose de su nombre y su palabra al publicar un libro con retazos del producido de los dictados.

Un escriba que Borges había contratado para contrarrestar a la secretaria, es el portador de la noticia de la publicación al manifestarle admirado que esas historias eran lo mejor que había publicado hasta el momento:

Exegerava, dizendo que nem Dédalo saberia compor labirintos mais sofisticados que os meus. (Bettencourt, 2006:20)

Al escuchar un fragmento, reconoce haberse sentido transfigurado entre el placer y el terror ya que:

O conto era meu, mas eu nunca o havia escrito. Reconhecia minha idéia, um grão de idéia que havia lançado para minha secretária, mas aquele grão se transformara numa semente que brotara viçosa e se desenvolvera Numa árvore frondosa e que eu desconhecia inteiramente. Embora a soubesse parte de mim mesmo....As histórias eram munhas, embora eu nunca as houvesse enunciado. O estilo era tão próximo do meu que eu mesmo tinha dificuldade em aprontar as diferenças. Somente uma espécie de luminosidade, de brilho que cada palavra parecia desprender formava uma reverberação que, sabia, meus textos jamais tiveram. (Bettencourt, 2006:20)

Pero lo más conmoviente será darse cuenta de que poco a poco ha sido suplantado por esa nueva escritura y que en este juego de ajedrez en que se ha convertido su destino de escritor, para ganar, es necesario mantener el secreto de la intromisión. Ya que sin esta producción actual sus mismos textos del pasado quedarían truncados, “inexplicados e inexplicáveis”. Y que su fama presente y futura, dependen de ello. Porque, en realidad,

...sou um sucesso em vida e serei um clássico após a minha morte. Ela, no entanto, não passa de um fantasma...Sou Borges, o grande Borges, amado e reconhecido, admirado. Ela é uma secretária sem nome e sem presença, envolta num silêncio cada vez mais viscoso, que morrerá no mesmo instante em que eu fechar meus olhos para sempre...E para que ela desapareça para sempre, calo-me também, e hei de deixá-la emparedada para sempre no melhor labirinto que jamais se construirá: o do silêncio indiferente do Outro. (Bettencourt, 2006:21)

En otra sede (Crolla: 2004, 2007) hemos subrayado la valiosa reelaboración del Borges custodio de la biblioteca total y como congresista, que el escritor italiano Raffaele Nigro proyecta en su novela *Viaggio a Salamanca* (2001) donde personajes ficticios y seres reales, vivos y muertos (entre ellos el propio escritor) comparten un *Congreso Mundial de las Letras*<sup>21</sup> que el catedrático de Italianística, persona real y admirada por quien produce estas letras, Vicente González Martín y toda su *troupe* organizan en la señera universidad salmantina. Nigro nos transporta en su novela a un tórrido verano donde los frescos muros de la antigua ciudad universitaria dan marco a un extraordinario y fantasmagórico congreso presidido por Borges y tutelado por el catafalco de Unamuno, a quien tratan de revivir al conjuro de sucesivos relatos que contarán los 20 escritores convocados. Escritores casi todos muertos, que constituyen su propio panteón de precursores, con lo cual Nigro pretende contrarrestar, en el alicaído mundo de hoy, la avasallante presencia de los medios que bastardean el lenguaje. El fin épico del congreso es ganar la guerra de la fantasía y de la literatura, entendida como única tabla de salvación de la humanidad, o como esa forma de felicidad que Borges tanto defendiera.

La novela de Nigro se apropia de las operaciones borgeanas al transformar el espacio de la ficción en una especialísima arena para la contienda metateórica. Muchos escritores actuales, lo hemos podido comprobar, y el texto de Nigro es un ejemplo, hacen literatura de la literatura y ficción de hipotextuales ficciones. En este sentido, *Viaggio a Salamanca*, es una apuesta notable de lectura desde con/en los paradigmas actuales, incorporando aquéllos objetos literarios (caso Borges) y su discurso de segundo orden (teorías), en la constitución de textualidades que se erigen como paradigmáticas y al mismo tiempo, constructoras de los paradigmas literarios vigentes.

La universidad de Salamanca, espacio de este secular congreso de las letras, es presentada como una de las tantas posibilidades de la biblioteca universal borgeana, y en clara intertextualidad con el castillo que los personajes de la obra de Diderot visitan en su viaje y que Borges utiliza como epígrafe de su cuento “*El Congreso*”:

Ils s’acheminèrent vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: «Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d’y

---

<sup>21</sup> Ver Borges, J. L. (1975) “El Congreso” en *El libro de arena*, 1994. Bs As. Emecé. O.C. Tomo III.

entrer, et vous y serez ancore quand vous en sortirez ». <sup>22</sup> (Diderot: *Jacques Le Fataliste et son Maître* - 1769)

Al castillo plurímico de las letras, vertiente linfática de la creación, corre el nuevo Quijote de las letras, Nigro, en busca de salvaguarda. Precursores de su texto son, quien lo duda, el omnipresente Borges y su hipotextual *Congreso* (como obra individual aunque es “la escritura borgeana” en su conjunto la que funciona como objeto semafórico), pero también Boccaccio y la tradición oral del *favellare* plasmada en la constitución de un género narrativo: la *novella*, inaugurada como tal con su *Decamerón*. Y cómo soslayarlo, Cervantes.

Boccaccio en el cuento, como Cervantes en la novela y Borges en el ensayo-ficción, son quienes han sabido elaborar un diálogo de géneros aunando todos los precedentes que todavía se mantenían aislados. Absorbiendo aquéllos del pasado y condensándolos en sus obras, crearon nuevos paradigmas que dieron origen a su vez a nuevas tradiciones. Boccaccio el cuento de cuentos con su *Decameron*; Cervantes la novela de géneros y Borges el ensayo metaficcional, hecho de ficciones apócrifas y variaciones multigenéricas.

Ellos son los hipotextuales genéricos, los “precursores” que Nigro se “inventó” a fin de proponernos un viaje hacia la novela de la fe en la literatura. Por último, omnipresente, en la ficción y la realidad, la monumental enciclopedia unamuniana, género inaugural de un diálogo literario-filosófico (que tendrá fructífera descendencia en el siglo XX) y de la capacidad de la escritura de generar originales *mise en abyme* en las “nuvola” de la ficción.

Interesante, sobre todo, en esta compleja estructura de cajas chinas, el espacio particular que instauran tres relatos que leyéndose entre sí, se espejan en las figuras de los propios escritores-narradores, quienes, en complicada *mise en abyme*, son transformados a su vez en ficciones de sus propios lectores.

El primer relato a cargo de Borges: “*Storia del Boiardo e della teca dei tesori*” (“*Historia del Boiardo y de la caja de los tesoros*”) es un texto inédito, explica su autor, escrito a la luz de sus propias lecturas del *Orlando furioso* y del *Orlando Innamorato*. La historia pretende demostrar la absoluta entidad ficcional de lo literario y la tesis pirandelliana de

---

<sup>22</sup> *Se dirigieron hacia un castillo inmenso, en cuyo frontispicio se leía: “A nadie pertenezco y soy de todos. Ya estaban dentro antes de entrar y todavía lo estarán cuando hayan salido”.* (La traducción me pertenece)

que autor y criaturas comparten un mismo destino de ficcionalización. El relato borgeano da pie a que un orador, que permanece en el anonimato, cuente en “*Il tradimento di don Lisander*” (“*La traición de Don Lisandro*”) cómo Manzoni, teniendo que inventar una historia creíble para que su esposa no sepa de su relación con una prostituta, descubre que toda historia es siempre una trampa tendida a la credibilidad del lector. Un segundo relato de Borges, *Il nascondiglio del bosco* (“*El escondite del bosque*”), retoma esta historia respondiendo, pero esta vez asumiendo el punto de vista del mismo Manzoni, quien, transformado en personaje, explica a Torquato Tasso, encerrado en el manicomio por haber caído él también en las garras del bovarismo, que todo es ficción y que los límites entre realidad y ficción son tan sutiles y peligrosos como son ilusorias las encrucijadas de la realidad.

Y para ratificarlo, Borges ofrece una breve historia más, que presenta como real y que lo incluye, junto al anónimo narrador que lo precedió, como personajes. Narrador-congresista que ya hemos intuido, junto con Borges, que es Italo Calvino, jugando a las escondidas con su admirado precursor, por el bosque de la escritura y de la vida. Un bosque donde trama vital y tapiz de la trama se entretajan para metafictionalizar un juego de trampas y encrucijadas, similar al que ambos escritores propusieron en sus creaciones. Y nosotros, convertidos en Lectores-Pulgarcitos, aceptamos jubilosos para perdemos (y encontramos) en los laberintos de sus narrativas.

Conclusión: Si para sí, Borges, el hombre, pidió el merecido olvido, está visto que el otro, el creador de mundos, el precursor, el maestro de juegos intertextuales y de paradójicas iluminaciones, es una cantera siempre presente y explotada. Y que ello ya nos lo había sido revelado por el mismo Borges en su autoepílogo testamentario, incluido al final del tercer tomo de sus obras completas, para ser leído “en Chile en 2074”:

¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: ‘La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben’ (Borges; 1989: 507)

## Bibliografía:

Ben Jelloun, Tahar (1985) *L'enfant de sable*, Editions de Seuil, Paris. [Versión en español :  
---- *El niño de arena*, Ed. Península, Barcelona, 1990. [Trad. Alberto Villalba]

Berti, E y Cozarinsky, E. (2007) *Galaxia Borges*, Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires.

Bettencourt, L. (2006) *A secretária de Borges*, Record, Rio de Janeiro.

Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*, Paris Gallimard.

Borges, J. L. (1989) "Epílogo" a *Obras Completas*, T.III, Bs As, Emecé

----- (1974) "Kafka y sus precursores" en *Obras Completas*, Emecé, Bs As.

Calvino, Italo (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid.

Crolla, Adriana (2009) "Borges paradigme, dans la constitution de nouveaux paradigmes de fictionnalisation littéraire" en (Eduardo Coutinho ed.) *Beyond binarisms. Identities in Process. Studies in Comparative Literature*, Aeroplano ed. Rio de Janeiro, Brasil. ISBN 978-85-7820-016-9, pp.377-385.

----- (2007) "Viaje a Salamanca de Raffaele Nigro: tras las utopías de la escritura en el Congreso Mundial de las Letras" en *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. (Rolando Costa Picazo ed.) Facultad de Filosofía y Letras, UBA BMPress ed. Buenos Aires ISBN 978-897-21426-8-1, pp.52-46.

----- (2004) "Tras los pasos perdidos de la memoria del homo lector: "Viaggio a Salamanca" de Raffaele Nigro: un viaje a la humanidad" en la *Revista de la Sociedad Española de Italianistas. RSEI*. Universidad de Salamanca, España, vol. 2 – ISSN 1576-7787. pp.29-41

Dahouda, Kanaté: "Tahar Ben Jelloun: l'architecture de l'apparence" en *Tangence*, n°71, 2003 p.13-26.

Doležel, Lubomír (1999) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros

Fernández Retamar, Roberto (2004) *Todo Caliban*, CLACSO, Bs As.

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos*, Taurus, Madrid. [Trad. Celia Fernández Prieto]

---- (2004) *Metalepsis*, México, FCE. Trad. Luciano Padilla López.

Giardinelli, M: "El libro perdido de J.L.Borges" en *Estación Coghlan (y otros cuentos)*, Buenos Aires, Ediciones B, 2005

Kuhn, Thomas (1982) *La estructura de las revoluciones científicas* Bs As, FCE.

Milreu, Isis: Jorge Luis Borges: personagem de crônicas e contos brasileiros. (mimeo)

Moretti, Franco (2007) *La literatura vista de lejos*, Marbot ed. España. [Trad. Marta Pino Moreno]

----- (1999) *Atlas de la novela europea (1800-1900)*, Siglo XXI, México. [Trad. Stella Mastrangelo]

**Nigro, Raffaele (2001) *Viaggio a Salamanca***, Torino, Nino Aragno ed. (Todas las referencias corresponden a esta edición). Hay versión traducida al español: Nigro, R: (2004) *Viaje a Salamanca*, Ed. Caja Duero, Salamanca. [Trad. Vicente González Martín y Ma. Mercedes Gonzáles de Sande].

Pezzoni Enrique (1952) “Aproximaciones al último libro de Borges”, *Sur*, n° 217-218.

Ricci, Graciela (2002) *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Alfar, Sevilla.

Rojo, María Rosa (2004) *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*, Sudamericana, Buenos Aires.

Sarlo, B. (2007) “La escritura del dios” en *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

## María Elena Legaz

### *Comunidad e intimidad en El Hacedor*

Al decir de José Luis Pardo “la intimidad es el más delicado de los materiales. Trátese con violencia y se verá que nada es más fácil que aniquilarla. [...] Trátese con suavidad y se verá que huye de entre los dedos como el agua al cerrar un puño sumergido en ella”.<sup>1</sup> Creo que en *El Hacedor* más que en cualquiera de las otras creaciones que Borges había presentado hasta entonces, ( 1960), se respira esa sutil presencia de la intimidad.

El autor confiesa en el Epílogo que se trata de su libro más personal, si bien paradójicamente lo califica de miscelánea, una compilación de piezas de distintos momentos que el tiempo y no él se ha encargado de reunir y que no se ha atrevido luego a enmendar. Resalta “la diversidad geográfica e histórica” pero a la vez su “monotonía esencial” y confía en que resulte más evidente para el lector la primera condición y no la segunda. Esa idea va a reiterarse al año siguiente en su *Antología personal* cuando Borges al examinar sus escritos dice descubrir en sí una pobreza fundamental. Observa sin embargo que “esta pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad” e introduce así un concepto que lo desvela y que constituye un problema filosófico desde la Antigüedad: el *continuum*. Las reflexiones sobre el infinito, la eternidad, las aporías de Zenon de Elea y el movimiento, la extensión, el enigma del tiempo y en él las nociones en torno a lo vacío, lo sucesivo, los ciclos, las repeticiones, que sirven a Borges como materiales en ficciones, ensayos y poemas, resultan extensiones estéticas de esta discusión. El concepto de continuidad se yergue con fuerza en la metáfora final del Epílogo, y atañe al trazado de una cartografía universal como la meta propuesta por el Hacedor y al resultado obtenido que se fija, en cambio en las líneas de su propio rostro, de su yo más íntimo.

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto traza la imagen de su cara”.

---

<sup>1</sup> Pardo, José Luis: *La intimidad* Valencia. Pre-textos, 2004 ( 1996).

En estos motivos metafísicos del libro no hay variantes sustanciales respecto a los abordados en décadas anteriores y que forman parte de algunas de sus mejores creaciones como *Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*. Así en el relato “La trama”, se repiten los ciclos similares pero no idénticos acordes con la doctrina del eterno retorno, como una suerte de continuación de “Tema del traidor y del héroe”; la aventura de la inmortalidad se recupera unida a sus conversaciones con Macedonio Fernández, uno de sus reconocidos maestros en “Diálogo sobre un diálogo”; el olvido y la memoria se recrea en “Mutaciones”, la multiplicidad monstruosa de los espejos en “Los espejos velados”, el tiempo irreversible, de hierro, en “El reloj de arena” (como su desolada afirmación del final de “Nueva refutación del tiempo”), la imagen heracliteana del río interminable y cambiante recorre su “Arte poética”; la naturaleza inescrutable de Dios en “Paradiso” XXI, 108; el dios que mueve las piezas y el destino en una nueva versión de “El ajedrez”, el problema teológico de la unidad (“Argumentum ornnnitlogicum”), Cristo y la posible salvación”, Lucas XXII. “..

Cuando Pardo se refiere a lo que denomina “el doble fondo de la subjetividad”, considera que “para ser uno ( mismo) hace falta desdoblarse en dos” o sea asegura que en la paradoja de la intimidad com(partida) :el cuerpo y su sombra, la voz y su eco, la mano y su huella, son efectos de esa duplicación.

“La voz resuena porque es una voz humana[...] el cuerpo proyecta una sombra en el espacio porque es un cuerpo humano[...] y yo soy auténticamente (un) yo porque me tengo a mí mismo porque me contengo a mí mismo”.

Estas observaciones poseen coincidencias con la poética de desdoblamiento del universo borgeano. Resulta paradigmático en ese sentido el texto “Borges y yo” en que la duplicidad entre el hombre y el escritor es poco a poco borrada por el segundo en desmedro del primero. Si bien el yo lírico es el del hombre Borges, el de sus largas caminatas por Buenos Aires, el de la mirada nostálgica sobre los residuos arquitectónicos de una etapa histórica de infancia y adolescencia, los gustos domésticos y literarios son compartidos por ambos aunque manifestados con un tono modesto en uno y con énfasis exhibicionista en el otro. Sin llegar a convertirse en antagónicos se diferencian y por entonces ya el hombre puede confesar : “Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar”. Ha sido vano el intento también confesado de librarse de él y de sus simulacros y en el suceder del itinerario vital, para

lograrlo abandona una problemática por otra, internándose en los juegos metafísicos y no ya en las mitologías del arrabal; esto igualmente pasa a ser del otro. El destino del hombre es desaparecer y el del escritor perdurar en cierto modo. Pero el hombre duda que él pueda salvarse en una literatura que lo justifica ya que puede reconocer en ella “algunas páginas válidas”, porque cree que el valor de la creación no corresponde al individuo sino a la tradición o al lenguaje. Por eso se reconoce menos en los libros que han surgido de su yo escritor que en otros que admira como lector o en una música que ha escuchado en antiguos patios. Esta duplicidad mezcla a uno con el otro hasta el punto de no distinguirlos “No sé cuál de los dos escribe esta página”. En el Epílogo del libro ratifica el avance si no del escritor, del lector sobre el hombre:

“Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra”.

El examen del yo escritor encuentra su progenie en una serie de creadores que exalta a lo largo de *El Hacedor*. Después de pasar por otras etapas (la introducción de las vanguardias de los años 20 con predominio de la visión estética expresionista, del criollismo de sus primeros libros cuando participa de “Martín Fierro” (segunda época) y de “Proa” y su reinención del género fantástico en lo que podría llamarse “fantasías metafísicas”), por entonces ya ha estabilizado sus posiciones dentro de la tradición que para él es toda la cultura occidental. Se acerca ahora a un concepto clásico de la literatura que elude lo singular o raro y sus modelos son los hacedores, aquéllos que aciertan con las formas eternas y las metáforas esenciales en que todos los hombres se reconocen, escritores cuyas obras los justifican, quiénes igualan a Dios en su poder creador. Estos elegidos para representar la creación enlazada con el mito y con el sueño son, entre otros, Cervantes, proyectado en Don Quijote hasta indiferenciarse (“Un problema”, “Parábola de Cervantes y de Quijote”); Shakespeare quien al morir le pide a Dios que “él que tantos hombres ha sido en vano quiere ser uno y yo” y a quien Dios contesta “Yo tampoco soy. Yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra...” (Everything and nothing); Dante que recibe en el sueño de parte de la divinidad la revelación del sentido de sus sufrimientos en la vida y en la labor poética y si bien se maravilla al conocer su verdadera identidad secreta, no logra en la vigilia – como nadie lo logra – comprender los designios del universo. (“Inferno I, 92”); Ariosto quien “soñó lo ya soñado” para plasmar su Orlando porque “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” (“Ariosto y los árabes”); Camoens y la síntesis del  
Oriente y del Occidente en su “Eneida lusitana”(“A Luis de Camoens”).

Más cercanos, en el espacio latinoamericano, están los homenajes al mexicano  
Alfonso Reyes (“In memoriam A.R.”), a Macedonio, a “Martín Fierro” (es decir a José  
Hernández) y a Lugones. En el famoso prólogo “A Leopoldo Lugones” imagina un  
encuentro de maestro a discípulo con el escritor desaparecido en 1938. La ilusoria escena  
recrea la posibilidad de que el cordobés reconozca ecos de su propia voz en la de Borges y  
aunque el sueño se deshaga y el espacio gire desde el despacho de Lugones en Rodríguez  
Peña hacia la Biblioteca Nacional de la calle México en la que Borges está rodeado de los  
libros que ama, piensa que algún día después que él también haya abandonado este mundo  
indescifrable, en la fusión de sus destinos respectivos y en un orbe de símbolos, el  
encuentro será posible.

El yo poeta indaga los avatares de la creación y las mutaciones que el paso de los  
años han producido en su estética. En “La luna” da cuenta de sus concepciones juveniles  
ante la poesía y las sustentadas ahora:

“Con una suerte de estudiosa pena/  
agotaba modesta variaciones/  
bajo el vivo temor de que Lugones/  
ya hubiera usado el ámbar o la arena[...] Pensaba que el poeta es  
aquel hombre/  
que, como el rojo Adán del Paraíso/  
impone a cada cosa su preciso/  
y verdadero y no sabido nombre,//[...] Sé que entre todas las palabras, una hay para  
recordarla o figurarla./  
El secreto, a mi ver, está en usarla con humildad. Es la palabra  
luna,/ Yo no me atrevo a macular su pura/  
aparición con una imagen vana/  
la veo indescifrable y cotidiana/  
y más allá de mi literatura[...] Es uno de esos símbolos que al  
hombre/  
le da el hado o el azar para que un día/  
de exaltación gloriosa o agonía/  
pueda escribir su verdadero nombre//”

En un presente en que el yo poeta se define en su circunstancia “cuando ejercemos  
el oficio de cambiar en palabras nuestra vida” se acerca a una poesía esencial. Lo que desea  
encontrar es el símbolo que contenga todos los significados. En “El otro tigre” habla de  
tres tigres: el de su verso, de símbolos y de sombras, una serie de tropos literarios y de  
memorias de la enciclopedia”(El tigre fatal la aciaga joya/  
que bajo el sol o la diversa luna/

va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / su rutina de amor, de ocio y de muerte”). El verdadero, el de caliente sangre, el que diezma la tribu de los búfalos “ y agrega:

“Un tercer tigre buscaremos. Este 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/”

La búsqueda de perfección no abandona al yo del escritor, nunca se detiene. Veinte años después, en su poemario *La cifra* persiste la convicción “aunque ciego y quebrantado/ he de labrar el verso incorruptible/ Y es ( mi deber) salvarme” ( Este poema lleva el nombre de “El hacedor”). En su ensayo “El primer Wells” de *Otras inquisiciones*, señalaba: “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad ; es todo para todos, como el Apóstol, es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ella debe ocurrir, además de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor, éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo”.

Uno de los últimos poemas del libro es “Arte poética”. Allí busca definir a la poesía con lenguaje entre temporal e intemporal. Así como el río es la imagen que Heráclito encontró para el tiempo y “los rostros pasan como el agua”, en la sucesión de los días , la vigilia puede homologarse con otro sueño aunque no tenga la apariencia de tal y ambos se equiparan con la muerte ( coincidencia con la metafísica y la estética de Macedonio). La poesía apunta a lo arquetípico, convierte en “música, rumor y símbolo” la devastación del tiempo sobre los años del hombre, transmuta la muerte en sueño “el ocaso en triste oro”, por eso puede concebírsela como un espejo que no refleja sino que revela nuestro ser esencial. Para construir la imagen final del arte de poetizar Borges piensa en Homero y en la Itaca verde y humilde a la que regresa el viajero.”Cuentan que Ulises, harto de prodigios/lloró de amor al divisar su Itaca/ de verde eternidad, no de prodigios.// Al calificar a la poesía como “inmortal y pobre, el segundo adjetivo se liga con esa pobreza esencial que encuentra en la suya, ya despojada de todo el barroquismo que él mismo desecha después de sus primeros libros. A pesar de estar hecho de tiempo, el arte es interminable como el cristal, lo mismo y otro. Coincide con la imagen del río siempre distinto, inconstante, pero sin fin y con el símbolo del reloj de arena. El libro posee un poema dedicado al “alegórico instrumento/ de los grabados de los diccionarios/ y el yo lírico asevera :“No se detiene nunca la caída Yo me desangro, no el cristal, El rito/ de

decantar la arena es infinito/ y con la arena se nos va la vida/” Por esa calidad de eterna a pesar de la fragilidad cambiante de su lenguaje, para Borges “La poesía vuelve como la aurora y el ocaso”.

El hombre Jorge Luis Borges, en ese espacio que comparte con el yo escritor habla de sí mismo; incorpora reminiscencias de su infancia en esa suerte de cuarta dimensión que es la memoria (“Adrogué”), de las mujeres y las despedidas ( “Delia Elena San Marco, “.Susana Soca” ) y recorta el sugerente y pudoroso recuerdo de su padre que le devuelve el rumor de la lluvia. El soneto de ese nombre ( con remedos lugonianos) recrea a través de una manifestación de la naturaleza un tiempo arquetípico mezcla de pasado y de presente que lo hace vacilar al proferir el verbo, porque su padre ya no está y eso es el presente pero la nostalgia se deriva de la evocación y eso es el pasado.

“Bruscamente la tarde se ha aclarado/porque ya cae la lluvia minuciosa/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.//Esta lluvia que ciega los cristales/ alegrará en perdidos arrabales/las negras uvas de una parra en cierto// patio que ya no existe. La mojada ( tarde me trae la voz, la voz deseada/ De mi padre que vuelve y que no ha muerto”//

La muerte de un ser querido, transfiere la reflexión filosófica de la finitud de la existencia a un ámbito cercano que se liga al hombre concreto Borges. Y este hombre, ya pasada la mitad de su vida, puede pensar en la suya propia en una inusitada imagen realista que elabora en “Las uñas”. Los pies calzados ocultan “láminas corneas, semitransparentes y elásticas, para defenderse ¿de quién?” Estas, que ya se encuentran en el futuro hombre dentro del seno materno, lo sobrevivirán hasta la corrupción del cuerpo,” Cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción. Ellos y la barba en mi cara”. No resulta común la mención al propio cuerpo en esos términos de dura factura sin aditamentos. Por otra parte la muerte, la de cualquier hombre, acaba con la memoria de los tiempos almacenados en cada uno, de los ojos que fueron testigos de hechos memorables para la memoria personal .Y lo genérico deviene personal:

“Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se mueren pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía,

salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre-¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas o una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?”

José Luis Pardo habla de dos movimientos en el flujo de la vida .El primero es “una violencia que la conciencia le hace a la vida para intentar retenerla o continuarla detenerla, someterla, manipularla; esta conciencia es negativa ante todo porque fracasa, porque al querer retener la vida no hace más que asesinar un fragmento de intimidad”[---]El segundo movimiento es, en cambio positivo a pesar de su negatividad, la humillación que la conciencia siente cuando es “desbordada” por la vida, cuando experimenta una fuga de vida, cuando deja de hacer violencia porque ha comprendido ya la inutilidad de sus esfuerzos, cuando la conciencia en fin se da por vencida y se convierte en sensibilidad, en sentido, que siente su propia impotencia de sentir, en mero presentimiento; esa humillación es positiva simplemente porque triunfa en su intento de experimentar la intimidad....[...] Entonces la vida no se limita a correr sino que se demora para consentirse a sí misma, da un rodeo antes de proseguir su carrera, se entretiene entrelazándose consigo misma antes de desbordarse, dejándose sentir a sí misma su huída, disfrutando del hecho de escapar perpetuamente de sí misma; la vida en esas revueltas, se contempla, se para en contemplaciones y deviene intimidad.”

Un nuevo motivo de intimidad del hombre Borges se incorpora en este libro: la ceguera. Para entonces ya Borges ha perdido casi toda su visión. La coincidencia entre esa triste circunstancia heredada de la rama paterna de su familia y su nombramiento como Director de la Biblioteca Nacional, desencadena la escritura de uno de sus poemas más conocidos y admirados, “Poema de los dones”. De la lectura de estas diez cuartetas de endecasílabos no surge, como podría haber sucedido, una imagen de víctima del infortunio, de derrota o de desesperanza ( “nadie rebaje a lagrima o reproche”) sino una mirada de rescate estético como respuesta a una jugada misteriosa de Dios o del azar que significa conjugar el sueño personal de estar rodeado de libros y la concreción de ese sueño cuando ya no es posible leerlos ni contemplarlos. La ironía de Dios “que me dio a la vez los libros y la noche” es semejante a la propia ironía de Borges al nombrar al poema como de

“los dones” cuando el destinador al mismo tiempo que le dona un bien preciado, le quita la posibilidad de gozarlo. La sucesión de versos en que se despliega todo el conocimiento humano pero que se cierra con un adversativa y un adverbio; “pero inútilmente”, para quien está en la penumbra, rompe la ilusión personal de la trascendencia: “Yo, que me figuraba el Paraíso /bajo la especie de una biblioteca”/ Pero hay más, no sólo Borges confiesa “Lento en mi sombra, la penumbra hueca/exploso con el báculo indeciso” sino que al “errar por las lentas galerías” siente al otro, al fantasma del otro que se asocia así mismo y por eso una vez más, ya no sabe quién es, si él o Groussac el otro bibliotecario ciego, su antecesor en la misteriosa trama del destino. Si un hombre es todos los hombres, si lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres, la conciencia hace que se diluyan también los límites de la creación personal “¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?// Qué importa la palabra que me nombra si es indiviso y uno el anatema? El tantalismo de Alguien que ofrece y quita, es juzgado como una condena o castigo hacia el otro, pero esta circunstancia se describe sin quejas ni sentimentalismo, dignamente. “Groussac o Borges. Miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga/ en una pálida ceniza vaga/ que se parece al sueño y al olvido”/

La ceguera lo humaniza y lo universaliza. El primer relato del libro “El Hacedor”, habla de Homero sin nombrarlo. A ese hombre de identidad incierta para los historiadores de la cultura y que se toca con la leyenda, le sucede lo mismo con sus ojos

“Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo, una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y confundía. Cuando supo que se estaba quedando ciego gritó; el pudor estoico no había sido aún inventado”.

Borges es el otro poeta ciego, pero sin su grito desesperanzado – él ha aceptado con estoicismo su ceguera- y como Homero vuelve a vivir todo lo que ha perdido: el amor y la aventura a través de la creación. La memorable *Ilíada*, la memorable *Odisea*, arquetipos de pasiones y de riesgos, de viajes y de regresos, transmutan los antiguos goces carnales y vitales abandonados, Ahora les quedan los goces de la memoria y un destino compartido: cantar y contar para transmitir a otros las historias reales o falsas que ha escuchado en el pasado o soñado cada noche.

En sus comienzos, al publicar los primeros libros, Borges había recibido críticas de inhumanidad, de intelectualismo, de falta de vitalidad por parte de muchos sectores de la crítica. A la manera de Eduardo Wilde quien decide escribir el cuento “Tini” que hace llorar a medio Buenos Aires de fines del siglo XIX – y que recrea en el niño que enferma y muere la muerte de su hermana Vicentita- puede mostrar otros costados de su intimidad, Wilde confiesa haberlo escrito para que no se lo juzgara un frío positivista, Borges comienza a mostrar una relación cálida con el mundo, el de los hechos y el de los libros, comienza a alcanzar la alta vigilia que según él caracteriza a un verdadero poeta.

Ahora bien, cuando Pardo busca las fuentes de la intimidad asegura que “vivir significa no estar nunca solo, estarse siempre muriendo por algo o por alguien, estar siempre inclinado”. [...]“Construir la propia intimidad equivale a construir o recrear una comunidad( algo pues que nadie puede hacer a solas o en privado) Para construir una comunidad cada uno tiene que buscar a los suyos entre la muchedumbre, con el mismo ahinco y la misma desesperación que un padre o una madre buscan a su hijo perdido.”[...] Lo que nuestros no llevan marcas ( o mejor sus marcas son implícitas, internas no pueden verse) Para buscarlos no tenemos más que un detector, nuestra propia intimidad. Por eso podemos compartir con ellos nuestra intimidad, es decir construir nuestra propia intimidad ( que sin los otros sólo es un harapo o una inmundicia). De este modo se acerca a las raíces naturales. [...]Estas raíces naturales proceden de nuestra comunidad de origen, de nuestro lugar cultural de nacimiento.[...] Es nuestra comunidad natural quien nos marca nuestro estilo de vida” Para Pardo, las leyes naturales-las leyes culturales –“no están escritas en el espacio público sino inscritas en el lugar íntimo o en la piel interna de la afectividad; inscritas con esas huellas que remueven nuestras entrañas cuando escuchamos nuestras historias, nuestras canciones”[...] Esas huellas son la trama de nuestra historia común, el hilo de sentido que liga secretamente nuestras vidas”. Entonces “es la comunidad y no la soledad, la fuente de la intimidad” El contrato natural, o cultural, o pasional, es un contrato implícito, íntimo, y nunca público o privado “ya que la sabiduría ancestral de la comunidad es ese saber- ese sabor- que heredamos en forma de raíces, de sentimientos, de afectos y de pasiones, el saber de la comunidad es aquello a lo que cada uno de nosotros le sabe la vida, aquello a lo que nos suena la lengua que hablamos”

De esa intimidad de la comunidad nos habla Borges cuando recrea su linaje y en él el heroísmo de alguno de sus antepasados como protagonistas de las guerras civiles de la

historia argentina.”Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges ( 1835-1874) quien lucha en la batalla de “La Verde” y cae arrasado por las balas de los primeros rifles Remington .Es el homenaje a su abuelo:

“Avanza por el campo la blancura/del caballo y del poncho. La paciente/muerte acecha en los rifles. Tristemente/ Francisco Borges va por la llanura/ esto que lo cercaba, la metralla/ esto que ve, la pampa desmedida/ es lo que vio y oyó toda la vida/Está en lo cotidiano, en la batalla/Alto lo dejo en su épico universo y casi no tocado por el verso./”

El coraje visceral e instintivo está representado por Juan Muraña con un título en paralelo con el anterior.”Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”, poema en que habla del cuchillo de uno de los compadritos protagonistas de muchos de sus relatos desde “Hombre de la esquina rosada”, pero también de uno de los hombres que conoció en Palermo en las historias de su infancia. Su visión de la historia está representada en el pequeño relato “El cautivo” donde trata el problema de la identidad en el enfrentamiento entre cristianos y aborígenes en continuidad con páginas anteriores como “Historia del guerrero y la cautiva”. La línea unitaria del pensamiento de su familia está ficcionalizada en “Diálogo de muertos”, conversación desde la eternidad entre Quiroga y Rosas ( coincide con Sarmiento y su *Facundo* , en cuanto Quiroga es exaltado como valiente y Rosas como su asesino) .Se mantiene el rechazo por Rosas y Perón sin atenuantes. En el pequeño texto “Martín Fierro” asevera:

“Dos tiranías hubo aquí. Durante la primera, unos hombres, desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata, pregonaron duraznos blancos y amarillos: un chico levantó una punta de la lona que los cubría y vio cabezas unitarias con la barba sangrienta. La segunda fue para nosotros cárcel y muerte, para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante”.

El breve encarcelamiento de su madre y de su hermana, su cesantía en el modesto puesto de bibliotecario de barrio, forma parte de esa intimidad de una familia antiperonista. Esta etapa está enfatizada en “El simulacro” relato en que presenta como grotesco la dramatización de los funerales de Eva Perón en distintos pueblos del interior.

Respecto al coraje que había sido objeto de ficciones, poemas y ensayos, Borges se encuentra aquí en un momento de transición, subsiste su admiración y cierta nostalgia por la épica ya congelada en el pasado y al mismo tiempo rechaza la violencia en general. La síntesis de la historia argentina estaría representada por un pobre duelo a cuchillo (“Martín Fierro”), “In memoriam” está dedicado a J.F.K. (Kennedy) uno más de los magnicidios de figuras públicas que reiteran al infinito la batalla inmemorial en que se enfrentan Caín y Abel. Por otro lado, su poema “Oda compuesta en 1960” trata de definir a la Patria en una enumeración que recuerda aquellas *Odas seculares* en que Lugones celebra el Centenario de la Argentina.

Estamos en la intimidad de un gran escritor ya reconocido públicamente. Los integrantes de la comunidad borgeana de *El Hacedor* son aquéllos que reconoce como su progenie: la familia, los amigos, los maestros, los creadores, los lectores que lo acompañan, a él, que nunca deja de exaltar lo que ha leído y no lo que ha escrito. La comunidad que conforman Borges y los suyos parece inclinarse en este libro a la tradición de Lugones. Sin embargo, resulta descentrada, por su costado macedoniano que le proporciona las aristas lúdicas y oníricas que ponen en tensión los rigores de la simetría, la nostalgia de un pasado de hazañas guerreras, las genealogías patricias, y la mitificación del Buenos Aires de la niñez mezcla de llanura y suburbio en ciertos momentos orales (El Buenos Aires de Carriego está también afantasmado por las conversaciones metafísicas con Macedonio Fernández.) Como escritor consagrado, Borges pareciera devenir en la continuidad de Lugones, el poeta nacional en su momento, pero, en cambio, adquiere una visibilidad singular por su contacto con el escritor marginal, casi anónimo, Macedonio Fernández. De él aprende la contaminación de la vigilia por el ensueño, la ficción instalada en su concepción de la realidad, la metafísica como estructura del relato. Por eso no deviene la continuidad de Lugones, poeta nacional, sino como Homero, es el Hacedor, un creador universal cercano al mito.

## Cristina Piña

### *Significación de El hacedor en el contexto de la obra borgiana*

#### I

Dentro de la casi abrumadora bibliografía borgiana, hay, sin embargo, libros que, como tales, no han recibido una atención crítica equiparable a la de otros. Así, frente a los primeros libros de poemas de la década del '20 y a *El otro, el mismo* de 1964, a los de ensayo de la del '30 y el '50 y a los libros de cuentos de mediados del '30 y el '40, todos los cuales han sido literalmente asediados por la crítica nacional e internacional, *El hacedor*, en tanto que libro, no ha despertado el interés que, en mi opinión, merecería.

Aclaremos que no es que la crítica no haya señalado que se trata del libro que rompe el “hiato lírico” de Borges –quien desde *Cuaderno San Martín* de 1929 no publica ningún libro autónomo de poemas- en tanto que incluye veinticuatro poemas nuevos; tampoco que no se repare en que reúne prosa y verso, sobre todo porque incluye algunas de las prosas más citadas y estudiadas, como es el caso de “El hacedor”, “*Everything and nothing*” y “Borges y yo”. Lo que ocurre es que se han tomado ambos aspectos por separado, sin ahondar lo suficiente en la significación de la mencionada convergencia, que le confiere su inédita condición híbrida.

Asimismo, en otro sentido, el acontecimiento biográfico que, desde el punto de vista literario, se inscribe doblemente en *El hacedor*, la ceguera, invocada en las dos composiciones que inauguran, respectivamente, las prosas y los poemas del libro –“El hacedor” y “Poema de los dones”- ha sido tomado exclusivamente en relación con la vuelta de Borges a la poesía, apoyándose en sus propias palabras, que citaré al proceder al análisis. No se lo ha vinculado, sin embargo, con la brevedad y la consecuente configuración renovadora de sus prosas, que será la que siga practicando mayoritariamente en sus siguientes libros, excepto cuando emprenda la escritura de los “cuentos directos” de *El informe de Brodie* o los relatos de *El libro de arena*, más cercanos a los de sus libros de la década del 40.

Esta tendencia a unilateralizar la significación de *El hacedor* sea hacia la reanudación de la escritura poética, sea hacia la consideración exclusivamente temática de sus prosas, sin

atender a su transformación respecto de los ensayos y de las ficciones anteriores, ha conspirado contra la captación de su carácter excepcional, que obedece a un momento también singular de transformación, en el que se produce el entrecruzamiento de factores ajenos a la voluntad del autor con decisiones estéticas que tendrán incidencia en su obra posterior.

En tal sentido, lo considero una auténtica **encrucijada** en la que, por un lado, su labor anterior como prosista se condensa y cristaliza en singulares formas breves que luego seguirá desarrollando; por el otro, se configura por primera vez de manera acabada la transformación de su concepción y práctica de la poesía que se ha ido cumpliendo de forma paulatina y, por fin, se reafirma su transgresora idea de la autoría.

En cierta forma, es como si la crítica al considerar el libro, se hubiera dejado llevar por la escasa atención que el propio Borges le confiere a los aspectos formales del volumen, ya que en el “Epílogo”, cuando reconocer su peculiaridad al calificarlo de “personal” no lo hace en relación con ellos, sino con su carácter de *silva de varia lección* como lo vemos en esta cita:

De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. (*O.C.II*, 232)

Acerca de tal calificación, atribuida por primera vez en castellano por Pedro Mexía (1497-1551) a su libro de 1540 y que respondía a lo que los antiguos llamaban *miscelánea*, alude fundamentalmente a aspectos de contenido, es decir, al amplio espectro de autores y variados saberes que se traen a cuento, los cuales se tratan, además, sin un ordenamiento particular. Dicho carácter está refirmado por la referencia final a la abundancia de “reflejos” e “interpolaciones”, sin duda presentes en la totalidad de *El hacedor*.

Sin embargo, para el lector habitual de Borges, esa intertextualidad múltiple que el autor destaca, lejos de ser un rasgo que caracteriza a este volumen en concreto, es precisamente una de las marcas de sus anteriores libros de ensayos y de ficciones-relatos.

Es decir, entonces, que mis reflexiones se proponen apartarse de la forma en que el propio Borges ha querido que leamos su libro –en una más de sus intervenciones paratextuales tendientes a trazar un camino de lectura y de construcción de su propia imagen de autor- a

fin de reparar en algo evidente pero soslayado y que confiere su particularidad al libro: la inclusión de textos en prosa y textos en verso bajo la advocación de la ceguera. Porque no se trata de la mera yuxtaposición de formas prosaicas y poéticas ya practicadas, sino de su transformación y del consecuente trazado de un programa futuro.

Volvamos entonces a los factores que coadyuvan para el carácter de encrucijada del libro y que son de naturaleza diferente, ya que uno –la ceguera– está impuesto por la biología y la herencia y los otros dos se vinculan, desde mi punto de vista, con un balance acerca de lo hecho y lo por hacer en el campo de la prosa y la poesía. De él, como veremos, surgen formas en prosa y en verso renovadoras en relación con las anteriores, las cuales sin embargo no tendrán, en la futura obra borgiana un desarrollo tan equilibrado como en este libro, donde su número es casi idéntico. En efecto, si bien seguirán apareciendo prosas y poemas conjuntamente en sus libros posteriores, siempre prevalecerá el número de poemas.

Sin embargo, el modelo de alternancia entre prosa y verso será el que domine en la mayoría de los libros subsiguientes, ya que si excluimos, por un lado, los libros de poemas *El otro, el mismo*; *Para las seis cuerdas* y *La rosa profunda* y, por otro, los libros de cuentos *El informe de Brodie* y *El libro de arena*, homogéneos en la forma elegida, todos los demás libros que publique de ese momento en adelante incluirán prosa y poesía en una alternancia todavía más libre que la impuesta en *El hacedor*. Porque el libro que nos ocupa tiene una estructura y una distribución que establecen, simultáneamente, un equilibrio y una clara separación entre ambas formas de escritura que luego serán superadas, así como incluye una tercera sección donde se vuelven a mezclar prosa y poesía, pero que remite no ya a la convergencia de tales formas, sino directamente al problema de la autoría.

En efecto, *El hacedor* está formado, en su edición original de 1960, por una dedicatoria, “A Leopoldo Lugones” y cincuenta y tres textos distribuidos de la siguiente manera: en primer término, veintitrés prosas breves, que oscilan entre media página y dos y media, según ocurre con la más extensa, “El hacedor”. A continuación siguen veinticuatro poemas –de los cuales veintidós se someten sea a formas clásicas, sea a una métrica determinada y dos utilizan el verso libre–, para culminar el volumen en seis brevísimos textos reunidos bajo el título de *Museo* que, más allá de que se trate de cinco poemas y un solo texto prosa, están unidos por ser de otros autores, según lo indican las citas bibliográficas que acompañan a cada uno. Pero la peculiaridad es que tanto los libros como los autores citados son ficticios,

según lo ha demostrado la investigación de la crítica, por lo cual nos encontramos ante un caso de falsificación o *forgerie*.

En este sentido, el engaño al lector, que en parte se equipara con el practicado en los relatos de *Ficciones* y *El Aleph* a partir de las citas falsas, tiene todavía un doblez más, ya que si atendemos a su historia de publicación, veremos que algunos textos primero aparecieron sin firma en la década del 30 y luego, en la del 40, bajo el seudónimo de B. Lynch Davis, que reunía a Borges y Bioy Casares; es decir que su autoría está triplemente embrollada. Ahora no me detendré en el sentido de esta peculiaridad, pero una vez que analice los elementos que convergen para darle su carácter peculiar al libro, volveré sobre este aspecto para ver de qué manera contribuye a la significación del volumen.

## II

### LA CEGUERA

Dentro de la biografía de Borges 1955 es un año de singular importancia, no ya por sus connotaciones políticas sino por el avance fatal de la ceguera que había venido combatiendo desde 1927. Porque en esa fecha Borges queda parcialmente ciego de un ojo y totalmente ciego del otro, y esta limitación va a tener una incidencia decisiva en su práctica literaria, si nos atenemos a la palabra del propio autor, como se ve en este pasaje de “An Autobiographical Essay” aparecido en 1970 en la traducción de Norman Thomas Di Giovanni de *The Aleph and Other Stories* y que leo en traducción mía:

Una consecuencia destacada de mi ceguera fue mi gradual abandono del verso libre a favor de la métrica clásica. En rigor, la ceguera me hizo retomar la escritura poética. Dado que los borradores me estaban negados, tuve que apoyarme en la memoria. Es claramente más fácil recordar el verso que la prosa y las formas regulares del verso más que las libres. El verso regular es, por así decirlo, portátil” (p. 250)<sup>i</sup>

Como vemos, Borges asocia su ceguera fundamentalmente con la vuelta a la poesía, la cual, si atendemos a la primera ventaja que señala –“es claramente más fácil recordar el verso

que la prosa”- parecería haber reemplazado a las formas habituales de prosa por él desarrolladas: el ensayo y el relato-ficción.

Por cierto que, cuando pensamos en el “hiato lírico” que se produce de manera total en la década del 30 y parcial en las del 40 y el 50 –debido a la publicación de tres colecciones de poemas reunidos- y que está cubierto por sus sucesivos libros de ensayo y ficción, parecería que, efectivamente, la poesía reemplaza a la prosa a partir de la irrupción decisiva de la ceguera. Pero cuando nos detenemos en la continuación de su labor literaria esa certidumbre se relativiza. Y no sólo por los dos libros de cuentos de la década del 70, sino porque, en rigor, si bien se reduce con relación a la poesía, la prosa borgiana se sigue desarrollando, salvo que, como veremos, adoptando rasgos que precisamente se configuran en *El hacedor*.

En efecto, en este libro –que, si dejamos de lado la sección *Museo* vinculada con el tema de la autoría, tiene apenas un poema más que su cantidad de prosas- vemos que Borges ha seguido practicando la prosa tras la pérdida de la vista, ya que de las veintitrés aquí publicadas sólo cuatro son muy anteriores a esa fecha –“*Dreamtigers*”, “Las uñas” y “Los espejos velados” de 1934 y “Diálogo sobre un diálogo” de 1936-, mientras que cinco se publican entre 1952 y 1955 –“*Argumentum ornithologicum*” “Delia Elena San Marco”, “*Paradiso XXXI*, 108”, “Parábola de Cervantes y el Quijote” e “*Inferno I*, 32”- y las otras catorce entre 1957 y 1960. Ahora bien, con solo atender a un aspecto evidente y en apariencia banal, de inmediato advertimos que no se trata del mismo tipo de prosas practicadas hasta la década del 50, sino que, en claro contraste con sus relatos-ficciones y sus ensayos de los años anteriores se trata de prosas muy breves.

Por cierto que, como veremos, hay otros aspectos importantes y vinculados con la hibridación genérica que las distinguen de su obra anterior, pero, desde mi punto de vista, el acortamiento de su extensión reviste, en el caso de las prosas, un papel equivalente al del paso del verso libre a las formas regulares en el de la poesía. Y ello debido a que brevedad y regularidad métrica cumplen una misma función: facilitar la tarea de memorización.

Es decir, entonces, que en la práctica –no en la reflexión ulterior, como es el caso del ensayo autobiográfico que he citado- la ceguera no lleva a Borges a reemplazar prosa por poesía, sino a modificar ambas prácticas, así como, en el caso de la poesía, a retomarla con tanta asiduidad como la de su primera década como escritor.

Y esta fidelidad a ambas es lo que, ante todo, testimonia *El hacedor* con su factura híbrida, por más que Borges la desestime e indirectamente nos induzca a hacerlo por medio de las palabras de su “Epílogo”.

Aclarada, entonces, la función de la ceguera para la práctica literaria borgiana, quisiera detenerme en el alcance y significación de las transformaciones de su textualidad que presentan las prosas.

### III

#### DEL ENSAYO AL TEXTO

En su excelente artículo sobre el ensayo borgiano titulado “Magias parciales del ensayo”, Liliana Weinberg de Magis denomina a los grandes ensayos del autor “poesía intelectual”, término utilizado por Georgy Lukács para nombrar al ensayo en general, y que el propio Borges usa en el prólogo a *La cifra*. Sólo que en su caso no es para referirse a sus ensayos sino a su poesía y a sus textos breves en prosa, tomando como ejemplo de autores que la practicaron tanto a ensayistas/filósofos –Platón, Bacon, Emerson, Unamuno- como a poetas –Browning y Frost (O.C. III: 290).

Si bien, por un lado, no cuestiono la atribución de Weinberg de Magis de tal denominación a los ensayos anteriores al 60 y, por otro, soy consciente de que cualquier intento de delimitación genérica de la escritura borgiana tiene algo de disparate, personalmente preferiría dejar de lado esa denominación y adoptar para la forma de prosa que Borges cultiva a partir de *El hacedor* la de “texto”, según la definición que da Roland Barthes en su artículo “De la obra al texto”.

Dentro de tal definición, lo que sobre todo me interesa es el carácter transgresor que el crítico francés le atribuye al texto respecto de cualquier delimitación genérica, lo que lo convierte tanto en un “indecible” desde el punto de vista del género, como en una escritura “paradójica”, por levantarse contra la “doxa” representada por esas “instituciones literarias” que son los géneros.

Esta nueva forma de práctica de la prosa, por un lado, comparte muchos rasgos tanto con sus anteriores ensayos como con sus ficciones, pero por otro se distingue de ellos, de la

misma manera en que conjuga, en gran parte de los casos, características de ambos e, incluso, de su poesía.

En un primer grupo discernible, que comprendería las prosas que podemos acercar más a sus ficciones puesto que, valiéndose de elementos narrativos, relatan sea un episodio, sea una vida –como es el caso de “El hacedor”, “El cautivo”, “El simulacro”, “Diálogo de muertos”, “Una rosa amarilla”, “Parábola del palacio”, “*Everything and nothing*”, “*Ragnarök*” e “*Inferno*, I, 32”- la peculiaridad reside en que el tema filosófico, religioso o estético que subyace a ellas tiene una importancia igual o mayor que el aspecto episódico-ficcional.

Se me podría responder que algo muy similar ocurre con sus narraciones de *Ficciones* o *El Aleph*; sin embargo, mientras que en las canónicamente consideradas sus relatos, la sustancia narrativa tiene un indudable peso, en las de *El hacedor* está casi anulada por el de la interrogación intelectual. En este sentido, creo que la extrema brevedad coadyuva para quitarle significación a los aspectos puramente narrativos, pues al reducirse estos a su estricto esqueleto, el problema filosófico o estético adquiere mayor dimensión, equiparándose a aquellos o superándolos. Al producirse esta inversión, se magnifica el aspecto especulativo o ensayístico del relato, deconstruyéndose su condición narrativa a partir de su propia construcción, y permíteme la paradoja porque si algo caracteriza a estos textos borgianos es su gesto de negar sus supuestos genéricos a medida que se van constituyendo.

En otro sentido, “El hacedor”, “Una rosa amarilla” y “*Everything and nothing*” surgen de la formulación de una conjetura acerca de un gran artista de la historia, lo que los equipara con su famoso “Poema conjetural” –publicado por primera vez en 1943–, si bien en el caso de las prosas la conjetura no se vincula con la revelación de sí mismo que la muerte trae a un hombre –y que en el poema no se erige en posible verdad universal sobre la experiencia humana– sino con una conjetura imaginaria acerca del problema estético que plantea la relación entre personalidad y capacidad creadora, pero que sí se erige en posible explicación general o universal de la capacidad de crear. Para confirmar tal generalización, tendríamos que detenernos en “Borges y yo”, pero dejo tal confrontación para más adelante.

Por fin, y siguiendo con los rasgos de este primer grupo, el párrafo final del brevísimo relato “El cautivo” produce un descentramiento de los elementos narrativos porque, tras contar el desenlace de la situación, condensa el sentido de lo narrado en una insoluble interrogación acerca de los sentimientos y de la experiencia, de forma tal que la narración se viene abajo como supuesta generadora de sentido. En relación con esto, el presente texto funciona exactamente al revés de los tres antes citados –“El hacedor”, “Una rosa amarilla” y “*Everything and nothing*”- en tanto la ficción no actúa como medio para arribar a una conjetura, sino como encubrimiento de la verdadera incognoscibilidad de la experiencia.

En cuanto a los demás textos en prosa, que entrarían en un segundo grupo, forman un conjunto heterogéneo donde, si bien lo que los unifica es una presencia mucho menor de elementos narrativos –lo que no implica que desaparezcan del todo, como ocurre, entre otros, en “Los espejos velados”-, factor éste que los acerca más a los ensayos, se apartan de ellos en primer término por su brevedad –que impide un desarrollo amplio de la argumentación, favoreciendo en cambio el hallazgo y la sorpresa intelectual-, y en segundo por su remisión a la experiencia de quien dice “yo” o “nosotros” en el texto. Estos dos rasgos, al articularse, le confieren un tono mucho más íntimo y personal –cuando no directamente lírico- a los textos. Sin embargo, dicha mayor intimidad no significa que las experiencias tengan un carácter estrictamente biográfico-personal vinculado con las señas de identidad del yo convocado en las prosas, sino que se relacionan con los problemas filosóficos y estéticos habituales en la obra borgiana.

Es decir que nos encontramos con textos todavía más borrosos genéricamente que los del grupo anterior, ya que si bien como en aquellos la problemática intelectual predomina, cuentan con algunos elementos narrativos y presentan un tono de intimidad cuando no un lirismo que los acerca a la poesía o al texto confesional.

Quizás el ejemplo más perturbador de todos sea, justamente, el texto ubicado al final de las prosas, “Borges y yo”, cuya celebridad tal vez coadyuvara para que se no se le haya prestado la debida atención a su indecidibilidad genérica, que lleva a que los críticos, alternativamente, hablen de él como ensayo (Weinberg de Magis) o relato (Viñas Piquer).

Presentado como un texto confesional y de singular intimidad, cuyo tono lírico le está conferido por el ritmo de la prosa y por la utilización de figuras sintácticas –breves

enumeraciones caóticas, repeticiones, oxímoron, etc.- enhebra en la experiencia más aparentemente directa y personal, en tanto el autor nos comunica la vivencia de la división subjetiva utilizando su propio nombre, dos temas entrelazados. Por un lado, como lo señalé al hablar de las prosas conjeturales, la reflexión acerca de la condición de muchos y nadie del creador literario, es decir, la anulación de la persona individual que entraña la literatura; por el otro, el tema del doble ampliamente desarrollado en muchas ficciones, “Los teólogos” y “Tema del traidor y del héroe” entre otras.

Si estas articulaciones confieren su singularidad al texto, lo que lo vuelve perturbador es, por un lado, la persuasión, inmediatez y veracidad con que se le presenta al lector esa experiencia casi inefable de la división subjetiva. Por otro, la manipulación previa que el autor ha hecho de su propio nombre en lo que, a partir de 1971 pasaron a llamarse “autoficciones” y que Borges anticipó en cuentos memorables como “El Aleph” o “El Zahir”, donde se juega con la línea que separa ficción y realidad. Y esa experiencia del lector, lleva a que oscilen la veracidad y persuasión antes destacadas, llevando al texto al ámbito de la ficción, por un lado, y de la especulación acerca de la creación, por el otro. Es decir, volviéndolo indecible y, por eso mismo, ilegible en un registro definitivo o único.

De lo señalado hasta aquí, se desprende que los rasgos de transgresión genérica que habían dado su peculiaridad a los ensayos, los relatos y algunos poemas anteriores de Borges, están todavía más intrincadamente enhebrados en las prosas de este libro, borroneando suplementariamente las distinciones que permitían hablar de esa triple clase de composiciones en la obra borgiana.

Creo, en consecuencia que, como señalé antes, la denominación la barthesiana de “textos” es la que mejor les cabe a los veintitrés ejemplos aquí reunidos, ya que apunta a su peculiaridad respecto de su práctica anterior.

En este punto, sin embargo, quisiera volver a considerar la exigencia externa de brevedad impuesta por la ceguera. Porque, tras el análisis anterior, queda claro que esa brutal imposición del límite biológico-hereditario no anula la capacidad de decisión estética de Borges, quien que lejos de limitarse a un recorte simplificador de sus prosas, lo acompaña de su habitual voluntad de transgredir la *doxa* genérica, por lo cual, paradójicamente, las prosas producto de tal limitación están entre las más complejas e indecibles de su producción.

## IV

### DEL VERSO LIBRE A LAS FORMAS TRADICIONALES

Tal como lo señalé al comienzo, cuando nos centramos en los veinticuatro poemas que siguen a las prosas, nos encontramos con la configuración de una nueva poética, radicalmente alejada de la que desarrolló en sus tres libros de la década del '20 marcados por el ultraísmo y que en este volumen tiene un peso mucho mayor que en las tres ediciones de su poesía de las décadas del '40 y el '50. Porque si bien en estas tres publicaciones de 1943, 1953 y 1958 respectivamente, junto con un trabajo de corrección, poda y reescritura de esos primeros poemarios para liberarlos de sus rasgo más acendradamente ultraístas, se incluían una serie de *Otros poemas* donde iban aumentando los ejemplos de la nueva estética borgiana, caracterizada por la aceptación de las formas estróficas y métricas tradicionales y la utilización de la rima, el peso fundamental lo seguían teniendo las composiciones de la década del 20. En efecto, frente al conjunto de los tres libros –que, a pesar de su reducción, suma más de setenta poemas–, en la edición de 1943 se incluyen sólo cinco nuevos poemas, que en la de 1953 llegan a nueve y en la de 1958, a dieciocho. Estos poemas, por otra parte, no entran en *El hacedor* sino que se integran como los primeros de *El otro, el mismo* publicado 1964, porque cubren el período 1943-1958 mientras que los de *El hacedor* Borges los escribe y publica entre 1958 y 1960.

En aquellos, había comenzado su aceptación de las formas estróficas y métricas tradicionales (cuartetas endecasílabas con rima consonante, soneto castellano e inglés), ya que en *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* sólo había incorporado las cuartetas de versos alejandrinos asonantados. Acerca de este metro, como se ve en el poema “Tarde cualquiera” de *Luna de enfrente*, Borges más que aceptarlo como herencia modernista, lo asocia con una necesidad motivada por la particular realidad americana. Así, cuando recuerda su deseo de cantarle a la pampa en endecasílabos, concluye: “Al campo le pusimos versos de Garcilaso/ ¡Versos italianos, chiquitos en América!” (*LE*, p. 23). Es decir que para el joven poeta, los endecasílabos, por su brevedad, no se avienen con la grandeza del campo argentino en particular y de América en general (Olea Franco, 168)

Por el contrario, en *El hacedor*, de los veinticuatro poemas que incluye el libro y que fueron apareciendo en publicaciones periódicas entre 1958 y 1960, nueve están estructurados en cuartetas endecasílabas con rima consonante, seis son sonetos ingleses, cinco sonetos

castellanos, dos utilizan verso blanco con metro endecasílabo y sólo dos están en verso libre.

Al igual que en el caso de las prosas, remitirse exclusivamente a la incidencia de la ceguera para justificar este viraje formal es desestimar el paulatino alejamiento de Borges de la estética ultraísta y su entronización de la metáfora, figura a la que le consagra sucesivos ensayos en los que va relativizando su significación, así como desconocer su concepción de la poesía como “inmortal y pobre” y contrarias a los “prodigios” que se plasma de manera privilegiada en “Arte poética”, el último poema de este volumen, al que precisamente su ubicación le concede especial relevancia.

Yendo ahora más allá de lo estrictamente formal, desde el punto de vista temático en *El hacedor* también nos encontramos por primera vez de manera plena con ese poetizar donde lo personal e íntimo se articula con la especulación filosófica o teológica, el planteo estético y la indagación en la historia que ha llegado a considerarse característico de Borges y que para mí tiene su culminación en el libro de cuatro años más tarde, *El otro, el mismo*, que el autor reconoce como su preferido. O, para decirlo con otras palabras, en *El hacedor* nos enfrentamos con una poesía que se caracteriza por ser transgresión múltiple del género lírico, en tanto que simultáneamente narra, filosofa, reflexiona sobre la escritura, la historia o la condición humana.

Es decir que, al igual que en el caso de los textos en prosa antes analizados, Borges reúne en *El hacedor* un conjunto de poemas que encarnan una estética diferente de la desarrollada en sus libros precedentes no sólo por los aspectos formales sino debido a la articulación que cumple entre ahondamiento en la experiencia y especulación filosófica. En tal sentido, y atendiendo al ulterior desarrollo de su obra, se nos muestra como punto de inflexión de cuatro décadas de labor literaria en el que se recoge y remodela lo ya hecho, encrucijada entre la obra pasado y las limitaciones del presente, en la que plantea una nueva poética de la prosa y la poesía, que no cede más que lo imprescindible a la limitación y ahonda su tendencia transgresora.

## V

### *MUSEO: SER TODOS Y NADIE*

Como lo señalé al comenzar este análisis, *Museo*, la sección final de *El hacedor*, parece remitirnos a una perspectiva diferente de la que subyace a las dos anteriores, en tanto no se presenta, a primera vista, como esa encrucijada a la que me refería en el párrafo anterior. Porque lo que se pone en juego aquí es el problema de la autoría, ya que se trata de seis *forgeries* atribuidas a autores también falsos que la investigación y la historia de su publicación ha atribuido al binomio Borges/Bioy Casares, primero encubierto en el anonimato y después bajo el seudónimo B. Lynch Davis. ¿Qué sentido, pues, puede tener su inclusión en *El hacedor*?

Personalmente creo que, para captarlo, conviene detenerse en una línea de sentido especialmente jerarquizada dentro del libro, tanto en función de su título como de la ubicación y de la correlación de ciertos textos entre sí.

Considero que no es accidental que el volumen tome su título de la prosa que lo inicia, “El hacedor”, sino que constituye un gesto tendiente a destacarla. En ella, a través de la historia ficcional de Homero –presentado como el escritor por antonomasia de la tradición occidental– se convierte precisamente a la ceguera en el factor determinante de su condición en escritor. Así, cuando pasamos al “Poema de los dones”, que ocupa una posición equivalente a “El hacedor” pues abre la sección de poesía, la ceguera personal –connotada no sólo por la primera persona lírica sino por la cita indirecta de su carácter de director de la Biblioteca Nacional– se asocia doblemente a la condición de escritor: dentro del poema, por la equiparación con Groussac, que domina sus cuatro últimas estrofas, pero también por la remisión a la prosa sobre Homero.

A su vez, la identificación, anuladora de la identidad, que comienza la penúltima estrofa, “¿Cuál de los dos escribe este poema/ De un yo plural y de una sola sombra?” (O.C.II, 188), nos remite a “Borges y yo”, el cual termina con una afirmación casi idéntica –“No sé cuál de los dos escribe esta página” (O.C.II, 186) y que está ubicado justo antes del “Poema de los dones”, cerrando la sucesión de las prosas. Esta asociación radicaliza todavía más la pluralidad del yo del escritor –identificado con otros y dividido en sí mismo– que tiene su culminación en “*Everything and nothing*”–ubicada apenas a una prosa de distancia de

“Borges y yo”- donde valiéndose de otra figura del escritor por antonomasia, la de Shakespeare, lo define como “muchos y nadie”.

Si tomamos en cuenta esta explícita despersonalización y desindividualización del escritor que se practica en el volumen, nada más coherente que esté rematado por esa sección final en la que la atribución de autor a los textos incluidos resulta, por su carácter de *forgeries* a la segunda potencia, siempre falsa, siempre indecible.

Por fin, contribuye a tal concepción despersonalizadora de la escritura el poema “Arte poética” que, tampoco gratuitamente cierra la sección de poemas, y donde, además de plantear la poesía como “inmortal y pobre”, la considera “...cristal de un mismo/ Heráclito inconstante, que es el mismo/ y es otro, como el río interminable” (O.C. II, 221), en una nueva formulación de la condición de “otro” del poeta que nos remite, con singular sutileza, al título de su libro siguiente, *El otro, el mismo*.

## VI

He llegado así al final de esta lectura de *El hacedor* como punto de inflexión y encrucijada en la obra de Borges. Si lo considero tal es porque conjuntamente con la configuración de una nueva forma de practicar la prosa y la poesía, en él se da la reafirmación de un concepto de la escritura y el escritor que niega, con mayor contundencia que nunca, la originalidad y la subjetividad.

\* \* \*

## BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

BARTHES, Roland. “De la obra al texto” en. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987. págs. 73-82.

BORGES Jorge Luis. *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925.

BORGES Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

BORGES Jorge Luis, en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, “An Autobiographical Essay” en *The Aleph and Other Stories*. Tr. N.T. di Giovanni. Dutton, Nueva York, 1970, 203-260.

BORGES Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona. Emecé Editores, 2001. (12º impr.)

BORGES Jorge Luis. *Obras completas II*. Barcelona. Emecé Editores, 2001. (11º impr.)

BORGES Jorge Luis. *Obras completas III*. Barcelona. Emecé Editores, 2001. (10º impr.)

DERRIDA Jacques. “La doble sesión” en. *La diseminación*. Barcelona: Fundamentos, 1975. págs. 263-427.

FERNANDES, Fabiano Seixas. “Bibliografía de Jorge Luis Borges” *Fragments* N° 28-29: 225/431/ Florianópolis/ jan-dez/ 2005.

MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 2003.

OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993

VIÑAS PIQUER, David. “Recorrido fugaz por la poesía de Borges” en *Revista Signos* 1999, 32(45-46), 57-70

WEINBERG de MAGIS, Liliana. “Magias parciales del ensayo” en Olea Franco, Rafael (ed.). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El colegio de México, 1999.

## Diego Tatián

### *El asedio de lo arcaico. Algunas temporalidades borgianas*

En el presente trabajo voy a seguir un recorrido parcial y asistemático de algunas maneras en las que se halla concebido el tiempo en Borges, sin considerar las de sus relatos más célebres -como *Tlön, Uqbar y Orbis Tertius*, *El jardín de los senderos que se bifurcan* o *El milagro secreto*<sup>23</sup>-, para sólo tomar en cuenta algunas “discusiones” de sus textos no narrativos.

El problema del tiempo probablemente es el motivo más persistente en la obra borgiana. Aparece ya de manera central en *Discusión* (1932), en el ensayo llamado “La penúltima versión de la realidad”<sup>24</sup>. Allí, Borges recurre a una de sus técnicas narrativas -de

---

<sup>23</sup> La investigación narrativa del tiempo en los relatos de los años cuarenta está con frecuencia relacionada con la guerra. Cuentos como *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) o *El milagro secreto* (1944) establecen un vínculo, que tal vez pueda considerarse político, entre temporalidad y resistencia; entre tiempo y evasión. En el primer caso, el jardín del que se trata no es un jardín en el espacio sino en el tiempo, donde todas las posibilidades que alberga un instante se realizan; esa infinita multiplicación puede ser pensada como una forma de la justicia, de la piedad y de la enmienda. *El milagro secreto* propone una teoría más extraña aún: agujeros de tiempo perpendiculares al tiempo dismantelan su flujo en intersticios variables que no guardan común medida con el curso cronológico de acontecimientos. En cualquiera de los dos casos se trata de la sustracción del tiempo en el que imperan los poderes, y por tanto una sustracción de esos mismos poderes.

Esa apertura es la del niño que pierde el tiempo en el modo de una sustracción de sí para descubrir los signos del mundo: el acto de subirse a un árbol -escapar a los cursos habituales de la mirada- para leer, o los extravíos solitarios del pequeño que franquea el umbral prohibido de la casa paterna, hacia el vértigo del mundo. En la película de Bergman, Alexander se esconde bajo una mesa y sólo allí los objetos le revelan su encantamiento; sólo su desaparición lo hace depositario de una extraña entrega de signos. “La sociedad infantil -dice Paul Virilio en *Estética de la desaparición*- rodea sus actividades de una verdadera estrategia del secreto...”. “Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben impresiones del exterior”. Estas ausencias, llamadas picnolepsia, son comunes en los niños, nos dice Virilio, quienes luego son reprendidos e interrogados, sin poder dar respuesta alguna respecto a su fugaz desaparición del tiempo del mundo. Se interrumpe el *continuum* de la realidad y cada manifestación del *petit mal* es un misterioso punto de fuga hacia el tiempo privado, del que nada se sabe, un corte horizontal en el tiempo del mundo. La desincronización picnoléptica es la forma de uno de los trucos de filmación que Georges Méliès descubrió por casualidad, gracias a un desperfecto de su cámara: “Un día en que filmaba sin mayor interés en la plaza de la Opera, un bloqueo en el aparato que estaba utilizando produjo un efecto inesperado: necesité un minuto para desbloquear la película y poner el aparato en marcha. Durante ese tiempo, los transeúntes, autobuses y coches habían cambiado de lugar. Cuando proyecté la cinta empalmada vi, de pronto, que un autobús Madeleine-Bastille se había transformado en un coche fúnebre, y los hombres, en mujeres”. Tal como el niño picnoléptico ensambla dos puntas de la realidad que no se articulan lógicamente ni cronológicamente, dislocamiento de las formas, juego de transformaciones inesperadas, autobuses en coches fúnebres, hombres en mujeres. “... el ataque picnoléptico -Virilio- podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo”.

<sup>24</sup> En todos los casos en los que no hay especificación en contrario, se cita de la edición de Carlos Farías, J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

matriz platónica- más frecuentes: discutir con alguien a través de la cita que otro hace de él (lo que implica una teoría de la transmisión y de la tradición como malentendido, etc.). La escena es la siguiente: Francisco Luis Bernárdez cita un libro (“que desconozco”) del conde Korzybski llamado, presuntamente, *La edad viril de la humanidad*. Allí, se especula sobre lo específico de la vida vegetal (el largo, la longitud, la acumulación de energía); lo específico de la vida animal (el ancho, la latitud, la acumulación de espacio), y lo específico de la vida humana (además de incluir lo característico de la vida vegetal y de la vida animal, la vida humana es una vida en profundidad, una vida que acapara tiempo).

Borges hace intervenir en la discusión al teósofo croata Rudolf Steiner (1865-1925), para mostrar que la idea de Korzybski no es original. En efecto, según Steiner, además de la acumulación de energía y el movimiento en el espacio, *el hombre tiene un yo*: vale decir, la memoria de lo pasado y la previsión de lo porvenir. Por consiguiente, tiempo. *Los hombres son los únicos habitantes del tiempo*.

Los animales en cambio (el gato de Cleopatra, la tortuga en el fondo del aljibe...) están en la pura actualidad y en la eternidad; por ello, no hay sino un gato, una sola tortuga, etc. La eternidad excluye el número. Somos los humanos quienes atribuimos a los animales el tiempo (el nacimiento, el crecimiento, la muerte) y el número. Pero en sí mismos los animales no mueren ni son muchos -ni individuos-, pues lo que instituye la diferencia y la muerte es el lenguaje (a su vez testimonio de la muerte; trabajo de la muerte). La fuente de Borges en la afirmación de la eternidad animal es sin duda *Schopenhauer*, que en *El mundo como voluntad y representación* escribió: “Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio es aquel mismo que brincaba y travesaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro”. Y luego: “Destino y vida de leones quiere la leonidad que, considerada en el tiempo es un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos, cuya generación y cuya muerte forman el pulso de esa imperecedera figura”. Sin embargo, Schopenhauer extiende esa disolución a todo ser; en cuanto intuición pura de la sucesión de nuestras impresiones, el tiempo no es sino una de las cuatro raíces del principio de razón suficiente; así: “Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizás contestarme: ‘yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que

yo”. Naturalmente, aquí hay detrás la teoría del mundo como voluntad, como *una* voluntad.

Siempre en *La penúltima...*, sobre el final, Borges reflexiona otra cita de Korzybski: “El materialismo dijo al hombre: hazte rico en espacio. Y el hombre olvidó su propia tarea. Su noble tarea de acumular tiempo. El hombre se dio a la conquista de las cosas visibles. A la conquista de personas y territorios. Así nació la falacia del progresismo. Y como una consecuencia brutal, nació la sombra del progresismo. Nació el imperialismo. Es preciso pues –concluye Korzybski- restituir a la vida humana su tercera dimensión... Que la vida humana sea más intensa en lugar de ser más extensa”.

El autor de estas líneas simula “no entender” la argumentación; recurre a ella como motivo para formular su idealismo, que mucho tiene que ver con la teoría del tiempo. El texto central es este: “Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural, está situado en él, y no viceversa”. Por consiguiente, acumular espacio es a la vez acumular tiempo (conquistar la India es acumular *tiempo sentido*: experiencias de noches y de días: dolores, felicidades, pestes, muertes...).

Resumidamente: *Borges reduce el espacio al tiempo*; lo convierte en puro incidente del tiempo: ni substa como realidad en sí, ni es una forma pura autónoma, según enseñó Kant. *La audición y la olfacción prescinden del espacio* (los sonidos y los olores no tienen derecha ni izquierda; arriba ni abajo). También *la música* prescinde del espacio, es una pura forma del tiempo (Schopenhauer). El texto termina así: “Imaginemos que el género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato. Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que estas definen... La humanidad – tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe- seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, seguiría siendo tan apasionada y precisa como la nuestra...”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> No resulta irrelevante para esta primera elucubración borgiana, la teoría del tiempo que se halla en el relato de Gustav Meyrink “J. H. Oberheit Besuch bei den Zeitengeln”, que Borges tradujo y publicó en el n.º 35 de la *Revista Multicolor* del 7 de abril de 1934, bajo el título “Las sanguijuelas del tiempo”. En ese texto escribía Meyrink: “Lo que nosotros llamamos vida es la antesala de la muerte. Somos imágenes hechas de tiempo, cuerpos que parecen ser materia y no son otra cosa que tiempo plasmado. Y nuestra constante marcha hacia la muerte no es nada más que la transformación del tiempo como consecuencia de la espera, tal como el hielo, que al cer sobre la estufa se vuelve agua” (*Borges en Revista Multicolor II*, Universidad de Alcalá, Madrid, p.

La imaginación de un mundo sin espacio es retomada en una conferencia de junio de 1978 sobre “El tiempo”, pronunciada en la Universidad de Belgrano. En ese texto, Borges propone imaginar una humanidad con un solo sentido: el oído. Allí, tendríamos un mundo posible, un mundo de individuos que carecen de espacio. Millares de individuos que se comunican por palabras y por música; un mundo tan complejo como el nuestro, hecho sólo de palabras y de música, esto es, de tiempo. En suma, si como decía Bergson, nuestro sentido común “espacializa el tiempo” (imaginamos el tiempo como si fuera una extensión, algo que se extiende atrás o adelante, etc. –y para Bergson esta representación es lo que impide pensar el tiempo en su especificidad-), lo que hace Borges en esta primera teoría del tiempo es *temporalizar el espacio* –y quizás la reducción del espacio al tiempo es solidaria con una reducción de la vida al sueño.

También en *Discusión*, la teoría idealista del espacio y el tiempo reaparece en el examen de la paradoja eleática de Aquiles y la tortuga: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. Tras exponer la paradoja [Un sofista chino, informa Borges, razonó un siglo después que un bastón al que le cortaran la mitad cada día sería interminable], el texto examina la refutación de Mill (que el tiempo sea infinitamente divisible no significa que sea infinito); la de Bergson (se confunde el espacio con el movimiento, pues si bien el espacio es infinitamente divisible, el movimiento es un acto simple no pasible de división), y la solución de Russell (dos series paralelas –p.e. la de los números naturales y la de los números pares; la primera abarca a la segunda pero la segunda es tan infinita como la primera; el todo no es más infinito que la parte). Luego concluye: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo,

---

197). Este mismo relato está incluido en la colección La Biblioteca de Babel dirigida por Borges y editada por Franco-Maria Ricci, en otra traducción. En el prólogo de esta última edición, Borges dice haber traducido el cuento en 1929. Si este relato de Meyrink resulta decisivo para la discusión borgiana del tiempo en los años '30, el pequeño fragmento del utopista inglés Olaf Stapledon extraído de *Star Maker* (1937) que con el título “Historias universales” se incluye en la mítica *Antología de la literatura fantástica* publicada en 1940 junto a Bioy Casares y Silvina Ocampo, es seguramente la inspiración fundamental de *El sendero de los jardines que se bifurcan*. El breve extracto de Stapledon dice: “En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y estos, en otros a su vez” (J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 397).

aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”.

La paradoja de Zenón es la indicación de un intersticio que nos permite concluir la irrealidad del mundo. En “Avatares de la tortuga”<sup>26</sup>, se lee: “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”.

El segundo gran texto de Borges relativo al tiempo es “Historia de la eternidad”, ensayo de un libro homónimo publicado en 1936. En la primera parte discute con *Platón* y con *Plotino*, negando (negándoles) que el conocimiento del tiempo requiera un conocimiento previo de la eternidad –cosa que se deduce de su definición como “imagen móvil de la eternidad”. Dice Borges: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego, o acaso una fatigada esperanza”. La eternidad -no el tiempo- es un invento humano: “Ninguna de las varias eternidades que planearon los hombres es una agregación mecánica del pasado, el presente y el futuro. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos”. *El aleph* presenta pues una teoría de la eternidad, probablemente inspirada en una cita de de las *Enéadas*. En el cielo, dice Plotino, cada cosa está en todas las cosas: todo es todo. En la segunda parte del ensayo se discute *la doctrina cristiana* de la eternidad, proveniente de Agustín<sup>27</sup>.

En otros textos de *Historia de la eternidad* afronta un examen de la antiquísima “Teoría de los ciclos”. En el primero, “La doctrina de los ciclos”, se estudian las variedades que adopta en Nietzsche la teoría del Eterno retorno (la formulación física, la dimensión ética, etc...), en tanto que en el segundo ensayo, “El tiempo circular”, se analizan tres versiones paradigmáticas de esa teoría:

---

<sup>26</sup> Originalmente publicado en *Sur*, n° 63, Buenos Aires, diciembre de 1939.

<sup>27</sup> La edición crítica del catálogo de la colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional que acaban de realizar Laura Rosato y Germán Álvarez muestra la importancia de la lectura borgiana de Agustín durante el momento de redacción de este texto; en efecto, Borges había leído *La ciudad de Dios* de la edición en 4 volúmenes con traducción de Díaz de Bernal y José Cayetano (Librería Perlado, Biblioteca Clásica, n° 172/173, Madrid, 1922) durante 1934, en Adrogué y en Salto Oriental (Uruguay). En el ejemplar se constan anotaciones manuscritas referidas a la refutación agustiniana del eterno retorno estoico, sólo que aplicada a Nietzsche: “refutación de la doctrina de los ciclos, de Nietzsche -362- cf. 364” (*Borges, libros y lecturas*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010, pp. 42-43).

- 1) La primera, de Platón, está formulada en el *Timeo* y su argumento es ontológico; si los períodos planetarios son circulares, también la Historia universal debe serlo.
- 2) La segunda remite al nombre de Nietzsche, también al de Blanqui de *La eternidad por los astros* y, antes, al de Hume.
- 3) La tercera, concibe ciclos similares, no idénticos. Es la teoría oriental del universo como respiración; la teoría hesiódica –expandida en casi todas las culturas– de las cuatro edades; la de Heráclito según la cual el mundo es engendrado y aniquilado por el fuego, infinitamente.

Borges toma esta idea en virtud de su carácter estético, explora sus variedades, investiga sus consecuencias.

Un siguiente ensayo dedicado al tiempo está contenido en *Otras Inquisiciones*, de 1952. Se trata de un texto escrito en 1946 y se titula –según una expresión que, al igual que “Historia de la eternidad”, descalabra el sentido– “Nueva refutación del tiempo”. En este texto Borges parece enmendar la teoría del tiempo expuesta en “La penúltima versión...” (el tiempo es la sustancia del universo, etc.), aunque en la línea final vuelve a ella de manera abrupta. Veamos.

En primer lugar, se expone los principios fundamentales del idealismo clásico, contenido en el libro principal de Berkeley, los *Principios del conocimiento humano* (1710): Nada existe fuera de una mente que percibe. El ser de algo es su ser percibido. Berkeley negaría las llamadas “cualidades primarias”, así como también el espacio absoluto. Negó la materia y admitió únicamente las sensaciones (ni siquiera admite una mente que percibe sin ser ella misma percibida. Berkeley afirmó *la identidad personal*: “yo -dijo- no soy meramente mis ideas sino otra cosa; un principio activo y pensante”).

Por tanto, David Hume extendía el escepticismo también al yo para refutar la identidad: un hombre no es más que una colección de percepciones que se suceden unas a otras. Ambos, Berkeley y Hume, afirman el tiempo, la temporalidad. Para Berkeley es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan”. Para Hume, es una “sucesión de momentos indivisibles”. En resumen: el idealismo concibe un mundo de impresiones evanescentes, un mundo sin materia, un mundo sin espacio. *Un mundo hecho de tiempo*, absolutamente uniforme: “un laberinto, un caos, un sueño”.

Berkeley negó que hubiera algo, un objeto, detrás de las impresiones sensibles; Hume, negó que hubiera alguien, un sujeto, detrás de la percepción de los cambios. Berkeley negó la materia; Hume negó el espíritu. Berkeley impidió que agreguemos la noción metafísica de materia a la sucesión de impresiones de los sentidos; Hume impidió que agreguemos la noción metafísica de un Yo a la sucesión de estados mentales.

*Borges hará dar al idealismo un paso más; con argumentos propios del idealismo llevados al extremo, “refuta -nuevamente- el tiempo”. Es decir, niega que existan razones para afirmar la serie temporal que el idealismo admite. “Hume -escribe- ha negado la existencia de un espacio absoluto en el que tiene lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión”. No sólo *negación de lo sucesivo*, sino también *negación de lo contemporáneo*.*

El amante que piensa –es el primer ejemplo de Borges–: *“Mientras yo estaba tan feliz pensando en la fidelidad, ella me engañaba”*, se engaña. En efecto, si cada estado que vivimos –según la teoría borgeana explorada aquí– es absoluto (no relativo), esa fidelidad no fue contemporánea de esa traición (lo es ahora, después, por obra del relato); el descubrimiento de la traición es un estado más, absoluto también, inepto para modificar los estados “anteriores” –aunque no su recuerdo.

Un ejemplo diferente, antiborgiano: en 1952 Marx publicó el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*; en 1952 Urquiza venció a Rosas en Caseros. Ni Marx tenía noticia de Urquiza, ni Urquiza de Marx; ambos murieron sin saber nada el uno del otro, por lo que –según deberíamos concluir siguiendo a Borges– tales hechos no habrían sido contemporáneos (aunque lo sean ahora, según nuestra manera de ordenar históricamente los hechos).

*Cada instante es independiente y autónomo.* [Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, incluso apenas dos hombres distintos? ¿Qué significa que lo comparten?]. Por tanto, según Borges, es una pura inconsecuencia del idealismo mantener esa continuidad que es el tiempo.

-Fuera de la percepción no existe la materia (Berkeley).

-Fuera de cada estado mental no existe el Yo (Hume).

-Fuera de cada instante presente no existe el tiempo (Borges).

Desde esta perspectiva de idealismo radical, la aporía del sueño de la mariposa es insoluble: mientras Chuang Tzu sueña que es una mariposa, no existe ni la habitación, ni el mundo al que pertenece el soñador, ni su cuerpo, ni siquiera Chuang Tzu, diferente de la mariposa que está soñando ser. Tampoco, un tiempo unitario que nos permita inscribir en un mismo curso unitario de tiempo a Chuang Tzu y la mariposa. De manera que la alternativa: cuando despertó, no supo si era Chuang Tzu que había soñado ser mariposa o una mariposa que estaba soñando ser Chuang Tzu, está mal plateada, porque presupone la existencia del tiempo unitario.

Negar el tiempo es negar dos veces: es *negar la sucesión* y es *negar la sincronía*. Sin embargo, después de muchas páginas de puntual refutación del tiempo, Borges retrocede y afirma su realidad: “El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego; yo, desgraciadamente, soy Borges”.

La antigua y tal vez inevitable metáfora que representa al tiempo como un río insiste y retorna, no obstante la radicalización idealista que la desmonta. Esa metáfora plantea como problema metafísico fundamental el de la naciente, la fuente y el origen. Ya se trate de un río que fluye desde el pasado más remoto para llegar hasta nosotros o bien, a la inversa, de un río que fluye desde el porvenir hacia el presente (que no es sino el instante en el que el futuro se vuelve pasado), según postulaba el escritor inglés James Bradley, recurrentemente invocado por Borges<sup>28</sup>.

Este muy somero repaso realizado hasta aquí elenca algunas teorías del tiempo que Borges ha considerado y explorado, sobre todo, por su alcance estético; a saber: el tiempo como -única- materia de la que estamos hechos; la teoría de los ciclos en sus versiones antiguas y modernas; el desmontaje idealista-radical de la sucesión y la sincronía (en el que algunas interpretaciones han encontrado articulaciones con la teoría de la relatividad espacial<sup>29</sup>), o la elemental metáfora del tiempo como río cuyo curso corre del pasado hacia el futuro, o también, como quería Bradley, del futuro hacia el pasado –a las que deben

<sup>28</sup> Cfr. por ejemplo la conferencia sobre “El tiempo”, en *Borges oral*, Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 1978, p. 80.

<sup>29</sup> Cfr. el ensayo de C. Ulises Moulines, “El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo”, en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 184-185.

agregarse la temporalidad infinitamente multiplicada del jardín de senderos; las temporalidades ocultas que aloja el intersticio entre dos instantes en *El milagro secreto*, y otras.

Pero quisiera invocar por último una secuencia, interrumpida pero perseverante, de textos de distintas épocas que no tratan acerca de una “teoría” del tiempo, sino más bien expresan una *experiencia* del tiempo como “tiempo recobrado”, (lo que equivale a decir como no tiempo) –que presupone y se inscribe en otra más general e inmediata de la vida como tiempo perdido<sup>30</sup>. Que el tiempo “es la dádiva de la eternidad”, según la sentencia de William Blake que citaba Borges, significa que está cargado de ella, significa una inmanencia de la eternidad a la vida humana.

En un muy conocido pasaje de la ya mencionada *Historia de la eternidad* (1936) llamado “Sentirse en muerte” –cuya versión inicial, de 1928, consta en *El idioma de los argentinos*–, tras haber examinado de manera cronológica las diferentes “teorías” que componen la historia general de la eternidad, Borges presenta una *experiencia* (en sentido místico quizás) de eternidad y de no tiempo, ocurrida una noche en los alrededores de Barracas. La cita de esa página borgiana debiera hacerse completa pero sería del todo inútil por resultar harto conocida: la noche simplificada, el barro elemental, las casas bajas con sus portoncitos en las calles penúltimas, la tapia rosada que resiste la luna, la higuera oscurecida en la ochava, el ruido intemporal de los grillos.... “Pensé, con seguridad en voz alta: esto es lo mismo que hace treinta años”. Ese *lo mismo* es aquí lo decisivo. “Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental– no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma”<sup>31</sup>.

La eternidad no se nos presenta aquí como algo que se conoce, que se deduce o se razona –tampoco como un “juego”–; sino como algo que de improviso se revela, se experimenta y se siente. Viene a la memoria una enigmática línea escrita hace muchos años por un filósofo no convocado en la historia borgiana de la eternidad, tal vez porque, tampoco en su caso, se trata sólo de una “teoría” de la eternidad. En esa precisa línea, que pareciera romper el implacable orden de razones de la *Ética*, escribe Spinoza: “sentimos y

---

<sup>30</sup> “Vivir es perder tiempo, nada podemos recobrar o guardar sino bajo forma de la eternidad”, cita Borges a Santayana (*Obras completas*, cit., p. 364).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 367.

experimentamos que somos eternos” (E, V, 29, esc.) Ahora bien, ¿es posible trazar una comunión entre la experiencia borgiana y la experiencia spinozista de la eternidad, no obstante todas las diferencias de forma, y no obstante no ser ésta última una “dádiva del tiempo” sino lo otro del tiempo, que es sólo un instrumento de la imaginación? Los verbos “sentir” y “experimentar” parecen arrancar la eternidad spinozista de una pura determinación ontológica y restituir, tal vez, un elemento arcaico. La pregunta por lo arcaico en Spinoza sería del todo heterodoxa, no en Borges.

Una eternidad, la borgiana, cualitativa, “cargada como un arma”, indeterminada, imprevista. Exacto revés del “tiempo exhausto”, el tiempo “en el que nada puede ocurrir” según leemos en un verso perdido de *El hacedor*<sup>32</sup>. Felicidad de un pasado incierto y aoristo, en realidad no un pasado sino “lo anterior” al pasado, que Pascal Quignard –o más bien Albucius según su reconstrucción– llama “la quinta estación”. “Hay algo que no pertenece al orden del tiempo, pese a que cada año regresa como el otoño y como el invierno, como la primavera y como el verano. Algo con sus frutos y con su luz”<sup>33</sup>. Es lo indefinido, lo ilimitado y sin límite de tiempo; es el aoristo que el latín y las lenguas latinas han perdido y sólo conservan en el “había una vez...” de las narraciones infantiles. Algo sin traducción en el tiempo definido. Lo anterior al tiempo y al pasado. La “comarca imposible” de la que brotan la poesía y el relato humanos. Esa quinta estación que asedia a las del calendario es la eternidad (pero una eternidad cargada de frutos y de antiguas novedades) que asedia al tiempo y vulnera los “límites” que, incesante, impone la muerte. Esa quinta estación es “el pasado en nosotros [que] no se reduce a esta única pre-estación infantil o primaria o animal que sin interrupción vaga en nosotros mismos: lo Antiguo Inalterable... Cimiento inalterable de nosotros mismos en las ruinas del no-lenguaje en nosotros... Narración atascada, socavada en nosotros por el deseo de la presa y el miedo a convertirse en presa. Puede decirse: el deseo y la muerte...eterna narración que es en efecto más vieja que los caminos socavados por el paso de las manadas de esas presas. Desfile apasionante cuyas primeras imágenes están pintadas en los atrios de las cavernas”<sup>34</sup>. Es “lo anterior” depositado en las cosas y las vidas (por ello, “el niño es un ancestro que ha entrado en la casa... Recientes y vetustos, los bebés no son exactamente nuevos”<sup>35</sup>). Algo

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 833.

<sup>33</sup> Pascal Quignard, *Albucius*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>35</sup> Pascal Quignard, “El pasado y lo anterior”, en revista *Nombres*, n° 23, 2010, pp. 9-10.

“indomesticable” e “indeclinable” que Quignard opone al pasado; “retraso inaprensible” de la belleza.

Esa felicidad de lo anterior, la yema de los dedos que tocan el agua de la quinta estación, es también lo perdido recobrado: “*Sé que en la eternidad perdura y arde / lo mucho y lo precioso que he perdido: / esa fragua, esa luna y esa tarde*”. Anacronía como acronía eruptiva; lo aoristo que “derrota al pasado”, y proponemos nombrar aquí como lo arcaico. Esta palabra quiere designar una dimensión de la vida humana anterior a las civilizaciones y a las barbaries, en la que abreva la eternidad borgiana –que es cualitativa y volcánica. En efecto, “Una caza de lo perdido que conmueve el fondo del hombre. Colección de un aoristo en la que se reencuentran las huellas, los pasados simples, los pluscuamperfectos, los imperfectos del subjuntivo, como así también las joyas sonoras, los tesoros de ocre rojo, los objetos funerarios, el *agalma*. Una especie de infierno que brota y destroza lo actual. Ríos del Aqueronte, debajo del mundo, por los que se accede a lo actual, permitiendo hacer vivir lo actual... Hay un Anterior de vida explosiva debajo del estado presente de cosas que es necesario alimentar cada día. Una fiera preexistente al hombre...”<sup>36</sup>.

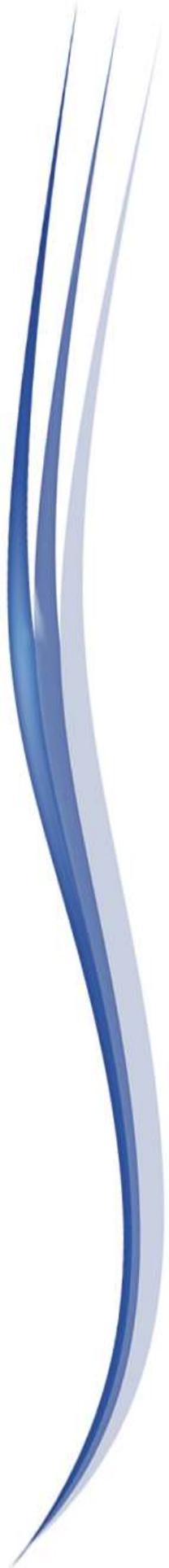
Lo arcaico se aloja en la rutina de los seres como tempestades, desencadenadas o retenidas. Es lo inapropiable mismo que descentra la soberanía del sujeto, desplaza el tiempo de su quicio y se renueva una y otra vez como objeto de *la larga busca*. Lo que yace en el fondo del tiempo –no en el sentido de un inicio o un origen perdidos del que nos hemos alejado, sino en el fondo de cada instante–; lo que yace, más bien, en el trasfondo del tiempo, lo que el tiempo trae y carga a su pesar<sup>37</sup>. “No hay un instante que no pueda ser el cráter del infierno / No hay un instante que no pueda ser el agua del paraíso”. No hay un instante –es decir– que no esté vulnerado por lo arcaico.

Encrucijada precisa de la eternidad y el tiempo, enmiendo la sentencia de Blake antes recordada: *lo arcaico* –el animal invisible que buscamos y nos busca, la cifra divina en la piel del tigre, la palabra pronunciada por un poeta en el oído de un rey, los sueños errantes que los durmientes activan cada noche...– *es la dádiva de la eternidad*.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 15.

<sup>37</sup> Quignard recuerda que “según los antiguos japoneses el origen se capitaliza. Los primeros antiguos son menos antiguos, menos cargados de lo anterior que los más recientes, ellos son cada vez más eruditos, cada vez más conocedores, cada vez más concentrados, cada vez más ebrios. En 1340, el Abad Kenkó ha escrito en su diario: ‘No es el ocaso de la primavera lo que anuncia el verano sino algo más fuerte que el declinar’. Hay algo indeclinable. Hay un empujón que no conoce tregua. Las cosas que comienzan *no tienen fin*” (ibid., p. 8).



## PONENCIAS

## Cristina Bosso

### *Wittgenstein y Borges, desde el laberinto del lenguaje.*

#### I - Introducción.

Una vez que nos embarcamos en la pregunta por el lenguaje y comenzamos a desconfiar de que su función se limite a ser un adecuado vehículo para representar el mundo se abre ante nosotros una amplia gama de sutiles posibilidades que nos alertan sobre la complejidad de esta relación. Comenzamos a caer en la cuenta de su potencia constructiva, de su poder configurador de la realidad. Desde el lenguaje nuestra experiencia del mundo se va cargando de sentido; en esto parece residir el núcleo de lo propiamente humano.

Por eso les propongo aquí pensar en el lenguaje y en el papel que este juega en nuestra relación con el mundo rastreando algunos indicios desde el entrecruzamiento dos pensadores excepcionales: Wittgenstein y Borges, entre los cuales podemos encontrar sugerentes aires de familia.<sup>38</sup> Filosofía y literatura, juegos de lenguaje con reglas diferentes, emparentados sin embargo por su capacidad para disparar el pensamiento, nos servirán en este caso como hilos conductores para ingresar en la compleja trama de este laberinto.

#### II - Lenguaje y mundo.

La capacidad del lenguaje para representar el mundo constituye uno de los supuestos más arraigados del sentido común, que perduró sin fisuras a lo largo de muchos siglos en la filosofía; nos resulta natural pensar que puedo correlacionar sin problemas, por ejemplo, el nombre “rosa” con la flor que nos viene a la mente al invocar su nombre. Desde este punto de vista, aceptamos que las palabras se comportan como rótulos que podemos ponerles a las cosas. Pero una indagación más sutil nos advierte sobre la ligereza de nuestro juicio.

---

<sup>38</sup> En el recientemente publicado libro *Borges, libros y lecturas - editado por la Biblioteca Nacional* - dos investigadores (Laura Rosato y Germán Alvarez) analizan los subrayados y anotaciones que dejó Borges en más de 500 volúmenes que donó a la biblioteca Nacional. Allí señalan que uno de los libros consultados es *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus* de E. Anscombe, con lo cual tenemos bases para afirmar que el parecido no es casual.

Tanto Borges como Wittgenstein descreen de la pretendida inmediatez de esta relación, desconfiando de la posibilidad de adecuación entre las palabras y las cosas. No en vano ambos comparten una lectura en común: la obra de Fritz Mautner,<sup>39</sup> quien pone en duda de manera radical la capacidad del lenguaje para representar la realidad. Ambos pensadores se hacen eco de esta idea.

Borges la presenta como la revelación que tiene el poeta Giambattista Marino al momento de su muerte. Así dice en *Una rosa amarilla*: “Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el paraíso, y sintió que en ella estaba su eternidad y no en sus palabras, y que podemos mencionar o aludir pero no expresar, y que los altos y soberbios volúmenes que formaban un ángulo de la sala en la penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo sino una cosa más agregada al mundo.” (*El Hacedor*, 1960) El lenguaje no es un espejo del mundo, nos dice Borges; y más aún: que podemos **mencionar o aludir** pero no **expresar**. No se trata de una afirmación ingenua, creo que implica una toma de postura ante un problema filosófico de envergadura, del cual Borges tiene noticias, como dijimos, a partir de la lectura de Mauthner. Como lo señala Cristina Bulacio, Borges experimenta, desde muy temprano, la dificultad propia de la naturaleza de las palabras -sucesiva, temporal, abstracta - de asemejarse a la realidad.<sup>40</sup>

También Wittgenstein reniega de la posibilidad de representar al mundo por medio del lenguaje; si bien en su 1º obra, el *Tractatus*, abonaba una teoría pictórica, posteriormente rechaza por completo esta posibilidad. Sostendrá ahora que el significado de una palabra es su uso en el contexto de una forma de vida, abandonando la idea de que el significado reside en la relación entre el nombre y la cosa. La referencia constituye sólo uno de los usos posibles, y sin lugar a dudas, el menos interesante.<sup>41</sup> Designar un objeto sólo sirve para empezar; pensemos en que aburrido sería un mundo en el que sólo nos moviéramos utilizando rótulos. Lo propiamente humano comienza cuando a partir de ellos

---

<sup>39</sup> El *Diccionario de la Filosofía* de Fritz Mauthner es una de las obras más asiduamente leídas y subrayadas por Borges, como él explícitamente lo afirma en numerosas ocasiones. Wittgenstein, por su parte, cita a Mauthner en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, en el cual hay escasas referencias a otros autores. Toma de él la idea de la filosofía como crítica del lenguaje que lo acompañará a lo largo de todo su pensamiento a pesar de los importantes virajes que en él se operan.

<sup>40</sup> Cristina Bulacio, *Dos miradas sobre Borges*, Ediciones de arte Gaglianone, Bs. As., 1988, pág. 26.

<sup>41</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.

se construye un sentido, se introduce la posibilidad. Un lenguaje estrictamente atado a la referencia permitiría solamente establecer un número muy limitado de relaciones (un número muy limitado de *jugadas*).

Podemos decir que el lenguaje, más que representar al mundo, lo **ordena y estructura**. En este proceso, **el primer paso es la configuración de categorías por medio de la abstracción**, que permite dejar de lado las diferencias particulares para crear conceptos, otorgando unidad a la multiplicidad del mundo sensible (detener el tropel de sensaciones del mundo fenoménico, dirá Borges). En la historia del memorioso Funes nos proporciona una magnífica metáfora de esta idea: incapaz de llevar a cabo el proceso de abstracción, Funes se detiene en cada detalle; el resultado, por supuesto, resulta agobiante; esto nos sirve para ilustrar cómo opera el proceso de abstracción, que nos permite borrar las diferencias que percibimos en el mundo sensible, igualar lo no igual para subsumirlo bajo la forma de un concepto. *“El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo”*, dirá en *Examen de Metáforas (Inquisiciones, 1925)*.

Si bien se trata de un proceso imprescindible para el conocimiento, Wittgenstein nos advierte que estas ansias de generalidad nos inducen a olvidar las diferencias. El ideal de unidad constituye una de las ilusiones del pensar, que aspira a descubrir lo que las cosas son *en sí mismas*. Los conceptos nos inducen a creer en una pretendida uniformidad, se sustentan en la forzada igualdad de los elementos que se reúnen bajo un mismo nombre. Esto es ya una construcción lingüística, el primer modo en que estructuramos nuestro mundo. Dice Wittgenstein: *“Se cree seguir una y otra vez la naturaleza y se va sólo a lo largo de la forma por medio de la cual la examinamos.”*<sup>42</sup>

Borges tiene clara conciencia de esto; no hay entre lenguaje y mundo ninguna adecuación posible; se trata de esferas diferentes, vinculadas por medio de la metáfora, desde las cuales la realidad comienza a adquirir un inusitado espesor. Así, en el maravilloso análisis que nos propone en *Indagación de la palabra*, nos muestra como la región de la Mancha no era un paisaje para los contemporáneos de Cervantes: *su realidad no era visual -*

---

<sup>42</sup> Op. Cit, & 114

*dice - era sentimental. Cervantes lo escribió para que su realidad conocida prestase bulto a la realidad inaudita de Don Quijote.*<sup>43</sup> La Mancha no es un lugar físico; es un lugar simbólico.

El lenguaje impone formas a la realidad, interviene en la construcción de categorías de objetos, fija límites a los conceptos y las reglas para usarlos y los ordena de acuerdo a diferentes criterios y necesidades. Por ser el hombre es un ser lingüístico, su mundo está constituido por la totalidad de significados que constituyen la trama de juegos de lenguaje en los que se encuentra inmerso. Desde el pensamiento de Wittgenstein, el mundo no es un conjunto ordenado de estructuras que se distinguen sin la participación del sujeto; no existe en él un orden que captamos y representamos, tampoco un orden ideal, sólo diferentes posibilidades y modos de ordenar que vamos ensayando por medio del lenguaje.

En *El idioma analítico de John Wilkins*, con sutil ironía, Borges juega con esta misma idea. Se trata de un escrito sumamente rico en reflexiones sobre el lenguaje, en el cual en la primera parte nos presenta la imposible empresa que acomete Wilkins de construir un lenguaje capaz de reflejar el mundo. Las categorías con las que Wilkins pretende organizar el mundo son, para Borges, absolutamente alarmantes, ya que comienzan a revelar las ambigüedades, redundancias y deficiencias del orden propuesto, lo cual se manifiesta en su máxima expresión en la imaginaria enciclopedia china de la cual da cuenta el Dr. Franz Khun, en la cual la arbitrariedad de la clasificación alcanza niveles de extravagancia. Advertimos allí que toda clasificación constituye el persistente intento de organizar la realidad, de ordenarla en base a regularidades y rasgos comunes, pero también, que en ellas subyace, inevitablemente, un principio de arbitrariedad. Las categorías de objetos que estructuran el mundo pueden construirse desde diferentes criterios, en cada caso, dependiente del punto de vista de quien lo propone; algunos pueden ser más útiles, por esto se imponen y subsisten; pero todos ellos, como toda construcción humana, resultan igualmente precarios y contingentes.

Ambos pensadores coinciden en el descubrimiento del sutil poder de la gramática en la estructuración de nuestro pensamiento. En ella residen las categorías desde las cuales interpretar la realidad. Por eso dice Borges *“Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo*

---

<sup>43</sup> J.L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Editorial Alianza, Madrid, 2008, pág.14.

*menos mineral, vegetal o animal y aun angelical) es precisamente la gramática*".<sup>44</sup> Wittgenstein, por su parte, no se queda atrás al afirmar que *toda una nube de filosofía se condensa en una gotita de gramática*,<sup>45</sup> poniendo de manifiesto que en ésta se sintetiza toda una concepción del mundo.

Al mostrarnos que no existe un orden susceptible de ser representado, Wittgenstein y Borges conspiran para desestructurar nuestro trato con el mundo y nos permiten atisbar la posibilidad de inaugurar nuevos modos de ordenarlo a partir de la palabra, de construir nuevos sentidos, de proponer nuevas interpretaciones.

Nuestro mundo humano no es una suma de cosas materiales sino la suma de sentidos que vamos configurando y tejiendo con los hilos del lenguaje. Con Cassirer podemos decir que en la medida en que avanza la actividad simbólica, la realidad física retrocede: en lugar de tratar con las cosas mismas, el mundo se envuelve en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos, en ritos religiosos. El sistema simbólico transforma la totalidad de la vida humana; desde allí se construye una nueva dimensión de la realidad. Construir sentidos e interpretarlos constituyen el anverso y el reverso, las dos caras desde donde el hombre construye su universo. Hay, entre lenguaje y realidad una irremediable dependencia.

Por eso, para Wittgenstein, los límites del lenguaje son los límites del mundo: Esta idea atraviesa la trama de su pensamiento. Punto de partida de un riguroso planteo teórico en el *Tractatus*, a su despojado lenguaje lo sucede uno plagado de metáforas que se despliegan a lo largo de su pensamiento tardío: el límite aparece bajo la forma de barreras naturales como la roca dura o las márgenes del río, o bajo la forma de prisiones, como la botella cazamoscas o las rejas contra las que incesantemente arremetemos. En el *Tractatus* es la lógica el inamovible límite del sentido, posteriormente el límite está en las formas de vida, en la praxis social, en la gramática. En todos los casos, sin embargo, el límite solamente puede establecerse desde adentro: no podemos salir del lenguaje para marcarlos desde afuera.

---

<sup>44</sup> J.L. Borges, *El idioma de los argentinos*, Editorial Alianza, Madrid, 2008, pág. 11.

<sup>45</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, pág. 507

Nuevamente encontramos en Borges una magnífica metáfora de esta idea; en el poema *Laberinto* dice:

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro*

*Y el alcázar abarca el universo*

*Y no tiene anverso ni reverso*

*Ni externo muro ni secreto centro. (Elogio de la sombra)*

En el universo borgeano, plagado de símbolos, el laberinto constituye un tema recurrente; laberintos de tiempo, de arena, de libros, de símbolos, de sombras, apresan al hombre. En *La casa de Asterión* el laberinto es un lugar caótico y sin sentido por donde el minotauro anda errante, solitario y perplejo, pero a la vez, es la casa que lo cobija, el único lugar donde puede habitar.

Señala Iván Almeida que el laberinto puede asociarse con dos ideas: como un lugar para perderse, o como un lugar del cual no podemos salir. Para él, en la obra de Borges el rasgo principal es la 2ª idea de inmanencia, la imposibilidad de salir de él. *El sujeto del laberinto borgeano no está afuera preguntándose por el sendero que lleva a su centro- dice - sino adentro, desde siempre, resignado a no poder salir.*<sup>46</sup> Esta caracterización nos sirve para pensar que resulta una apropiada metáfora del lenguaje. Como el laberinto, el lenguaje no tiene centro ni salida, anverso ni reverso; es el alcázar que abarca el universo; nos precede y nos envuelve: inevitablemente estamos dentro. El lenguaje nos contiene y da cuenta de los de los intereses humanos y sus cambios de dirección; constituye una ineludible red de la que no podemos salirnos.

Dice Almeida también que *un laberinto es un lugar determinado y circunscrito, y por lo tanto finito, cuyo recorrido interno es potencialmente infinito*. Perfectamente podríamos aplicar esta caracterización al lenguaje, paradójicamente finito e infinito a la vez, límite y espacio de posibilidades. El lenguaje es el límite del mundo, pero sus fronteras son móviles como las márgenes de un río; crece con la incorporación de nuevos términos, de nuevas reglas,

---

<sup>46</sup> Iván Almeida, *Borges y los laberintos de la inmanencia*, publicación on line de la universidad de Pittsburg

con nuevos juegos de lenguaje que aparecen para dar cuenta de nuevas prácticas, en tanto otros perecen al caer en el olvido. El lenguaje da cuenta de los cambios de dirección de los intereses humanos, permite incorporar en nuestro mundo sutilezas y matices.

Por otro lado, dice Wittgenstein: “*El lenguaje es un laberinto de caminos, vienes de un lado y sabes donde andas, vienes de otro al mismo lugar y ya no lo sabes*”.<sup>47</sup> Podemos decir que en el lenguaje está presente también el otro elemento que caracteriza a un laberinto: en él podemos desorientarnos y perdernos, pero a veces, también, podemos encontrar un hilo conductor desde donde construir el sentido.

### Bibliografía:

- Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, Editorial Tramará, Madrid, 1976.
- Jorge Luis Borges, *Una Rosa Amarilla, El idioma analítico de John Wilkins, Funes el memorioso, Elogio de la sombra, La casa de Asterión, Laberinto*, todos en *Obras completas*, Emecé Editores, Bs. As., 1972.
- Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Editorial Alianza, Madrid, 2008.
- Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Editorial Alianza, Madrid, 2008.
- Cristina Bulacio, *Dos miradas sobre Borges*, Ediciones de arte Gaglianone, Bs. As., 1988
- Fernando Baez, *Mauthner en Borges, Espéculo, Revista On Line de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, Madrid, 2001, ([http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/borg\\_mau.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/borg_mau.html))
- Iván Almeida, *Borges y los laberintos de la inmanencia*. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>

---

<sup>47</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, & 203.

## Fabián Cardozo

### *Tan sólo una máscara*

*¿Cómo interpretar un papel*

*sin saber que se está actuando?*

Jean-Paul Sartre

*Las palabras*

Él, el oculto y enigmático inglés que una mañana de abril de 1564 naciera en Stratford-upon-Avon; Él, que quizá fue uno de sus lejanos mayores como dijera alguna vez, y que su caligrafía finamente recortada en cuadernos de octavo mayor lo inspirara a leer las pasiones de Yago y Macbeth; Él, cuyo nombre se mixtura en ese palimpsesto formado por los tantos otros nombres de Bacon, Marlowe, Middleton y Fletcher; Él, es tal vez, el oscuro hacedor de las sentencias *Everything and Nothing* que le dan título a uno de los relatos más geniales de Borges. Él, sin ninguna adjetivación más de las que alberga su nombre es William Shakespeare.

Y Shakespeare es el tema central del relato aludido, pero tal vez es también Borges o tú, o yo, o aquellos griegos que en la nocturnidad estrellada de Eleusis danzaran ofrendando su culto a Dionisios y fundaran el teatro occidental junto a las arenas del Egeo. El tema es el hombre y el eterno mito de la máscara que lo recubre, que lo aprisiona y lo libera, el tema es el escritor y su escritura, que trazo a trazo lo vela con el cedazo de las palabras, el tema es el teatro, ese juego de máscaras en que los actores simulan ser otros y los espectadores – como dijera Coleridge – suspenden temporalmente su incredulidad para creer en la fantasía de ser ellos mismos, otros.

Borges, que creía en la literatura, en las arabescos de la ficción no menos reales que la realidad, y en el mundo alternativo que podía crear la literatura, el verdadero mundo según él, dibuja con las filigranas de su prosa, a un dramaturgo y poeta del siglo XVI- XVII, pero en esa imagen que nos brinda de Shakespeare está planteando una problemática inherente al hombre, a su ser-en-el-mundo, a su representación figurativa en el contexto en el que se desenvuelve. El dramaturgo inglés es el modelo del que se vale Borges para inquirir en lo

más profundo de la existencia, en la inquisición de una antropología filosófica, preguntando quién hay detrás de uno, quién se esconde entre las sombras de nuestra silueta psíquica, porque en la acaso imprevisible respuesta se esconde el misterio de nuestro ser. Pero he aquí, que Borges inquiera quién está detrás de Shakespeare y la respuesta es nadie. Dice: “Nadie hubo en él, detrás de su rostro y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien.” (1994: 53). ¿Es decir que somos un simulacro que se dibuja sobre el recorte de una figura inasible que esconde la inanidad? Tal vez, pero veamos como Borges plantea el tema.

Y aquí Borges recurre una vez más a una de sus simbologías, como es el sueño, porque la vida tal vez consista en esa figura evanescente y fantasmagórica de las imágenes oníricas. Contrario a la entronización del sujeto trascendental kantiano, a las volutas algebraicas de la racionalidad cartesiana, Borges se proyecta mejor en Swedenborg que dialogaba con los ángeles y en el misticismo de Angelus Silesius, pero sin embargo en ese espíritu trascendente que se reconoce en la divinidad descorre el telón del amplio misterio del cosmos y tras él encuentra la Nada. Y es ahí que Borges se dirime entre Kierkegaard y Schopenhauer, encontrando en el primero el *dictum* de que “la importancia del corazón es querer una sola cosa”, pero descubriendo en el segundo, junto al primero, la inanidad de toda voluntad y representación y la angustia de saberse en contingencia.

Shakespeare tenía un mal, como Borges lo tenía y quizás todos los hombres lo tenemos, y era ese que, cuando a aquél lo dejaba en soledad la caída del telón y a éste sus personajes de arrabal, sus tigres, espejos y bibliotecas, consistía en reconocerse el presagio de una máscara que oculta un rostro que oculta la nada. “Alguna vez pensó que en los libros hallaría remedio para su mal y así aprendió el poco latín y menos griego de que hablaría un contemporáneo (...)” (Borges, 1994: 53), y en esos libros en los que Shakespeare no pudo encontrarse, Borges parece decirnos que él tampoco puede encontrarse en su literatura. ¿Hay entonces algo así como un carácter escéptico en la cifra que dibuja el autor de *El Hacedor*? ¿Si Borges no se encuentra en la literatura dónde entonces?

A mi modo de ver, Borges no descrea de la literatura, ni en la hondura metafísica del ser; recurre a la literatura, se sumerge e impregna de ella para matizar el terrible dolor de saberse un hombre, tan sólo un hombre, que como Shakespeare, en el fondo, esconde la Nada. Como los gnósticos que creían que el mundo había sido formado por un genio

maligno y que sus lóbregos sueños eran aquellos que le dotaban de forma a nuestra existencia, aquí parece que la representación que hace la literatura del mundo es el salvoconducto para salvarlo a él de su predestinada desgracia. Es algo así como si Borges nos dijera que detrás de tú y yo no hay Nadie, ningún sostén metafísico, ni esencia ni sedimento vital y que la única “salvación” tal vez provenga del arte como creía Heidegger. De allí que la fuente nutricia está en los libros y en las máscaras que los personajes intercambian; la “salvación” para Borges está en vivir día a día, y ese vivir día a día consiste en representarse por medio del arte un hombre, un nombre que en verdad es nadie. Como Ulises que navegó por las aguas del Egeo y se debatió entre cíclopes y sirenas para reconocer que su nombre era Nadie, así tal vez sea ese destino fatal de la flecha, que imagina herir en el corazón pero imprevistamente se desintegra en el aire como en los sueños, el que Borges cree encontrar en lo recónditos subterráneos del alma humana. Pero la flecha que susurra ser banal acaso es una imprevista aparición que revela lo contrario: “En un corredor vi una flecha que indicaba una dirección y pensé que aquel símbolo inofensivo había sido alguna vez una cosa de hierro, un proyectil inevitable y mortal, que entró en la carne de los hombres y los leones y nubló el sol en las Termópilas y dio a Harald Sirgurdarson, para siempre, seis pies en tierra inglesa” (“Mutaciones”, en *El hacedor*, 1994: 43).

## II

Todo y Nada reza el título del relato de Borges. Pareciera que en la contemporaneidad hemos perdido algo del imaginario vital del Renacimiento. Esa dialéctica entre macrocosmos y microcosmos que le daba pleno sentido a la universalidad del mundo y a la totalidad que albergaba en sí mismo el hombre. Sin embargo, el racionalismo del Seiscientos que supuso la entronización absoluta del entendimiento, condujo a un callejón sin salida, donde los contemporáneos nos encontramos solos, desvaídos, anonadados. Así, en el autor de *El Aleph* el hombre es tan sólo una máscara; en el arte encuentra dos cosas concurrentes y en apariencia divergentes: Por un lado, por medio del hecho artístico se va hasta el fondo de la hondura existencial y se reconoce allí, en ese espacio extático y edénico, el verdadero signo que le da nombre a su labor. Como cuando dice que un hombre imagina todos los espacios del mundo, los mares, las montañas y los ríos y luego de su extravagante recorrido reconoce que no ha hecho otra cosa que dibujar las líneas de su rostro. Por otro lado, cuando la mirada introspectiva

alcanza la más ardua profundidad del propio yo, aquélla se disemina en múltiples esquirlas porque sólo encuentra la difracción de un ser desgarrado en su propia constitución ontológica.

Vamos, sin más dilaciones; de lo que Borges nos está hablando es de la muerte, de una suerte de levedad del ser en la que su esencialidad al fin del camino se ve reflejada en un espejo que no le devuelve figura alguna. La muerte de Shakespeare equivale a la muerte de cualquier hombre, porque incluso cuando Coroliano, Hamlet y el rey Lear fueran sus adláteres para cruzar el camino zigzagueante de la existencia, al fin él no es más que el polvo que yace a los pies de un árbol.

Borges se pregunta entonces, si el destino de semejante artista fue la desaparición, que quedará entonces de él, adónde irán sus relatos y poemas, a qué lugar ignoto ir a buscar el *pathos* de su escritura. Shakespeare y su obra, a mi entender, constituyen un espejo donde Borges se mira y nos hace mirar a nosotros; allí, por medio del arte, encontramos el verdadero rostro que nos da forma. Sin embargo, la inanidad del hombre siempre, ante el clamor de saberse nada, eleva sus ojos a Dios y pregunta, pregunta y pregunta, buscando en dicha inquisición no sólo una respuesta, sino escuchar la voz audible de un ser que en su completud de ser matice en un cromatismo esperanzador este sentido trágico que reviste el vivir del hombre y el artista.

Pero he aquí que en Dios se da la misma paradoja de una refracción al infinito que devuelve tan sólo una sombra. Shakespeare pregunta a la divinidad y se dice en el relato: “La historia agrega que poco antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo que tantos hombres he sido en vano quiero ser uno y yo’” (Borges, 1994: 56). La diversidad de las cosas múltiples y pasajeras de las que hablaba Platón –y de la cual el hombre es una de ellas – quiere reencontrarse en la Unidad. Fue muchos, fue reyes, príncipes, amores y dolor, pero hacia el final de su vida sólo quiere ser uno, volver a esa unidad primigenia que le devuelva la identidad o por el contrario la subsuma en la totalidad inefable del Ser. Ahora bien, Dios responde, al menos responde, y en esa respuesta tal vez se cifre el sentido último de las cosas, la multiplicidad que alberga lo uno y viceversa, y ambas transitadas por el destino de un sueño: “Yo tampoco soy- dice Dios -, yo soñé el mundo como tu soñaste tú obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mis sueños estabas tú, que como yo eres muchos y nadie” (p. 56).

Acaso el misterio de los hombres no sea completo, acaso alguna chispa de verdad se haya revelado a nuestros ojos, en un crepúsculo, en una rosa, en una sonrisa. Acaso Dios no haya contestado la verdad, y su respuesta no sea otra cosa que lo que imaginó Shakespeare. Acaso Borges busque en la materia de los sueños el móvil de su literatura, su fibra más íntima, su interrogación incesante, su dicha. Todo ello nos hace pensar que lo mágico de que están formados los sueños, tal vez sea la materia viva de lo real y que en algún gesto, en alguna mirada, en alguna pasión puede esconderse el cofre vivificante del que surge la divinidad.

Ya no hay más que decir, sino agregar lo que dijo Rabelais y que Borges constantemente recordaba en su agnosticismo siempre expectante: “Voy en busca de un quizás, bajad el telón, se acabó la farsa.”

### **Bibliografía**

Borges, Jorge Luis, *El hacedor*. Bs As. Emecé, 1994.

Gevaert, Joseph, *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*. Salamanca. Sígueme, 1978.

Sartre, Jean-Paul, *Las palabras*. Bs. As. Losada, 2005.

Shakespeare, William, *Hamlet*. Madrid, Alba, 1997.

Shakespeare, William, *Macbeth*. Bs. As, Altamira, s/f.

## Carmen Gandulfo Tagle

### *El azul y el bermejo ya no son una niebla...*

El azul y el bermejo ya no son una niebla...

En la Paleta del pintor el azul de cobalto y el rojo bermellón, vibraban para que el pincel los utilice, y cuente nuevas historias de un recorrido.

¿Cuándo podríamos decir que ya no sabemos cuál es el rojo y cuál el azul?

¿Cómo será el azul que yo veo en relación al tuyo?

En algún momento podré decir que el mundo es gris y ni siquiera en los recuerdos, el tomate, o el ají son rojos?

Triste noticia, la que Borges nos cuenta en su poema "El ciego",... el azul y el bermejo son ahora una niebla y dos voces inútiles...", angustia de no ver y suponer que aunque es de noche, los colores descansan y nunca más volverán a brillar durante el día. La esperanza de volverlos a ver aunque sea en los recuerdos, ya no existe?

La vida es un laberinto

Pertenece a un mundo real y concreto, de objetos, personas, cosas y fenómenos que acontecen.

Por la capacidad de observación, y de retención de la memoria, podemos recordar hechos, situaciones, objetos, seres, podemos revisualizar ese contexto.

El artista, percibe la realidad, estando en ella misma, rememorando o inventando. Genera espacios y situaciones, que propone desde otra mirada.

Kandinsky, nos dice que todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad – interioridad.

Ej: observar una calle desde una ventana o estar en ella.

Cuando leemos a Borges en laberinto;

*“No habrá nunca una puerta. Estás adentro*

*Y el alcázar abarca el universo*

*Y no tiene anverso ni reverso*

*Ni externo muro ni secreto centro...”*

Nos habla de esta realidad a la cual pertenecemos, ese estar adentro, sin opción a otro estado, que no podemos evadir ni escapar.

Desde la ventana que propone Kandinsky también estaríamos en esa calle, aunque en un espacio más amplio.

Los laberintos de Borges, entiendo, desde mi mirada artística, son metáforas de la vida, en la cual no hay puertas, y siempre estamos adentro, y se nos presentan, sencillos de transitar o complicados, con muros que se nos interponen para llegar al centro.

Trato de representar esta idea, la de Borges, en laberintos, con una sola forma de transitarlos, o con fuga de varios caminos, curvos, rectos, de varias opciones, con escaleras, con enigmas, me imagino el laberinto de Creta, los construidos por los reyes de Oriente.

El laberinto en el cual se encuentra Borges con su escasa visibilidad, ese, al cual nos enfrentamos cuando estamos a oscuras, y no sabemos donde hay una puerta, una pared, un

escalón, un objeto, ese que no sabemos bien, a dónde estamos, ese estado de perplejidad, de desorientación, de asombro...

En este momento en las paredes del auditorio hay laberintos, todos diferentes, algunos luminosos, coloridos, otros de arena y tierra. Cada uno es una historia, cada trazo, o surco, tiene un significado, desde el color, la textura, y si la línea sobresale o es hundida. Si responde a un centro, o tiene varias entradas y varias salidas.

*“El Laberinto es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad. Desde hace milenios este motivo se graba en la roca o en el barro, se pinta sobre cerámica, se dispone mediante piedras en el suelo o se dibuja en antiguos manuscritos, se define con arbustos y árboles, entre otra infinidad de variantes.*

*Un laberinto tiene un camino entrelazado, no tiene callejones sin salida, siempre es de entrada y salida y se dirige hacia el centro. En el centro se encuentra el punto de regreso y el mismo camino conduce al exterior. El laberinto es una imagen, símbolo sobre el difícil y complejo camino de la vida de los seres humanos. Habla de las verdades de la vida, de las dificultades y las luchas, pero también simboliza la entrada, el centro y la nueva libertad una vez que se vuelve al exterior...”.*

*Gernot Candolini,*

¿Alguna vez estuve adentro de un laberinto? ¿Alguna vez dibujé un laberinto?

Quizás en otros tiempos y cultura, el laberinto, se usaba con un sentido místico y ritual, donde el hombre seguía el camino trazado, y lo danzaba, y en este juego podía llegar a “su” centro.

A diferencia de los Laberintos de Borges, los míos son para ser recorridos en total libertad, como un juego, utilizando la razón y la imaginación. No son lugares de encierro y son momentos importantes, significativos, recuerdos, de lo recorrido en el pasado y el futuro por buscar. En otros utilicé luces, y perforé la tela del bastidor, para que los rayos de luz iluminaran un punto, como los puntos de luz o esos momentos más felices, esos que nos dejaron luz.

Con Borges aprendí a ver lugares, a caminar más lento, a no dejarme llevar por el ritmo loco de la vida, sino detenerme, mirar, valorar, escuchar, oler, sentirme viva, y apreciar el presente, en el tiempo y en el espacio.

*“He olvidado los hombres que antes fui; sigo el odiado*

*camino de monótonas paredes*

*que es mi destino. Rectas galerías*

*que se curvan en círculos secretos al cabo de los años.*

*Parapetos que ha agrietado la usura de los días....”*

Borges, nos dice que él conoce tres laberintos, el espacial, el temporal y en el que está él con María Kodama.

Mis laberintos pictóricos, quieren referirse a estos pensamientos,

Intentan presentar diferentes propuestas.

Utilizo materiales, para que todos puedan tener acceso a ellos, con la vista y con el tacto, para las personas que ven y para las que no tiene buena visión.

Propongo un acercamiento y un contacto con la obra, donde el recorrido, se presenta como un juego, donde el espectador también está adentro del laberinto, recorriéndolo, gustando de sus muros, pasillos, escaleras, caminos oscuros y brillantes, dejándose sorprender por un incierto camino y con la libertad de entrar y salir, las veces que desee.

En este transitar entra en juego el “tiempo”, ya que el recorrido visual o táctil necesita de él, necesita de decisiones, búsquedas, imaginación para situarse en un contexto.

Leyendo a Borges, entro en su mundo, me voy haciendo amiga, leo sus palabras, llenas de asombro, descubrimiento, delicada descripción de estados de ánimo, sus espejos, sus sueños, sus anhelos, sus penas, y tristezas... Todo esto desde mi humilde condición de artista plástica, imaginándome, sus galerías, bibliotecas, libros, y personajes. Cuando leo es como si él me guiara por los pasillos y yo fuera la ciega,

*“Lo han despojado del diverso mundo,  
de los rostros, que son lo que eran antes,  
de las cercanas calles, hoy distantes,  
y del cóncavo azul, ayer profundo.  
de los libros le queda lo que deja  
la memoria, esa forma de olvido  
que retiene el formato , no el sentido,  
y que los meros títulos refleja.  
El desnivel acecha. Cada paso  
puede ser la caída. Soy el lento  
prisionero de un tiempo soñoliento  
que no marca su aurora ni su ocaso.  
Es de noche. No hay otros. Con el verso  
debo labrar mi insípido universo.”*

Cada verso, es una enseñanza, una imagen en mi memoria, y un consejo para mí que estoy tratando de enseñar arte a las personas que no ven,

Por eso creo que en nuestra memoria guardamos esas cosas significativas, importantes, por ejemplo yo recuerdo las manos de mi padre, y ya hace veinte años que no las puedo ver porque él ya no está aquí, también recuerdo la piel suave de mis hijos cuando fueron bebés, su perfume... A veces, el más tirano es el tiempo que nos quita tantas cosas lindas, y por suerte las podemos guardar en la memoria, entonces cierro los ojos, y veo una frutera donde el limón es amarillo, las uvas verdes, las manzanas rojas, las mandarinas, anaranjadas. El cielo celeste, los atardeceres multicolores y que cuando llueve se siente el olor a la tierra mojada.

Así cada uno, puede traer en su imaginación lo que desee, por eso creo que cuando Borges, nos dice que el azul y el bermejo son ahora una niebla y dos voces inútiles, nos habla de la pena de estar alejado del mundo de los colores, nos habla de un tiempo atrás, donde él podía vibrar con la furia de los colores, y que ahora sólo es un sueño?

La comparación con la niebla, nos lleva a pensar en esta imagen, de estar perdido, desorientado, con una incansable necesidad de claridad, pero no implica que sea una negación de los colores, sino que, poéticamente, nos relata su situación y añoranza.

*“Gracias quiero dar al divino  
laberinto de los efectos y las causas  
por la diversidad de las criaturas  
que forman este singular universo,  
por la razón, que no cesará de soñar  
con un plano de laberinto,....”*

Borges, agradecido, Borges ciego, Borges admirado de su espacio, Borges amigo, cada poema, nos cuenta de su vida, nos pinta una realidad, un momento, en el que casi no hace falta haber estado allí por que en cada lectura el nos retorna a ese lugar, a esa situación.

*“... Conocí la memoria,*

*Esa moneda que no es nunca la misma.*

*Conocí la esperanza y el temor,*

*Esos dos rostros del incierto futuro.*

*Conocí la vigilia, el sueño, los sueños,*

*La ignorancia, la carne,*

*Los torpes laberintos de la razón,*

*La amistad de los hombres,*

*La misteriosa devoción de los perros...”*

¿Quién es el que escribe? El que lee, el imaginado, el poeta, no importa quien es, sino lo conmovedora de sus palabras, que a veces sencillas, se acercan y nos hablan a los oídos de los que no podemos escuchar, su lenguaje, que le habla a un niño y de pronto a un erudito, a un literato, a un artista, sus palabras, sus versos, son para todos, cada uno obtiene lo que busca.

Una obra tan prolifera, que como los laberintos, no se termina nunca de recorrer.

**César E. Juárez**

*Jorge Luis Borges y la estética: reflejos e interpolaciones*

**1. Idas y vueltas con el sentido: resonancias**

Habitualmente, cada vez que se piensan las relaciones entre la *literatura* de Jorge Luis Borges (1899-1986) y la *filosofía* se lo hace desde ésta última homologándola –sin más– con la *metafísica*. Pues bien: sin negar la evidente preocupación metafísica de Borges, cabe asimismo adoptar un punto de vista algo excéntrico dentro de la numerosa exégesis borgeana; abandonar provisoriamente –si se quiere– el dispositivo metonímico que tiende a fagocitarse la pluralidad inherente a la filosofía misma. Tal es el caso –en consecuencia– del hilo conductor que nos proporcionan cinco piezas claves de *El hacedor* (1960): “Una rosa amarilla”; “Borges y yo”; “El otro tigre”; “Arte poética” y “El poeta declara un nombradía”. Hay en estas piezas un juego sutil de *reflejos e interpolaciones* que configura lo que llamaríamos –con algunos reparos, ciertamente– una *estética*; *estética* que –hay que decirlo– no se deduce en modo alguno de una *metafísica*. Nuestra hipótesis hace pie en el hecho de que, como señala Luigi Pareyson (1918-1991) en sus *Conversaciones de estética* (1966), la: “exigencia de la experiencia y de lo concreto no sólo no suprime el carácter especulativo y filosófico de cualquier reflexión sino que es la única condición de su posibilidad” (1988: 122). De ahí, pues, que la *reflexión estética* de Jorge Luis Borges no merezca el desdén de la atención filosófica. Lo significativo, además, es que el horizonte de alusividad que esta reflexión instaura es eminentemente filosófico; en otras palabras: su semántica –palabras y procedimientos– proviene de un discurso que abreva en una tradición que comienza con los griegos antiguos pero que –felizmente– no se cancela con ellos.

En un pasaje difícil de soslayar de “Cartón pintado y metafísica”, Alan Pauls (1959) anota: “La pregunta borgeana no es ¿qué decir? ni ¿cómo escribir?, sino: ¿cómo se oye? Las palabras no *tienen* sentido; a lo sumo lo adquieren, pero sólo en la medida en que entran en algún tipo de relación, en que forman parte de alguna clase de contrato con esa otra instancia que es un oído” (2000: 125).

En efecto: la tematización que propone aquí Alan Pauls bien puede operar no sólo como una premisa implícita en cualquier poética, sino también –desde luego– como una

instancia capaz de estructurar cualquier aproximación crítica que se asuma como tal cosa. Adviértase –por lo demás– que la premisa implícita de la que estamos hablando adopta la configuración de una pregunta; y esto –por cierto– no es un dato menor: “¿cómo se oye?”

Si partimos de esta tesis, tendremos que concluir –por tanto– que: “toda poética – como señala Alan Pauls– es siempre una poética de la *resonancia*” (125). En fin: ¿Seremos capaces de afinar nuestro oído estético?

## 2. Más allá de cualquier proceso: *reflejos e interpolaciones*

*Borges es lo menos parecido a un escritor casual.*

**Ezequiel de Olaso**

Podríamos decir –algo temerariamente– que en el comienzo de *El hacedor* (1960) – en tanto objeto estético– hay algo espurio; si tomamos en cuenta el relato que el mismo Borges ofrece en el capítulo IV de su *Autobiografía. 1899 – 1970* (1970) –escrita en colaboración con Norman Thomas di Giovanni (1933)–, advertiremos que el libro en cuestión comienza a imaginarse a partir de un pedido de Carlos Frías, su editor. Es éste último –precisamente– quien le dice a Borges que “necesitaba un libro nuevo” (1999: 135) para sus obras completas. Las palabras de Carlos Frías son citadas por Borges con cierto detalle: “Todo escritor tiene un libro [...]. Sólo necesita buscarlo” (135). En síntesis: Borges busca el libro y lo primero que encuentra revolviendo en los cajones de su casa son: “poemas y textos en prosa” (135). Observa entonces:

Esos materiales dispersos –organizados, ordenados y publicados en 1960– se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro –que más que escribir acumulé– me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay relleno. Cada pieza fue escrita porque sí, respondiendo a una necesidad interior. Al preparar ese libro ya había comprendido que escribir de manera grandilocuente no sólo es un error sino un error que nace de la vanidad. Creo con firmeza que para escribir hay que ser discreto (135 y 138).

Hemos citado *in extenso* a Borges, ya que hay en estas consideraciones una serie de instancias que deberían tenerse en cuenta toda vez que se pretenda dilucidar una cuestión axial como lo es la del contexto de producción de un fenómeno estético; a continuación – por tanto– sólo analizaremos tres de estas instancias.

En primer lugar, interesa especialmente aquella observación de Borges según la cual *El hacedor* (1960) fue antes *acumulado* que *escrito*. Pues bien: ¿Qué sentido tiene esto? No por azar leemos en su epílogo de apenas dos párrafos: “*De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones*” [sic] (2010: 346).

Otra cuestión a tener en cuenta, es el modo a través del cual Borges intenta justificar la configuración del libro: tanto los textos en prosa como lo poemas habrían nacido respondiendo a una “necesidad interior”; es más: “porque sí”. De ahí –pues– la naturaleza por momentos intersticial de las relaciones que las piezas de *El hacedor* (1960) establecen entre sí. Dicho de otro modo –y a manera de hipótesis provisoria– podría sostenerse que sólo en esas hendiduras de las partes del todo abrevan las posibles constelaciones que los lectores podremos trazar desde nuestras lecturas o relecturas.

Por último, cabe detenerse –asimismo– sobre la relación que Borges establece entre *escritura* y *discreción*. Dice: “Creo con firmeza que para escribir hay que ser discreto”. Es esa misma relación –precisamente– la que tematizará con notable pericia Hans-Georg Gadamer (1900-2002) en “¿Están enmudeciendo los poetas?”, ensayo que –coincidentalmente– el filósofo alemán publica por primera vez en 1970. Inspirándose en una carta del 22 de febrero de 1923 que Rainer Maria Rilke (1875-1926) escribe a Ilse Jahr, Hans-Georg Gadamer sostiene que el tono del poema lírico actual es el de una “discreción indescriptible” (2004: 108).

Hasta aquí hemos tratado de ofrecer algunos elementos útiles para pensar el contexto de producción de *El hacedor* (1960). En cuanto al contexto de recepción, sólo traeremos a colación una anotación de Raúl Dorra (1937) que da que pensar; escribe a propósito el crítico nacido en San Pedro de Jujuy:

Muchas veces [...] el pensamiento de Borges es como una sombra que repite un cuerpo pero le quita su espesor y su naturaleza o como un espejo que muestra una imagen deformada e invertida. En los años sesenta se consolidó la idea de que para cambiar la historia era necesario ejercer violencia y en consecuencia se construyó una ética de la violencia. Borges vivió fascinado por la violencia, pero por una violencia –la del gaucho, la del compadrito, la del vikingo– sin dirección y sin utilidad, esto es, una pura “fiesta del coraje” que en definitiva era para él una estética (2008: 42).

Entendemos que las palabras de Raúl Dorra son significativas; hay en ellas –por cierto– mucho más que una memoria personal de aquellos años, y –en consecuencia– nos permiten entrever los procesos sociales que entonces comenzaban a gestarse en Argentina y en el resto de Latinoamérica.

Tomando como texto establecido de *El hacedor* (1960) la versión que ofrece la reciente edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo y publicada en 2010, diríamos que la estructura del libro es bastante simétrica: una suerte de dedicatoria-prefacio en la que aparece un nombre caro a Borges: Leopoldo Lugones (1874-1938); veintitrés textos en prosa; veinticinco poemas; una sección titulada “Museo” con siete textos de incierta condición genérica; y –finalmente– un epílogo de notable belleza literaria. De ahí que –para la presente aproximación– se haya optado por un corpus mínimo de cinco piezas; dos textos en prosa: “Una rosa amarilla” y “Borges y yo”; dos poemas: “El otro tigre” y “Arte poética”; y un texto de la sección “Museo”: “El poeta declara su nombradía”. En todas estas piezas se advierte lo que Vicente Jarque (1956) ha llamado con precisión: “pérdida de la ingenuidad” (en Plebe, 1993: 13). Pérdida que –casi sin solución de continuidad– remite: “a la necesidad, característicamente moderna, de incluir en la obra un elemento de *reflexión* sobre sí misma y, por tanto, un elemento de negación de la apariencia *estética* en el seno de la propia apariencia *artística*” (Jarque, en Plebe, 1993: 13).

Recordemos las palabras ya citadas de Alan Pauls en “Cartón pintado y metafísica”: “La pregunta borgeana no es ¿qué decir? ni ¿cómo escribir?, sino: ¿cómo se oye? Las palabras no *tienen* sentido; a lo sumo lo adquieren, pero sólo en la medida en que entran en algún tipo de relación, en que forman parte de alguna clase de contrato con esa otra instancia que es un oído” (2000: 125).

Preguntamos entonces: ¿Cómo se oyen las cinco piezas de Borges desde un oído estético? ¿Cuál es la resonancia? Sintéticamente: entre *Proceso a la estética* (1959) –de Armando Plebe (1927)– y *Conversaciones de estética* (1966) –de Luigi Pareyson (1918-1991)– se extiende un horizonte de arduas y sutiles discusiones teóricas en torno a la estética –en tanto disciplina filosófica–, que aún permanece abierto en nuestros días. En otras palabras: estamos –en rigor de verdad– ante un debate inconcluso que continúa interpelándonos.

La posición de Armando Plebe se articula en su libro a través de tres momentos axiales: 1) Análisis de la crisis de la estética; 2) Proceso a la estética; y 3) Explicitación del significado de la crisis y del proceso a la estética. Vicente Jarque sintetiza la tesis de Plebe en los siguientes términos:

Con un examen escasamente piadoso [...] de las corrientes dominantes de la estética hacia mediados de siglo –la fenomenología, las corrientes positivistas, el marxismo y el existencialismo, en cuyo marco ubica a Heidegger–, Plebe nos sitúa ante la que habrá de ser su propuesta: la de una estética filosófica crítica de la tradición, y orientada, sin embargo, hacia una suerte de metafísica *débil* entre el historicismo y el vitalismo [...], en convivencia con una pluralidad de estéticas particulares –poéticas– de las que extraer materiales para la reflexión (en Plebe, 1993: 17).

En *Conversaciones de estética* (1966), Luigi Pareyson –por su parte– se pregunta desde el título de uno de sus ensayos: “¿Abolición de la estética?” Sin mencionar a Armando Plebe –por supuesto–, polemiza con la tesis de su colega y deja claro cuál es su opinión al respecto; observa:

Una cierta parcela –la más polémica– de la filosofía contemporánea parece reducir la tarea de la filosofía a la demostración de su propia inutilidad: se afirma que la filosofía es imposible como ciencia autónoma, con un específico campo de investigación; la filosofía termina por quitar la palabra al filósofo y entregársela absolutamente a los especialistas de cada una de las disciplinas científicas. No sucede de otro modo en la estética: aquejada de la manía de autodestrucción, cierta estética termina por negarse a sí misma, y reconocer como único discurso legítimo

sobre el arte el de los propios artistas, o el de los críticos, o el de los teóricos de las distintas artes (1987: 121).

Pues bien: entendemos que con lo expuesto hasta aquí han quedado totalmente identificadas las diferencias de opinión entre Armando Plebe y Luigi Pareyson; las premisas desde las cuales ambos filósofos parten –desde luego– son ciertamente distintas en sus respectivas determinaciones. A pesar de estas diferencias de opinión, me atrevería a decir que los dos pensadores italianos podrían coincidir en un punto insoslayable: la *pérdida de la ingenuidad del arte*; es a partir de dicho punto que tendrían que admitir –asimismo– que en las obras de arte modernas se manifiesta, como argumenta Vicente Jarque, la: “necesidad [...] de incluir [...] un elemento de *reflexión* sobre sí misma y, por tanto, un elemento de negación de la apariencia *estética* en el seno de la propia apariencia *artística*” (en Plebe, 1993: 13). Es desde este marco –por supuesto– que puede adquirir otro espesor aquella indicación borgeana en el epílogo de *El hacedor* (1960), acerca de los *reflejos* e *interpolaciones* en los que abundará su “silva de varia lección”. En sus pertinentes notas a la edición crítica, Rolando Costa Picazo ofrece todo lo que es esencial para comprender el alcance de estos dos términos. Según su conjetura –totalmente probable, por lo demás– los *reflejos* remiten a lo que la teoría literaria contemporánea llama *intertextualidad*; vale decir: “la relación que se obtiene entre un texto y otros textos que cita, reescribe, absorbe o prolonga” (en Borges, 2010: 405). En cuanto a las *interpolaciones*, aclara puntualmente también allí Rolando Costa Picazo que consisten en intercalaciones de: “palabras, frases o extractos en el texto, provenientes de textos ajenos” (en Borges, 2010: 406).

En una nueva vuelta de tuerca, podríamos hacer una pregunta como la que sigue: ¿Cómo se oye entonces la reflexión estrictamente borgeana, en este posible juego de *reflejos* e *interpolaciones* que articula la constelación de cinco piezas que hemos imaginado? Nuevamente: ¿Cuál es la resonancia? El oído estético –diríase– tampoco puede ser desplazado aquí. Desde luego, ya hemos dicho lo suficiente acerca de los dispositivos polémicos que sostienen las intervenciones de Armando Plebe y Luigi Pareyson en un contexto teórico específico: el de la estética filosófica de la segunda mitad del siglo XX. En la constelación conformada por “Una rosa amarilla”, “Borges y yo”, “El otro tigre”, “Arte poética” y “El poeta declara un nombradía”, se instaura un *horizonte de alusividad* que –en un sentido eminente– podríamos llamar *filosófico*. Sostiene Emilio Lledó (1927) en

*Filosofía y lenguaje* (1970): “¿Dónde descubrir, entonces, que estas páginas ante mis ojos son páginas *filosóficas*? ¿Dónde objetivar también en ellas a la filosofía? Podríamos anticipar que la característica distintiva está en la terminología de esas proposiciones, en ciertas palabras con las que están construidas, en su *horizonte de alusividad*; en definitiva, en su semántica” (1995: 100).

Si nos detuviéramos en las tematizaciones que cada una de las piezas borgeanas propone, terminaríamos por concluir que sus proposiciones no sólo están constituidas por tales palabras sino que –además– sus procedimientos son esencialmente dialécticos. Lo que sucede con el discurso borgeano –entre otras cosas– es que tiende a devolverle a la filosofía –las más de las veces– una imagen de sí misma de la que ésta reniega. En pocas palabras: la literatura borgeana no suele comportarse como el espejito condescendiente de “Blancanieves”. Recuérdese lo que Borges dice –sin ir más lejos– acerca de una palabra sobre la que la filosofía ha mantenido un monopolio de siglos; estoy pensando –en efecto– en la palabra *infinito*; escribe al respecto Borges: “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. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia” (2009: 426).

“Una rosa amarilla” recrea –en una escena verdaderamente memorable– los momentos postreros en la vida de Giambattista Marino (1569-1625), poeta italiano de notable presencia en la poesía del siglo XVII. El hecho “inmóvil y silencioso” (2010, 287) que aquí se narra es el último de su vida. Leamos: “Colmado de años y de gloria, el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y, más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular” (287). El uso eficaz del presente histórico le otorga a la narración una vivacidad incuestionable.

Es entonces cuando Marino alcanza a ver una rosa amarilla que la amabilidad de una mujer ha dejado en una copa y murmura seguidamente: “*Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril...*” [sic] (287). Los versos que el poeta italiano murmura pertenecen a su *Adonis* (1623). Casi simultáneamente acaece entonces la revelación; quizás ya en el umbral mismo de la eternidad: “Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar” (287). El último párrafo de la composición es muy preciso: “Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y

Dante acaso la alcanzaron también” (287). Como puede advertirse, uno de las instancias claves en la tematización de “Una rosa amarilla” abrevia nada más y nada menos que en la ontología; ontología que –paradójicamente– se esboza no a partir de una doctrina, sino desde unos versos y desde el oficio y la reflexión del mismo Giambattista Marino. La articulación es como sigue: 1) La rosa amarilla en la copa de la alcoba; 2) Los versos en sus labios; y 3) La contemplación del arquetipo. La conclusión no se hace esperar: “podemos mencionar o aludir pero no expresar”. Recordemos a Luigi Pareyson: “Para definir los propios límites, la estética [...] debe situarse en el punto en que filosofía y experiencia se entrecruzan: la experiencia para verificar y estimular la filosofía y la filosofía para explicar y fundamentar la experiencia” (1987: 123).

“Borges y yo” –por su parte– vuelve sobre una de las cuestiones claves del pensamiento Occidental: la de la identidad personal; pero –hay que decirlo– en íntima relación con un problema cuyo marco es –en sentido propio– del orden de la estética: el de las torsiones inmanentes a la noción de *autor*. “Borges y yo” –que David Lagmanovich (1927) antologa como un texto paradigmático para la historia del microrrelato hispánico (2005)– termina no por capricho con una frase problemática: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (2010: 299). La disyunción –que excede aquí los límites de la lógica– es entre *el mismo* y *el otro*, y alcanza a tres regiones articuladas por múltiples nexos no siempre evidentes: 1) La de *lo ontológico*; 2) La de *lo antropológico*; y 3) La de *lo estético*. Y todo esto –por cierto– en sólo un párrafo y una línea final de contundencia abrumadora. Es claro: Borges –como Walter Gropius (1883-1969) y Mies van der Rohe (1886-1969)– abrazaría sin reparos las tres palabras claves que cifran el programa de la Bauhaus (1919-1933): “Menos es más” (en Lagmanovich, 1999: 13). Hay en este texto en prosa –asimismo– un sugerente juego de *reflejos* e *interpolaciones* entre el nombre propio –“Borges”–, y el pronombre personal de la primera persona del singular –“yo”–; en suma: “Borges” es *el otro* y “yo” es *el mismo*. Hacia el final, podemos leer:

Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de

Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro (299).

El tránsito semántico que sigue el texto en este punto es sumamente elocuente: aunque se pasa de una cosa a otra hasta llegar a la fagocitación del “yo” por obra de “Borges”, nunca se abandona el *horizonte de alusividad* al que ya nos hemos referido líneas arriba. A la pregunta ¿cómo se oye?, responderíamos sin dudarlo: filosófico, se oye filosófico.

La tematización de “El otro tigre” –hay que decirlo– de oye igualmente filosófica; observa Rolando Costa Picazo al respecto: “el tema es la relación entre el lenguaje y la realidad; en este caso, las carencias para reflejarla con palabras: no es posible recrear al tigre de sangre caliente con palabras, ni tampoco alcanzar la forma eterna (el arquetipo) de la que es reflejo” (2010: 385). El poema –desde luego–dramatiza una imposibilidad que obsesionaba a Borges: la del lenguaje para aprehender la realidad. Podríamos decir que a Borges –a diferencia de lo que le sucede a Giambattista Marino– no le es dado contemplar los arquetipos. Esto –por cierto– no quiere decir que no los busque; es más: a lo largo del poema no se reniega nunca de dicha búsqueda. “El otro tigre” lleva un epígrafe de William Morris (1834-1896) que dice: “Y el arte que creó una semejanza” (en Costa Picazo, 2010: 385). Hay allí –en efecto– una cifra notable de todo lo que el lector encontrará posteriormente en el poema. Leemos en un pasaje: “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 / y no el tigre fatal, la aciaga joya / que, bajo el sol o la diversa luna / va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / su rutina de amor, de ocio y de muerte” (316). En fin: en las manos queda sólo el “tigre vocativo”; aquél cuya materia desencadena la incesante reflexión borgeana. Sostiene Santiago Kovadloff (1942) a propósito: “La poesía [...] no *dice* ni *prueba* que hay ambigüedad en la relación lenguaje-mundo: *es*, en cambio, esa ambigüedad, su entonación. Constituye su encarnación” (2001: 88). “El otro tigre” –sin embargo– no sólo posee dicha entonación, sino que además se propone tematizarla, decirla; en cierto modo es un poema anómalo. Es por ello –precisamente– que Saúl Yurkievich (1931-2005) ha escrito: “Tras sus vacilaciones iniciales, Borges asume, cada vez con mayor nitidez, la postura de clásico. Ella condice con su personalidad, más permeable al incentivo filosófico que al sensorial” (1978: 122).

“Arte poética” cierra la serie de poemas que integra *El hacedor* (1960). Es el último poema que leemos antes de entrar a la sección “Museo”. En sus siete estrofas se esbozan temas axiales para el pensar, tales como: el tiempo; la indistinción entre sueño y vigilia; la condición humana; y la muerte. Dicen las dos últimas estrofas: “Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / lloró de amor al divisar su Ítaca / verde y humilde. El arte es esa Ítaca / de verde eternidad, no de prodigios. // También es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable” (335).

En la sección “Museo” encontramos la pieza titulada “El poeta declara su nombradía”; según Costa Picazo se trata de una “viñeta irónica” (en Borges, 2010: 402). La ironía reside –esencialmente– en que el poeta que habla en el poema declara simultáneamente su nombradía y que sus instrumentos de trabajo son la “humillación y la angustia” (342).

Hay una consideración de Yurkievich que –me parece– debería ser repensada cada vez que nos encontramos con el discurso borgeano; anota el poeta y crítico argentino:

Creo que el meollo de la originalidad de Borges no es formal [...] La originalidad se asienta, más bien, en su decurso mental [sic], en un excepcional poder de asociación [sic], en sus procesos lógicos que parten de premisas inhabituales [sic], de una mixtura de ingredientes siempre dispares y a menudo exóticos [sic] (1978: 137).

La constelación discursiva que hemos intentado seguir muestra precisamente todo esto: la inusual productividad de un “decurso mental” cuya lógica ha fascinado no sólo a Michel Foucault (1926-1984).

### 3. Consecuencias de la conjunción

Lo que hasta aquí se ha argumentado muestra con claridad que la relación entre Borges y la filosofía puede seguir siendo repensada; la estética –en efecto– es una instancia lo suficientemente legítima como para volver a pensar desde ella la cuestión de fondo. En *El hacedor* (1960) pueden reconocerse múltiples constelaciones discursivas cuyos *reflejos e interpolaciones* dan que pensar. “Una rosa amarilla” se refleja en “El otro tigre”; “Borges y yo” –por supuesto– hace lo propio con “Arte poética”. De ahí –pues– que Ezequiel de

Olaso (1932-1996) haya escrito: “la obra de Borges es monadológica, los textos se reflejan recíprocamente; en rigor, *son* merced a ese reflejo” (1999: 45). Ya lo hemos dicho: el discurso literario de Borges le devuelve a la filosofía una imagen de sí misma poco condescendiente. No hay lugar aquí para un espejito como el de “Blancanieves”. Y es esta circunstancia –precisamente– la que muchas veces motiva la lectura en clave filosófica.

Señala Pareyson: “a la estética se puede llegar desde dos direcciones distintas pero convergentes: de un lado, la filosofía y, de otro, el arte mismo, en la experiencia directa que de él tienen el artista, el historiador, el crítico y el teórico” (1988: 123). He ahí –por tanto– una aventura del pensar estético cuyos intersticios reclaman la atención de la indócil lupa filosófica que muchos lectores llevamos con nosotros.

#### 4. Bibliografía

Borges, Jorge Luis y Di Giovanni, Norman Thomas, *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas I (1923-1949). Edición crítica*, Emecé, Buenos Aires, 2009.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas II (1952-1972). Edición crítica*, Emecé, Buenos Aires, 2010.

Bulacio, Cristina, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2003.

De Olaso, Ezequiel, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós y Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1999.

Dorra, Raúl, *Sobre palabras*, Alción, Córdoba, 2008.

Gadamer, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 2004.

Helft, Nicolás y Pauls, Alan, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, FCE, Buenos Aires, 2000.

Kovadloff, Santiago, *La nueva ignorancia*, Emecé, Buenos Aires, 2001.

Lagmanovich, David, *Microrrelatos*, Cuadernos de Norte y Sur, San Miguel de Tucumán, 1999.

Lagmanovich, David, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2005.

Lagmanovich, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006.

Lledó, Emilio, *Filosofía y lenguaje*, Ariel, Barcelona, 1995.

Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1988.

Plebe, Armando, *Proceso a la estética*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 1993.

Presas, Antonio, *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*, Biblos, Buenos Aires, 2009.

Schultz, Margarita, *La cuerda floja. Reflexiones en torno a las artes*, Hachette, Santiago de Chile, 1990.

Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Barral*, Barcelona, 1978.

## Amira Juri

### *El lenguaje como hecho estético en J. L. Borges: entre la lógica poética del lenguaje y la imaginación oriental.*

En su conferencia “La poesía” -publicada como parte del libro “Siete noches” en 1980- Jorge Luis Borges expone una serie de cuestiones largamente debatidas: el lenguaje como fenómeno estético; la diversidad de lenguas y la belleza que habita en cada una; la naturaleza de las percepciones. Se detiene en el sonido de los idiomas, en la imaginación celta y oriental, en la definición platónica de la poesía, en las posibilidades del espejo, en la belleza, en el amor, en un soneto de Francisco de Quevedo y otro de Enrique Banchs y finaliza con un recorrido por tres plegarias de marineros fenicios porque en ellas también “está el hecho estético”.

Al comienzo de esta conferencia nuestro autor nos dice que cuando el filósofo y teólogo irlandés Escoto comparó los infinitos sentidos de la Sagrada Escritura “con el plumaje tornasolado del pavo real” y cuando un cabalista español advirtió que “hay tantas Biblias como lectores de la Biblia” ambos tuvieron - uno desde la imaginación celta, el otra desde la imaginación oriental- una percepción idéntica y que puede aplicarse a “cualquier libro digno de ser leído”: no hay un único sentido o significado sino múltiples lecturas. “Cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético”: así, J.L. Borges ubica la configuración de la experiencia estético- interpretativa de cada lector en un dinámico espacio multidireccional de la sensibilidad y sugiere que no siempre ocurre el mágico encuentro libro-lector, es decir, no siempre el lenguaje abre el universo estético de lo sensible.

Este trabajo tiene dos partes, en la primera analizo la lógica poética del lenguaje que aparece en Borges y que es susceptible de remitirnos a los análisis de Vico y Croce. En la segunda parte me detengo -a partir de un análisis de la lengua árabe- en la imaginación oriental -que Borges distingue no sólo en esta conferencia sino en otras entrevistas y publicaciones-.

#### Vico y Croce: la lógica poética del lenguaje.

Borges sostiene que las ideas de Croce nos hablan de la literatura como expresión y hecho estético. En 1909 Benedetto Croce publicó “La estética como ciencia de la expresión y

lingüística general”, en donde postulaba dos formas de actividad teórica: la lógica entendida como el conocimiento universal a través del concepto y la estética concebida como conocimiento de lo individual a través de la imagen. Cuando nos expresamos, según Croce, intuimos al mismo tiempo lo concreto-individual porque la forma estética habita necesariamente la base de cualquier palabra: “las dos formas de conocimiento, la estética y la intelectual o conceptual, son distintas, pero entre ellas no llegan a estar disyuntas o separadas, como dos fuerzas que siguen cada una su camino (...) la forma estética es independiente de la intelectual pero el concepto, el universal si por un lado ya no es intuición por el otro es y no puede ser más que intuición. Incluso el hombre que piensa, en cuanto piensa, tiene impresiones y emociones” (Croce, 1930: 45). Para Croce el concepto tiene que expresarse siempre unido a una cierta forma estética; el devenir de lo sensible irrumpe, “el poema queda sometido a la imagen” y a la singularidad de la sensación. Croce según Borges ofrece la posibilidad de detenerse en el lenguaje como fenómeno estético. Afirma Croce:

“Únicamente podemos admitir que a veces tenemos pensamientos (conceptos) de una forma intuitiva, en una expresión abreviada o mejor peculiar, suficiente para nosotros, pero no para comunicarlos con facilidad a otra persona determinada o a más personas determinadas. Por tanto, inexactamente decimos que tenemos el pensamiento y no la expresión (...) En otros términos, *el pensamiento, abstracta y lógicamente considerado, será el mismo; pero estéticamente se trata de dos intuiciones-expresiones diversas...*” (Croce, B., 1930: 29)

Las formas intuitivas son expresivas, son estéticas pero las formas lógicas hacen del pensamiento una construcción abstracta, de allí las cuestiones que surgen en la comunicación de esa experiencia individual y concreta. Borges no sabía que Croce era un hegeliano y por ello asumimos –siguiendo a Hegel y Croce– que el lenguaje y su expresión son tan sólo la materia o fuente del pensamiento y no el propio pensamiento. Surge entonces la necesidad de una expresión siempre más adecuada impuesta por la *ratio*. En Croce la forma estético-intuitiva, ese saber sobre lo concreto se supedita al conocimiento abstracto; su fuerte impronta hegeliana, lo lleva a considerar que la facultad que jerarquiza y organiza el conocimiento humano continúa siendo la *ratio*. “La metafísica occidental se ha movido preferentemente en el ámbito de razón entendida como *ratio* y ha dejado en las sombras otras posibilidades del pensar, lo cual acotó su campo de acción para el hombre

(...) El pensar, metafóricamente hablando, más amplio y profundo que la razón, abraza otras latitudes. Por su misma naturaleza, aquello que hace posible el ente, escapa a la *ratio*, nunca podrá ser captado por ella. Incluso los límites de la razón, lo irracional, constituyen un territorio ambiguo, un estrechamiento designado a partir de la razón misma” (Bulacio, 2006: 67). De esta manera, Cristina Bulacio, muestra cómo la crítica a la metafísica tradicional se detiene precisamente en la *ratio*, que no es sinónimo de razón sino de un modo peculiar de la razón: el que busca “la representación racional”.

Ahora bien, la tesis borgeana del lenguaje como hecho estético nos lleva a otro italiano pero no ya del siglo XX sino del siglo XVII: Giambattista Vico. Resulta provechoso explorar la propuesta de Vico desde Miguel de Unamuno. “Juan Bautista Vico, con su profunda penetración estética en el alma de la antigüedad, vio que la filosofía espontánea del hombre era hacerse regla del universo guiado por el *istinto d’animazione*. El lenguaje, necesariamente antropomórfico, mitopoiético, engendra el pensamiento” afirma Unamuno y a continuación cita a Vico: “La sabiduría poética, que fue la primera sabiduría de la gentilidad -nos dice en su *Scienza Nuova*- debió de comenzar por una metafísica no razonada y abstracta, cual es la de los hoy adoctrinados, sino sentida e imaginada, cual debió ser la de los primeros hombres...Esta fue su propia poesía (...) Ahora - añade Vico- nos está naturalmente negado poder entrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres”. El vocabulario de las primeras naciones estuvo forjado en caracteres poéticos. De esta manera, Vico nos muestra que los primeros momentos de la civilización y del lenguaje se encontraron inundados de poesía y fantasía imaginativa; pero a medida que los tiempos avanzaron “la vasta imaginación de aquellos primeros hombres” sucumbió al paradigma moderno cartesiano que entronó la *ratio*. La lógica poética de la *Scienza Nuova* se inicia -como es sabido- con la tesis de que “logos”, primero y propiamente significó “fábula” y precisa que “fábula” se traduce en italiano como “habla” (“favella”) y que el primer habla nació mental y por ello muda, así que, concluye Vico, la primera lengua debió comenzar con gestos, actos o cuerpos que tuvieron relaciones naturales con las ideas, o sea, debió ser mítica, según la derivación ingeniosa que Vico hace de *mutus* o *mythos*, es decir de *mudo* a *mito*”. Pleno de imágenes, el mito se vuelve mudo y el silencio irrumpe en los territorios estéticos de la sensibilidad. Borges lo sabe, las imágenes no son opuestas al pensamiento, algo que debe superarse, sino el motor del pensar, además “los sentidos no están ligados a este o aquel objeto sino a la totalidad de los objetos” (Coccia., E. 2008: 32)

Vico le reprocha a Aristóteles el no haber comprendido al “verdadero Homero”: en primer lugar, Homero no inventó fabulas como decía el griego porque no conocía la diferencia entre historia y ficción lo que narraba eran para él lo verdadero; en segundo lugar no inventó personajes porque Aquiles, el valiente, Ulises el astuto, Néstor el prudente no son personajes sino imágenes, figuras de las virtudes: valentía, astucia, prudencia; en tercer lugar no es “el inventor de bellas metáforas que lo hicieron célebre” sino que vivió en una época en la que el pensamiento no se separaba de la imagen, ni lo abstracto de lo concreto y en cuarto lugar no es el inventor de ritmos y metros, es “testigo de un estado del lenguaje en el cual el habla era idéntica al canto. Los hombres han cantado antes de hablar, antes de pasar al lenguaje articulado. Los atractivos poéticos de la palabra cantada son, en realidad, los balbuceos de la infancia del lenguaje” (Ranciere, J. 2005: 39). Aparece así una identidad entre logos y pathos, entre el pensar y el no-pensamiento que lo habita y le otorga fuerza; en esa “infancia del lenguaje” la percepción estética era la carne del pensamiento y ambos eran lenguaje.

Estos primeros hombres de tiempos y lugares lejanísimos -creadores de mitos y fábulas- inventaron merced al ingenio o facultad de re-encontrar cosas nuevas, un lenguaje definido por Vico como “diversiloquio poético-fantástico” cuya “estructura lógica liga lo diverso por medio del ingenio y crea nexos en lo múltiple nuevos e inusuales (...) a diferencia del silogismo que trae desde el seno de un género alguna cosa específica que está comprendida en el género mismo y por tanto demuestra necesariamente, pero no permite encontrar nada nuevo respecto a lo que ya estaba contenido en la definición de los términos que viene conectados”. En el diversiloquio que es todo lo contrario de un soliloquio o un hablar a solas, el término medio o *argumentum* liga extremos muy diversos a través de la analogía que encuentra lo que en lo diferente es similar sin cambiar el valor de su diferencia sin transformarlo en lo igual. El ingenio que inventa la forma es la facultad de re -encontrar cosas nuevas. Estamos ante una lógica poético-metafórica y ante una nueva unidad poética. Cuando J. L. Borges afirma: “Hay una metáfora que he tenido ocasión de citar más de una vez (...) aquella metáfora persa que dice que la luna es espejo del tiempo. En la sentencia “espejo del tiempo” está la fragilidad de la luna y la eternidad también.” Observemos en este ejemplo, los “argumentum” que ligan ingeniosamente “luna”, “espejo” y “tiempo”: la cualidad de lo luminoso de ambos objetos y el rasgo de permanencia en el tiempo de los astros; el ingenio creador del poeta conecta estos diversos aspectos estéticamente vivenciados, por ello se trata de un diversiloquio poético-fantástico que induce a una

comprensión preñada de imágenes con valor de certeza y no de verdad. “La belleza está acechándonos (...) está en todas partes” nos dice nuestro autor, la luna es “espejo del tiempo”: una certeza subjetiva compartida por poeta y lector se desprende de esta metáfora donde la luz del espejo y de la luna similares y distintas se integran con la conciencia del paso del tiempo y de la eternidad; por eso lo bello resulta “una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo”.

Resulta interesante apuntar que Unamuno discrepa con Vico en lo que al debilitamiento del lenguaje poético en la modernidad concierne porque cree que las metáforas que constituyen el lenguaje natural siguen ejerciendo su “dominio” sobre el hombre moderno. Además si para Vico la edad de la razón estaba destinada a derrumbarse para que volviera a reiniciarse el proceso cíclico de la historia humana, Unamuno parece sugerir que la edad de la razón fue sólo un espejismo porque cada lengua muestra la diversidad histórico-cultural que la inspira y la razón, el pensamiento, el lenguaje no operan con independencia de esas determinaciones. Borges lo sabe y por ello se detiene minuciosamente en la diversidad idiomática y metafórica: “La voz inglesa “moon” tiene algo pausado (...) que se parece a la luna (...) en cuanto a la palabra “luna”, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín (...) consta de dos sílabas, de dos piezas lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos “lua”, en portugués, que parece menos feliz; y “lune”, en francés, que tiene algo de misterioso (...) en alemán la voz luna es masculina. Así Nietzsche pudo decir que la luna es un monje que mira envidiosamente la tierra”. “La *ratio* está predeterminada *ab origine*, en su actuación, por el horizonte abierto por el *sermo communis*”, es decir, la razón lleva las marcas de la lengua de cada comunidad cultural.

La edad de la razón se derrumbó porque había perdido el contacto con los fundamentos ‘patéticos’ e imaginativos del saber humano: lo cual indica la necesidad ineludible de volver siempre a los principios mítico-poéticos. El modelo filológico-filosófico humanista que propone Vico y retomará Miguel de Unamuno muestra como principio la unidad “res” (cosa) y “verba” (verbo); de “pathos” y de “logos” porque el conocimiento sensible-estético de las cosas no opera tan sólo como base del saber lógico-conceptual sino que es la materialidad misma del lenguaje, que se oculta y se muestra en todos los instantes de cada nueva metáfora que el ingenio, la imaginación y la razón -no reducida a la “ratio”- pueden urdir.

### Oriente y la imaginación oriental

Al inicio de esta conferencia, J. L. Borges distingue la imaginación oriental de la imaginación celta porque percibe que cada lengua muestra los indicios y una determinada cosmovisión; además, desde Nietzsche en adelante sabemos que el lenguaje coacciona el pensamiento. En su conferencia “Las mil y una noches” Borges afirma: “las nociones de Oriente y Occidente son generalizaciones (...) ningún individuo se siente oriental. Supongo que un hombre se siente persa, se siente hindú, se siente malayo pero no oriental”; en este punto nuestro autor muestra lo erróneo de caer en abstracciones que nada nos dicen de las verdaderas identidades culturales. El hebreo y el árabe pertenecen al mismo tronco semítico; así para asomarnos a la “imaginación oriental” de la que nos habla Borges podemos delinear una comprensión fenomenológica-lingüística de uno de estos idiomas, el árabe. En las lenguas semíticas las palabras encuentran su raíz en un verbo, tanto adjetivos como sustantivos derivan de una acción. Pero mientras en las lenguas grecolatinas la raíz es fija y la desinencia varía -en la palabra “rosa”, la raíz “ros” origina las desinencias “ae” (rosae), “arum” (rosarum)- en el árabe, en cambio, la raíz de cada palabra es intra-flexionada nunca fija, por ejemplo: la raíz trilitera SLM que construye el verbo “salama” -“dejarse vencer”- permite derivar una familia de palabras cuyas raíces son móviles: iSLaM, SaLiM, MuSLim; al aproximarse a los movimientos de esta lengua-cultura vemos lo inadecuado que resulta traducir el vocablo Islam al español como “obediencia o sumisión a Dios”; una traducción más apropiada sería: “dejarse vencer por la divinidad”.

Indeterminación y profunda movilidad son los rasgos lingüístico-culturales no ya orientales como diría Borges sino del hombre “de carne y hueso” que se siente árabe. Experimentar las cosas y los seres desde una incertidumbre lingüística aparece como la regla. Además, según el arabista contemporáneo Felipe Maíllo Salgado “la estructura de la frase arábica refleja el atomismo propio del semítico, así el sujeto y el predicado no están conectados por una cópula, como en las lenguas indoeuropeas, sino por una especie de lazo invisible, por un nexo implícito que debe captarse intuitivamente. Al árabe le gusta expresarse yuxtaponiendo las ideas, haciendo constataciones sucesivas”. Se trata de un idioma que hace elipsis porque “constata” las relaciones entre las cosas; el lenguaje se vuelve una experiencia donde lo perceptivo-emotivo es vital. El sincrético Siglo de Oro español será heredero directo de la lengua y cultura árabes, así, la poesía mística española recibe esta herencia y por ello San Juan de la Cruz escribirá: “Jesús, mi amado”, eliminando la cópula.

Al conjugar los verbos las modalidades subjetivas del tiempo se expresan objetivamente o bien como acción acabada o acción inacabada. “Y es que la lengua árabe está preparada para esta indeterminación (...) Reina, consecuentemente, la incertidumbre de los tiempos verbales y esta imprecisión del tiempo corresponde al carácter impreciso de esa noción en árabe. Nuestra división tripartita y desigual del decurso temporal en pasado, presente y futuro, queda reducida a esas dos vagas nociones. Llevando, pues, la lengua -ese útil mediante el cual el hombre aprehende y calibra su mundo- al contexto de su espacio primigenio, el desierto, prácticamente inmutable o cuasi sin marcas perceptibles del paso del tiempo, todo parece difuminarse. Se pierde entonces no sólo la noción temporal sino hasta la de prioridad. En cierto modo la distinción se vuelve fútil. Porque lo trascendental no es [saber] cuándo [algo] fue, sino si ha sido y, al límite, si fue digno de ser. Indicio de ello es la propia secuencia sintáctica, donde, ordinariamente, el verbo antecede al sujeto de la acción.” El tiempo como algo medido y objetivo se desmorona. Borges hacia el final de esta conferencia cita una plegaria de marinero fenicio que “sólo concibe la vida como remero” y cuya cultura resulta muy próxima a la árabe: “Duermo, luego vuelvo a remar”; comenta Borges “el hombre no concibe otro destino; y asoma la idea del tiempo cíclico”, en esta plegaria “yo siento inmediatamente, la presencia de la poesía. En ellas está el hecho estético...”

J. L. Borges intuye que otra cultura palpita en las metáforas orientales y ello las hace diferentes de las metáforas grecolatinas o alemanas donde la “ousía” o sustancia primera aristotélica ha legado la noción de un sujeto de la acción fijo e inmutable en el cual los accidentes del ser tienen lugar; el tronco lingüístico grecolatino y occidental huye así de la indeterminación e incertidumbre que la movilidad del ser puede provocar. Los fenómenos del lenguaje conducen a un modo de pensar, de hablar, de sentir y de hacer poesía cualitativamente diferente del oriental-semita.

El sujeto de la acción se torna gramaticalmente lábil, casi evanescente; el verbo, la acción rige las estructuras del lenguaje pero los tiempos verbales tampoco aportan estabilidad, llevan a lo indeterminado, esta movilidad estructural de la lengua árabe hace que los sustantivos sean lábiles, sus significados no son fijos, así necesitan del contexto perceptivo para ser interpretados. Un aire de familia con la concepción borgeana aflora: “los sustantivos - esto es, las palabras gramaticalmente privilegian para nombrar la sustancia, lo permanente que subyace a las apariencias, según lo señaló Aristóteles- son inconsistentes para Borges por dos motivos: porque son sólo abreviaturas de adjetivos y, por tanto, no

aluden a nada que efectivamente permanezca con cierta continuidad y unidad en el tiempo; y particularmente porque son sólo probables, en la medida en que no hay un canon externo que garantice a todo aquel que los pronuncie la exactitud de su referente (...) los adjetivos (...) son las palabras que designan ese tropel de sensaciones que experimenta el sujeto en el mundo, aquella continuidad perceptiva que nutren los sentidos y que, por una imperiosa necesidad racional, se aúna y sintetiza en un nombre” (Bulacio, C. 2006: 44). De esta manera Cristina Bulacio muestra que cuando Borges concibe la noción de sustantivo lo hace como una transfiguración de los adjetivos; así la presencia de lo sensible en el lenguaje se vuelve prioritaria a la hora de engendrar las palabras.

El arte de la poesía en la cultura árabe goza de excelente prestigio; la tradición preislámica narra cómo se hacía concursos de poesía en la península arábiga y cómo el poema que resultaba ganador era bordado en hilos de oro sobre un terciopelo negro y expuesto durante meses al público. La poesía más que asociada a la lectura se liga a la vida efervescente del desierto y al canto, a la música; es decir forma parte de una experiencia estética más amplia y diverso donde las sensaciones físicas se vuelven palabras.

J. L. Borges en una entrevista que le hizo Osvaldo Ferrari afirma: “las metáforas orientales, persas o árabes se justifican emocionalmente”; es decir, la poesía escrita, recitada y cantada en lengua árabe conserva una huella de la sensibilidad mucho más vivaz. Por ejemplo, analizamos la expresión árabe “qurr al ain”, que siguiendo la traducción de Emilio García Gómez traducimos como “frescor del ojo”; se trata de un diversiloquio que aparece profusamente en la poesía hispanoárabe y árabe clásica. Para engendrarlo el poeta conecta ingeniosamente la imagen de un oasis, con la del ser amado y con la sensación de frescura: el ser amado propicia una experiencia y sentimiento de “frescura acuática” que es eminentemente estética. Así la belleza surge como un sentimiento ligado a nuestra percepción del mundo y el mundo en el caso de la mitología árabe oriental será siempre un desierto con escasos oasis.

Resulta oportuno destacar que Borges había buscado a Averroes y Averroes –filósofo hispanoárabe del siglo XII- encontró una filosofía de la imaginación incapaz de pensar sin imágenes porque lo estético-sensible es el primer espacio de encuentro con las cosas y los seres. Para Averroes y seguramente para Borges también: “ser racional significa ser sensible respecto de las imaginaciones de toda la humanidad (...) es sólo en la imaginación humana que el intelecto único, la razón de la humanidad, logra por fin hacer experiencia del mundo de las cosas, porque sólo en tanto imágenes las formas devienen pensables”.

### Conclusiones

Antes de ser una “ciencia de lo sensible en cuanto bello, la estética es la ciencia primordial de la sensación y de lo sensible, permaneciendo, de este modo, fiel a su designio etimológico: aisthesis - sensación-”. Fue Hegel quien en “Lecciones sobre la estética” define el objeto de la estética como “reino de lo bello y del arte bello”, a Hegel no le resultaba adecuado que una disciplina acerca de lo sensible o lo estético trate el arte bello porque sólo apreciaba el saber conceptual no intuitivo. Para Hegel el arte bello debería ser estudiado desde el concepto. La estética de Croce conserva esta huella hegeliana que busca el concepto de las cosas. Pero lo estético es la región de la sensibilidad, del pathos, y Vico consigue recuperarlo porque se detiene en los aspectos de las cosas para descubrir como el ingenio descubre nuevas cosas, nuevas imágenes, nuevas “lunas” podría decir Borges, en cada lengua-cultura, el diversiloquio poético-fantástico no es un hablar a solas sino la conexión de imágenes y aspectos de las cosas sensible y estéticamente percibidos, este procedimiento que posibilita ambigüedad, es en una palabra, el responsable no sólo de la literatura sino del lenguaje y el pensamiento pero no como presuponía Croce, como mera base sensible sino como Unamuno exclamaba a partir de la influencia recibida de Vico: “El lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto”.

La imaginación oriental -acotada en este trabajo a un análisis de la lengua árabe- muestra aspectos filológicos que evidencian unas estructuras lingüísticas cualitativamente diferentes de las lenguas grecolatinas; la inestabilidad e incertidumbre habita el abismo de cada palabra. Borges casi al finalizar esta conferencia nos lleva en un viaje lingüístico-geográfico al Líbano y nos sumerge en la plegaria de un marinero fenicio que dice: “Dioses, no me juzguéis como un dios/ sino como un hombre/ a quien ha destrozado el mar”. No hay aceptación del destino, dice Borges, hay pura desesperación. La fuerza del mar y su capacidad para destrozarse deben conmover a la divinidad porque la experiencia de soportar, de padecer, es destino de los mortales y por ello este hombre suplica a los dioses ser juzgado desde su condición de ser frágil. La belleza de las palabras y la profundidad filosófica delimitan la condición humana desgarrada por un naufragio porque “un hombre destrozado por el mar” es ante todo una imagen donde la emotividad del poeta y del lector confluyen y donde las palabras son la carne misma de la expresión y la carne-cuerpo la condición de la condición humana. El lenguaje como hecho estético revela una huella

incivilizable, que es sensible, que es pura potencia de padecer, que se resiste a ser representada sino es por medio de metáforas, por ello Borges percibe a la belleza “por todas partes” y “acechándonos”.

### Bibliografía

Aráoz Pilar: “Sobre Borges”-inédito-Facultad de Filosofía y Letras de la UNT-2010.

Bulacio Cristina: “Los escándalos de la razón en J. L. Borges”- Victoria Ocampo Edit.-Bs. As.-2006.

Croce, Benedetto: “La estética como ciencia de la expresión y lingüística general”-pág. 29-30

Coccia Emanuele “Filosofía de la imaginación”-Adriana Hidalgo-Bs. As.-2008.

Unamuno Miguel “Del sentimiento trágico de la vida”- FCE- México-2005.

## Daniel Alejandro Olivera

### *Borges y la Filosofía griega*

Uno de los motivos por los que alguien pasa a ser considerado un “Clásico”, es decir, dejar de lado la moda (modus), el estar en el punto de referencia del instante, es debido a que lo desarrollado o escrito se separa del “ubi” y “quando” en el que se enmarca trascendiendo lo temporal y espacial. Jorge Luis Borges fue un hombre con una vasta cultura, incluso desde algunos aspectos, principalmente las Humanidades, diríamos que fue una suerte de “Enciclopédico” de nuestros días y sin duda uno de los personajes más sobresaliente en el ámbito cultural argentino. En él encontramos al argentino, al inglés, al suizo y al español.

Este gran conocimiento de la realidad humana queda demostrado en sus obras, de manera directa ya que encontramos continuas referencias a otros autores; como de manera implícita en el pensamiento que se “revela” en sus escritos. Es común leer referencias a los griegos que podríamos llamar “Clásicos” como es el caso de Heráclito, Platón y los Neoplatónicos. Aquí queda en evidencia el genio del autor que transcribe de manera sublime el pensamiento filosófico al lenguaje simple, y por ello estéticamente atrayente de la literatura. Quisiera señalar como primera cita de las palabras de Borges las líneas iniciales de *“El Hacedor”*: *“Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo”*<sup>48</sup>.

Él no pregonaba ser un filósofo pero en cierta medida podemos decir que Borges unió de manera sorprendente la filosofía, el pensamiento humano y la literatura, marcando a su vez otra de las dimensiones de la producción literaria verdadera que modifica la realidad a través del pensamiento.

En una primera aproximación al autor podemos percibir una cierta reticencia a ser considerado un filósofo, ya que lo propio de su obra es la literatura, sin embargo, Borges realiza un trabajo sublime al expresar mediante la palabra ilustrada las ideas que a modo de investigación llegaron a él y nutren su pensamiento. Por otro lado, encontramos alusiones

---

<sup>48</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1975 - 1985, La cifra – El Hacedor*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, p. 311.

a “*mi sistema*” refiriéndose a su bagaje filosófico, por ejemplo cuando reza “*Ignoro, aún, la ética del sistema que he bosquejado*”<sup>49</sup>.

Aquí podríamos indagar qué significa realmente “ser filósofo”; si lo vemos desde la etimología como “amor a la sabiduría” ( podemos decir que el autor ciertamente reúne todas las condiciones de un filósofo; desde la definición de filosofía como ciencia Borges es uno de los autores del siglo XX con mayor reflexión de este tipo que tiñe sus páginas. Literato y filósofo. Existe una modestia borgiana que crece con el pasar de los años que seguramente viene dada por su sabiduría (*sapere: saborear la verdad*). Haciendo una analogía con la actitud socrática en su “Sólo sé que no sé nada”, podríamos decir que Borges en su sabiduría, reconoce lo que le queda por conocer, y que su amor a la sabiduría es potencialmente infinito. Una verdadera actitud filosófica.

El autor reconoce la influencia de la Filosofía principalmente la correspondiente al período moderno en su pensamiento, el Neidealismo. Encontramos la siguiente afirmación: “*Y me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer estos autores. Y estos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer. Y he descuidado a los demás*”<sup>50</sup>, sin embargo no podríamos comprender de manera completa su obra si no nos remitimos a las demás fuentes que llenan sus escritos. Son muchos los autores que se revelan en su obra, sólo por citar algunos señalo a Pitágoras, Parménides, Zenón, San Agustín de Hipona, Spinoza, Leibniz, Kant, Feuerbach, entre otros. En este escrito intentaré desatacar las ideas de los clásicos griegos, a decir, Heráclito y Platón, refiriéndome también al bagaje neoplatónico.

Borges llevó la Filosofía a sus escritos, principalmente los de carácter fantástico. En este breve texto, intentaré realizar la operación de extraer de estos, aquello que sirve de estructura y que posee carácter filosófico. En cierta medida es la tarea que realizamos como lectores de Borges todos los que nos acercamos a su obra. Podría decir que estas letras tienen una finalidad no unida a la erudición, sino a ayudar a una mejor comprensión de la obra borgiana.

Para adentrarnos propiamente en el tema, comienzo citando a uno de los más antiguos pensadores conocidos en la historia quien llevó el nombre de Heráclito de Éfeso,

---

<sup>49</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 – 1972, Otras Inquisiciones – Nueva refutación del tiempo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 763.

<sup>50</sup> BORGES, Jorge Luis, *Borges el memorioso*, citado por Nuño J, *La Filosofía de Borges*, México, 1987, p.8

también conocido como “el Oscuro”, que aparece en las letras del Bibliotecario de Buenos Aires. Este pensador es considerado como uno de los primeros “Metafísicos” junto a Parménides. Ambos son Presocráticos, pero se distinguen por ser los filósofos “Metafísicos” que señalan al “Ser” como principio de la realidad. El primero indica que el ser está en constante movimiento, cambio, comparándolo con el fuego. *Panta rei*), todo cambia. Existe un movimiento esencial en toda la realidad. Parménides encuentra al ser como estático, ingenerado, incorruptible, eterno presente, inmutable, perfecto, completo, sin necesidad de nada. El ser que subyace a todas las cosas y constituye su más profunda realidad, es y será siempre igual. Las cosas pueden cambiar pero el ser siempre permanecerá invariable. Es la fuerza activa común a toda realidad.

La novedad en Heráclito está en señalar la movilidad que es el dinamismo esencial de todo lo real. Este continuo cambio consiste en un alternarse entre los contrarios, que no consistirá solamente en el paso de una sustancia a otra sino en la naturaleza propia de cada cosa.

Incluso Aristóteles es heredero de esta visión al definir al tiempo como “*numerus motus prius atque posterius*”<sup>51</sup> (la medida del movimiento según el antes y el después) y del movimiento como “*acto imperfecto (entre la potencia y el acto) de lo que está en potencia en tanto está en potencia*”<sup>52</sup>, aunque junto a Platón “*exageraron el dinamismo heraclíteo sin comprender que tal dinamismo posee un límite, que las cosas tienen una realidad, una estabilidad fundamentada, eso sí, en la permanente oposición de los contrarios, en la tensión constante entre ellos*”<sup>53</sup>. De esta manera, para el de Éfeso, el único mundo verdadero es aquel en el que los contrarios se exigen mutuamente y de esta manera se armonizan hasta al menos negar su distinción absoluta. Heráclito señala: “*Y dentro de nosotros está presente una idéntica cosa: viviente y muerto, y el despierto y el durmiente, y joven y viejo; en efecto estas cosas cambiándose son aquellas y aquellas a su vez cambiándose son estas*”<sup>54</sup>. En toda realidad encontraríamos una síntesis de los opuestos, así habría armonía en la multiplicidad.

Esta cuestión dialéctica de la Filosofía aparece en Borges, quien tiñe sus escritos con el pensamiento de “movimiento” del de Éfeso. Es necesario destacar que también existe una interpretación del “Movilismo” de Heráclito que se aleja de la visión moderna al

<sup>51</sup> ARISTÓTELES, *Fis.*, IV, 4, 212 a 6.

<sup>52</sup> ARISTÓTELES, *Fis.*, III, 1, 201 a 9.

<sup>53</sup> YARSA, Iñaki, *Historia de la Filosofía Antigua*, Eunsa, Pamplona, 1992, p. 37.

<sup>54</sup> DK 22 B 88.

determinar al fuego como “arjé” de la realidad, aunque desde mi perspectiva no se trataría de un principio material sino de una imagen unida al movimiento para explicar su Cosmología, sin negar que esta interpretación traiga complicaciones para entender la misma. Este fuego es identificado con el Logos o Ley universal.

Según Heráclito “panta rei”, todo cambia. Esto trae aparejado un rechazo a la idea de estaticidad y continuidad de los objetos y de los sujetos. En “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” encontramos la huella del pensamiento heraclíteo donde no hay referencias estáticas, estabilidad. En el planeta Tlön encontramos la ausencia de sustantivos, “*El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-de1 cielo o cualquier otra agregación*”<sup>55</sup>, y verbos impersonales, “*Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar*”<sup>56</sup>, al igual que “*La casa de Asterión*” sin muebles, representando los objetos: “*Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa*”<sup>57</sup>, nos hacen pensar en la visión dinámica de la realidad en la perspectiva de Heráclito.

También en el planeta Tlön se reconoce a la Psicología como la única ciencia verdadera donde el dinamismo es lo primordial: “*No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo*”<sup>58</sup>. El hombre está en constante cambio, es parte de la realidad y por tanto sujeto al dinamismo. Esto llevó a Heráclito a plantearse a su vez la posibilidad de hacer Ciencia, ya que al dictaminar conocimientos como científicos y definitivos estaríamos falseando la misma realidad: “*Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior*”<sup>59</sup>. El hombre está en constante cambio, todo cambia. “*El hombre de hoy no es el hombre de ayer*”<sup>60</sup>. Así encontramos en la obra de Borges su poema “*Heráclito*” que ilustra la visión Antropológica:

<sup>55</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 - 1972, Ficciones, Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 435.

<sup>56</sup> Ibid., 435.

<sup>57</sup> BORGES, Jorge Luis, *El Aleph - La casa de Asterión, Biblioteca Borges*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2006, p. 78.

<sup>58</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 - 1972, Ficciones*, o.c., p. 436.

<sup>59</sup> Ibid., 436.

<sup>60</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1975 - 1985, El libro de arena - El otro*, o.c., p. 14

*“Heráclito camina por la tarde de Éfeso.*

*La tarde lo ha dejado,*

*Sin que su voluntad lo decidiera,*

*En la margen de un río silencioso*

*Cuyo destino y cuyo nombre ignora.*

*Se mira en el espejo fugitivo*

*Y descubre y trabaja la sentencia*

*Que las generaciones de los hombres*

*No dejarán caer. Su voz declara:*

*Nadie baja dos veces a las aguas*

*Del mismo río. Se detiene. Siente*

*Con el asombro de un horror sagrado*

*Que él también es un río y una fuga (...)<sup>61</sup>*

En el poema hallamos la imagen de la realidad como un río en el que no se puede bañar dos veces, es la metáfora heraclítica para comprender el devenir de la realidad. Borges escribe “*espejo fugitivo*” en una manera sublime de manifestar esta idea filosófica metafísica, y en el giro final donde asciende una Antropología rasgada por el horror, declara que él mismo “*es un río y una fuga*”. El devenir, el dinamismo afecta a toda la realidad, por tanto, afecta al ser humano. En estos versos se refleja una visión contraria a una Metafísica estaticista donde un fundamento terminara siendo guía, una especie de vector frente al movimiento. Es evidente que el gusto de Borges por la filosofía de Heráclito fue uno de los eslabones que lo llevó a comprender en mayor profundidad y adherir al Idealismo moderno.

---

<sup>61</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1975 - 1985, La moneda de Hierro – Heráclito*, o.c., p. 156.

Más allá de esto, no quiero definir a Borges como un seguidor ortodoxo de Heráclito ya que, además de cierta eclecticidad, no quisiera nuestro autor ser considerado un seguidor exclusivo de ningún tipo de filosofía que lo cerrara a conocer otros modos de pensamiento y maneras de comprender la realidad. Vemos que en diferentes etapas de sus escritos aparecen a simple vista, expresiones contradictorias, ya que en algunas se acusa la dinamicidad del ser y en otras un cierto sustrato permanente, por ejemplo cuando escribe: *“No modifican nuestra esencia los años, si es que alguna tenemos”*<sup>62</sup>. Tal vez lo que puedo destacar es que, de fondo, también encontramos la actitud del “movilismo” de Heráclito en su mismo pensamiento y modo de pararse en la Filosofía. Igualmente es indudable la atracción que manifiesta por el pensamiento del de Éfeso, quien le sirvió en su especie de lucha metafísica contra la materia: *“Entre las doctrinas de Tlön, ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo”*<sup>63</sup>.

Respecto a esta visión de la materia entronco aquí la relación con Aristocles conocido como Platón. Un primer punto que podemos destacar en común es que ambos expresan pensamientos profundos a través del arte de la palabra. En Platón no encontramos un autor al estilo de otros filósofos de la época y de la modernidad, donde la “belleza” de lo que se describe esté ausente. Es el caso de Borges, pensar que nuestro autor simplemente hizo referencias a los pensadores por una cuestión superficial es una vanidad. En la obra borgiana subyace el profundo pensamiento que se acerca al lector, en terminología aristotélica, manifestando el trascendental “pulcrum”, atreviéndome a expresar esta fórmula aunque nuestro autor se incline por el fundador de la Academia.

Es conocida la Metafísica Platónica donde aparece la existencia de dos mundos: El Mundo de las Ideas o Suprasensible y el Mundo Sensible o Material. En Platón el último mundo señalado es una copia de lo verdaderamente existente, es decir, las Ideas carentes de materia. En la Cosmología y la Antropología dualista platónica la materia es lo falso, lo que está cargado de negatividad. En el “*Sofista*” el fundador de la Academia señala: *“por medio del cuerpo tenemos nosotros comunidad con el devenir a través de los sentidos; en cambio, a través del razonamiento, por medio del alma, tenemos comunidad con la existencia real”*<sup>64</sup>. En el

<sup>62</sup> Ibid., *El libro de arena – El Congreso*, p. 21.

<sup>63</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 – 1972, Ficciones*, o.c., p. 437.

<sup>64</sup> PLATÓN, *Sofista*, 248 a. En otro texto refiriéndose al cuerpo destaca: *“(…) Y lo peor de todo es que si nos queda algún tiempo libre de su cuidado y nos dedicamos a reflexionar sobre algo, inesperadamente se presenta en todas partes en nuestras investigaciones y nos alborota, nos perturba y nos deja perplejos, de*

Mito de la Caverna y en el Mito del Eros encontramos referencia a esta visión del Cosmos<sup>65</sup>. El paso del protagonista desde la caverna y las cámaras circulares a la Ciudad Inmortal<sup>66</sup> en la obra *“El inmortal”*, me recuerda a la salida del hombre de la caverna en el Mito Platónico.

En este punto podemos decir que Borges, a su manera, sostiene una lucha frente a la materia, al destacar al mundo como laberinto de experiencias; los espejos y la cópula que multiplican lo aparente son negativos: *“Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”*<sup>67</sup>. Y más avanzado el texto señala: *“Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan”*<sup>68</sup>. Incluso después de hacer una descripción de los mármoles y granitos (elementos materiales) que constituyen la Ciudad Inmortal señala: *“Esta ciudad es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz”*<sup>69</sup>. Otra figura que leemos en sus escritos es la dualidad entre civilización y barbarie. A su vez, el yo aparece en una especie de hilemorfismo como “prosopón griego” que no deja ver al verdadero hombre.

Incluso por esta concepción de la existencia de los dos mundos donde lo verdadero se da a nivel Suprasensible, reconociendo a su vez la preexistencia del alma, Platón propone su Gnoseología donde la “Mayéutica Socrática” pasa a ser “Anámnesis”<sup>70</sup>, es decir, hacer presente, recordar lo que ya nos es conocido con anterioridad. En boca de Platón leemos: *“Así, pues, el alma inmortal y diversas veces renacida, al haber contemplado todas las cosas, tanto en la tierra como en el Hades, no puede menos que haberlo aprendido todo”*<sup>71</sup>. En algunos pasajes de las obras borgianas vemos una cierta afirmación de este Dualismo Platónico como en *“El inmortal”* cuando reza: *“El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le*

---

*tal manera que por su culpa no podemos contemplar la verdad(...)tenemos que desembarazarnos de él y contemplar tan sólo con el alma las cosas en sí mismas (...)*”, en *Fedón*, 66 b.

<sup>65</sup> VIDE PLATÓN, *República*, VII (Mito de la Caverna).

<sup>66</sup> Cfr. BORGES, Jorge Luis, *Aleph- El inmortal*, o.c., p. 14-15.

<sup>67</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 - 1972, Ficciones*, o.c., p. 431.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 432

<sup>69</sup> BORGES, Jorge Luis, *Aleph- El inmortal*, o.c., p. 17.

<sup>70</sup> VIDE YARSA Iñaki, o.c., p. 105- 107.

<sup>71</sup> PLATÓN, *Menón*, 29 e.

*bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne*<sup>72</sup>.

Borges señala la dificultad de realizar nueva literatura, algo esencialmente nuevo en el aspecto literario, en definitiva de “novedad en lo real” ya que lo que podemos hacer no es nada nuevo sino “releer” lo escrito, manifestar en la letra, tal vez de otra manera, lo ya existente. La creación sería anamnesis y la originalidad de Borges la señalo en el “no buscar” ser original; en sus palabras: “*No me interesan o sorprenden las novedades acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones*”<sup>73</sup>.

Según lo explicado anteriormente existe un manejo profundo de la Cosmología Platónica de parte de Borges, haciendo especial hincapié en el Mundo Suprasensible y la cuestión de los Arquetipos. Incluso en la búsqueda del “*otro Borges*”<sup>74</sup> desligado de la dimensión material, quien percibe la dimensión fantástica y heroica platónica, nos remite al pensamiento de los dos mundos. En uno de ellos encontramos los arquetipos a los que hace alusión nuestro autor con la figura del “*gaucho*” y los “*cuchilleros del arrabal de Buenos Aires*”<sup>75</sup>, arquetipos de la cultura argentina ó también cuando hace referencia al “*museo de arquetipos*”.

En la Concepción del Cosmos Platónico aparece el concepto del “Eterno Retorno”, una suerte de posibilidad de perfeccionamiento de las almas en orden a alcanzar la sabiduría, es decir, de los hombres desligándose de la materia. Debo señalar que tampoco es una novedad propia del pensamiento platónico. En Borges encontramos vestigios de esta idea, tal es el caso cuando escribe en “*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*” “*Cuéntase que Alejandro de Macedonia vió reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro*”<sup>76</sup> ó “*Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento*”<sup>77</sup>. Respecto al tiempo señala en “*El inmortal*”: “*Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin*”<sup>78</sup>. Al hablar

<sup>72</sup> BORGES, Jorge Luis, *Aleph – El inmortal*, o.c., p. 25.

<sup>73</sup> En *El libro de arena*, p. 20. Respecto a este ítem también Cfr. BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1975 – 1985, El libro de arena – La noche de los dones*, o.c., p. 41

<sup>74</sup> VIDE BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1975 - 1985, El libro de arena – El otro*, o.c., p 11 - 16.

<sup>75</sup> Aquí se pueden señalar obras como “*El muerto*” ó “*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*” a modo de ejemplo.

<sup>76</sup> BORGES, Jorge Luis, *Aleph- Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, o.c., p. 65. También destaco las palabras que cita Borges en el inicio de la “*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*”: “*I’m looking for the face I had before the world was made*”. Cfr. *Ibid.*, p. 62.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>78</sup> BORGES, Jorge Luis, *El Aleph – El inmortal*, o.c., p. 23.

de 'almas', obviamente no decimos que se encuentra una interpretación unívoca en Platón y Borges sino que me refiero a la idea del tiempo expresada en la construcción circular del mismo y del espacio en los escritos borgianos, así leemos en *"El inmortal"*: *"Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo"*<sup>79</sup>. En una entrevista encontramos la siguiente afirmación: *"Cuando yo escribo tengo la sensación de que ese algo ya existe"*, también es conocida su tesis sobre las "Metáforas" que vuelven actualizadas y elaboradas según el espíritu de la época refiriéndose a *"tiempo / río, vivir/ soñar, muerte/ dormir, estrellas /ojos, mujeres/ flores"*<sup>80</sup>.

Por otro lado en la obra borgiana encontramos expresiones contrarias al Platonismo: Las apariencias dejan de ser efecto de una realidad sustantiva, sino que en las sucesivas apariencias surge, se va construyendo, la misma realidad. En Platón encontramos una visión cosmológica que resumo en estas letras: Existe un modelo que son las Ideas y una copia que es el mundo sensible gracias a un Artífice que realiza la copia sirviéndose de un modelo y de la materia. Otra idea opuesta está en la inversión del método del neoplatónico Plotino, no es la Unidad la que por emanaciones crea todo, sino que es una de las emanaciones materiales, el hombre, quien crea lo eterno a base de idealizar recuerdos. En éste autor griego, del Uno procede todo Bien y todo Ser: *"Queda, pues, de manifiesto que lo que es causa de todas las cosas no es ninguna de entre ellas. No digamos entonces que es el Bien, ya que el Bien a Él se debe; digamos mejor que es el Bien que se encuentra por encima de todos los bienes"*<sup>81</sup>. Sin embargo en la obra borgiana encontramos afirmaciones como la siguiente: *"Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo"*<sup>82</sup>. Aquí vemos nuevamente la perspectiva desde la que nuestro autor asume el pensamiento filosófico con una actitud de "diálogo", no como un seguimiento de un sistema completo de la Filosofía Griega.

A modo de conclusión de este breve escrito podemos decir que Jorge Luis Borges asumió una tarea colosal desde el punto de vista intelectual, unir sus letras al pensamiento profundo de la Filosofía. Aquí he intentado marcar puntos de unión con Clásicos de la

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 26.

<sup>80</sup> Cfr. ALIFANO, R., *Conversaciones con Borges*, Ed. Debate, Madrid, 1986, p. 137. Acerca de este ítem también Cfr. BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1975 - 1985, El libro de arena – El Otro*, o.c. p. 14 y *El libro de arena – El espejo y la máscara*, o.c., p. 46.

<sup>81</sup> PLOTINO, *Enéadas*, V, 5, 10.

<sup>82</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 - 1972, Ficciones*, o.c., p. 441.

Filosofía Griega. Su obra es literatura filosófica en muchos puntos, literatura que cumple el reto de hacer pensar a aquel que se acerca a las Letras, dando un verdadero sentido social y formador a la misma. En él no encontramos solamente un sistema filosófico que guíe su pensamiento, sino una grandeza de espíritu de búsqueda de lo verdadero. Es de los grandes no fijar la atención en quién lo dice, sino el contenido de lo enunciado. De esta manera me atrevo a afirmar que nos encontramos frente a un “Nuevo Clásico” que trasciende el espacio y el tiempo, el “*ubi*” y el “*quando*” del que hablaba al principio del texto. Borges, un Clásico que hablaba con los Clásicos.

Para finalizar releamos el final de la “*Nueva refutación del tiempo*”:

*“And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el orden astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos (...) El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”<sup>83</sup>.*

---

<sup>83</sup> BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923 - 1972, Otras Inquisiciones – Nueva refutación del tiempo*, o.c., p. 771.

## Ana María Ortiz

### *Borges, un pensador occidental*

*“La filosofía es un silencioso diálogo del alma consigo misma en torno al ser”*

Platón

Formular una hipótesis acerca de la influencia de la filosofía en Borges no es fácil tarea pero, al menos, puede ser un humilde intento partir de la afirmación de muchos críticos que declaran que la totalidad de la obra literaria de Borges “nació abrazada a la filosofía”. Seguramente lo afirman por que sus temas subyacen y profundizan no sólo lo tradicional de la filosofía sino también otros muy profundos que se relacionan con otras ciencias como la psicología. Su temática es variada y siempre se relaciona con las conjeturas sobre el tiempo, el cosmos, el ser, la identidad personal, la conciencia, la fatalidad: vida/muerte, la libertad, el destino, la relación de las palabras con el mundo. Naturalmente también son factibles lecturas psicoanalíticas y sociológicas.

Creemos que Borges es un pensador porque como intelectual lee a los filósofos griegos y también al árabe Averroes para enriquecerse aun más con Aristóteles ya que éste es leído e interpretado por el filósofo árabe. Borges viaja a Oriente y Occidente y aprovecha sus viajes para tomar contacto con la filosofía oriental y occidental. Borges ha demostrado siempre un gran conocimiento de Platón y Aristóteles y fue admirador de de la filosofía de ambos. También leyó y admiró a Berkeley, Hume, Schopenhauer. Para Borges la filosofía es como una manera de abarcar la totalidad del saber y también una gran puerta que se abre y que ilustra casi necesariamente su creación literaria. La filosofía le proporciona a la literatura un lenguaje, una manera de expresar la totalidad del universo. De ese lenguaje, el vocabulario que utiliza nuestro escritor es ampliamente erudito, refinado, culto, pertinente, sabio. Es un lenguaje casi mágico dotado de una especie natural de expresión que abarca la totalidad de las palabras como del universo o el cosmos. Muchos de sus escritos literarios están colmados de ficciones y contextos ambientados en el oriente, en mundos y submundos imaginados por las mentes de sabios, reyes, príncipes, magos, dioses. Recurre a una temática que abarca un sinnúmero de símbolos que se acercan al mito, a la vida primitiva, a una realidad contundente: el espejo, el laberinto, el tigre, el cuchillo, determinan el tiempo y el espacio que caen como en una cascada en lo infinito o

en lo absoluto, abrazan a la ficción borgeana, la definen. Manifiestan casi con obsesión compulsiva la necesidad de mostrar un universo infinito y misterioso, sin embargo para Borges el lenguaje parece insuficiente para explicar la realidad, el lenguaje sólo cumple su función estética, es un simple mediador.

El tiempo también es una constante preocupación en su narrativa, como Heráclito, Zenón de Elea, Hume, Berkeley y otros quienes atrapan a Borges con la perfección estética de sus textos. Borges, a su vez, insiste en encontrar explicaciones metafísicas para sus escritos acercándose cada vez más al universo temático de la filosofía. Existen en el discurso literario fantástico de Borges una profunda reflexión filosófica sobre el universo literario. Así como el lenguaje para Borges es una puerta sólida, un medio de expresión de lo que conocemos, el tiempo también es una inquietud constante en relación al conocimiento de la realidad.

En el poema *Instantes* se expresa así:

¿Dónde están los siglos, dónde el sueño  
De espadas que los tártaros soñaron  
Dónde los fuertes muros que allanaron  
Dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?  
El presente está solo. La memoria  
Erige el tiempo sucesión y engaño  
Es la rutina del reloj. El año  
No es menos vano que la vana historia.  
Entre el alba y la noche hay un abismo  
De agonías, de luces, de cuidados:  
El rostro que se mira en los gastados  
Espejos de la noche no es el mismo.  
El hoy fugaz es tenue y eterno  
Otro cielo no esperes, ni otro infierno.

La poesía de Borges está plena de expresiones acerca del tiempo. Cuando él la quiere explicar o cuando le preguntaron, citó más de una vez a San Agustín (que encaja a la perfección): <¿Qué es el tiempo: Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé.>. Borges pensaba lo mismo de la poesía.

Según Silvia Long Ohni “se puede afirmar que la contribución más original de Borges a las letras universales reside en el logro de su propósito conciente de traducir los problemas abstractos de la filosofía al lenguaje de los símbolos. En Borges, filosofía y literatura alcanzan una relación inédita”.

Para Platón el tiempo procede de la eternidad y para Aristóteles el tiempo es la medida del movimiento porque el movimiento ocurre en el tiempo y no puede explicar el tiempo. Borges también utiliza el término “eternidad” al igual que Platón y lo hace fluir al igual que Heráclito porque para él, el tiempo es implacable, porque nunca deja de fluir porque como el filósofo griego dijo, nunca te bañas en un mismo río pues las aguas que fluyen sobre ti son siempre nuevas. Borges aporta a esta teoría y dice que “el tiempo es la sustancia de que estoy hecho, el tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; él es el tigre que me destroza, pero yo soy el tigre. Es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego”. Borges resume el concepto del tiempo en un solo momento “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.

Miras el río hecho tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.

El universo como caos es el tema más filosófico que Borges aborda en sus textos. La visión del universo como algo incomprensible en el cual el hombre no puede encontrar un orden que se ajuste a su naturaleza. Como la realidad caótica que Borges muestra en *La Biblioteca de Babel* donde el universo simboliza una biblioteca infinita que contiene todos los libros pero cuyo significado final escapa a quienes la recorren; la arquitectura de su edificio, sus espejos, sus galerías, los pozos infinitos. Dios, que está oculto bajo las formas del círculo y de la esfera es también un símbolo de esa realidad inalcanzable que nos rodea. Como en el laberinto/palacio inconmensurable que habita el Minotauro en *La casa de Asterión*, que también representa el universo.

Para Borges un laberinto es construido para confundir a los hombres, para atemorizarlos. Corredores sin salida, escaleras al revés, una puerta que da a una celda o a un pozo. También aparece esta idea expresada en *Otras inquisiciones*: “la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de planear esquemas humanos aunque nos conste que estos son provisorios”. Esta visión del universo, escéptica y cargada de irracionalidad, se conjuga con una semejante referida a nuestra existencia y nuestro destino como hombres.

En el cuento *El milagro secreto* aparece un epígrafe relacionado con el tiempo: “y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: -¿Cuánto tiempo has estado aquí? – Un día o parte de un día- respondió”. Este epígrafe es una cita del Corán escrita por Mahoma y atribuido a la inspiración divina. En su argumento expresa claramente los conceptos: 1- que la noción del tiempo de los humanos es un embuste o distinta de la noción divina. 2- el tiempo calculado por el hombre es mucho menor que el tiempo en la sabiduría divina.

Pero en el momento de la ejecución vemos la clara concepción del tiempo aristotélico como componente de la teoría de la sustancia. Esa compenetración con la filosofía es lo que más nos admira de Borges y nos conduce a una multiplicidad de lecturas posibles.

Borges encuentra en la filosofía una explicación, un lenguaje, una posición definida para mostrar su obra literaria. No es fácil descubrir el aspecto ético y antropológico de su pensamiento. Para Borges el destino final del hombre es el fracaso. Y ese pensamiento está sellado en el pensamiento de algunos de los filósofos que él admira. Al igual que Mallarmé el mundo parece destinado a concluir en un poema o en un libro. Con Kafka ocurre algo similar. Borges también manifiesta algunas coincidencias y algunas discordancias con este autor checo. Kafka vivió obsesionado y angustiado por la búsqueda de un orden, manifiesto en la necesidad de un poder justo o de un Dios eterno y comprensivo en quien quiso creer fervorosamente. A ello sumó siempre una indeclinable conciencia de culpabilidad. Sin embargo Borges no cree en la existencia de un orden; y carece de sentimiento de culpa pero coincide con Kafka en “pensar” los mismos problemas metafísicos: la existencia de Dios, el sentido del universo, la existencia del tiempo, es decir en la búsqueda de un orden comprensivo para nuestra vida.

También, como dijimos al principio de este trabajo, la influencia de algunos filósofos como Berkeley y Hume, aparecen claramente en su obra con la idea de que el hombre individual puede ser todos los hombres. En algunos relatos de *El Aleph* aparecen estas concepciones del hombre y del universo expresadas más claramente que en otros relatos. También *La escritura del Dios* termina cuando el héroe, después de haber coparticipado de la divinidad y el universo, cae en la nada. De ser hombre, ha pasado a ser todos los hombres, es decir, nadie. Esta idea es un poco lo que hace de los grandes creadores la voz de todos los hombres, seres que han sido tantos otros que al final han perdido su individualidad. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. En el cuento *El fin*, en las últimas líneas, se revelan las identidades de Fierro y el hermano del Moreno que Fierro ha matado. Y dice: “cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro; no tenía destino sobre la tierra, y había matado a un hombre”.

Borges es muy estricto en el empleo de las palabras. Las busca no sólo por su significado sino también por su belleza, su sonido, por el número de palabras. Borges, ciego escucha la música de sus versos, en toda su creación literaria perfecciona el lenguaje. Podríamos pensar en la aventura que significa coordinar las palabras y esta definición para Borges sería parecida al universo. Cada texto se construye en una organización donde nada ha sido dejado al azar. Cada renglón, cada verso, cada frase es armonizada por un significado virtual en su disposición y en su significado.

En su último libro, *El Hacedor* 1960, todas las características mencionadas son llevadas a su máxima expresión. Los cuentos son como pequeños ensayos o relatos metafísicos, consideraciones teológicas, filosóficas o estéticas. Allí Borges ha logrado casi a la perfección plasmar ese género propio llamado lo “fantástico metafísico”. Porque cuestionan la existencia del tiempo, muestran una visión del mundo como un caos, una identidad en la visión del mundo vivida por muchos años por el propio escritor. La obra de Borges es la suma de sus preocupaciones intelectuales y existenciales a la vez.

Muchos críticos coinciden en que la obra de Borges se asemeja constantemente a la filosofía. Con Jacques Derrida ocurre algo parecido. La filosofía de Derrida está estrechamente relacionada con el pensamiento y la escritura de Borges. Para el Profesor y catedrático Alfonso de Toro: “Borges funda un nuevo paradigma literario y de pensamiento en el Siglo XX o al menos es uno de los iniciadores más fundamentales”. Para

del Toro Borges no es un metafísico, al contrario de Platón. Borges, antes que Derrida, prosigue de Toro, “establece una equivalencia entre lectura y escritura siendo su farmacia un microcosmos y su biblioteca un macrocosmos. (Recordemos que tanto para Borges como para Derrida la escritura es algo muerto en el sentido de que no es capaz de reproducir vida, ni de reproducir textos). Borges “deconstruye” la escritura y nos hace creer que está intertextualizando, reproduciendo un modelo. Simula lo verosímil pero detrás está la nada, lo imaginario y lo autorreferencia. Borges nos acostumbra a ese juego con la simulación de la presencia que nos revela una ausencia. La escritura de Borges es como un gran simulacro, como una ópera sin libreto pero a su vez recorre a una infinidad de libretos que se encuentran como espejos, uno dentro de otro. A través de esta infinidad de la escritura se anula la literatura.

La escritura de Borges es el producto de sus lecturas, es por eso, una re-escritura y Borges como sujeto-lector está ya en el acto de la lectura contaminado por una infinidad de otras lecturas, como lo está el texto en relación a otros textos”.

Como en *El Aleph* se suman varias metas: una sátira a ciertos falsos poetas y prosistas argentinos, una apenas aludida forma de relación erótica muy nuestra; una voluntariamente fracasada expresión literaria de la visión divina del universo. El protagonista vive la experiencia y nos la comunica:

“...y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto sagrado y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima” (...) y al final refiere al Aleph de esta manera: “Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?. Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.

(Recordando a María Kodama, se nos viene a la mente aquella entrevista con Alfonso de Toro sobre Borges en la cual ella expresó que Borges es como un aleph). Dijo: “Borges no se consideraba un filósofo, pero había sido un excelente lector. Más de la mitad de los libros de su biblioteca son de filosofía, muchos alemanes, incluso algunas ediciones con letra gótica. Borges es como el aleph: contiene todas las disciplinas, el universo, y los abre a la curiosidad y a la sensibilidad de los distintos lectores. Borges siempre prefería ser

considerado un poeta. El decía que sentía pena porque no había llegado a escribir el poema. Pero todos sabemos que lo escribió”.

Para concluir este trabajo partiremos desde un pensamiento de Alfonso de Toro quien dice que “la escritura de Borges quizá sea una metáfora del desesperado intento de recuperar las añoradas significaciones o sueños plenos de significación como un intento de comunicación”.

Para expresarlo con mayor acierto lo ejemplificaremos desde su escritura con algunos versos de su poema “Ausencia” que versa así:

Habré de levantar la vasta vida  
que aún ahora es tu espejo:  
cada mañana habré de reconstruirla.  
Desde que te alejaste,  
cuántos lugares se han tornado vanos  
y sin sentido, iguales  
a luces en el día.  
Tardes que fueron nicho de tu imagen  
músicas en que siempre me aguardabas,  
palabras de aquel tiempo,  
yo tendré que requebrarlas con mis manos.  
¿En qué hondonada esconderé mi alma  
para que no vea tu ausencia  
que como un sol terrible, sin ocaso,  
brilla definitiva y despiadada?  
Tu ausencia me rodea  
como la cuerda a la garganta,  
el mar al que se hunde.

No vamos a discutir si Borges fue o no un filósofo, tampoco si fue o no un escritor, o un poeta o un erudito o un sabio. Imaginemos a Borges como un pensador, que recurrió a la filosofía, no sólo la de los orígenes sino también a las filosofías modernas y contemporáneas, para explicar el sentido y el objeto de su creación literaria, aunque él mismo no se lo haya creído en su momento. La escritura de Borges, quiérase o no es un acto de comunicación y de convicción, fruto de un pensamiento recibido o “heredado” con asombro que nos lleva a escuchar la voz de lo que Occidente en cada una de las tres épocas de su historia, ha reconocido como sabiduría.

## Néstor Edgardo Peralta

### *Borges y la mortalidad de la palabra en “El inmortal”*

Venecia

Estoy tomando un café en el  
Florián.

Cerca de mi mesa imagino a

Borges

que imagina a

Proust

quien a su vez imagina a

Dickens.

Tiemblo.

Todos

sin saberlo

en este mismo momento

estamos tomando

el mismo

café.

Enrique Roberto Bossero

*La inocencia en el patíbulo*

## PARADOJA

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899 y murió en Ginebra el 14 de junio de 1986. Jamás recibió el Premio Nobel y todos aún siguen preguntándose por qué fue sistemáticamente evitado. Sin embargo, para muchos, Borges probó ser el escritor más filosófico del siglo XX, ya que además de escritor, fue también un pensador. Su camino filosófico no fue estrictamente académico. Es evidente que le gustaba, como a Lewis Carroll y a Chesterton, razonar paradojas, crear situaciones intelectuales de

desconcierto, recobrar lo extraño. Aunque él mismo afirmaba no ser filósofo ni metafísico. Según Borges, lo que hacía era explorar las posibilidades literarias de la filosofía. Eso significa que lo que le fascinaba de una doctrina eran básicamente sus posibilidades literarias.

Lo que Borges intentaba, suponemos, era demostrar con el uso de las paradojas que el mundo no puede explicarse de manera adecuada usando exclusivamente la lógica y la razón, pues las consecuencias ultrérrimas de esto nos llevan al absurdo. Ultrérrima, sí, en su concepción filosófica, más allá de lo último. Esto es lo que se observa en “El inmortal”, uno de los cuentos del libro *El Aleph*, publicado en 1949. En el cuento, el autor, valiéndose de la literatura, el misticismo y la filosofía, se plantea los efectos que causaría la inmortalidad en los hombres, cuestionando así los principales valores establecidos en cada una de estas tres disciplinas.

Entrando en el análisis, se observa que el cuento “El inmortal” está concebido según la estructura *mise en abîme*, -término introducido por André Gide que se refiere a la técnica de un relato dentro de otro-. Podríamos decir para este caso que son tres niveles narrativos diferentes; en el primero, un narrador describe el proceso mediante el cual se encuentra un manuscrito; el segundo nivel es la transcripción de dicho manuscrito, contada en primera persona por el narrador-protagonista, en el tercero, otro narrador que lee el manuscrito refuta una teoría y proclama su falsedad.

En resumen, el primer narrador cuenta que la historia fue hallada en un manuscrito, dentro de un ejemplar de *La Ilíada* de Pope, que Cartaphilus le ofrece a la princesa de Lucinge en 1929.

En la transcripción de la historia, nos encontramos que está narrada en primera persona por el protagonista Marco Flaminio Rufo, un romano que, creyendo en la existencia de una Ciudad de los Inmortales, sale en la búsqueda de esa ciudad y del río que otorga la inmortalidad a quien bebe de él. Emprende el viaje secundado por soldados y mercenarios. Tiempo después, en el desierto, encuentra un río, unos trogloditas y muy cerca una caverna

que daba a un laberinto. Rufo bebe de ese río, entra al laberinto subterráneo y emerge a la Ciudad de los inmortales. Allí descubre que la arquitectura encontrada estaba abandonada y era una caótica construcción carente de sentido. Cuando consigue salir, se encuentra con uno de los trogloditas, al que llamó Argos (el perro de Ulises, en la Odisea). Después, el presunto cavernícola le confiesa que era Homero (el autor de esa obra). Rufo se da cuenta que había bebido del río de la inmortalidad y que los trogloditas eran los inmortales. Al notar la condición a la que se llega con la inmortalidad, arriba a la conclusión de que ésta es una especie de condena, que la muerte da sentido a cada acto ante la posibilidad de ser el último, algo que la inmortalidad le quita. Comienza la búsqueda de otro río para que lo libere de esa condición y llegando al siglo XX lo encuentra y constata que ha vuelto a ser mortal.

El último personaje-narrador, al revisar el manuscrito cree percibir párrafos falsos. Hay una nota a pie de página donde se menciona que Ernesto Sábato sugiere que el profesor que discute la formación de la *Iliada* se trata de Giambattista Vico, quien definía a Homero como un personaje simbólico. Es decir, hay más voces que intervienen en el cuento.

Es interesante observar que en la mayoría de sus obras literarias, Borges desarrollaba una literatura que relaciona diferentes contextos filosóficos, además, apreciaba lo fantástico de una creencia antes que su verdad ontológica. Es decir, Borges estaba animado por el deseo de presentar metáforas de contenido filosófico donde buscaba sugerir misterios, no explicarlos. Pareciera como si su propósito fuese el de introducir al lector en los temas más candentes de la filosofía: el tiempo, la muerte, el infinito. Si ése fue o no su propósito, no lo sabremos, pero lo que se puede constatar, paradójicamente, es hasta qué punto consiguió animar a miles de personas a problematizar la filosofía y adquirir conciencia de ser lector.

## FICCIÓN Y LECTOR

Quien lee la obra de Borges se encuentra con que la mayoría de las paradojas tratan acerca del tiempo y la intemporalidad, lo finito y lo infinito, la unidad y la multiplicidad. El tiempo en la ficción borgiana, por ejemplo, se multiplica y luego se entrecruzan, se apartan, toman caminos paralelos o adyacentes, van en círculos y se extienden hasta el infinito. Queda claro que el lector tendrá que esforzarse en profundizar sus conocimientos del mundo para no perderse en la superficialidad de las sensaciones. Leer Borges demanda un disfrute intelectual distinto, una pasión por la forma y el detalle, una atención a las ironías y los símbolos. Eso y mucho más, hace que nuestro horizonte de lectores borgianos sea más amplio, pues estamos frente a una literatura de placeres refinados.

Para tratar lo finito y lo infinito, es decir, la muerte y la inmortalidad, es necesario activar básicamente lecturas de psicología. Según el postulado, es de una pulsión de vida que nace el deseo de perpetuarse, y se opone a una pulsión de muerte. Sólo que de la lectura de “El inmortal” surge que el deseo de inmortalidad no nace de una pulsión de vida, sino de la pulsión de muerte. En efecto, Flaminio Rufo habría decidido buscar la inmortalidad por no alcanzar la gloria de la muerte en campo de batalla. Parece ser que para Borges, sólo alguien desencantado de la muerte puede buscar la inmortalidad.

Eso nos lleva a las lecturas sobre la mitología de la Roma antigua, o a la mitología griega. En ese tiempo, la inmortalidad era una prerrogativa de los dioses negada a los hombres. Rufo, el personaje de “El inmortal”, no tenía la ambición de convertirse en un dios. En cambio, si investigamos sobre el mito del río de la inmortalidad podemos percibir que su origen es anterior a los romanos. La mitología sobre el río de la vida parte, seguramente, del río descrito en el Génesis y se prolonga en otros ríos y en otras culturas. El Río de vida perpetua, en el relato legendario tenía como misión conservar la vida en forma permanente y no otorgar la divinidad. Borges sitúa al personaje-narrador en su contexto y entrecruza las leyendas entre dioses y humanos. “Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*.” Borges, 1974, p. 537.

El desencanto de Rufo con los dioses conduce al lector de “El inmortal” a conclusiones más o menos lógicas: dioses apócrifos, puesto que dioses hechos de humanos inmortales no son más que eso, humanos sin divinidad. “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal.” Borges, 1974, p. 540.

El lector de “El inmortal” necesita activar además sus conocimientos filosóficos. Borges tomó el mundo existente y real como si fuera una alucinación o una idealización, dentro de la cual nos hace vivir, sin darnos cuenta. Es decir, hizo literatura al filosofar y filosofó al hacer literatura. Borges apoya las teorías sobre el infinito. “Entre los Inmortales (...), cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo.” Borges, 1974, p. 542.

Lo que rige para los inmortales son el infinito y el laberinto. Borges quiebra uno de los fundamentos de lo real, su certeza de finitud, para precipitarnos en la imposibilidad de representación del infinito. Es más, toda la obra borgiana gira en torno a esta figura. Borges afirmaba que sus pesadillas más recurrentes eran el laberinto y el espejo, dos símbolos que, en suma, se limitan a lo mismo, pues bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. “No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales.” Borges, 1974, p. 542.

En este laberinto, el hombre, el tiempo y el infinito se encuentran en la muerte, sentido final de lo humano. Quizás para el lector posmoderno, para quien todo es relativo, el cuento “El inmortal” sea una imagen del universo o de la forma en que la humanidad ve el universo, una imagen de la cultura humana, una expresión del caos, una expresión del orden, lo que no puede comprenderse, como la razón de lo inhumano o lo ilógico de la lógica.

## FICCIÓN Y REALIDAD

Es posible que Borges pretendiera sorprender al lector, intranquilizándolo, mostrándole hechos que no por familiares dejan de ser incomprensibles o indemostrables para nosotros. Uno de sus argumentos preferidos para estimular el pensamiento es el concepto de infinito. “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” Borges, 1974, p. 541. Ser y no ser es una dualidad imposible, que se vuelve posible desde un no lugar, es decir la inmortalidad. Lo mismo ocurre con las palabras que pretenden ser absolutas, ellas no existen a menos que sean y no lo sean al mismo tiempo, sería otra manera de decir que no son absolutas, porque no hay una sola palabra que sea original, siempre usaremos palabras de otros para transmitir aquello que queremos decir. Todo es relativo en su originalidad, porque el arte a través del tiempo ha permanecido en comunión con los mitos y los creadores se han nutrido de ellos. En “El inmortal” Borges nos revela el sentido de esa representación de los orígenes de uno de ellos, la posibilidad de inmortalidad.

Sin embargo, la frontera realidad-ficción y el pacto de lectura de ésta se rompen en “El inmortal”, pues se advierte una metaficción al incorporar en un cuento comentarios sobre otro que forma parte del mismo cuento. Borges juega a problematizar la relación entre ficción y realidad, se mete en su propio cuento “abismado” para borrar las huellas de realidad-ficción y lo analiza con ojos escépticos, como si la veracidad sirviese de algo. “...He revisado al cabo de un año, estas páginas. Me constan que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso.” Borges, 1974, p. 542/543. Podríamos decir que en la ficción hay más verdad que en los documentos citados, porque ya no importa la verdad, sino el juego estético que otorga la ficción. “Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad.” Borges, 1974, p. 543.

Más allá de la realidad y la ficción, de lo finito y lo infinito, entendemos que el cuento está atravesado por la potencia de las palabras.

“Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.” Borges, 1974, p. P 544.

La palabra era lo único que quedaba, quizás por marcar la acción en los mitos, pero ahora pueden ser desplazadas, mutiladas y también morir en las palabras de otros. Cuando eso ocurra, el sentido de la palabra se habrá perdido definitivamente, como pasó con los trogloditas.

### PRECARIEDAD DE LA PALABRA

Ahora bien, a nivel subterráneo, en lo que esconde Borges detrás de los laberintos, se percibe una secreta identidad de fe en la trascendencia de las palabras. Debajo de los laberintos borgianos corre seguramente un río que hace inmortales a las palabras. Pero como lo hemos comprobado, la inmortalidad es inhumana. Las únicas huellas de la inmortalidad que podemos tolerar los humanos, o tal vez la única inmortalidad que está a nuestro alcance sin deshumanizarnos, es la persistencia de las palabras, y aún esta inmortalidad es precaria. “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. (...) Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.” Borges, 1974, p. 543/544.

Hemos pensado que, paradójicamente, Borges bien podría ser “El inmortal”, porque en su vida ha sido Homero y Ulises, Proust y Dickens, soñándose a sí mismo en “El otro”, infinitamente soñado en las “Ruinas circulares”, y él quizás nos responda, *ahora soy todos los hombres*, sólo que en mi caverna de troglodita, ya no puedo recrearme.

¿Cuántos tomarán la palabra que ha quedado guardada en el silencio de sus libros, para recrearla en cada lectura y para imaginar de qué manera será interpretada por cada nuevo lector? En definitiva, podríamos sintetizar todo en las palabras del poeta porteño Enrique Roberto Bossero en su “Elegía a la muerte de la palabra”:

*“Si se muere la palabra  
(si se muere),  
correré por los campos a enterrar su ropaje  
estremecido.*

*Bajo árbol añoso  
recrearé los versos más quietos,  
y la iré soplando en la tierra,  
despacito,  
como quien sopla el silencio.*

*Si se muere la palabra  
(si se muere),  
las paredes de mi voz se llenarán  
de oscurecido acento.  
Todo será tan triste,  
que los pájaros hablarán como sabios  
y los hombres dormirán como pájaros.”*

## BIBLIOGRAFIA

Citadas:

Borges, J. L. Obras Completas. *El Aleph*. “El inmortal” (P 533/544). Emecé. 1974.

Bossero, Enrique Roberto. *Elegia a la muerte de la palabra II*. Fuente:  
<http://www.letrasescondidas.com/foro/index.php?showtopic=290> Entrada el 15.09.10

\_\_\_\_\_. *La inocencia en el patíbulo*. “Venecia”. Fuente:  
<http://www.pregon.com.ar/pdf/cul0429.pdf> Entrada el 18.09.10

Lecturas:

Albertson, David. *Wolfgang Iser*. Fonte: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/>  
Acesso em 19.09.10

Cozzoli, M. *Verdad y Veracidad*. Fuente:  
[http://www.mercaba.org/DicTM/TM\\_verdad\\_y\\_veracidad.htm](http://www.mercaba.org/DicTM/TM_verdad_y_veracidad.htm) Entrada el 12.09.10

Díaz, Magda y Morales. *Apostillas literarias*. “Metaficción”. Posted in Sept. 01/2005.  
Fuente: <http://apostillasnotas.blogspot.com/search/label/Teor%C3%ADa%20literaria>  
Entrada el 02.09.10

Diccionario Psicoanálisis. Fuente: <http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/6977/Pulsion-de-vida---pulsion-de-muerte.htm> Entrada el 15.09.10

Diversas Acepciones del Concepto "Verdad". Fuente:  
<http://www.luventicus.org/articulos/03A017/index.html> Entrada el 14.09.10

Laznik, David. *El dualismo pulsional y la pulsión de muerte*. 29-01-2004. Fuente:  
<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=4186> Entrada el 15.09.10

Mamonde, Carlos Hugo. *Jorge Luis Borges: Una Cronología*. Fuente:  
<http://sololiteratura.com/bor/borsembianza.htm> Entrada el 17.09.10

Palma, Evelyn. *Pulsión de Muerte en la Teoría Psicoanalítica*. 2001-10-15. Fuente: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=6](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=6) Entrada el 15.09.10

Puesta en Abismo. Fuente: <http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html> Entrada 17.09.10

Religión y Mitología Romana. Fuente: <http://www.deguate.com/infocentros/educacion/recursos/historia/religionromana.htm>  
Entrada el 17.09.10

Santiago, Silviano. *A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo* (1985). PP 38-52. "O Narrador Pós-Moderno" (1986) Editora companhia das Letras. SP. Brasil 1989.

Soní Soto, Araceli. *Hermenéutica y literatura*. "Teoría de la recepción. Fundamentos teóricos y metodológicos". Fuente: <http://aracelisoni.wordpress.com/2009/08/23/teoria-de-la-recepcion/> Entrada el 19.09.10

## Raúl Oscar Scarpetta Larenti

### *La lógica de los sueños en El hacedor (1966) de Borges*

“El claro azar o las secretas leyes,  
que rigen este sueño, mi destino”

“Oda compuesta hacia 1960”

-Introducción a lógica de los sueños en *El hacedor*

Los sueños en *El hacedor* se organizan a partir de una cierta lógica relacionada con teorías filosóficas, estéticas y artísticas que cobran una doble dimensión de acuerdo a las temáticas en las que se incluyen: por una parte, encontramos aquellos sueños relacionados con temas de índole de “color local” y “criollista” y por otra parte, se encuentran aquellos otros sueños que se vinculan con temas y autores de la literatura europea y universal. Ambos se originan según el postulado del “cosmopolitismo” que Borges extrae de su formación europea a partir de su regreso de España en los años veinte con el propósito de sedimentar su propia literatura en el país.

Aquí, trataré de algunos de los relatos sobre sueños que se relacionan con textos, autores y acontecimientos de la historia y la literatura argentina. Casi todos los sueños se relacionan con temas de la muerte: la relación entre la sueños y la muerte tiene un significado especial en estos relatos.

Los sueños del criollismo y la literatura argentina en *El Hacedor*

“el sueño de uno es parte de la memoria de todos”

“Martín Fierro”

Los sueños de Borges sobre el criollismo y la literatura argentina en *El hacedor* se organizan a partir de determinados textos en los que se representan ciertos hitos de la historia y la literatura argentina. La estructura de estos sueños tienen la particularidad de reelaborar ciertos acontecimientos históricos desde una perspectiva onírica y además de servir de punto de interpretación de lectura de los textos más canónicos de la literatura argentina. La escritura de estos sueños permite así una dimensión mucho más imaginativa

y liberadora de la lectura de los acontecimientos históricos y de los mismos textos del criollismo y la literatura argentina.

En primer lugar, se encuentran aquellos textos cuyos sueños están destinados a la reinterpretación de acontecimientos políticos y sociales como “El simulacro”, “Diálogo de muertos” y “Ragnarök”. En segundo lugar, encontramos aquellos sueños relacionados con la interpretación de diferentes textos y escritores de la literatura argentina como la dedicatoria “*A Leopoldo Lugones*”, “Diálogo sobre un diálogo” y “Martín Fierro” que pueden ser considerados tanto desde una perspectiva histórica como literaria. La característica principal de estos sueños de Borges es su relación con la muerte. La muerte está relacionada con el criollismo por una suerte de “mezcla literaria” entre lo americano y lo europeo que convierten el espacio y el tiempo de una textualidad uniforme en el símbolo constante de una variación interpretativa, es decir, un mismo personaje literario y un mismo acontecimiento histórico adquieren diversas formas de alcance en la narración. La idea consiste en que a partir de un personaje como símbolo literario o de un acontecimiento histórico como símbolo de la historia argentina, Borges los “traduce” en episodios y acontecimientos de la imaginación onírica donde la muerte reaparece como tema significativo aunque no por ello menos creíbles que los textos y los mismos acontecimientos. Los sueños tienen además la facultad de resolver en forma breve y suscita -a la manera de un microcosmos literario- todo el universo literario e histórico que intentan representar.

.Los sueños en “El simulacro”, “Diálogos de muertos” y “Ragnarök”

-“El simulacro”

El sueño de este cuento toma como eje principal la narración de una escena funeraria a la manera de una farsa: el velorio de Eva Perón en el recóndito espacio del Chaco. El rebajamiento y la degradación de la figura de Evita es notorio en este texto aunque denota cierta ironía: la lejanía y el entorno precario, en el que Eva es velada, en una caja de cartón con una muñequita dentro. En este “simulacro” del velorio de Eva Duarte simbolizado como “un sueño” se producen una de las revelaciones de la historia argentina: “El enlutado no era Perón y la muñequa rubia no era la mujer Eva Duarte”. La historia por lo “increíble” se asemeja, dice Borges, a la del “reflejo de un sueño” por “lo irreal”:

“En ella – dice Borges- está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño...¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un

fanático, un impostor, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro?”

Borges instala en medio de la descripción de lo que sería un sueño ‘inventado’ una reflexión sobre el carácter “irreal” de la escena y de la irrealidad misma de Eva Duarte y del mismo Perón. Aspectos políticos y sociales rodean al texto en los que el mismo Borges se había visto involucrado en su vida real. El sueño funciona a la manera de una forma de desciframiento de los acontecimientos políticos del peronismo, de su simbología y ritualización de la historia argentina de los años 50. Borges le inscribe a la escena una visión subjetiva del célebre funeral de Eva Duarte desde una perspectiva funambulesca. La representación histórica se convierte entonces en una “fúnebre farsa” de modo que hay una doble “degradación” en el texto tanto histórica como literaria:

“La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama que se ve en Hamlet.”

El sueño, o como dice Borges, “el reflejo de un sueño”, tiene así la facultad de “desrealizar” tanto literaria como históricamente la muerte de Evita y la época del peronismo de los años 50: la parafernalia del entierro de Eva en Buenos Aires queda reducida a una muñeca rubia en una caja de cartón “para el crédulo amor de los arrabales” a la que alude finalmente el texto refiriéndose a los “descamisados” del peronismo transmutados en “Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco...en aquel pueblito del Chaco.” El sueño del relato se ve así transmutado en una figuración irónica del sueño de la joven de pueblo que intenta acceder a la “historia”.

El simulacro de la ironía del sueño consiste en que dentro del “sueño de la historia” “el enlutado no era Perón ni la muñeca rubia era la mujer Eva Duarte” sino que pertenecían al mundo de la mitología urbana de los arrabales. Borges ensaya aquí uno de sus intentos de hipostasiar literariamente su rechazo al peronismo, de manifestar su desacuerdo de una manera onírica y literaria basándose en la “incredulidad” de los acontecimientos históricos y haciendo de ese postulado literario también un simulacro de la ficción. Llevando más lejos la reflexión “tampoco Perón (el verdadero Perón) era Perón ni Eva era Eva” dentro de la nomenclatura y el pensamiento borgeano pero también dentro de la misma “filosofía”

del peronismo. Borges afirma al final del relato que Perón y Evita no eran sino “desconocidos o anónimos, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitológica”.

-“Diálogo de muertos”

El “Diálogo de muertos” narra el hipotético encuentro entre Rosas y Quiroga en 1877 a la manera de un sueño. El relato introduce una versión de lo que podría haber sido el diálogo entre Rosas y Quiroga una vez muertos. Allí se discute sobre el valor que tienen el coraje para el destino y la historia. Rosas regresa del destierro y es recibido como “forastero” por “un grupo de de hombres, de mujeres y de criaturas”. No se sabe bien dónde es. Quien sale a su encuentro es Quiroga “con diez o doce heridas mortales que le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel del tigre”. Rosas y Quiroga se reconocen y comienza el diálogo a la manera de una discusión sobre la muerte y el destino que les ha tocado en suerte. Borges refiere la anécdota como si tratase de un suceso histórico en el que Rosas y Quiroga intercambian sus opiniones sobre el modo en que cada uno ha alcanzado su lugar en la historia argentina.

La ficción del diálogo literario está dirigido hacia la “posteridad” de la imagen que Rosas y Quiroga han logrado para la memoria. Quiroga le agradece a Rosas la “muerte bizarra” que ha recibido como un “regalo”:

“Yo vivo y seguiré viviendo por muchos años en la memoria de la gente porque morí asesinado en una galera, en un sitio llamado Barranco Yaco, por hombres con caballos y espadas. A usted le debo este regalo de una muerte bizarra que no supe apreciar en aquella hora, pero que las siguientes generaciones no han querido olvidar. No le serán desconocidas a usted unas litografías primorosas y la obra interesante que ha redactado un sanjuanino de valía”.

Replicándole a Quiroga por esa forma de entender la historia como si se tratase de un “romántico” Rosas le señala que “el halago de la posteridad no vale mucho más que el contemporáneo, que no vale nada y que se logra con unas cuantas divisas.”

Estas impresiones y reflexiones sobre el destino de uno y de otro se convierten entonces más que en una “afrenta”, “una burla” o “una amenaza” en un dispositivo que posibilita el sondeo sobre la “verdad” de los acontecimientos históricos desde una perspectiva personal y subjetiva, es decir, indagando los sentimientos y las afectos de ambos protagonistas de la historia. Borges, sustentándose en su universo literario en el que predomina el culto al coraje y al valor desde una perspectiva criolla, interroga el espacio de la muerte en el que las subjetividades se ven enfrentadas y pueden coincidir en un mismo sueño. Rosas al

etiquetarlo de romántico a Quiroga como una forma de desprestigio histórico éste le recuerda entonces que:

“En 1852, el destino que es generoso o que quería sondearlo hasta el fondo, le ofreció una muerte de hombre en una batalla. Usted se mostró indigno de ese regalo, porque la pelea y la sangre le dieron miedo”.

“-¿Miedo?- repitió Rosas-. ¿Yo que he domado potros y después todo un país?”.

Sin embargo, la pregunta por quién ha sido más valiente o quién ha tenido más valor para merecer su título en la historia o en el recuerdo no es para Rosas una pregunta pertinente puesto que “el valor es una cuestión de aguante; unos aguantan más y otros menos, pero tarde o temprano todos aflojan.” Rosas se dice entonces de no necesitar de ser valiente para lograr alguna “lindeza” en los términos en que Quiroga llama a las batallas y a los combates: “Una lindeza mía, como usted dice, fue lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted.”

Quiroga admite la respuesta de Rosas como correcta en la que se muestran las dos políticas y estrategias de lucha y enfrentamiento de los dos protagonistas de la historia. Sin embargo, Quiroga al saberse desconocedor del “miedo” por la misma forma en que cada uno ha actuado en la historia se reconoce como triunfante de la discusión: “Yo he vivido y muerto pero hasta el día de hoy no sé lo que es el miedo”.

El final del diálogo o del debate (o de la “lindeza” como combate verbal e incluso el del sueño) termina en una cuestión de cambio de identidad y de destino:

“Y ahora voy –dice Quiroga- ha que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos.”

Sin embargo, Rosas le responde con un aforismo: “A mí me basta ser el que soy y no quiero ser otro.” Quiroga presiente entonces que su identidad y destino ya están cambiando en el diálogo aún cuando el sueño no ha sido revelado:

“También las piedras quieren ser piedras para siempre...hasta que se deshacen en polvo. Yo pensaba como usted cuando entré en la muerte, pero aquí aprendí muchas cosas. Fíjese bien, ya estamos cambiando los dos.”

La realidad del sueño se descubre entonces al final cuando Rosas afirma “no estar hecho para estar muerto”:

“Rosas...dijo como si pensara en voz alta:

-Será que no estoy hecho para estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.”

-Ragnarök

El sueño de Borges en “Ragnarök” (en la mitología nórdica Ragnarök –“destino de los dioses”- es la batalla del fin del mundo) incluye la figura de Pedro Henríquez Ureña quien fuera su amigo y colaborador de una “Antología de la literatura argentina” y sobre el cual Borges ha narrado en varias ocasiones el acontecimiento de su muerte como el de una “muerte súbita” (la *sudden death* de Thomas de Quincey), como “*un morir sin agonía* que es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises”. Borges describe en este cuento una versión de lo que pudo haber sido una elección de autoridades en la Facultad de Filosofía y Letras: “Elegíamos autoridades, yo hablaba con Pedro Henríquez Ureña que en la vigilia ha muerto hace muchos años.” Henríquez Ureña y Borges se encuentran allí conversando y en determinado momento ingresa a la sala “un clamor de manifestación y de murga” que rememora la década del peronismo: “Una voz gritó *¡Ahí vienen!*” y después “*Los Dioses*”. En la narración del sueño se entrecruzan por un lado, los sucesos de lo que Borges llama en otros textos una “época réproba” (la del peronismo identificada con el rosismo en la historia argentina) y por otro lado, con la “imagen” de su relación con Henríquez Ureña.

El principio que rige la lógica de este sueño está dada desde el comienzo del relato por una cita de Coleridge del que Borges ya había escrito un ensayo sobre la construcción del poema relacionándolo con la construcción del castillo de *Kubla Khan* en “El sueño de Coleridge” (*Otras Inquisiciones*) a la que se suma la dimensión política del texto. En “Ragnarök” este principio de construcción del poema a través de un sueño y del castillo queda asimilado a la “invención” de los sueños y del texto del poema que funciona de manera similar al sueño narrado en “Ragnarök”. Borges comienza el relato con esa cita de Coleridge que anticipa el enigma del sueño:

“En los sueños (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan, no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos.”

El relato del sueño se sustenta en que la imagen de los Dioses es tomada en principio como una presencia benévola y edificante y en cierta sentido como una forma de homenaje

al acto de elección de autoridades: “Ensayaré esa crónica, sin embargo, acaso el hecho de que una sola escena integró ese sueño borre o mitigue la dificultad esencial.” A medida que el texto del sueño avanza se va descubriendo que los Dioses “de estirpe olímpica” resultaban algo falsos: “Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar”. Lo político queda entonces instalado en medio del sueño como una imagen que “figuran las impresiones que causa”. Los Dioses a causa de “siglos de vida fugitiva y feral...publicaban la degeneración de la estirpe olímpica”. El sueño culmina cuando Borges y Henríquez Ureña acaban por desenfundar unas armas:

“Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses”.

El sueño de “Ragnarök” se entronca con el momento político-literario por el que Borges estaba pasando en cuanto a su relación con la destitución de su cargo de la Biblioteca Nacional y cuando es designado a un cargo inferior en otras dependencias. Asimismo se relaciona con la negación del Premio Nacional de Literatura por el cual “Sur” le dedica un número especial en el que también escribe Ureña. Con respecto a la imagen y la amistad que unía a Borges y a Henríquez Ureña (un dominicano exiliado) este texto resulta emblemático por la particularidad de redimensionar en el espacio del sueño la muerte de Ureña. En el relato de la “muerte sin agonía” de Borges puede leerse el entrecruzamiento de las voces del sueño de la muerte de Henríquez Ureña: los dos relatos tienen la característica de sustentarse en citas de otros autores. “Yo había citado –dice- Borges- una página de De Quincey en la que se escribe que el temor de una muerte súbita fue una invención de la fe cristiana”. Y la segunda versión de la muerte de Ureña cita la invocación del anónimo Sevillano como en un sueño *O muerte, ven callada como sueles venir en la saeta*. Ureña termina el relato de su propia muerte de la siguiente manera: “No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos.”

.Los sueños en “*A Leopoldo Lugones*”, “Diálogo sobre un diálogo” y “Martín Fierro”

.El sueño de la dedicatoria a Lugones

El sueño de la dedicatoria a Lugones tiene una doble función narrativa: por un lado, introduce al lector a la manera de prólogo a la lectura del libro en medio de un episodio onírico en el que se mezclan la realidad de los nombres en el tiempo y el espacio y por otra, parte, el sueño de Lugones tiene la particularidad de establecer una referencia de entrada de autoridad en el libro para facilitar y estructurar la lectura desde cierta perspectiva interpretativa.

El sueño de Borges cumple con el anhelo de que el libro sea aceptado por Lugones. El sueño narra el instante en que Borges ingresa al despacho de Lugones luego de atravesar la antigua biblioteca de la calle Rodríguez Peña y le entrega el libro. En ese punto, Borges reflexiona sobre la amistad con Lugones: “Si no me engaño usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca”. Sin embargo, en el sueño, *El hacedor* es aprobado por Lugones, “acaso porque en él ha reconocido su propia voz”. Este reconocimiento de voces en el libro entre Borges y Lugones termina en la conjetura de que acaso ese sueño, una vez muerto Borges, sea posible: “de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y usted lo ha aceptado.” Sin embargo, lo onírico va más allá de la mera transcripción de sucesos aislados o inventados por la conjetura o la imaginación sino que poseen una cierta lógica que trascienden la misma escritura del libro. La presencia onírica de Lugones como “poeta nacional” en la dedicatoria del libro juega un papel fundamental en la lectura de las narraciones y poemas del libro como autoridad a la que Borges necesita rendir homenaje o reconocimiento como “hacedor” de la “literatura argentina” pero a la vez como una forma de tomar distancia respecto de su figura a través del sueño y la conjetura.

#### .“Diálogo sobre un diálogo”

El texto de “Diálogo sobre un diálogo” puede ser considerado como parte de uno de los sueños de *El hacedor* en el que Borges homenajea y se encuentra con la figura de Macedonio Fernández autor de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. El “Diálogo sobre un diálogo” quiere ser un extracto o un resumen –un diálogo sobre un diálogo– de los tantos textos que integran la *No toda es vigilia...* Se trata de un relato en el que los interlocutores se identifican como A y como Z lo que explica la totalidad alfabética del diálogo. El tema del relato es el de la “inmortalidad” y de cómo alcanzarla:

“Distraídos en razonar la inmortalidad...la voz de Macedonio repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre”.

La inmortalidad se vuelve entonces ya no el tema de un relato sino en el acontecimiento que Borges le plantea a Macedonio a la manera de un sueño: para comprobar la teoría de Macedonio sobre la inmortalidad de las almas Borges le sugiere que se suiciden.

.“Martín Fierro”

El sueño de “Martín Fierro” está marcado por la reflexión de los sucesos argentinos más relevantes de las dos centurias de la patria. Borges, para dar cabida al sueño de José Hernández, introduce una historia de las tiranías en la Argentina, de sus excesos y su horror, de sus “oprobios” y su “humillación incesante”: “Dos tiranías hubo aquí” -dice Borges, refiriéndose a la de Rosas y a la de Perón para dar comienzo al relato sobre la historia Martín Fierro y de la escritura de José Hernández.

“Durante la primera, unos hombres, desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata, pregonaron duraznos blancos y amarillos; un chico levantó la punta de la luna que los cubría y vio cabezas unitarias con la barba sangrienta.”

“La segunda, fue para muchos cárcel y muerte, para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante.”

La narración de estos acontecimientos (las batallas de la Independencia, la tiranía de Rosas y la de Perón) están marcados por un enunciado que se repite al final de cada párrafo o suceso y que organiza y da lógica al cuento dentro de una dimensión onírica. Este enunciado es el siguiente y es el que perpetúa el sueño de la patria sobre el que se sustenta el relato tanto en el pasado como en el futuro en la afirmación de un presente: “Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.”

La escritura del Martín Fierro Borges la introduce dentro de estos actos patrióticos y políticos dentro de las vicisitudes de las generaciones actuales:

“También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte”.

Borges se refiere a José Hernández como aquel “hombre que sabía todas las palabras”. Al final del relato los principales acontecimientos de la patria quedan reducidos a un mero duelo de cuchillo:

“Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos.”

## Bibliografía

- Borges, JL. “El sueño de Coleridge”, *Obras Completas*, Emecé, Bs. As., 1974, p. 642
  - “La poesía gauchesca”, op. cit, p. 179.
  - “El fin”, op. cit.,p. 519.
  - “El escritor argentino y la tradición”, op. cit. ,p. 279.
  - “Prólogo” de Jorge Luis Borges a *Obras Críticas* de Pedro Henríquez Ureña, Bs. As., 1960.
  - Revista *Sur* n° 40 dedicado a Borges “Desagravio a Borges”,Bs. As.,1942.
  - Dreizik, P. “Morir sin agonía”, <http://www.cielonaranja.com.phudreixik.htm..>
-

## Marta Elena Castellino

### *Borges en la década del '20: entre la confesión y la metáfora (los ensayos)*

#### De regreso en su tierra

En 1921, cuando Borges regresa al país luego de su interludio europeo, Buenos Aires lo recibe con una imagen que, aun oscilando entre el reproche y la ternura, no es para nada alentadora: “*¡Qué taciturno estaba Buenos Aires entonces! De su dura grandeza, dos veces millonaria de almas posibles, no se elevaba el surtidor piadoso de una sola estrofa veraz y en las seis penas de cualquier guitarra cabía más proximidad de poesía que en la ficción de cuantos simulacros de Rubén o de Luis Carlos Álvarez infestaban las prensas*” (Inquisiciones, 1925).

En la referencia a los “simulacros” rubenianos se hace explícita la repulsa a todo un estilo poético –el modernismo– ya en franca decadencia más que en sí mismo, por la obra de malos imitadores del poeta nicaragüense y su exceso de cisnes, jardines y princesas versallescas. En ese contexto, el joven Borges se propone contribuir a la renovación del panorama literario argentino desplegando –de palabra y de obra– el credo vanguardista aprendido en Europa.

En efecto, tanto su estadía en Suiza, donde había tomado contacto con el expresionismo alemán (impregnado del dolor de la guerra), como su frecuentación, ya en España, de tertulias y grupos literarios como el de Cansinos Assens, lo habían embarcado en ese proceso de renovación de la lírica moderna –renovación de fondo y de forma– que arrancando desde Baudelaire y respondiendo al nombre genérico de “vanguardia”, se abría en un abanico de “ismos”: cubismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo...

En esa riqueza y diversidad de corrientes, unidas todas por su afán iconoclasta y renovador había abrevado el joven argentino durante su estadía en España –primero en Sevilla y luego en Madrid– donde se relaciona con el grupo de poetas que, nucleados alrededor de la revista *Ultra* (nombre muy significativo) daban forma a la versión española de la nueva estética a través de un movimiento, el *ultraísmo* que al decir de Gloria Videla de Rivero –sagaz estudiosa de este momento literario– era ya “un vértice de fusión” de diversas corrientes poéticas (“Las direcciones hispanoamericanas del vanguardismo”).

## Una estética “de vanguardia”

Borges se entrega de lleno a la prédica del credo vanguardista, primero a través de la publicación de textos programáticos como el famoso de *Nosotros* (1921), en el que resume los principios de la nueva estética; de ellos rescato dos, para luego examinar su funcionalidad y cumplimiento en relación con la propia obra borgeana: la importancia de la *imagen*, de la *metáfora* como elemento esencial de la nueva lírica y el rechazo de todo “confesionalismo” y toda “circunstanciación”. A través de la publicación de este manifiesto, Borges no hacía sino cumplir con ese gesto de autoafirmación tan característico de las vanguardias, autoafirmación que cultiva por igual al novedad y la diferencia respecto de otras manifestaciones artísticas preexistentes. Y como difusoras de las nuevas ideas, las revistas literarias cumplen un importante papel, no exento muchas veces de polémica.

En la década del '20 surgen en Buenos Aires varios de estos emprendimientos, cuyos nombres son –otra vez– son significativos: *Martín Fierro*, *Proa...* y que cuentan a Borges entre sus animadores. Apenas rescato, como símbolo de esta aventura editorial juvenil, el de la revista mural *Prisma*, ese “cartelón que ni las paredes leyeron”, esa “disconformidad divertida y chambona”, tal como sentencia, entre humorística y dolidamente, el propio Borges tiempo después.

## El canto a Buenos Aires

Ambiente de renovación estética que Borges encauza y conjuga con esa su nostalgia de un Buenos Aires (“*los años que pasé en Europa son ilusorios / yo estuve y estaré siempre en Buenos Aires*”) de casitas bajas, amplios patios y vida lenta, que se va confundiendo con el campo en las “orillas”: arrabales del almacenes teñidos con la última luz del ocaso (“un almacén rosado como revés de naipe”) donde el truco, el guapo y el cuchillo eran moneda corriente.

Surgen así sus tres poemarios juveniles: *Fervor de Buenos Aires* (1923); *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), muchos de cuyos textos iniciales fueron luego reelaborados por el autor antes de su reedición. La temática de estos primeros ejercicios

poéticos puede resumirse en los “Versos de catorce” de *Luna de enfrente*: “*A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros / y de calles que surcan las leguas como un vuelo, / a mi ciudad de esquinas con aureolas de ocaso / y arrabales azules, hechos de firmamento*” y representa –como señala Gloria Videla de Rivero– “un fenómeno curioso de aclimatación o torsión nacional de un movimiento literario internacional que en sus postulados teóricos es cosmopolita y enemigo de toda circunstanciación”.

Alumbra así un “criollismo ultraísta”, nueva vertiente dentro de la vanguardia argentina, suerte de mitología porteña que aúna las conquistas de la nueva lírica –la libertad formal, la audacia en las imágenes– con una temática que tiene en la ciudad su escenario, en la exaltación de ciertas virtudes criollas (el coraje, el patriotismo), su raíz sentimental y en la nunca desmentida preocupación metafísica, su nexos con toda la obra posterior.

Los ensayos de la década del ‘20

Los poemarios mencionados constituyen el contexto necesario para situar la producción ensayística de la misma década: también tres libros: *Inquisiciones* (Proa, 1925), *El tamaño de mi esperanza* (Proa, 1926) y *El idioma de los argentinos* (Proa, 1928), luego repudiados completamente por el escritor, y que sólo vieron una nueva luz muchos años después, en los ‘90, cuando María Kodama los puso otra vez en circulación a través de reediciones de Seix Barral.

Estos libros terminan de delinear la imagen del escritor en esta etapa de su vida y de su obra: una imagen de “muchacho querenciero” que “no le achica la realidad” a la patria, se podría decir, glosando su peculiar escritura de entonces (imagen que en cierto modo contradice el estereotipo de un escritor cosmopolita y desentendido de las cosas de su tierra). Plantean además, con diversos acentos, lo que serán recurrentes preocupaciones borgeanas – la mayor de ellas, casi excluyente, la literatura– tal como señala María Kodama en la “Inscripción” preliminar a *El tamaño de mi esperanza*: “A través del índice, el lector puede darse cuenta de que los temas tratados son los mismos que irá decantando y puliendo a lo largo de su vida. Creo que la fascinación de sus libros de juventud se debe, en gran parte, a que nos permiten comprobar de qué modo, como el flujo y reflujo del mar,

están presentes siempre su apego a lo criollo, a la pampa, al suburbio [...] todo ello junto con su inquietud como crítico literario” (1993: 8)<sup>84</sup>.

Nos muestran, por último, un Borges que tanto acata como desestima esos principios de la nueva estética por él proclamados en el ya aludido “manifiesto” de *Nosotros*. La comprobación de esta hipótesis en sus ensayos de la década requiere, empero, una pequeña referencia al género en sí, esa especie literaria hija de la Modernidad, que viene a sumarse a la tradicional tripartición: épica – lírica – dramática y que, en función de su peculiar nacimiento, reúne en sí una serie de características inherentes a ese momento histórico.

El ensayo literario es, en esencia, un ejercicio de exploración y exposición libre de las propias ideas; por lo tanto, es rasgo constitutivo insoslayable la presencia de un “yo” autorial fuerte, que se erige en sujeto y centro de la enunciación y que puede modalizarse de diverso modo

Esta característica es fundamental en el ensayo como tipo discursivo, junto con la *hibridez* (temática y genérica), la *maleabilidad* o *libertad camaleónica* (Juan Marichal), el *enfoque inédito o problemático* de los temas, el *carácter dialogal* y el *fragmentarismo*, en tanto “señalado y voluntario rechazo de todo sistema” (Leonor Arias Saravia. *La Argentina en clave de metáfora*. 2000: 98), junto con la voluntad de estilo inseparable del discurso ensayístico.

Ahora bien: como decíamos anteriormente, el gran tema de estos ensayos borgeanos – considerados en su conjunto- es la literatura: comentarios críticos acerca de autores (Torres Villarroel, Quevedo, Joyce, Thomas Browne, Nora Lange, González Lanuza, Herrera y Reissig, Carriego, Milton, Góngora, Eduardo Wilde...); sobre géneros o modalidades literarias (mayoritariamente, la gauchesca, pero también temas diversos, desde el “culteranismo” al tango, pasando por el expresionismo) y, en gran parte, desarrollo de meditaciones estéticas (sobre el idioma y la metáfora, en forma excluyente).

Todos estos textos constituyen, en última instancia, una verdadera “profesión de fe literaria”, a través de la cual Borges enunciador ensayístico se erige en sujeto, no ya

---

<sup>84</sup> Esta relación con la obra posterior resulta de algún modo confesada por el propio Borges cuando tituló *Otras inquisiciones* a su principal libro de ensayos.

*ideológico, hermenéutico o epistemológico*<sup>85</sup> sino *estético*. Este “sujeto estético” que propongo sería adscribible al ensayo propiamente literario y especialmente pertinente en el caso de Borges, en quien literatura y vida forman una unidad insoslayable.

Dicho de otro modo, lo que singulariza esta temprana producción ensayística es esa presencia de un “yo” manifestado en el texto, una voz autorial común al género ensayístico, pero que adquiere ribetes inusualmente autobiográficos, que desaparecen en gran medida en obras posteriores y que parecen contradecir el rechazo del “confesionalismo” y la “circunstanciación” del que el propio Borges hacía gala por entonces en sus declaraciones programáticas.

Este “sujeto estético” vendría a sumarse a las múltiples identidades que Borges construye a lo largo de su vida y que María Gabriela Cittadini detecta y expone en el artículo titulado “La construcción de un sujeto llamado Borges” (*Borges y los otros*. 2005). En este caso, y siguiendo a la investigadora citada, sería contemporáneo de ese “poeta del fervor” que ponen de manifiesto sus poemarios coetáneos.

En esa empresa de “autorrepresentación” (Molloy. 1990: 41) diseminada a lo largo de sus obras, el período vanguardista analizado por Cittadini a través de su correspondencia con Maurice Abramovicz y Jacobo Sureda resulta de particular interés: “*Borges entabló correspondencia con ambos, pero a partir de la construcción de un sujeto escrtiural diferente basado en las características y expectativas de cada lector [...] un yo para cada receptor*”. Estas “máscaras” –tal como se las denomina– le permitieron “*tomar distintas personalidades, camuflarse, engañar y, en definitiva, borrar el límite, confundir al espectador, y conformar un personaje móvil*” (Cittadini. 2005: 154-155).

En contraposición –según nuestra hipótesis– es en los ensayos donde despunta el Borges más auténtico, el que se define por sus lecturas y sus preferencias literarias. Reitero: no se trata sólo de ese “yo” enunciador ensayístico requerido por el género en sí, sino una voz mucho más personal e íntima, empeñada en la construcción de una autobiografía (limitada y fragmentaria autobiografía de un Borges aún veinteañero) pero en la que se erige a sí mismo como sujeto total y completamente determinado en y por la literatura, a

---

<sup>85</sup> La terminología es de Walter Mignolo (*Teoría del texto e interpretación de textos*. 1986) y retomada por Arias Saravia en el texto ya citado, para designar tres tipos de enunciación ensayística. Con la denominación de “sujeto ideológico”, Mignolo alude a la forma predominante en el ensayo hispánico, comprometida en la reflexión acerca de la identidad, con lo se diferencia del “sujeto hermenéutico” del ensayo de interpretación al modo de Montaigne o del “sujeto epistemológico, de ensayo más cercano al texto científico”.

tal punto que literatura y vida resultan inseparables, y hablar de una exige, de suyo, la referencia a la otra.

A propósito de la labor crítica de Borges en la década del '20, Silvia Barei apunta que *“En estos años crítica, ensayo y ficción dibujan una escritura en espejo, una construcción que reposa fundamentalmente en los textos leídos –en la enciclopedia literaria borgeana o la ‘biblioteca’ [...]– construcción que se sostiene sobre su idea personal de la crítica como escritura”* (Barei. 1999: 15)<sup>86</sup>.

Esta consideración de la crítica como un hecho creativo otorga a sus cuentos y ensayos de la década del '30, según Barei, el mismo estatuto jerárquico y similares operaciones retóricas; del mismo modo, sería lícito postular que en la década anterior (la del '20) ocurre un fenómeno análogo con la lírica, ejercicio de expresión subjetiva de este “poeta del fervor” de que hababa Cittadini que contamina en cierto modo sus ejercicios críticos de esta época, *“recorridos arbitrarios por la literatura universal”* y procesos de autocitación permanente, al decir de Barei (1999: 16)<sup>87</sup>.

Veamos algunos ejemplos, como esa hermosa confesión de argentinismo que escribe en “La pampa y el suburbio son dioses”, de *El tamaño de mi esperanza*: *“Yo mismo, incrédulo de mí, que en una casa del barrio de la recoleta escribo estas dudas, fui hace unos días a Saavedra, allá por el cinco mil de Cabildo y vi las primeras chacritas y unos ombúes y otra vez redonda la tierra y me pareció grandísimo el campo. Verdá que fui con ánimo reverencial y que como tanto argentino soy nieto y hasta bisnieto de estanciero. En tierra de pastores como ésta, es natural que a la campaña la pensemos con emoción y que su símbolo más llevadero –la pampa– sea reverenciado*

---

<sup>86</sup> También en este sentido abunda Fernando Báez en “Borges y Reyes: notas sobre un enigma” (Conferencia dictada en la Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad de los Andes en noviembre de 1999). En: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/Bo\\_reyes.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/Bo_reyes.html), cuando afirma que *“el Borges de los ensayos iniciales fue, secretamente, Lugones, fue Quevedo, fue Macedonio Fernández y fue Cansinos Assens”*. Y estas influencias se ponen de manifiesto en su propio estilo escritural: que *“De Macedonio obtuvo algo irremplazable: un método de pensamiento y de acercamiento directo a los grandes problemas del pensamiento, pero al mismo tiempo, cultivó una expresión brusca, audaz y menor, que copiaba, que traducía la entonación y los modos de expresión de Macedonio”*. En cuanto a la influencia estilística de Cansinos, *“no fue buena, pues Borges adquirió entonces un estilo que buscaba, como en la poesía que escribía entonces, la metáfora, el asombro lineal, y esa sensación por desgracia aniquila los textos [...] En el caso del primer Borges ensayista sentimos que los temas son prodigiosos, pero su exposición resulta interrumpida a causa de que cada frase quiere asombrar y no logra crear la convicción fulminante de la buena prosa, esa convicción que proporciona un autor cuando no hace usura del ritmo”*.

<sup>87</sup> Baste un ejemplo, apuntado por Cittadini (156) para corroborar lo dicho: la carta a Jacobo Sueda fechada el 25 de julio de 1922 aparece reelaborada en el ensayo “La nadería de la personalidad” (*Inquisiciones*. 1925: 158), en los términos siguientes: *“Retornaba yo a Buenos Aires y dejábale a él en Mallorca. Entrambos comprendimos que salvo en esa cercanía mentirosa o distinta que hay en las cartas, no nos encontraríamos más”*.

*por todos*” (p. 23). Aquí las preocupaciones estéticas se aúnan con sus vagabundeos de recuperación de la ciudad añorada durante sus años europeos, del mismo modo que la vida literaria argentina de la década del '20 despunta en la “Carta en la defunción de *Proa*”, con su “acción” ubicada en un cielo “(uno que daba a Buenos Aires y que mi novia tuvo en los ojos)”: “¡Qué lindas tenidas las nuestras! Güiraldes: por el boquete de su austera guitarra, por ese negro redondelito o ventana que da de juro a San Antonio de Areco, habla muy bien la lejanía [...] Macedonio, detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo enseguidita; Rojas Paz y Bernárdez y Marechal casi le prenden fuego a la mesa a fuerza de metáforas [...] Somos diez, veinte, treinta creencias en la posibilidad del arte y la amistad” (p. 82).

Como vemos, no es solamente una voz que dice “yo” para expresar pensamientos o discutir ideas, sino que es un ser de carne y hueso que se entrega a sí mismo en sus amores y en sus nostalgias, en sus experiencias y en sus esperanzas.

En relación con el estilo de estos ensayos primerizos advertimos que Borges “aparece como un escritor en constante enfrentamiento con el lenguaje mismo, con el cual sostiene una relación ambigua de fascinación y desconfianza”<sup>88</sup>; de allí la presencia de una serie de textos dedicados a la reflexión sobre diversos aspectos del lenguaje y en particular, sobre el lenguaje figurado. Así, cabría agregar otro recurso, inherente a este postulado “sujeto estético”, a través del cual la voluntad de estilo se potencia, y que es la *imagen*: en ella reflexión y práctica borgeanas se unen de modo notable.

Por entonces, la metáfora ocupaba un lugar central tanto en su reflexión como en su praxis escrituraria. Víctor Gustavo Zonana, en “Entonaciones de una obsesión borgiana: la metáfora”, habla de una “*asunción entusiasta de las posibilidades expresivas de la imagen*” que se correspondería con su “prehistoria ultraísta” (los años vividos en España), a la que seguirá un paulatino descreimiento que ya puede registrarse en la década del '20. Sin embargo, hay ciertas ideas rectoras que luego irá matizando pero no abandonando a lo largo de su vida. Así por ejemplo, en el ensayo “Después de las metáforas”, se refiere a su poder –casi mágico, como de “*conjuro*”– que permite “*desordenar el universo rígido*”. Y en “Examen de metáforas” también se hace evidente su formación retórica, al definirla como la “*ligazón entre dos conceptos distintos*”, y que resulta del entrecruzamiento de categorías

---

<sup>88</sup> Arnulfo Eduardo Velasco. “Algunas notas sobre la formación de un ensayista: la obra del joven Jorge Luis Borges”. En: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velascoinv02.htm>.

lingüísticas –abstracto / concreto- o del incumplimiento de las restricciones semánticas de dos lexemas, como en la metáfora “*que amalgama lo auditivo y lo visual*”, aquella que une lo espacial y lo temporal o su inversa, o la que multiplica “*en numerosidad*” una cosa aislada para engrandecerla.

Se trata así de “*un fenómeno que trasciende las fronteras del lenguaje literario e invade todos los usos del lenguaje*” (Zonana. 2005: 131) y si tenemos en cuenta ese valor de eficacia conceptual, se comprende cabalmente el papel que estas metáforas desempeñan en el ejercicio crítico. Esto es especialmente claro si confrontamos, por ejemplo, las teorizaciones de Borges en *Inquisiciones* acerca de la metáfora, “*esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio*” (p. 30) y su propia práctica escritural, no sólo poética sino ensayística, en la que la imagen poética adquiere singular importancia como modo de sintetizar de modo cabal una idea. Borges recurre a ella, del mismo modo que en su poesía, para plantear analogías ilustrativas, y lo que llama la atención es la posibilidad de reducir muchos de sus ejercicios especulativos a una sola y decidora imagen.

Capacidad de poeta tanto como agudeza de crítico, que trataremos de mostrar a través de algunos ejemplos, como el que sintetiza la obra de Quevedo del siguiente modo: “*Quevedo, a mi entender, fue innumerable como un árbol, pero no menos homogéneo*” (*Inquisiciones*. 1993: 44). O la que caracteriza a su mentor español Cansinos Assens, cuando dice: “*El agua especular de la palabra lírica, tras de haber reflejado todas las actitudes y todas las ciudades de los hombres, torna en él a su manantial y espeja el nacimiento de su propia gracia ambiciosa*”; del mismo modo, sus imágenes serán “*clavos de oro, la congoja del tema inagotable como la luna duradera*” (p. 52).

## Conclusiones

Estos ensayos de la década del '20, respecto del resto de la producción borgeana que transita análogo cauce genérico, presentan *a priori* una serie de rasgos diferenciales, de orden diverso: en relación con las preocupaciones dominantes, la preeminencia casi excluyente que adquiere la literatura como objeto de reflexión, por sobre otras preocupaciones que irán caracterizando al Borges de la madurez, como la filosofía.

Borges poeta y ensayista se nos aparece así en la perfecta unidad de un “sujeto estético” que se expresa como escritor y como lector de ajenas literaturas. Como señala Silvia Barei, en los ensayos críticos de Borges (que son mayoría en los libros analizados) encontramos, en principio, “*el repertorio clásico, casi convencional, del trabajo crítico, sostenido por su actividad de lector–escritor: sumarios, citas en estilo directo e indirecto, y en algunos casos, aseveraciones, valoraciones explícitas, por otra parte muy propias de la actividad crítica de la época*” (61).

Sin embargo, a ese repertorio Borges suma otras estrategias de escritura que resultan particularmente notorias en la década del '20: una de ellas es la presencia de esa voz que “dice yo” y que no sólo le permite –como señala Barei– expresar de modo convincente sus opiniones sobre literaturas ajenas, sino que señala la inscripción en el texto ensayístico de un *locutor* que es el Borges real y que construye –siquiera de un modo fragmentario– su juvenil autobiografía.

Pero además, y a favor de ese valor cognoscitivo de la metáfora, en tanto “descubrimiento y re-actualización de lo que el olvido o ciertas relaciones no pensadas ocultaron” (Barei: 18), estos ensayos de la década del '20 constituyen también un ejercicio imaginista que constituye un espejo de su propia lírica, la que el “poeta de fervor” construye por entonces, en diálogo muchas veces crítico con las poéticas vanguardistas.

Borges “otro y el mismo”, dos facetas de una misma unidad.

## Bibliografía

- ARIAS SARAVIA, Leonor. *La Argentina en clave de metáfora; Un itinerario a través del ensayo*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- BÁEZ, Fernando. “Borges y Reyes: notas sobre un enigma” (Conferencia dictada en la Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad de los Andes en noviembre de 1999). En: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/Bo\\_reyes.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/Bo_reyes.html).
- BAREI, Silvia. *Borges y la crítica literaria*. Madrid, Tauro, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos* (1928). Buenos Aires, Seix Barral Biblioteca Breve, 1994.
- . *Inquisiciones* (1925). Buenos Aires, Seix Barral Biblioteca Breve, 1993.
- . *El tamaño de mi esperanza* (1926). Buenos Aires, Seix Barral Biblioteca Breve, 1993.
- CITTADINI, María Gabriela. “La construcción de un sujeto llamado Borges”. En: CITTADINI, María Gabriela (comp.). *Borges y los otros. Jornadas I – II – III (2001 / 20002 / 2003)*. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005, pp. 153-158.
- VELASCO, Arnulfo Eduardo. “Algunas notas sobre la formación de un ensayista: la obra del joven Jorge Luis Borges”. En: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velascoinv02.htm>.
- VIDELA de RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburg, ILII, 1998.
- ZONANA, Víctor Gustavo. “Entonaciones de una obsesión borgiana: la metáfora”. En: CITTADINI, María Gabriela. Ed. cit.

---

## Notas

<sup>i</sup> “One salient consequence of my blindness was my gradual abandonment of free verse in favor of classical metrics. In fact, blindness made me take up the writing of poetry again. Since rough drafts were denied me, I had to fall back on memory. It is obviously easier to remember verse than prose, and to remember regular verse forms rather than free verse ones. Regular verse is, so to speak, portable” (J.L. Borges, “An Autobiographical Essay”, p. 250)