



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLAN

*"El palimpsesto en los laberintos de
Jorge Luis Borges"*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A
LUIS MANUEL ZAVALA GONZALEZ

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi papá Felipe

A mi amigo Héctor

Mi gratitud para un apoyo,
maravillosamente humano, que
tiene dos nombres:

María Rosario Dosal Gómez

José Agustín Reynoso de Teresa

INDICE

<i>Prólogo</i>	7
<i>Introducción</i>	10
1. <i>Oh, tiempo de Borges</i>	18
2. <i>El infinito laberinto</i>	22
2.1. <i>Caos</i>	31
2.2. <i>Causalidad</i>	40
2.2.1. <i>Identidad y caos</i>	51
2.2.2. <i>Causalidad e identidad</i>	57
3. <i>Un encuentro que crea un mundo</i>	72
4. <i>Apéndice</i>	86
<i>Bibliografía</i>	88

Prólogo

Un jardín de senderos que se bifurcan

¿Dónde empezar? Me sueño amagar el movimiento; me veo, por fin, en el instante de jalar la hebra; mas de inmediato todo se desvanece. El impulso de tirar hacia cualquier lado, confiar en el azar, casi alcanzar la euforia. ¿Para qué? Otra vez la conciencia -a mí que no creo demasiado en ella- me repite que no me engañe, y ya no necesita decirme que cualquier movimiento me enredará más, quizá hasta paralizarme. Y todo se impregna de irrealidad como ante un sueño recurrente, o una película ya vista varias veces. Lo mismo de siempre: pensar en Penélope tejiendo y destejiendo el destino; recordar a Janda intrigando el deseo; dejarme abatir por la conciencia.

Ya siento la derrota que me inunda casi sin tocarme (... si al menos pudiera hacerla mía). La postergación infinita; las palabras que se resisten a mi convocatoria -¿adivinarán mi falta de fe?-. Otra vez, nada que decirle al día. Me encuentro inmerso -¿atrapado?- en una red infinita de causas y efectos; fatigo una encrucijada más del jardín de senderos que se bifurcan, siempre incesantes, siempre los mismos. Al principio pensaba escapar: el recuerdo de un héroe valeroso y la desmesurada fe en cierto hilo mágico bastaban para animarme. Numerosas tentativas, numerosos fracasos hicieron patente un olvido esencial:

La casa donde ando perdido no está formada por curvos muros que conducen a otros muros que se curvan, muros que un hilo reconoce y descifra; no es una prisión concebida por los hombres -que pueden evadir los hombres-; vamos, resulta excesivo llamarle prisión. Por supuesto no hay rejas, no hay candados, no hay guardias ocultos. Esto explica mi optimismo inicial: cada intento de evasión sería el último.

Recorrer senderos sin encontrar ningún obstáculo y, no obstante, sentirme más cautivo; agotar un trayecto y tropezar con mil caminos que se abren. De cualquier manera insistir una y otra vez (me creía un hombre de "carácter"). Después de un tiempo prudente -que ahora me parece excesivo- caí en el abatimiento;

los intentos de evasión se hicieron más esporádicos, al tiempo que cierta melodía olvidada insistía en abrirse paso a través de mi adormilada conciencia:

No habrá nunca una puerta, estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro...

No creo necesario añadir que mi prisión es un laberinto; asimismo que es inextricable.

Entonces los intentos agónicos, la esperanza febril: agotar la trama de cada uno de los senderos que se bifurcan hasta encontrar la hebra milagrosa; al poco tiempo abandonar horrorizado esa posibilidad. Luego la búsqueda delirante del método -camino-salvador; ver, casi de inmediato, cómo cada intento se convertía en un corredor más del populoso laberinto. La falta de convicción me hizo desistir del intento final: recorrer los senderos en forma azarosa hasta tocar un fragmento de la ruta buscada. Suponer que otro hombre avanza un trecho más. Suponer que, tras numerosas generaciones, un hombre llega hasta el final. Suponer que de alguna manera yo salgo con él.

Mis días se poblaron de sueños

La Divinidad condescendía a mi ruego: "Es tuyo el Jardín de senderos que se bifurcan. Anda toma tu tiempo". Era una concesión y un mandato; reconocí un emblema. Creí desentrañar su significado: viviría lo necesario hasta llegar al fin del laberinto. Después reflexioné que el tiempo podría ser muy largo; casi inmediatamente, que podría ser eterno. Entonces la súbita revelación: el jardín de senderos bifurcados era imagen de la eternidad ... Jamás podría abandonarlo.

Despertaba. Ocurría otro milagro: recuperaba la fe. Animoso me internaba por el intricado jardín. La sensación de una fuerza irresistible dirigía mis esfuerzos; sabía siempre cuál vereda tomar. Luego el vértigo: pasos, carreras, saltos; vislumbrar la salida, cada vez más próxima, del jubiloso laberinto. Y la fuerza que se hace más presente; y sólo el deseo de entregarse a ella. Entonces el despertar abrupto, la aparición que suspende la euforia. Mi doble me esperaba; él era el verdadero, yo, un mero simulacro. Cada esfuerzo lo agigantaba; cada paso me disminuía.

... Podía ver el laberinto desde la ubicuidad, podía ver la ruta buscada. Y fatigar senderos, y devorar veredas. Ahí la mirada que intenta apoyarse en la certeza: atrás los senderos marchitos; adelante cien rutas que se abren. Mejor despertar; mejor que el día se lleve mis esfuerzos. Renunciar a la fuga, olvidar la fatiga. Que la vida reciba mis pasos, los laboriosos pasos que engendran mil caminos.

Humanizar el laberinto

Primero fue el abatimiento, después la resignación y el alivio. He decidido habitar el laberinto. No se puede eludir el universo -aun nuestra renuncia a él lo presupone- ; no podemos abandonar nuestra naturaleza: somos laberinto. No basta, es preciso tender un puente entre el mundo y nosotros. A fin de hacerlo nuestro acudir a la palabra; el laberinto es imagen del caos y es oscuridad mientras no se nombra. Que el lenguaje anule la distancia que nos separa de la vida. Que la palabra nombre. Que la palabra diga. Entonces escuchar, humanizar ... Amar el laberinto.

Introducción

Como todos los hechos, el presente ensayo es el resultado de la conjunción de una serie de causas que lo hicieron posible. Si resulta imposible indagar cuál fue la causa primera, en cambio, es fácil señalar las más visibles: la gratificación que depara la lectura de Borges; el propósito del afortunado lector por escribir un texto literario. La primera allana el camino; la obra del escritor argentino contiene tal riqueza que cada relectura es siempre nueva; así la lectura gana en profundidad y gana en sugerencias. La segunda -quiero creer- libera de una incómoda maraña terminológica al hipotético lector de estas líneas, a fin de procurarle una experiencia estética. En el fondo existe la intención, siempre cara a Borges, de hacer de la literatura una forma de felicidad. Tal vez nada más lejano de lo anterior que esos trabajos eruditos sobre la obra de tal o cual autor, a través de los cuales los sufridos investigadores parecen empeñados en trasladar sus aflicciones al lector y lo pierden en una selva de notas de pie de página y de términos de difícil comprensión, incluso para el que los emplea. Este trabajo únicamente pretende dejar constancia de las experiencias de un fervoroso lector ante la obra de Jorge Luis Borges: sus dudas, sus alegrías, su desconcierto, su gozosa angustia. Ésta es la lectura que yo pude hacer; éste es el acercamiento que yo propongo.

¿Por qué el palimpsesto?

Ante todo la consideración de que cada obra exige una forma particular de análisis; de hecho, toda obra es la actualización implícita de una teoría literaria; por tanto, aplicar un método -por prestigiado que sea- de manera indiscriminada resulta tan pretencioso como inoperante (cierto maestro apuntaba con agudeza que vivimos subyugados ante la "metodolotría"). Se sabe de sobra que en el origen de Borges se encuentra la lectura, el orgullo de leer algunos libros; como dice en un bello verso: "Mis noches están llenas de Virgilio"; de muchos Virgilios. Por lo anterior, la de Borges es una escritura sobre la lectura; serían como las fases de un mismo proceso: inspira lectura, espira escritura; aunque asimilado, aunque transformado, espira lo inspirado. Por

eso estudiar la obra de Borges exige estar al pendiente de los elementos procesados: reconocer los versos, relatos, autores y esquemas metafísicos que se actualizan en cada cuento, poema o ensayo; de ahí que se descarte la aplicación de enfoques immanentes, por limitados, y porque en este caso desvirtuarían -empobrecerían- el objeto de estudio. Además, ¿cómo analizar la estructura interna de un texto de Borges cuando casi todos sus elementos miran hacia afuera? En todo caso habría que preguntarse ¿qué miran y hacia dónde miran?

Si la obra de Borges entra en un rico juego de correspondencias con otras obras, más coherente y, sobre todo, más fecundo es considerarla bajo lo que Gérard Genette denomina transtextualidad o "trascendencia textual del texto"(1). En un sentido estricto, la escritura de Borges deja traslucir otras escrituras, las cuales constituyen verdaderos palimpsestos. Que quede claro: no es un mero estudio de "fuentes", no se trata de un enfoque antropológico; más que identificar restos literarios en la escritura del autor argentino, importa escuchar ese diálogo tácito que los textos de Borges establecen con la literatura universal. Si, como pretendía Emerson, una biblioteca es un gabinete de espíritus hechizados, leer un escrito de Borges es leer muchos otros, entonces los textos convocados cobran vida y se yerguen ante nosotros para decirnos algo. Escuchar esas voces, mediar en la conversación, son propósitos fundamentales de este trabajo.

Siguiendo un criterio cronológico, Genette llama hipotexto al texto que da origen a otros, denominados hipertextos. En este sentido, un cuento de Borges funcionaría como hipertexto, pongamos por caso, de un relato de Kafka o de Chesterton, éstos de otros más anteriores, y así hasta lo infinito, hasta donde se encuentre el hipotexto de todos ellos; todo lo cual exigiría la presencia de un lector inmensamente desmesurado, inmensamente lúcido (2). Reacio a la aridez que implica toda terminología, prefiero el planteamiento de Borges: cada obra literaria es la relectura de una obra anterior, que a su vez fue relectura de otra aún más anterior, y así sucesivamente hasta llegar a una obra primigenia de la que emanan todas las demás (3). (Debemos subrayar que para Borges lectura y escritura son actos inseparables: al momento de escribir un texto, implícitamente leemos otros). Del hipertexto al hipotexto o de la relectura hasta la escritura, el presente ensayo requiere la imposición de ciertos límites a fin de hacerlo viable; los marcados por el propio Borges (siempre dado a señalar las referencias culturales que se encuentran en el origen de sus escritos), mi habitual

pereza y mis preferencias como lector resultan preciosos auxiliares.

Tropiezo -¿azarosamente?- con una observación perspicaz que pone en serio cuestionamiento la terminología propuesta por Genette: la lectura anula la cronología; el lector puede percibir simultáneamente un libro de Borges y uno de Cervantes, unas líneas de Shakespeare y otras de Goethe. (Carlos Fuentes, "Jorge Luis Borges: La herida de Babel" -Geografía de la novela-, p. 50) Entonces más que hipotextos o hipertextos tendríamos textos que se evocan de manera recíproca; libros que despiertan a otros para escucharlos; libros que conversan en la conciencia del lector. No sé si haga falta señalar que, ante todo, estas líneas son el resultado de las conversaciones que los textos de Borges suscitaron en mí. Desde luego es un intento fervoroso de traducir ciertas voces que escuché con pasión.

Existen otras razones para ir a la búsqueda del palimpsesto. Armoniza admirablemente con el multicitado pensamiento de Borges: la historia de la literatura universal no es sino la diversa entonación de dos o tres metáforas esenciales (existen suficientes relatos borgeanos para ilustrar dicha tesis). La lectura y la escritura ganan en apertura y ganan en riqueza. Considerar la literatura como palimpsesto puede ser un paso decisivo hacia una literatura sin fechas y sin nombres, en la que sólo importe el fluir del Espíritu. Asombrosamente, a pesar de que podría seguir enumerando más argumentos a favor, la noción de palimpsesto resulta de extraña comprensión para algunos autores especialmente lúcidos. Así, Fernando Savater ve en la repetición constante de temas y modos a que es tan dado el escritor argentino, una ceremonia: "todo un complejo ritual... de consolidación del cosmos por su renovación". ("Borges: doble contra sencillo" -La infancia recuperada-, p. 171). Claudio Magris, más irreverente, afirma: "Borges vive de la renta de sí mismo y a veces a buen precio; autor de pocas altísimas páginas y de muchas cansadas repeticiones, sabe que esta multiplicación de sus palabras exiguas en muchos casos es un abuso, o la máscara de una secreta aridez, de un cansancio resignado al estereotipo" (4). Sin lugar a dudas, las siempre estimulantes observaciones de Savater o la sana desfachatez de Magris ameritan una seria reflexión; no obstante, ambos parecen soslayar un hecho decisivo. En el momento de la creación, Borges ignora que está reescribiendo otro texto; casi siempre lo advierte a *posteriori* y muchas veces porque alguien se lo hace notar, alguien que le dice encontrar ciertas similitudes entre "El Zahir" y "El libro de

arena", o entre "El Golem" y "Las ruinas circulares". Creo que detrás de la repetición existen otras causas.

La literatura es un palimpsesto, por eso abunda en exhaustos borradores que no son sino intentos por encontrar la primera escritura; algunos de los más notables forman parte de lo que se conoce como metafísica. ¿Ejemplos? San Agustín y Platón, Aristóteles y Tomás de Aquino: se escribe para recuperar la escritura del mundo. Borges valora esos intentos, se reconoce y apoya en ellos; para él, más que literatura o metafísica son vías de acceso hacia la escritura. Rulfo pudo hallar la de una región, tal vez de México; por eso enmudeció, ¿o nos habla incesante? En alguna medida, la obra de Borges constituye un intento radical por recobrar la palabra perdida; en el fondo, su empresa es la de Tzinacán: un largo peregrinaje hacia La escritura del Dios. ¿La encontró Borges? Creo que no, hallarla es dejar de escribir. O la encontró como muchos otros, fragmentada y confundida. Quizá en algún texto casi logró asirla; pero -borgeano al fin- no se dio cuenta y escribió otros textos que, por revelarla, la ocultaron.

Ya adentrados en el terreno de las conjeturas, ¿cómo detener las interrogantes? Supongamos que por fin es encontrada la escritura, cuál sería el palimpsesto: ¿el mundo?, ¿las palabras? Para Virginia Woolf, la tarea del escritor consiste en dar con las palabras a fin de convertir el mundo en palimpsesto (postura curiosamente compartida por numerosos creyentes, quienes miran los hechos que ocurren en el mundo como una simple traducción de las palabras bíblicas). En "Parábola del palacio", Borges da una respuesta por demás tajante: en el mundo no puede haber dos cosas iguales. El poeta pudo cifrar el palacio, en sus versos, lo hizo innecesario; encontrar el palimpsesto es usurparlo; por eso el reproche horrorizado: "me has arrebatado el palacio". Debí morir: el poema y el emperador lo condenaron. El texto se perdió, quedan las esperanzadas tribulaciones de sus descendientes que "buscan aún y no encontrarán, la palabra del universo".

Privilegiada condena, la búsqueda del palimpsesto no puede interrumpirse; a ella se entregaron muchos autores. Genette está de acuerdo: acaso sólo exista un libro que escriben entre todos: La escritura de Borges ha sido particularmente intensa, ha incorporado las obras anteriores "en un nuevo circuito de sentido", con ello han ganado en riqueza. Su labor justifica la hipertextualidad; ésta, apunta Genette, hace posible la utopía borgeana: la existencia de "una literatura en transfusión perpetua". El razonamiento cede su lugar a la intuición. Un poema amado por Borges, el *Coloquio de los pájaros*, empieza a invadir mi persona; quizá pueda explicarlo. La imagen de esos pájaros que

se lanzan en busca del Simurg, hartos de su anarquía, me hace evocar a los hombres de letras (lo digo en un sentido literal al que tal vez ya no aspire la frase). Treinta pájaros escogidos descubren finalmente que "ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos". ¿Cuántos escritores descubrirán, después de arduos afanes, que el palimpsesto está en todos sus escritos? Acaso el tiempo confunda sus esfuerzos, acaso para la "insondable Divinidad" -como Aureliano y Juan Panonia- Homero y Virgilio, Shakespeare y Esquilo, Borges y Cervantes sean un solo hombre.

¿Por qué los laberintos?

Es tanta su presencia en los textos de Borges que no pueden pasar inadvertidos; siempre al acecho, aprovechan el menor resquicio para filtrarse en las narraciones o en los poemas. Borges-laberintos; difícil disociarlos, más cómodo resulta verlos como elementos indisolubles, como los términos de una ecuación. Un peligro: se ha convertido en tópico hablar de los laberintos de Jorge Luis Borges, a grado tal que ya se les asocia de manera casi automática. En Borges hay algo más que laberintos: no se resuelve el enigma de su obra aplicándole un adjetivo que se ha tornado mágico: laberíntica. Los términos de dicha relación corren el riesgo de anularse, de tornarse opacos o vacíos si ya no se medita sobre ellos; es preciso reafirmar su sentido, reintegrarlos al contexto que le corresponde. No debemos olvidar que los senderos que Borges recorrió constituyen ante todo laberintos metafísicos. Ana María Barrenechea les atribuye dos significados básicos: infinitud y caos; yo los asumo, pero deseo llamar la atención sobre un tercero de capital importancia, del que los demás podrían ser meras derivaciones; claro, me refiero a la causalidad.

Por otra parte, se impone establecer una distinción esencial entre los laberintos a los que se enfrentan los personajes, y los laberintos a los que se entregan los lectores. Unos son tema de la obra; otros, resultado de la lectura. En los primeros cae Lönrot, en los segundos se encuentra el lector. Con inocencia, con asombro, con placer, uno se adentra en la escritura de Borges y encuentra un texto, que conduce a otro, que conduce a otro... Finalmente la perplejidad, la sensación de hallarse prisionero. Es entonces que se desea salir, pero ya no se puede: las palabras de Borges nos han cautivado. Valga todo esto para decir que el caos, la causalidad y lo infinito sirven para marcar límites a un proyecto que, en caso contrario sería irrealizable. Son marcas

con las cuales podemos reconocer los laberintos, iluminarlos, hacerlos nuestros; entonces podemos habitarlos.

Acerca de las notas.

Creo, sin temor a equivocarme, que uno de los aspectos que convierten la lectura de un trabajo de investigación en una verdadera penitencia, lo es sin duda el uso desmesurado de las citas bibliográficas. El ingenuo lector intenta leer el primer párrafo, y ya se encuentra con los primeros obstáculos; la profusión de notas es tal que la lectura se convierte en una agobiante carrera de resistencia, de la cual no es difícil imaginar al ganador. Pensemos en el místico o masoquista lector que se atreve a llegar hasta el fin: ¿qué quedará de él? Se impone la pregunta, ¿cuál es el origen de este abuso? Apenas si puedo librarme de la avalancha de respuestas: se facilita el trabajo de futuros investigadores; es una muestra de "honestidad"; el trabajo es más "científico", más "universitario", etc. Con todo y que las respuestas son atendibles, yo vislumbro otras.

La maraña de notas puede responder a un afán de ostentación: son la prueba de todo lo que se ha investigado; o tal vez constituya los residuos de una vieja superstición, aquella creencia de que las ideas tienen dueño. Pero también puede funcionar como una máscara (qué difícil es abandonar ciertos hábitos, en este momento iba a citar a Paz): a través de las notas expresamos lo que no nos atrevemos a decir por nosotros mismos. Que quede bien claro; no pretendo que los señalamientos presentes en este trabajo sean "míos", es decir, que me pertenezcan o que yo los haya inventado. Nada más ajeno a mi intención que pretender pasar por original o por moderno; lo cual distaría mucho de halagarme. Prefiero afiliarme al pensamiento de Alfonso Reyes: todo lo aprendemos entre todos. Por lo demás, el problema de las citas ya ha sido debidamente elucidado. Emerson lo resolvió de una vez y para siempre: finalmente toda obra es una asamblea de citas (lo que dicho sea de paso es un argumento más a favor de la teoría del palimpsesto).

Por otro lado tenemos la insistencia de Borges: "Lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición". ¿Por qué no pensar en una conversación de todos los autores, libres ya de sus nombres, en la que sólo importen las voces? , ¿por qué no pensar en la conciencia del lector como la

morada donde se lleva a cabo? Ahora bien, la naturaleza del ensayo -aventura del pensamiento a través del fluir de las ideas- no resulta congruente con la propagación de las citas. Podría continuar con la enumeración de argumentos, de cualquier manera debo usarlas. Sirva la reflexión para justificar el criterio que rige su uso: las referencias bibliográficas aparecen inmersas en los párrafos, a fin de no obstaculizar la lectura; las notas de pie de página sugieren otras perspectivas de estudio, o llaman la atención sobre los conceptos vertidos; en ambos casos sólo consigno las que considero indispensables. Las citas que aparecen entrecomilladas o en cursivas y carecen de la referencia bibliográfica, pertenecen a los textos estudiados, o ya forman parte de la tradición literaria.

Sin lugar a dudas, detrás de la exposición de muchos pensamientos, se encuentra la labor de numerosos autores no mencionados. Vaya para todos mi gratitud; sin ellos este trabajo resultaría irrealizable. Múltiples caminos se abren a la investigación. Algo me dice que mi trabajo está inconcluso; espero enriquecerlo posteriormente. En lugar de conclusiones, pongo un apéndice, que de alguna manera es el resultado del esfuerzo invertido. Lo único que puedo decir -parafraseando a Borges- es que se trata de un resumen provisional, que puede ser útil. Ojalá cumpla su cometido: ser un tributo de admiración a Jorge Luis Borges y a todos los autores presentes en su obra.

Índice de citas.

(1) Me parece más afortunado el término intertextualidad, que Gérard Genette define con mucha claridad: "es la presencia efectiva de un texto en el otro". (*Palimpsestos*, p. 10).

(2) Como apunta Genette, las preferencias del lector determinarán los alcances de este clase de trabajos: "nuestro recorrido a través de los diversos tipos de hipertextos debe mucho al azar de una información personal y todavía más al de una red de preferencias" (Op. cit., p. 490).

(3) En el fondo, no es sino una variación de una de las pruebas tomistas sobre la existencia de Dios (la que se refiere a la Causa Incausada). Otro lazo de unión entre la metafísica y la literatura.

(4) Claudio Magris, "Borges y la revelación que no llega" en "La prosa del mundo", p. 29. El autor la considera como un síntoma de aridez. Parece ignorar que casi todos los grandes escritores se repiten.

1. Oh, tiempo de Borges

Nada más sencillo que recurrir a la brutalidad de las cifras: 1899-1986. Podría añadir otras particularmente significativas, como las que tienen que ver con su etapa ultraísta -Borges le llamaría desliz-(1920-25), o con la aparición de sus obras más importantes: *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949). Y por qué no recordar la del grave y ,finalmente, dichoso accidente que lo llevó a incursionar en la narrativa (193...); o la del año en la que un premio lo adentró en la fama (1961). Y cómo olvidar su presencia poética en México y en Morelia (1981) Quedarían en la oscuridad las fechas signadas por el amor, porque las ignoro y porque son íntimas. Nada más sencillo, pero también nada más peligroso. Las cifras no dan cuenta del tiempo, y la vida -menos la de un hombre como Borges- no se mide en años. Se impone la pregunta: ¿cuál es la época de Borges, refutador del tiempo? En él coexisten múltiples autores (Kafka, Cervantes, Homero Shakespeare, Dante, Virgilio, Poe, Chesterton, Whitman, Quevedo, Platón, Schopenhauer...), en él se anulan las cronologías; en todo caso, si el tiempo existe -nunca está demás la pregunta-, Borges habita un tiempo múltiple, ese cuya imagen puede ser un jardín de senderos que se bifurcan. O un tiempo circular, que sería el no tiempo. O , a semejanza de Hladik, unos años que se dilatan hasta abarcar siglos.

El jardín fue generoso, tanto que, a través de una de sus veredas, lo condujo a nosotros. Así caminamos con él un generoso trecho, no por lo grande sino por lo denso. El de Borges fue un tiempo de lectura, sembró libros entre nosotros; ¿para qué nombrarlos?, todos nos habitan, todos nos iluminan el trayecto. Pero no todo fue caminar sobre los libros, algunos senderos lo condujeron hasta los ásperos territorios de la política. Ahí lo esperaba Perón con un nombramiento de inspector de gallinas. Tal vez, el ultraísmo y la dictadura sean los acontecimientos que lo trajeron al tiempo de los otros. Me pregunto si Borges no los tomaría como sueños ingratos, acaso triviales pesadillas, no *nightmare*: sería darles demasiada importancia . Quizás ahí sí adquieran pertinencia las cifras: "los veinte", "los cincuenta". Finalmente, experiencias que se desvanecieron como el agua en el

agua; Borges tenía que volver a los libros y con ellos a un tiempo disecado y ordenado mágicamente. Otra vez pudo ser contemporáneo de Platón; otra vez pudo habitar un tiempo múltiple.

Borges no leía periódicos ¿para qué? No quiso que la superstición de las fechas lo distrajera de sus afanes. Si Proust intentó rescatar un tiempo perdido, Borges invirtió sus años en la búsqueda de un tiempo esencial, o un tiempo -como pretendería Emerson- en el que pudiera entablar diálogo con las mejores voces de la humanidad; un diálogo fructífero del que también nosotros podemos abreviar. Como Quevedo, en músicos callados contrapuntos, pudo conversar con los difuntos que todavía viven en nosotros. Tiempo de libros, espacio de libros, Borges los pobló con la teoría del Eterno Retorno, o con las paradojas de Zenón de Elea. Pero hubo algo más. Hubo el deseo de comer más helados, de nadar más ríos, de recoger en sus brazos el abandono de Matilde Urbach (mito, emblema o realidad, no importa). Tal vez, sobre todo, hubo el deseo de no defraudar a sus padres; o, como sugiere uno de sus textos crepusculares, "ser justo y ser feliz" ("Otro fragmento apócrifo", *Los conjurados*, p. 78).

Quiero destacar un aspecto de su persona, a menudo soslayado; más aún, cuando no se da con frecuencia en el ámbito cultural de América Latina: Borges fue un hombre de una honestidad ejemplar, de una perfecta congruencia entre sus actos e ideas. Nada más ajeno a él que la adulación o el servilismo hacia quienes detentan el poder. Como buen argentino, en cambio, ejerció la amistad. No deseo omitir a nadie, pero cómo no consignar algunos nombres: Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, José Blanco, María Kodama. Y otra vez la literatura: *Sur*, *Crónicas H. Bustos Domecq*, *La alucinación de Gilfy*, etc.

Así como Borges no pudo abandonar los laberintos, no podemos referirnos a él sin mencionar los libros. En alguna ocasión llegó a decir que era un hombre que carecía de biografía; por tanto, debemos buscarlo en los libros. Estaban Peicovich lo expresa bellamente. "No tocarlo. Hojearlo apenas, que es papiro tras papiro" (*Borges el palabrista*, p. 217). Como Emerson, "leyó los libros esenciales" y compuso otros que "el oscuro olvido no ha de borrar". Sí, es cierto; su biografía se agota en los libros, pero los libros son inagotables. Edificó hospitalarios laberintos cuyo invitado de honor es la inteligencia. A través de su particular manera de ver el mundo, creó un universo inconfundible, que posee sus propias coordenadas. Erigió un universo "borgeano" que como Tlön va filtrándose en nuestra realidad.

Renovó la lengua castellana al recuperar para ella la sobriedad clásica. Su obra constituye una aportación decisiva para mantener vigente nuestro idioma. Incorporó a las letras latinoamericanas la tradición fantástica, que ha tenido cultivadores de la magnitud de un Juan José Arreola, o de un Fernando del Paso. (Me pregunto si, con el paso del tiempo, los textos de Borges no llegarán a ser ejemplos notables de realismo, así como en la "Utopía de un hombre que está cansado", La suma teológica pasa a formar parte de la literatura fantástica). Nos legó espléndidas metáforas; después de él, resulta difícil no ver la música como una misteriosa forma del tiempo, o el álgebra como un palacio de precisos cristales.

A lo largo de su vida, Borges fue un gran inquisidor del tiempo, acaso el laberinto de laberintos; un tiempo que provoca el temor de vivir en lo sucesivo. "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río", llegó a decir. 1986 terminó de arrebatárnoslo. Nos abandonó su presencia, no su voz; pero con su voz, recuperamos su presencia. Escuchémosla...

"En algún anaquel de algún hexágono
(razonaron los hombres) debe existir
un libro que sea la cifra y el
compendio perfecto de *todo lo demás*:
algún bibliotecario lo ha recorrido
y es análogo a un dios".

"La Biblioteca de Babel"

2. El infinito laberinto

Inmerso en los laberintos del gran inquisidor, que lo mismo procuran angustia que deleite, y con la ilusión de acceder a la escritura original del palimpsesto, surge la pregunta inevitable: ¿cuál es el manantial de la literatura borgeana? Llega la respuesta impaciente: el más borgeano de todos los relatos. Otra vez la fiebre de preguntas: ¿cuál es?; ¿se encuentra fuera o dentro de los textos de Borges? ; ¿se puede llegar hasta él? La imposibilidad de hurgar en los miles y miles de textos, que algunos llaman literatura universal, limita pero orienta la búsqueda. Hay que acudir a la obra de Borges, ya inmersos en ella, perseguir un texto que este presente en todos los demás, que contenga los temas esenciales, que sea su símbolo; en suma, ese que siempre escribe Borges.

De manera análoga a los "imperfectos bibliotecarios" quienes vagan con la esperanza de encontrar un libro que abarque todos los libros, nos vemos precisados a peregrinar en pos de un texto que contenga toda la literatura de Borges. Ese texto, si existe, sería "La Biblioteca de Babel". Hay razones de peso. Es un vehículo que expresa admirablemente la cosmovisión del autor: el hombre inmerso en un mundo ininteligible, en busca de su justificación existencial. Incesante, caótica, infinita, "La Biblioteca de Babel" es algo más que una alegoría o metáfora del universo, es el palimpsesto, el germen de casi toda la narrativa borgeana: los demás textos serían sus perversiones o avatares. Quizá no la amemos, ni la comprendamos, pero no podemos eludirla; por tanto, debemos consagrarle nuestra vida. La Biblioteca es el laberinto por excelencia; obligado a vivir en ella, precisado a convertirse en bibliotecario, el hombre no puede menos que interrogarla. ("metáfora epistemológica", le llama Jaime Alazraki. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, p. 192) Pero la biblioteca es infinita -infinitud que refuerza lo caótico-, su sentido trasciende cualquier respuesta humana; sólo queda una opción: encontrar el lugar que ocupamos dentro del plan general de la biblioteca; un objetivo individual, pobre y humilde, pero cuya realización anularía lo laberíntico del universo.

Arrojado a lo infinito, las posibilidades del hombre son escasas. Como advierte Ana María Barrenechea, lo infinito:

"otorga a las cosas una magnitud fantástica... a los objetos más pequeños los afantasma"(1), en ambos casos los vuelve impenetrables; por eso la posibilidad de encontrar nuestra vindicación en una biblioteca de tales dimensiones "es computable en cero". Decir que la biblioteca es infinita, es alejar su identidad, desrealizarla, hacerla intangible. El narrador cree vislumbrar una respuesta: la biblioteca es limitada y periódica; de esa manera se torna infinita (traslada la concepción circular del tiempo a la distribución espacial de los libros). No basta; el hombre, con su sed de absoluto, con la conciencia de su fugacidad, necesita saber qué hace inmerso en ella.

Un cuento de posibilidades que se bifurcan

"El Congreso"

"La Biblioteca de Babel" nos conduce a través de lo infinito hasta otros cuentos de Borges. Ya la posdata anuncia "El libro de arena", ese libro inaccesible e infinito que de alguna manera sería la biblioteca total; mucho más allegados, no obstante, en virtud de la relectura, del diálogo constante que establecen con el texto citado, serían "El milagro secreto" y "El Congreso". Los textos se reúnen; escuchemos qué dicen.

Una sociedad secreta se reúne para llevar a cabo un proyecto muy simple: un congreso del mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones. El siglo XX, con el desarrollo de los medios de comunicación, ha multiplicado las organizaciones internacionales de todo tipo: políticas, religiosas, científicas, deportivas, etc.. Pero ésta no es una agrupación más, sus miras son más altas. No sólo los pueblos, también los sexos, los oficios, las profesiones; en suma, todas las manifestaciones culturales deberán formar parte del Congreso. Claro, todo estaría contenido en los libros. En el fondo, el Congreso es la reactualización de su viejo sueño, ese que animó la Biblioteca de Alejandria, los afanes de Alfonso el Sabio, la pretensión enciclopedista: compendiar el conocimiento humano. Intento que comparte algo más: la fe en los libros.

Si "La Biblioteca de Babel" empieza a insinuarse a través de los libros, no hay que avanzar mucho en la lectura de "El Congreso" para descubrir una serie de insospechadas simetrías. Alejandro Ferri, el narrador protagonista, confiesa que el

Congreso le parece el "único hecho de su vida"; una biografía que, como la de Borges (en realidad Ferri es un Borges apenas metamorfoseado) se agota en un ámbito regido por los libros. Por otra parte, el afán representativo del Congreso provoca que los libros se engendren incesantemente: enciclopedias, clásicos, atlas, obras menores ... todos los libros. Todos reclaman su lugar en el Congreso, todos son requeridos. Alejandro Ferri precisa la situación de los congresales con una imagen afortunada: "era como estar en un círculo que se agrandara más y más".

Los libros, como en "La Biblioteca de Babel", amenazan usurpar el lugar del universo, cuando Alexandre Glencoe -patrocinador y fundador del Congreso- decide pasar unos días en su estancia. De vuelta en Buenos Aires, una noche excepcional, ebrio de revelación, ebrio de victoria, comprendió la verdad. Formar el Congreso del mundo exigiría la creación de una biblioteca infinita que creciera a la par del mundo, más aún: que alcanzara el tamaño del mundo (2). Entonces la lucidez de la euforia. ¿Para qué agregar lo infinito a lo que ya lo es? Mejor entregar los apasionados libros a las llamas; que la noche reciba y cante la victoria; que el Congreso continúe su marcha inexorable.

Ya la verdad se muestra diáfana: "El Congreso se inicia con el tiempo y continuará cuando hayamos muerto". Pero "El Congreso" y "La Biblioteca de Babel" forman algo más que un tejido de incesantes correspondencias. "La Biblioteca de Babel" es el universo; sus moradores no pueden abandonarla, de hecho se ven en la necesidad de compartir su caos: destruirla es destruir el mundo y, de alguna manera, destruirse a sí mismos: sólo pueden ser en relación a ella. En cambio, los libros del Congreso no son sino uno más (aunque muy importante) de los numerosos elementos que lo constituyen; todos forman parte, todos son prescindibles; ya lo advierte Glencoe: "El Congreso no nos precisa". Por eso, los libros pueden ser arrojados al fuego, incluso su destrucción afirma la existencia del mismo. No importa la cantidad de libros; su presencia no hace sino patentizar la existencia del Congreso; en relación a éste, hasta una Biblioteca de Babel resultaría pequeña: los libros recuerdan la vastedad del mundo.

Finalmente, Glencoe puede ver lo que siempre estuvo claro: su congreso es uno más y su destino, integrarse al mundo por el que fue engendrado. La insinuación panteísta se hace evidente: todo es Congreso. ¿Qué queda?; perdernos en él para saber quiénes somos. Por eso Glencoe ofrece los libros a las llamas; por eso su dicha y su euforia. Quema de los libros: alegoría o metáfora de nuestra entrega al mundo.

Reversión o , de acuerdo a la terminología de Genette, hipotexto de "La Biblioteca de Babel", "El Congreso" revela otras huellas. Si para los gnósticos nuestra vida es "un versículo en el libro de los dioses", aquí todo es escritura del Congreso, y nuestra vida la traducción de un texto indescifrable y, tal vez, infinito (o indescifrable porque es infinito). Y, si interpretamos "El Congreso" como una alusión acerca de la vanidad de las empresas humanas, tenemos que pensar en el *Eclesiastés* de Salomón. No resulta difícil imaginar a un Glencoe desesperanzado, lúcido, feliz, recitando a sus congresales -que también somos nosotros- cierto pasaje bíblico ...*En vano se afana el hombre al correr tras el viento.*

"El milagro secreto"

Otra vez un personaje cuya existencia se agota en el ejercicio de los libros; un escritor -Jaromir Hladik- arrepentido de los libros que ha publicado, sobre todo de "una serie de poemas expresionistas" que, para su asombro y vergüenza, heredaron todas las antologías de su obra (3). Rasgos que perfilan una imagen de Borges, tanto más definida, cuando reparamos en uno de los títulos citados: *Vindicación de la eternidad*; argumento sobre las diversas eternidades que Hladik había recorrido con "desdeñosa perplejidad". Las inevitables alusiones al tiempo, y el propósito del personaje modificar un pasado vergonzoso- emparentan "El milagro secreto" con una de las historias publicadas en *El Aleph*: "La otra muerte". Es así como se han sucedido numerosos estudios sobre el cuento que nos ocupa, casi todos en relación al tiempo. De hecho, se ha creado una unión prácticamente indisoluble entre el cuento y el elemento metafísico más notorio del relato. Es así como "El milagro secreto" y el tiempo se han unido como dos organismos simbióticos; indigentes, solidarios, uno reclama al otro. Se han marginado otros enfoques de análisis; se ha privilegiado al metafísico y se ha soslayado al escritor. Ya Jaime Alazraki ha señalado importantes coincidencias que emanan de los libros entre "La Biblioteca de Babel" y "El milagro secreto"; nexos que debemos atender para encontrar otros sentidos.

Ante todo, se ha olvidado que la de Hladik es la vida de un escritor; más todavía, la de un escritor preocupado por encontrar la obra que lo justifique. El conflicto de Hladik es el conflicto de "Borges y yo". EL escritor tiene que sacrificar al hombre para realizar su obra y cumplir su destino como autor de *Los*

enemigos. Pero aquí el conflicto apenas si se esboza: el hombre ya le ha cedido todo al escritor. Por fin lo que temía: me contradigo; la presencia metafísica resulta inevitable. El escritor depende del hombre, debe usurpar su tiempo; para ambos el tiempo es uno mismo y es limitado: el fin del tiempo de uno marca el final del otro; si muere el hombre, se acaba el escritor. Hablar de tiempo es hablar de metafísica. Incapaz de expresarse, de justificarse al modo de los personajes dantescos (a través de una serie de gestos, palabras y posturas que coincidan con una precisión casi irreal), debido al carácter sucesivo de la literatura, Hladík debe dilatar hasta el infinito los pocos instantes que le quedan. Desde luego, algo que no puede realizar el escritor; de ahí que tenga que acudir al hombre en busca de una solución tan lúcida como desesperada: el milagro secreto.

Hombre de letras, nada más natural que Hladík acuda a los libros en busca de la gracia. Arrojado al infinito, como los bibliotecarios de Babel, como todos los hombres, su posibilidad de encontrarla es computable en cero. Al igual que los pobladores de Babel, Hladík debe buscar en espacios cada vez más pequeños el objeto precioso: ...en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Ahí está la Gracia, un milagro secreto que exige la existencia de un tiempo personal inmerso en un tiempo lineal compartido por todos. Entonces la invocación a un dios, más aún, a un dios especialmente atraído por la literatura. Naturalmente -para Dios no existen imposibles- Hladík alcanza su deseo. Sólo una pregunta: ¿quién obtiene el milagro? ¿El hombre?, ¿el escritor?, ¿el hombre para que cumpla su destino el escritor?

Una diferencia: el problema que plantea "La Biblioteca de Babel" es de carácter metafísico: el hombre y su posibilidad -o imposibilidad- de conocimiento (no debemos olvidar que al ser el universo, la Biblioteca convierte a sus habitantes en "bibliotecarios"). En cambio, la exigencia que el tiempo le plantea a Hladík -en busca del "milagro secreto", y obligado a vivir una sucesión a punto de agotarse- no es sino la expresión de la lucha en que se debaten todos los escritores: ¿qué encontrarán primero, su obra o su muerte? Es como si el escribiente de "Borges y yo" se hubiera desdoblado en el hombre y en la persona pública. Por eso la estructura de caja china puede expresar lo oculta que se halla la verdad dentro del universo convertido en Biblioteca y, por otra parte, los delirantes tanteos del escritor en busca de la expresión soñada. Narrador, ensayista, poeta, finalmente alguien acosado por la revelación, siempre inminente, del hecho estético: Tántalo atraído y rechazado por las letras.

Los libros, lo infinito; los libros que quieren asir lo infinito... los libros infinitos. El hombre inmerso en ellos, mediador o punto de confluencia; autor, bibliotecario o intérprete, siempre Borges. "La Biblioteca de Babel", "El milagro secreto", "El Congreso": diversos planteamientos de una misma relación. Acaso los relatos más íntimos; los más entrañables, los más borgeanos.

Herbert Quain, Ts'ui Pên y el libro total

Lo primero que me viene a la mente a propósito de el "Examen de la obra de Herbert Quain" es que se trata de un texto confuso, tanto por la maraña de escrituras que se cruzan en él -reseña, ensayo, cuento- como por las obras enunciadas: una novela -*April March*- que se ramifica regresivamente; un drama -*The secret mirror*- en el que los personajes cambian de nombre de acto a acto; en apariencia, intentos frívolos e irrelevantes, si no fuera por la visión borgeana que dejan traslucir: la idea de que cada obra literaria es engendrada por incalculables textos anteriores; la hipótesis de que la literatura responde a una continuidad secreta. La primera nos conduce a la noción del palimpsesto; la segunda a pensar en un autor -¿el Espíritu?- que siempre reaparece. (Quiero creer que los señalamientos anteriores bastan para justificar este trabajo).

Otro texto en el que todo ocurre: la vasta novela de Ts'ui Pên, novela en la cual los personajes eligen todas las opciones hasta formar un tejido inabarcable en el que se pierden todos los hombres. Se asoma la pregunta: ¿quién puede leer estos textos totales? Difícil que sea un lector limitado; ya lo insinúa Herbert Quain: los hombres optarán en la lectura por la ramificación binaria. Simplificación inútil, seguir el orden binario hasta el final multiplicaría el relato hasta hacerlo infinito y, por tanto, inaccesible para el lector. Los problemas resultan por demás insoslayables: cualquier sucesión que se escoja sería limitada y sería parcial. El mismo Quain nos da la respuesta; son los demiurgos y los dioses quienes pueden otorgarle sentido a "infinitas historias infinitamente ramificadas", historias que para los limitados hombres no serían sino "un acervo indeciso de borradores contradictorios". Obras como las Ts'ui Pên y Herbert Quain enfrentarían a los lectores con obstáculos insalvables: el tiempo sucesivo en el que se

debaten los hombres; la naturaleza también sucesiva del lenguaje. El corolario se impone contundente: un texto total reclama la presencia de un lector total.

Las soluciones parecen clausuradas; relatos como los que proponen Ts'ui Pên y Herbert Quain nos sitúan inevitablemente en el terreno de la paradoja. Y es que al leerlos engendraríamos más y más historias hasta formar desmesurados laberintos; de hecho, los convertiríamos en insospechados libros de arena. Creo vislumbrar que los textos aludidos sólo existen como inquietantes hipótesis. Estamos obligados a trasladar la pregunta: ¿quién puede escribirlos? El propio Quain nos da la respuesta: los dioses y los demiurgos. Se necesitaría un autor que fuese infinitos autores; en realidad, dichas obras -como la de cierto escritor argentino cuyo nombre deben sospechar- constituirían por sí mismas toda una literatura. Atisbo otra temerosa respuesta: el lector existe formado por generaciones de lectores, el escritor es uno y múltiple. Tal vez lo anterior sea una laboriosa manera de dar la razón a Emerson y a Shelley: todos los libros son obra de un Autor; sólo existe un infinito libro. Quizá existimos para que la lectura no se rompa; para que el incesante libro no se acabe...

Índice de citas

(1) Una de las formas de "irrealidad" analizadas por la autora en un libro fundamental: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*.

(2) Otra vez, un texto que deja asomar la escritura de otro: "El rigor de la ciencia". En este relato, espoleados por un desbocado afán de perfección, "los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él". Olvidado por las siguientes generaciones, que lo consideran inútil, queda abandonado hasta que se convierte en ruinas. Interesante parábola sobre el fracaso de los esquemas humanos que pretenden dar cuenta del conocimiento. También puede verse como otro ejemplo de un principio de no redundancia -de no usurpación- que sobre la identidad del mundo y de los hombres, parece existir en la obra de Jorge Luis Borges. En tanto parábola se abre a diversas interpretaciones, por supuesto, todas válidas.

(3) Borges parece referirse a sí mismo. Los poemas aludidos corresponderían a su etapa ultraísta; podrían ser algunos incluidos en *Fervor de Buenos Aires*.

**El mundo es un absurdo animado que rueda
en el vacío para asombro de sus habitantes.**

Gustavo Adolfo Bécquer

2.1. Caos

"La creación"

Los aéreos picos del Himalaya se coronan de nieblas oscuras, en cuyo seno hierve el rayo, y sobre las llanuras que se extienden a sus pies flotan nubes de ópalo, que derraman sobre las flores un rocío de perlas.

Sobre la onda pura del Ganges se mece la simbólica flor del loto, y en la ribera aguarda su víctima el cocodrilo, verde como las hojas de las plantas acuáticas que lo esconden a los ojos del viajero.

En las selvas del Indostán hay árboles gigantescos, cuyas ramas ofrecen un pabellón al cansado peregrino, y otras cuya sombra letal lo llevan desde el sueño a la muerte.

El amor es un caos de luz y de tinieblas; la mujer, una amalgama de perjurios y ternura; el hombre, un abismo de grandeza y pequeñez; la vida, en fin, puede compararse a una larga cadena con eslabones de hierro y de oro.

Árbol, montaña, río, la naturaleza configura un paisaje lleno de claroscuros, como desdiciéndose arrepentida de su obra. Claro, el contraste afirma, pero también niega. Cada elemento es escenario de un combate: con los demás, consigo mismo. No el horror absoluto, no la belleza inmersa en la belleza, todo es amasijo de contradicciones y, por supuesto, dialéctica y vida. Pero hay algo más. No tarda en acudir la sentencia clásica: la naturaleza es un libro. De ahí que la conciencia sea estremecida por el paisaje: ¿Por qué esa forma?; ¿cuál es su sentido?; ¿qué dice? Mundo que se desmiente a sí mismo; obra que se quedó a medio hacer; imagen del hombre. Cualquiera es la respuesta, todas: el desengaño.

El pensamiento se arrastra inexorable hasta la revelación abrumadora: *El mundo es un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes.* Arribamos a la clave de uno de los textos

más borgeanos: la presencia de un mundo ininteligible; la perplejidad del hombre inmerso en él. Por eso la anterior es una de las frases que siempre escribe Borges; una de las que expresa mejor su visión del mundo. Y claro, como en todo texto suyo, no podía faltar la actitud escéptica: "No busquéis su explicación en los Vedas".

Típico relato borgeano, "La creación" postula otra manera de acceder al conocimiento; ese camino que se recorre a través de la verdad revelada; esa revelación recibida por el sacerdote y que el narrador, mediante el mito, pone en nuestras manos tal como fue revelada a un piadoso brahamín (1). ¿El autor del relato?, un insospechado Bécquer.

Si el universo es caótico, hay que buscar la causa en el origen; de ahí que el poeta acuda a la cosmogonía proporcionada por el mito-siempre saber inconsciente y verdad íntima-. Brahma condesciende a lo humano; experimenta un deseo. Su impulso fecunda a Maya. El mundo aparential se conmueve -despierta-, las tinieblas se disipan, aparece la luz. Brahma, como un Aristóteles infinito, clasifica cada ser y cada pormenor. Todo va bien:

Los gandharvas, o cantores celestes, con sus rostros hermosísimos, sus alas de mil colores y sus juegos infantiles, arrancaron a Brahma la primera sonrisa, y de ella brotó el Edén.

Mito seductor, imaginación cara a Borges, la sonrisa origina el Edén; sonrisa que es juego y es ternura. La risa y el Edén; la reflexión y el prudente alto; que repose la leyenda de Bécquer.

Hombres admirables empeñados en la búsqueda de un saber que siempre los trasciende, los gnósticos germinaron en Borges. Tránsito común a través de una consigna inquebrantable: no arredrarse. No importa que las llaves de acceso a la verdad estén cambiadas, revueltas, confundidas. No importa que la vindicación albergada -ocultada- en la Biblioteca de Babel resulte inaccesible para los bibliotecarios que peregrinan en su busca. Místicos de la cultura, caminan en pos del conocimiento, a fin de disolverse, encontrarse, justificarse en él.

Incesante indagador del caos, Borges acude a las cosmogonías gnósticas. "Una vindicación del falso Basílides"; de inmediato el azoro, la presencia de un adjetivo que minimiza al sustantivo casi hasta desplazarlo: Basílides es la falsedad. Pero no es la falsedad del hombre, ni siquiera la del personaje, sino la del mundo. Más atraído por el ser que por los entes, la falsedad vindicada por

Borges está constituida por lo ilusorio y caótico del universo; esa impostura que Basílides hace evidente a través de su cosmogonía.

Una divinidad decreciente crea el mundo, entonces no puede ser un cosmos. La presencia de un demiurgo- como pretendería William James- no es salvaguarda del sentido; no hay que olvidar que el creador es un dios que se aleja de la divinidad, un demiurgo que no es dueño de la esencia de sus criaturas, de ahí lo titubeante y precario del mundo en que vivimos. Esto no hace más libres a los hombres. Toda obra humana implica una referencia y una actitud frente al plan divino; pero si el creador, según Basílides, es un dios "cuya divinidad tiende a cero", todos los esfuerzos humanos serían insensatos. ¿Cómo no pensar en la sombra de Macbeth?: *El mundo es una historia absurda contada por un idiota.*

Nuestra insignificancia

Trescientos sesenta y cinco cielos de gloria decreciente; al final un dios casi humano... apenas dios. Otras cosmogonías gnósticas hablan de un encuentro entre la tiniebla y la luz; ésta se retira, "pero la enamorada oscuridad se apoderó de su reflejo o recuerdo, y ese fue el principio del hombre"(*Ficcionario*, p. 39). O la piedad del Señor, que trasmite una centella de su poder a los ineptos ángeles obradores. Siempre sagaz lector, Borges no podía no advertir el fondo común a dichas narraciones: "nuestra temeraria o culpable improvisación por una divinidad deficiente, con material ingrato" (Op. cit. p. 39).

La conjunción de una divinidad negligente -Brahma- y unos niños traviosos -gandharvas- apresura el origen del mundo, según la leyenda de Bécquer. Un dios y unos ángeles que se niegan a tomar en serio su papel como tales, de ahí que las esencias de todos los antes se encuentren confundidas; por eso la vida es una larga cadena con eslabones de oro y hierro. Dejar abierto su laboratorio: qué descuido de Brahma. (¡Vaya demiurgo atolondrado!) Claro, los juegos gandhárvidos no se hacen esperar, delirantes y vertiginosos: "...revolvieron los principios de la divinidad, el espíritu con la grosera materia, la arcilla y el fuego, confundiendo en un mismo brebaje la impotencia y los deseos, la grandeza y la pequeñez, la vida y la muerte". Hay más. Un indignado Brahma amaga destruir ese mundo irrisorio y provoca el Diluvio, cuando un gandharva, "el más travieso, pero el más mono se arrojó a sus plantas": -;Señor, Señor, no nos rompas nuestro juguete!

¿Cómo desatender el ruego de un niño gracioso? El propio Brahma apenas si puede evitar un estallido de risa al observar el desorden emanado de su laboratorio. Para qué decir el resultado, ¿no estamos aquí? Invención admirable, acaso contaminada (espero que no disminuida) por el comentario: el mundo, producto de un juego, es conservado sólo para que unos niños se diviertan. En el origen, un dios aburrido empeñado en superar el tedio, unos ángeles que no pueden abandonar su condición de niños: somos un juego ocioso.

Dioses decrecientes, ángeles que prefieren ser niños, materia deficiente o trastornada; entonces el caos, un mundo precario en el que cada uno de los seres que lo constituyen -que lo reflejan- debe padecer una serie de combates internos a fin de adquirir una identidad tan anhelada como ilusoria: "No soy el que soy", diría Yago. Ante tal desorden, cómo no evocar -¿o invocar?- el mito bíblico. Esas ardientes palabras que hacen la luz y alejan las tinieblas, esos magníficos gestos separadores que constituyen un mundo intelegible, un texto codificado por Dios (2). Basílides o Brahma, Borges o Bécquer, en todo caso, la confusión del hombre.

Desde luego un palimpsesto no buscado, acaso por eso más verdadero. Respecto a Bécquer, basta recordar a un Borges lapidario: "Una débil versión de Heine"(3). No, Borges no tenía presente la leyenda del poeta español; baste recordar que la cita de sus fuentes -reales o apócrifas- es una de las claves definitorias de su estilo. Esto no hace sino aumentar el asombro: cómo pudo quedar al margen de Borges uno de los textos más borgeanos... son tantas las correspondencias entre ambos escritos. No importa que en la cosmogonía gnóstica, el hombre y el mundo sean el resultado de una Divinidad apenas responsable; no importa que en el relato de Bécquer, sean la consecuencia de un juego accidentado; en el fondo, solamente diferencias de forma: ambas pregonan nuestra insignificancia. Somos insignificantes en ambos sentidos: desprovistos de finalidad, carentes de importancia; mínimos, insensatos, un elemento más en ese borrador confuso que es el mundo. Si las conexiones entre los dos relatos parecen evidentes, queda preguntarse qué tipo de relación se establece entre ellos. ¿Espejos que al reflejar su contenido funcionan como *metacomentario*? Sí, pero ésta es una imagen abusiva, aunque al hablar de Borges adquiera pertinencia. Mejor es pensar en una escritura que, a medida que se afirma, revela un palimpsesto inusitado. Y es que el relato de Bécquer parece más borgeano. Así, notamos en la "Vindicación" la ausencia de un humorismo, tan desenfadado como gozoso, que a cada instante salpica "La Creación"; un humor malevo disfrazado de inocencia: "Brahma no es vano como la mujer, porque es perfecto. Figuraos si se aburriría de hallarse solo, en medio de la eternidad y con cuatro pares de ojos para verse".

No es vano como la mujer, que necesita otros ojos donde fijar los suyos... lo es más. Para Brahma el mundo no pasa de ser un mero espectáculo (en el sentido más frívolo del término), un escenario donde se desarrollaría un magnífico drama, que colmaría su deseo de diversión; drama que, gracias a su descuido, se convirtió en una farsa tragicómica, que no le satisface, pero tolera, esperando su pronto término.

La amonestación a los gandharvas no puede ser más reveladora: "¡Id, turba desalmada e incorregible! Marchaos donde no os vea con vuestra deforme criatura. Ese mundo no debe, no puede existir... Mi esperanza es que en poder vuestro no durará mucho".

En ocasiones, la ironía becqueriana casi se confunde con el sarcasmo: "Pero ¿cuál no sería su preocupación cuando él, que todo lo ve y todo lo sabe, no advirtió que abstraído en sus ideas, había echado la llave en falso!". Casi se diría que el autor se contagia del espíritu lúdico de sus personajes; sobre todo: cómo se divierte con Brahma (y yo que lo creía tan solemne). Así vemos a una Divinidad desafortada a quien "apenas bastaban sus ocho brazos y sus dieciséis manos para tapar y destapar vasijas, agitar líquidos y revolver mixturas"; un Brahma reducido a una serie de automatismos y, por tanto, caricaturesco y risible. El mundo, diversión de los gandharvas, que divierten a Brahma, que divierte a Bécquer: Dios mueve al jugador, éste la pieza/ ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza /De polvo y tiempo, y sueño y agonías? ("Ajedrez II", *El hacedor*, p. 80).

Ahora que sus temporalidades se confunden y de alguna manera se anulan, ¿por qué no imaginar un diálogo, tan imaginario como real (se extrae de sus propios textos), entre Borges y Bécquer?; un diálogo en el que las voces se confunden.

-Nada hay más delicado ni más temible que las manos de los chiquillos; en ellas, el juguete no puede durar mucho.

-En todo caso, ¿qué mejor dón que ser insignificantes podemos esperar, qué mayor gloria para un Dios que la de ser absuelto del mundo?

Escritura sobre la escritura, las palabras de Borges aparecen como una glosa, o un comentario del relato de Bécquer, una resignación, casi un consuelo. De hecho, "La creación" parece no disgustarle a Borges, baste recordar su deseo, tantas veces expresado, de morir pronto y morir para siempre. Juguete en manos infantiles, el mundo becqueriano fascinaría a un hombre que de alguna manera también se sabe juguete -o sueño, o reflejo-. Si el universo postulado por

Bécquer siempre está a punto de quebrarse, el hombre, hecho de mundo y, por tanto, fiel al mundo, no puede anhelar sino compartir su precario destino. (Así pienso, razonaría Borges)

En ese diálogo sobre la precariedad humana, dejemos que irrumpen los ecos trágicos de Esquilo. Éste es el testimonio de Prometeo: "No bien se colocó en el trono paterno -Zeus-, hizo distribución de dones a los dioses, dando a cada uno su propio galardón y dispuso en todo el mando. Pero de los mortales desdichados ni cuenta mínima hizo... antes bien tenía el intento de aniquilar su raza y hacer brotar una nueva. Y ante esta tentativa nadie se le enfrentó: yo fui el único. Yo tuve la osadía, yo fui el que me opuse a que los mortales bajaran al Hades hechos trizas..." (Esquilo, "Prometeo encadenado" -Las siete tragedias-, p. 76). Y la revelación que ya no asombra: Prometeo es condenado por tomar en serio a los hombres, "a los que sólo viven un día"; Zeus -tan juguetero como el Brahma de Bécquer, pero sin su sentido del humor- no tolera tal falta de congruencia. El mundo es tan raro que hasta es posible la existencia de alguien que lo tomé en serio, diría Borges.

A la luz de las palabras prometeicas, podemos considerar la existencia humana como un movimiento pendular entre la desintegración y la unidad, entre la dispersión y el sentido; por eso los hombres necesitan diseñar esquemas, aunque sean provisionales, que expliquen el mundo. Sólo así, podemos evitar vivir hechos trizas; el paradigma divino -destrucción, oscuridad, caos- también requiere la respuesta humana (4).

Aquí tengo que hacer un esfuerzo considerable para escapar a la seducción de una idea tan haragana como atractiva: cincelar las palabras anteriores, añadir que la literatura de Borges se nutre en gran medida de la revisión de dichos esquemas y concluir el capítulo; crear un paréntesis que me libre de Borges y me acerque a la vida (aunque en la vida pueda encontrar a Borges). Pero la memoria reclama sus derechos: la pregunta inicial continúa intacta: ¿cómo permaneció al margen de Borges uno de los textos más borgeanos? Apenas se esboza la respuesta cuando se la descarta: no lo leyó; de tan obvia, resulta poco convincente. En vano, argumentar que la explicación no tiene porque ser compleja; en vano, recordar "La carta robada" para insinuar que la respuesta no está oculta: la imaginación se resiste a creer. Por otra parte, afirmar que un lector voraz como Borges no leyó tal o cual texto, resulta temerario. Quiero pensar en una mirada, todavía lejos de la ceguera, recorriendo "La creación", pero incapaz de verla; quiero imaginar a un desdeñoso poeta argentino abandonando el relato de Bécquer, al encontrar un artificioso e

inútil pintoresquismo. Hay que decirlo. Borges, como todos los hombres, no puede evadir la causalidad; el joven que se acercó a Bécquer (propio de un joven es acercarse a Bécquer) lo hizo buscando al autor de las *Rimas*, al poeta que casi había ocultado al prosista. En una época que únicamente tenía ojos para el poeta romántico, Borges sólo pudo ver en Bécquer una versión atemperada de Heine. Al igual que Averroes, que ignora el significado de teatro, teniendo una representación ante los ojos, Borges -personaje de Borges-, no puede sino permanecer ajeno a uno de los textos más suyos.

¿Por qué no pensar en un acuerdo entre el clasicismo y la transparencia? Quizá ahora se rían -una risa serena y jubilosa-, quizá ahora el diálogo sea más pleno.

Un resplandor final, "El acercamiento a Almotásim", que ilumina los textos anteriores; el itinerario de un estudiante de Bombay en busca de la plenitud o pleroma. Aquí el movimiento se orienta del caos a la unidad, de la oscuridad al sentido; cada peldaño es una aproximación a la Divinidad: el edificio gnóstico recorrido en sentido inverso. Escritura que trastrueca la escritura anterior, "El acercamiento" funciona como un espejo flexible. En el plano interno, es fiel a la imagen del *Espejo como modelo estructural del relato* (5); así, cada hombre que interroga al protagonista, refleja a Almotásim, pero también a los otros hombres: son una especie de espejos depurados. Hay más, en el plano general de la obra de Borges, proporciona una imagen invertida de la Vindicación. Quiero detenerme en el hombre más próximo a Almotásim -el último peldaño que recorre el alma en pos de la Divinidad-, un librero de suma cortesía. ¿Cómo evitar el pensamiento? ...Quizá dicho librero sea Borges.

Índice de citas

(1) Son numerosos los personajes borgeanos tocados por la revelación. Quiero destacar a Tzinacán ("La escritura del Dios"), a Dunraven ("Abencaján el Bojarí...") y, desde luego, al Borges personaje.

(2) Según esto, Adán y Eva serían los primeros descifradores del texto; y su expulsión del paraíso, un rechazo de la Divinidad a la lectura.

(3) Quede para eruditos y curiosos averiguar el porqué de la reticencia de Borges a señalar la influencia de los autores españoles, presentes en su obra (Cervantes y Quevedo serían las excepciones). Pienso en Calderón, en ese dictamen que tanto ha escrito Borges: *La vida es sueño*; pienso en Unamuno, que sólo existe para dar vida a Augusto Pérez; pienso en un tímido Bioy confesando al héroe su afición por Azorín.

(4) Resulta sugerente el mito proporcionado por el *Popul Vuh*. Los primeros hombres, desgraciados o incapaces de articular el lenguaje, son destruidos por su incapacidad de dar respuesta.

(5) Jaime Alazraki, *Versiones, Inversiones, Reversiones* (El espejo como modelo estructural en los relatos de Jorge Luis Borges). "El Acercamiento a Almotásim" constituye un ejemplo idóneo para estudiar la estructura de los cuentos de Borges.

*No se puede tocar una flor
sin mover una estrella.*

José Bianco

2.2. Causalidad

El laberinto puede ser oscuridad o infinitud; la naturaleza y la cultura proporcionan imágenes alusivas: el mar, el desierto, el tiempo, o la clásica cita de Pablo: "un espejo de enigmas". Pero pensemos en el laberinto como diseño o arquitectura; la piel del tigre, Minos... ¿qué propósito o qué desvarío los crearon? Unas manchas que parecen apresar al ser que aguarda adentro; un rugido que es vida y es reclamo; o esos errabundos corredores que al repetirse resultan infinitos. En este momento en que las letras luchan con ese rival y cómplice, que es la página en blanco, a fin de constituirse en signos, me pregunto si las frases anteriores no serán inútiles y tímidos escarceos, un preámbulo innecesario que no me acerca al punto de interés. Si es así, ¿tendrá algún sentido decir que hablaré acerca de la causalidad?, acaso el tema más importante de la obra de Borges.

Homenaje al poeta, necesidad expresiva, me veo precisado a recurrir a las imágenes a fin de acceder al pensamiento de Schopenhauer; qué mejor camino para llegar a la entraña del *Cuádruple principio de razón suficiente* que el contraste y la metáfora; por eso: "No se puede tocar una flor sin mover una estrella". El universo se estremece ante el menor de los actos; pero cada hecho es el resultado de una concatenación que lo hace posible, es el efecto de una red causal y, a su vez, se convertirá en causa de múltiples efectos. Entonces el mundo es solidario; todo esto angustia y consuela.

Otras metáforas: las moiras devanando un tejido que es vida; la persistencia de una esposa por mantener una Itaca intacta; un jardín de senderos que se bifurcan. Lo anterior no es sino una manera de decir que la visión poética del mundo es un correlato de los esquemas metafísicos, más aún, la intuición del poeta casi siempre anticipa el concepto del filósofo; claro: cómo no evocar a los presocráticos, en quienes poesía y metafísica habitan de forma indisoluble. Por eso el encuentro entre un poeta absorto en la metafísica y un filósofo inquisidor del arte es casi ineludible; por eso lo fructífero de tal encuentro. Más que un escritor argentino o un filósofo alemán, son ante todo espíritus perplejos: Schopenhauer y Borges pertenecen a la especie de hombres que se asombran de que las cosas sean como son; ya lo dijo alguien: "El hombre se convierte en filósofo para liberarse de sus perplejidades"(1). ¿Será la perplejidad el origen de los

laberintos borgeanos? Creo que no es aventurada una respuesta afirmativa; el uso del adjetivo puede resultar revelador. Hacia el final de "La muerte y la brújula", Lönnrot llega a Triste-le-Roy, a un edificio "desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores..." Estamos ante una típica construcción borgeana en la que los adjetivos afirman su presencia, mientras los sustantivos se afantasman y el escenario se puebla de una irrealidad que alcanza al personaje(2). Desde luego, la perplejidad proviene de Lönnrot, de su desconcierto al adentrarse en una construcción cuyo propósito desconoce. Antes de llegar a Triste-le-Roy, Lönnrot es un saqaz detective, el autor de un esquema al cual parecen amoldarse los hechos; por eso, al tropezar con la opacidad de los corredores, su seguridad empieza a tambalearse. Y es que los adjetivos pueden expresar una relación de causa y efecto: lo opaco conduce a lo perplejo. Hay que decirlo de una vez: la opacidad representa un enigma que trasciende el diseño de Lönnrot; esto convierte los corredores en una trampa: son el laberinto que le ha tendido Scharlach. Si el elemento metafísico que permea la literatura de Borges, obliga a ver el edificio como una metáfora del mundo y a Lönnrot como una alegoría del hombre, la perplejidad no es sino el estremecimiento de la conciencia ante la revelación del laberinto.

Abrumado de asombro, contagiado de perplejidad, me abandono a la voz del poeta:

*No habrá nunca una puerta, estás adentro
y el alcázar abarca el universo,
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin...*

Otra vez la presencia del adjetivo; el universo es un laberinto porque es incesante: no tendría fin y no tendría principio. Conducir la red de causas y efectos hasta una Causa Incausada o Primera sería inconcebible para el pensamiento filosófico, según Schopenhauer, ya que implicaría interrumpir la causalidad en favor de un ser que la trasciende(3). Borges se muestra particularmente sensible a este respecto, a tal grado que, en no pocas ocasiones, el cuentista se ve precisado a adoptar el punto de vista metafísico. Así, ante la imposibilidad de acceder al origen de una historia -de la causalidad-, el narrador confiesa ofrecernos un resumen provisional del que ignora varios pormenores ("Biografía de Tadeo Cruz"), o no poseer las páginas iniciales ("El informe de Brodie", "El jardín de senderos que

se bifurcan"). Metáfora de la causalidad, encontramos el Jardín en un sendero ya avanzado *que tercamente se bifurca en otro/ que...*

Engendro engendrado, que engendra, incesante jardín, prolijo laberinto. La desmesura del mundo, los límites del hombre: ¿para qué multiplicar lo infinito? "...¿Por qué a la vana/ madeja que en lo eterno se devana,/ di otra causa; otro efecto y otra cuita?" Una ola que se alimentara de su movimiento hasta hacerse infinita, eso es el mundo; ola condenada a no alcanzar la playa, el engendramiento la convierte en mar. Más amenazas se ciernen sobre el hombre: la abominable cópula... el alarmante espejo.

Borges aprobaría el dictamen de Lichtenberg: "El hombre es una criatura que busca causas; en el orden espiritual podría llamársele buscador de causas". (Aforismos, FCE) Pero la causalidad desborda el conocimiento humano debido a su multiplicación incesante; es cuando se convierte en laberinto. (De alguna manera, lo caótico y lo infinito no serían sino consecuencias del engendramiento causal) En este sentido, la aversión de Borges hacia los espejos sería la respuesta angustiada ante una imagen que reafirma y multiplica el laberinto humano. ¿Qué resta pues al hombre? Soñar un plano del laberinto -como han hecho los filósofos o teólogos-. No importa que los sueños estén condenados al fracaso, no importa que al sucederse se tornen laberinto: será un laberinto humano. Puedo hacer algo más, diría Borges; puedo disfrutar la belleza del sueño; puedo convertirlo en materia del arte; puedo transformarlo en literatura.

La literatura, como parte del mundo, no puede evadir la causalidad: historias que generan historias; metáforas esenciales que se repiten bajo nuevas formas; cambiantes máscaras de un solo personaje esencial: Wakefield, que prefigura a Bartleby, que prefigura a Samsa. La aurora de rosados dedos que nos conduce a través de los dedos dulces del sueño hasta el dedo tieso de la luz del sol. La literatura, como la vida, es engendramiento constante: "Poe, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste". Siempre en gestación, siempre en reposo, la historia de la literatura no sería sino el movimiento de la permanencia, un texto incesante recreado por generaciones de lectores, en el que cada lectura sería creación y cada obra nueva una relectura.

Borges crea sus precursores

La escritura, en la medida que es resultado del engendramiento causal, revela los antecedentes que la hicieron posible; escritura sobre la escritura, toda obra literaria deja asomar rasgos de obras anteriores con las que establece un diálogo tácito. Es así como la

causalidad, matizada de platonismo, ofrece un soporte metafísico a la teoría del palimpsesto. Escribir es afirmar el texto anterior, cuando escribimos lo convocamos, lo vivificamos, lo hacemos nuestro; por eso la literatura es siempre relectura. Al momento de teclear estas líneas releo a Quevedo: *Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos*. Si como pretendía Emerson, una biblioteca es un "gabinete de espíritus hechizados", cada libro agregado libera a los anteriores de su hechizo y en *músicos callados contrapuntos / al sueño de la vida hablan despiertos*. Sí, escribir es visitar la Biblioteca de Babel.

Existen obras que pregonan el pasado, otras hay que lo disfrazan, las más ingenuas pretenden negarlo; la obra de Kafka va más allá, parece emerger de sí misma: lo kafkiano es lo insólito. Entonces aparece Borges, y como por magia se revelan antecedentes: Wakefield y su exclusión de un mundo indiferente, Bartleby y su mutismo extremo, o Iván Matvéich, que decide morar dentro de un cocodrilo(4). Sin embargo las situaciones y personajes kafkianos no pueden existir antes de Kafka; Borges tiene razón: Kafka crea sus precursores. Pero los crea en el sentido de hacerlos visibles -la causalidad siempre se advierte a posteriori-, no como demiurgo, y es que los grandes escritores actúan a la manera de algunas sustancias químicas que, al verse sobre el palimpsesto, revelan la escritura anterior. (Si Kafka no hubiera escrito no lo notaríamos, observa Borges). Lo kafkiano dejó de ser lo insólito, la misma propagación -quizá abusiva- del adjetivo es una prueba de que ya no lo es; ahora resulta de lo más natural encontrar situaciones y personajes "kafkianos": el mundo parece traslucir la escritura de Kafka, se ha convertido en su palimpsesto. ¿Qué ha ocurrido? Podríamos acudir a alguna de esas frases lapidarias que poseen la virtud de terminar con cualquier discusión; decir por ejemplo: "Los grandes artistas siempre son visionarios", o exhumar a Wilde: "La vida imita al arte". Pero las verdades suelen resultar insuficientes, tomarlas como definitivas es pensar en un texto sagrado. Algo de profeta hay en Kafka; la realidad, en ocasiones, parece amoldarse a la literatura. Hasta ahí. Creo en Kafka como un visionario, pero más que en un profeta, en alguien que percibe -percibir es ver- con especial intensidad la abolición del individuo, atrapado en una sociedad tan absorbente como ajena. Kafka supo advertir la creciente despersonalización de los hombres, víctimas del influjo, cada vez más fuerte, de una serie de fuerzas anónimas, cuyos propósitos no alcanzan a comprender. Pero ante todo la obra de Kafka es un hecho más que, en el momento de añadirse al mundo, necesariamente lo modifica; por lo tanto, ha cambiado nuestra forma de verlo. Por eso, al mirarlo con ojos de Kafka, el mundo tiene que mostrársenos, plagado ya de elementos kafkianos. ¿Cómo evitarlo?, también se ha transformado nuestra visión

de Kafka; en su momento, un cultivador de relatos fantásticos; ahora: alguien que registró la elusiva realidad; que la deformó a través de la hipérbole; que casi la llevó al esperpento.

Como por una especie de venganza, la literatura kafkiana ha proliferado como los *brönir*; si los personajes kafkianos carecían a menudo de un espacio vital, la obra de Kafka, al integrarse a la realidad, de alguna manera, la desplaza. Así, Borges debe recibir un ambiente impregnado de Kafka; desde luego, una influencia decisiva en la formación del joven poeta argentino. Baste citar la orientación hacia la literatura fantástica, la apropiación de algunos motivos recurrentes, la construcción de atmósferas signadas por la niebla. Iba hablar de deuda, ¿para qué? Mejor es pensar en un encuentro que enriquece a ambos. Se establece entre ellos una extraña simbiosis: vampiro bienhechor, Borges, al nutrirse de Kafka, le infunde vida.

Inmersos en mundos cuyas leyes y propósitos desconocen, los personajes crean un vínculo decisivo entre las dos obras; movidos por fuerzas que les trascienden, son seres marcados por la perplejidad. Sin embargo, los conflictos que enfrentan dichos personajes revelan decisivos matices diferenciadores. Mientras los personajes kafkianos son víctimas de situaciones concretas (un discurso social basado en una fe ilimitada en el "progreso"; cierto sentimiento de culpa, quizá proveniente de su condición de judío), los borgeanos encarnan conflictos intemporales; si los de Kafka padecen una especie de asincronía -tal vez en otra época Gregorio Samsa sería feliz-, los de Borges sus limitaciones humanas. El laberinto de Kafka es ante todo burocrático; mundo hermético vedado a los hombres, entrar en él es despersonalizarse, es convertirse en letra; es un laberinto en el que no se entra por completo: dejamos afuera nuestra esencia. El laberinto de Borges es metafísico y, curiosa simetría, es nuestra naturaleza lo que impide eludirlo: formado por una vasta red de causas y efectos, nosotros somos parte de esa red; y si Kafka pone guardias en la entrada, aquí hay causas que evitan la salida. En brusca síntesis: leyes inhumanas obstaculizan la entrada en uno, leyes sobrehumanas alejan la comprensión del otro. Otro vínculo, y otra diferencia. Habitantes por igual de mundos ilusorios, los personajes de Kafka viven en el engaño, mientras los de Borges lo hacen en el sueño; los primeros son engañados por los otros hombres, los segundos se engañan a sí mismos; aquellos despiertan -casi siempre tarde- a la realidad, éstos a otro sueño. El tiempo tiende a igualarlos; víctimas de la incompreensión de los lectores, se les toma demasiado en serio, se olvida con frecuencia -al que escribe también se le olvida- el tono humorístico que permea sus relatos. Quizá futuras generaciones vean en ellos lo que siempre han sido: los grandes humoristas de la literatura (Augusto Monterroso con su agudeza de siempre insiste en lo anterior). Por ahora, baste decir

que la literatura de Borges también se ha incorporado a la realidad y, por consiguiente, modifica nuestra visión del pasado. Ya todo se escribe al margen de Borges, sugiere Lisa Block (5). Por eso, al leer a Kafka he encontrado a Borges. Al meditar en *El proceso* -Borges lo ha poblado de elementos teológicos-, se me hace presente Juan Panonia. Debemos a la conjunción de dos humoristas una de las escrituras más vigorosas de todo el siglo veinte. La obra de Borges constituye toda una literatura; tal vez en unos años surja un autor que nos revele sus misterios; alguien que como Borges pueda crear sus precursores

Pierre Menard, palimpsesto imposible

Entre la maraña de ideas que suscita un texto como éste, me inclino por un pensamiento: "Pierre Menard autor del Quijote" es un texto definitorio. Es necesario reflexionar en las circunstancias que envuelven su escritura. Un golpe en la cabeza pone en peligro la vida de Borges; cuando se restablece lo asalta un gran temor: duda de la integridad de sus facultades intelectuales y le pide a su madre que le lea un libro (6). Lloro al comprobar que comprende; sin embargo, no todo va bien. Teme por su futuro como escritor y se resiste a escribir poesía. De esta manera incursiona en un género nuevo, el narrativo, para justificar un hipotético fracaso (de acuerdo a la teoría de la causalidad, el accidente y el temor serían las causas visibles -en conjunción con muchas más- de un proceso que alcanza su coronación en la cuentística de Borges). Pero la vida parece saber más. En el fondo, Borges intenta diferir la verdad y huir de sí mismo; paradoja, ironía, típico personaje borgeano, la huida lo conduce a confrontar su destino. A partir de la escritura de "Pierre Menard autor del Quijote", se impone la imagen del cuentista; Jano bifronte, como Tadeo Cruz, Borges descubre para siempre su verdadera identidad.

Más ironía. Borges incursiona en el cuento porque teme por su salud mental y lo hace, precisamente, con un relato que exige la participación decisiva de la inteligencia. La última frase de Menard aparece como augurio y respuesta: "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será". "Pierre Menard..." no sólo es prueba irrefutable de la lucidez de su autor, es así mismo su Camino a Damasco (adiós poeta ultraísta, bienvenido fabulador). Borges se reconoce ya como cuentista y como la clase de cuentista que es: paréntesis, interpolaciones, notas al calce, las coordenadas del estilo borgeano, se muestran con firmeza desde aquí. Tal vez "Pierre Menard, autor del Quijote" represente el momento central en la vida de Jorge Luis Borges: quizá todos los anteriores lo prepararon, quizá todos los posteriores lo reflejen. El cuentista que se insinuó en *La historia universal de la infamia* alcanza al fin

su voz. El pensamiento arriba con ecos de Schopenhauer: acaso Borges deseó el accidente.

Pero cualquier consideración sobre "Pierre Menard..." resultaría incompleta si no se analizaran las implicaciones teóricas que lleva inherentes. De hecho, el proceso de su escritura resulta, al mismo tiempo, un manifiesto literario que opera tanto en el ámbito de la lectura, como en el de la creación. Leer un texto es recrearlo (de acuerdo a la teoría de la recepción, habría tantas obras como lectores); llevar la lectura al extremo es escribir. Ante todo, como Borges, Pierre Menard es un lector y un teórico. En una hipotética clasificación, divide los libros en necesarios y contingentes; *El Quijote* entraría en los últimos, lo que le permite emprender su escritura: sólo así podría escribir "su" *Quijote*.

En la carta de Menard, encontramos un dato revelador: la ejecución de su novela es como "El término final de una demostración teológica o metafísica"; la causalidad sería una de ellas. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros... ser Miguel de Cervantes son parte del primer proyecto. Según Menard, rechaza el método por "fácil", ya que de acuerdo a su lógica, lo arduo es lo interesante. Pero llevarlo a cabo, también requiere olvidar la historia que media -que se interpone- entre los dos *Quijotes*. Es aquí donde resalta lo imposible del proyecto. El olvido es en el fondo, un intento de anular la causalidad. Pero olvido no es aniquilación: el tiempo no se detiene, la red de causas y efectos continúa su marcha inexorable; incluso el *Quijote* de Menard es parte de esa marcha, de esos trescientos años de historia: sin ella no puede existir.

Ahora bien, Menard, a fin de hacer suyo el *Quijote*, se ve precisado a ensayar algunas innovaciones, pero al mismo tiempo debe sacrificarlas al texto de Cervantes; de ahí que su texto se afirme y se niegue, diga y se desdiga: tiene que escribir sobre el palimpsesto, a condición de que su escritura sea absorbida por él. Pero existe una dificultad mayor, que Menard llama "congénita"; vamos a ver por qué.

Como todos los hechos, el *Quijote* de Cervantes es el resultado de una concatenación de causas y efectos que lo hacen posible; de alguna manera, resume el mundo hasta principios del XVII. Si pensamos en las causas y efectos como en las piezas de un caleidoscopio, *El Quijote* sería una de las miles y miles de configuraciones que la disposición de las piezas podían crear. Al arribar a 1918 las causas y efectos se han multiplicado, el número de piezas es mayor; por lo tanto, nos encontramos ante un caleidoscopio creciente. De ahí que la posibilidad de dar forma al *Quijote* sea mínima, casi inexistente. Un

infatigable Menard tendría que jugar de manera infinita con las piezas hasta obtener la figura deseada. Por eso la gran cantidad de borradores que cada una de las líneas requiere.

La tarea es de tal magnitud que el propio Menard nos advierte sobre lo vasto y lo insuficiente de su esfuerzo: "Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo... Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte es casi imposible". No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*. Las palabras de Menard podrían tomarse como el corolario de su derrota, pero de igual modo de la derrota del lector; es mejor- como sugiere Borges- imaginar que lo terminó, rescatar los fragmentos logrados, entrar al fin en la magia del texto.

¿Qué son trescientos años? Un vencedor del tiempo, quizás un Proust inmensamente vasto nos diera una imagen aproximada. Más realistas, menos ambiciosos, intentemos saber cómo influyen en la tarea de Menard. Donald L. Shaw lo expone con sencilla lucidez: "A Menard le antecede un pasado ya tres siglos más largo que el que le antecedió a Cervantes, un pasado por tanto infinitamente más rico y complejo. Desde la fecha de su publicación han enriquecido las palabras e ideas del *Quijote* una infinidad de asociaciones nuevas" (*Ficciones -Guías* Laia de Literatura-, p. 48). En otras palabras: cada pieza del caleidoscopio establece con las demás un mayor número de relaciones, de significados; por eso el de Menard es un *Quijote* más complejo.

Generaciones de hechos, multitud de lecturas han modificado las significaciones del *Quijote*. Borges tiene razón: algo sucede con un libro siempre que alguien lo lee. Cabe la pregunta; cuando hablamos del *Quijote*, a cuál *Quijote* nos referimos. ¿Al escrito por Cervantes?; ¿al creado por miles de incesantes lectores?; ¿al incomprendido o canonizado por los críticos? Fatalmente, el *Quijote* se ha ido alejando de Cervantes, aunque todavía sea "su" *Quijote* el referente de todos los demás... Basta de inquisiciones; que el palimpsesto ocupe su lugar:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. (Cervantes)

A la ya clásica exégesis de Borges ("mero elogio retórico de la historia") deseo añadir unos apuntes. Desde luego encontramos un estilo artificioso saturado de epítetos. Podríamos pensar en una letanía sacralizante de la historia; pero su misma desmesura nos hace dudar. Como que es el texto de alguien que se obliga a creer a sí

mismo, incapaz de superar un íntimo sentimiento de desconfianza. No hay que olvidar que a Cervantes, como a Osuna, "faltar pudo su patria"; incluso una ironía amarga parece asomar en las últimas líneas: "ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir". Más amonestación que letanía, las frases de Cervantes adquieren un insospechado tono profético, casi son un anuncio de la decadencia de España.

Ahora veamos el texto de Menard:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Trescientos años cargados de hechos no son vanos: *no se puede tocar una flor sin mover una estrella*: no puede existir William James sin que se altere el texto de Cervantes. Nuestro caleidoscopio se reacomoda y crece. Pierre Menard, incapaz de resistir la influencia del pragmatismo, elabora un panegírico de la Verdad al tiempo que sienta las bases que permiten identificarla. Empieza por enfatizar su linaje: su madre es la historia; enseguida establece un laborioso paralelismo con el tiempo: miran y guardan las acciones; y termina con uns referencias -"descaradamente pragmáticas"- al significado de la Verdad: "... ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir".

¿Qué nos deja el intento de Menard? Si pensamos en su proyecto de escritura, tal vez la comprobación de "la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre", como sugiere Borges. Componer el Quijote a principios del XX sería inútil y tautológico (finalmente, escribir siempre es reescribir). Acaso rescatáramos cierto heroísmo trágico en alguien que se entrega a una causa de antemano perdida. Pero si atendemos las posibilidades que se abren para la lectura, el proyecto de Menard no puede ser sino grandioso (7). "La técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas... puebla de aventura los libros más calmosos". Cómo no sucumbir a la tentación de ver en *Justine* un argumento teológico sobre la Justicia Divina donde se asoman las desventuras de Job, o en la *Divina Comedia* la reversión solemne de "El Aleph". Menard no sólo enriquece la "rudimentaria" lectura, su intento - oh, sueño de Borges- puede ser el punto de partida hacia una literatura sin fechas y sin nombres; una literatura en la que sólo se escuche la voz del espíritu. De esta manera, se anularían las distancias entre un Pedro Páramo y un Aureliano Buendía. Entonces dejarían de ser personajes de Juan Rulfo o de García Márquez; entonces cumplirían su destino: ser al fin arquetipos del espíritu humano.

Índice de citas

(1) P. Gardiner distingue entre los falsos filósofos, a quienes la perplejidad le viene de los libros, y los verdaderos cuyas características son: "Impresionarse por el hecho de que las cosas son como son y no de otro modo, encontrar extraño o maravilloso que algo pueda existir" (*Schopenhauer*, p. 47). Borges siempre insistió en lo último; de ahí su identificación con el filósofo alemán.

(2) Jaime Alazraki en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, pp. 206-238, hace un estudio lúcido y pormenorizado acerca de la función del adjetivo en la obra de Borges. Destaca la reiteración de algunos que expresan la cosmovisión del autor: "vasto", "infinito", "arduo", "perplejo", etc.

(3) Si para Schopenhauer es un abuso del principio de causalidad, para Santo Tomás de Aquino representa una necesidad de la razón: sin la Causa Primera el mundo carecería de sentido.

(4) Otra vez la perspicacia de Borges; otra vez su argumentación seductora. Existe un peligro: que veamos lo "kafkiano" donde no se justifique.

(5) La autora es por demás tajante: "Tantos poetas, tantos teóricos se ocupan de la imaginación de Borges, que la imaginación de Borges ha ocupado el mundo". (*Al margen de Borges*, p. 13).

(6) Según el testimonio de Emir Rodríguez Monegal, el libro fue *Out of the silent planet*, de Sinclair Lewis (*Borges una biografía literaria*, p. 293). Desde luego, un título poético; la belleza ayuda a Borges a recobrar la salud.

(7) A punto de terminar la redacción del capítulo, me encontré un artículo sorprendente: "El anticervantismo de Borges", *Estudios Filosofía, Historia, Letras*, pp.51-66. La autora, Nora Pasternac, ve en el cuento de Borges un agravio a Cervantes; y lo acusa de que - como Menard - repite el mismo texto "en distintos contextos y dándole sentidos diferentes". Dicho trabajo también contiene censuras contra Paul Groussac y Gérard Genette, quien se atreve a dar posesión del texto al lector. Inicia su diatriba con una cita que atribuye al propio Borges: Nada gana el Quijote con que lo refieran de nuevo. El artículo, que pretende ser un reclamo airado, termina por resultar inocuo. La falta de lucidez es abrumadora; Nora Pasternac parece desconocer que en cada lectura el Quijote es referido de nuevo, lo cual es la única forma de conservarlo vivo.

**Somos versículos o palabras
o letras de un libro mágico.**

León Bloy

2.2.1. Identidad y caos

"Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto"

Dos jóvenes deciden adentrarse en un laberinto para poblar de aventura sus fríos razonamientos. Uno de ellos logra algo más, es el usufructuario de una operación mágica: su estancia en el laberinto le ha permitido develar el misterio: Zaid edifica el laberinto, Abencaján se dirige hacia él y encuentra la muerte. "Los hechos eran ciertos", cambian las circunstancias. Es otro el sentido del asesinato (1).

Borges sigue en este relato la estructura de los relatos policíacos de Chesterton: se postula una explicación alucinante que participa de lo sobrenatural, la cual es desplazada por otra "más cercana a este mundo" (*Otras Inquisiciones*). Pero existe una diferencia esencial: Chesterton busca salvaguardar lo cotidiano -finalmente manifestación de lo racional- y con ello la inteligibilidad del mundo (interesante averiguar hasta donde lo logra); Borges, en cambio, acentúa su carácter alucinatorio. De ahí que la lectura "verdadera" -la de Unwin- resulta más inverosímil. Descartada la codicia, no bastan el odio o el temor para explicar la conducta de Zaid. Es la identidad la que lo explica todo: Zaid quiere ser el Bojarí; por eso erige un laberinto "para que su fantasma se pierda", y es que mientras exista, el recuerdo de Abencaján anula el propósito de Zaid: necesita borrarlo para poder ser él (2).

Zaid desfigura el rostro de su primo, acaso como una manifestación del inconsciente que revela su verdadero propósito; no es éste el caso de las otras víctimas. Zaid no puede ser el Bojarí en tanto queden vestigios de éste: el león y el esclavo son sus atributos, de alguna forma son él. Esto explica que Zaid tenga que deshacerse de ellos; más que asesinarlos, los borra. Al hacerlo clausura el pasado; entonces puede ser el Bojarí. Además cumple otro objetivo: proporciona los elementos necesarios para una solución policíaca -Dunraven- y distrae la atención del problema metafísico -Unwin-. De esta manera, Zaid puede recordar "haber sido un rey" y ser recordado como tal: "Ha venido un rey"; el "Rey de Babel"; el Rey del Laberinto.

"El muerto"

Una historia trivial; un compadrito, Bejamín Otálora, sostiene un duelo a cuchillo, en el que da muerte a su contrincante. Más por el afán de aventura que por huir de la justicia, se dirige hacia Montevideo. Lleva una carta de recomendación para un tal Azevedo Bandeira. Un altercado "casual", en el que Otálora le salva la vida, precipita los acontecimientos. Ya integrado a los hombres de Bandeira, los objetivos de Otálora se tornan cada vez más ambiciosos: "Que el hombre acabe de entender que valgo más que todos sus orientales juntos". La imagen decadente de Bandeira le sugiere el último: sustituirlo como jefe de los contrabandistas. Necesita la complicidad de Suárez -hombre de confianza de Bandeira- para llevar a cabo su plan. Llega por fin la noche anhelada. Otálora posee a la mujer de Bandeira, cuando éste irrumpe con cruel indiferencia: "Suárez casi con desdén hace fuego".

Relato de apariencia frívola, "El muerto" -a medida que las lecturas se hacen más numerosas y atentas- revela algunos de los temas esenciales de Borges: el carácter alucinatorio del mundo; el destino como versículo en el libro de los dioses; la identidad. Una historia mil veces repetida -contrabando, ambición, poder, traición, muerte- que sin embargo provoca malestar; ¿la causa?, el destino del protagonista. Las preguntas surgen inevitables: ¿cuál es el origen de la angustia?, ¿por qué nos conmueve el destino de Otálora? Si atendemos al ambiente en el que se desarrollan los hechos, nada más natural que la muerte de alguien que ha violado una serie de códigos, necesarios aun en los ambientes más sórdidos: la traición debe ser castigada. Incluso la forma narrativa -deliberadamente desprovista de toda emoción- contribuye a debilitar cualquier elemento dramático. Este enfoque la convertiría en un relato más de compadritos; la suerte de Otálora, de tan reiterativa terminaría por dejarnos casi indiferentes. La respuesta se halla en otro lado; hay que buscarla, como en tantos cuentos de Borges, en el terreno de la metafísica. La suerte de Otálora nos alcanza porque el universo que creyó conquistar y el destino que creyó forjarse eran mero espejismo (3).

Ya estamos en pleno escepticismo borgeano; quizá no se pueda conocer el mundo; quizá únicamente seamos tocados por lo que éste tiene de alucinación. La imposibilidad de conocer el mundo engendra nuevas consecuencias: no podemos saber quiénes somos. En el plano más profundo, el verdadero móvil de Otálora es alcanzar la identidad: quiere destruir a Bandeira para ser Bandeira. Por eso desea su apero, su mujer y su caballo (proyecciones de la personalidad de su jefe, casi sus adjetivos). Finalmente un empeño frustrado, cuyas causas vamos a analizar a través de la teoría del palimpsesto.

La intertextualidad

Es indudable que cada uno de los relatos puede analizarse por separado; sin embargo, verlos en su interrelación, en la luz que se arrojan mutuamente, conduce hacia un mayor entendimiento. La relación palimpséstica, el diálogo que se establece entre ambas historias, produce un doble efecto: cada cuento puede mirar y ser mirado en el otro; esto último crea una distancia en cada relato respecto a sí mismo; el distanciamiento, la posibilidad de una mejor mirada.

Benjamín Otálora y Zaid comparten una historia esencial, un objetivo, incluso el mismo medio para alcanzarlo: borrar al otro para poder ser ellos. Zaid a través de una piedra; Otálora quizá mediante un deseo inconsciente que le hace ver a un Bandeira borroso. Acaso esto, la actuación sobre una realidad caótica, explique los diferentes resultados. Zaid erige un laberinto como parte de su plan para atraer y destruir a su primo; pero es un laberinto que sólo lo es como construcción arquitectónica: en realidad es un esquema humano que introduce un principio de orden en el caos. Por eso la búsqueda de Zaid es más fructífera; al operar sobre la realidad la hace más legible y, por lo tanto, ilumina lo que ésta tiene de oscuridad. En alguna medida, es un texto destinado para ser descifrado por los hombres (no se debe olvidar que el buen éxito de su propósito depende de la lectura adecuada del Bojarí). Por su parte, Otálora se encuentra inmerso en un laberinto metafísico: lo oscuro e ininteligible del universo, un universo cuyo sentido y propósito no alcanza a penetrar. Alucinación de los sentidos o alucinación del deseo, sólo puede percibir apariencias de la realidad. la irrupción desplazada de la verdad -la presencia de un Bandeira omnipotente y terrible que convierte a Otálora en un Golem- produce ante todo un abatimiento metafísico, el cual simboliza el triunfo del caos y la derrota del ensueño del hombre.

"La muerte y la brújula"

Se suceden tres misteriosos asesinatos en París. Erick Lönront es el detective encargado de descifrar dichos crímenes. Su método basado en el estudio de la Cábala, se opone al del comisario Treviranus que ve los hechos como resultado de la casualidad. Lönront realiza algunos hallazgos importantes: existe una secta, los Hasidim, que pretenden encontrar el centésimo nombre de Dios -donde se encuentran compendiados todos sus atributos-; en la computación del tiempo judío, los asesinatos ocurrieron los días cuatro; se planea un cuarto

crimen; éste se dará en un sitio que forma un rombo perfecto con los escenarios de los tres primeros. Lönröt se dirige hacia ese lugar y encuentra la muerte.

De alguna manera, este relato parece repetir la historia de "Abencaján el Bojarí..."; Scharlach, al igual que Zaid, diseña un esquema que debe ser "comprendido" por su víctima, a fin de hacerlo caer en la trampa. Los dos cuentos son una ilustración de cierto pensamiento gnóstico: "somos un versículo en el libro de los dioses"; ahí está contenido nuestro destino, incluso nuestros intentos por cambiarlo (Scharlach diseña no sólo el laberinto sino también la manera en que éste es "descifrado" por Lönröt). Otra vez el carácter alucinatorio del mundo: Lönröt cree ir a la caza de Scharlach cuando, en realidad, éste lo persigue esperándolo. Seguramente en "La muerte y la brújula" existe más ironía y, por tanto, tal vez más crueldad. La cita de Gershom Scholem resulta por demás ilustrativa: "Se dice que la Torá es el nombre de Dios porque constituye un tejido viviente, un textus en el sentido exacto del término, en el cual está elaborado de un modo invisible e indirecto el único y verdadero nombre, el Tetragrama, y en el que dicho nombre reaparece constantemente como un *leit motiv* -por así decirlo de la trama" (*La cábala y su simbolismo*, p. 46). Lönröt buscaba el nombre de Dios, jamás imaginó el de Scharlach; ése era el nombre que reaparecía constantemente en la trama; ése que se le revela al ingenuo lector en una visión retrospectiva (posibilidad, por supuesto, vedada a Lönröt).

El detective estaba en lo cierto: los crímenes formaban un tejido; pero no alcanzó a vislumbrar un detalle clave: él era parte de ese tejido, que constituía la cábala de Scharlach. Lönröt trasladó los hechos a un plano divino; entonces fue atrapado por la venganza humana. En los tres cuentos, los personajes puedan agruparse por parejas: Bandeira, Zaid y Scharlach, frente a Otálora, Abencaján y Lönröt; en todos los casos vemos los hechos desde la perspectiva de las víctimas y, como ellos, descubrimos al final un "secreto argumento" de los relatos. Estamos, en palabras de Emil Volek: "En lo real situado en el andamiaje de lo eterno" ("Arte, imaginación y realidad según Borges" -Cuatro claves para la modernidad-, p. 93). Las tres historias dejan asomar un resplandor jobiano; una Divinidad que desciende investida de poder para recordar a los atribulados hombres la oscuridad en la que se debaten. Algo más una sus destinos. Lönröt mira la otra cara de Jano y encuentra a Scharlach; ahí se encontraba su identidad. En la obra de Borges existe una especie de principio de no redundancia: la verdadera identidad de Lönröt, Abencaján y Otálora era la muerte.

Indice de citas

(1) En el relato se asoman ecos de "Emma Zunz"; ahí también cambian las circunstancias y , por supuesto, el sentido del asesinato que comete. No importa que los demás no puedan advertirlo y, por eso, lleguen a creer su versión.

(2) El intento de Zaid nos conduce hasta otro personaje: Shi Huang Ti. Éste quiso borrar un solo recuerdo -el adulterio de su madre-; se vio precisado a destruir la memoria de todo un pueblo. (Sería conveniente tener la referencia del siguiente capítulo: *La lección de Shi Huang Ti*).

(3). Fernando Savater ("El asesino sin huellas" -*La infancia recuperada*- , pp. 155-167) en un brillante ensayo establece una serie de paralelismos entre la metafísica y la narración policíaca. El objetivo de ambas es dar unidad a lo disperso.

*En mí se unen los
caminos de piedra.*

Jorge Luis Borges

2.2.2. Causalidad e identidad

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. (Epílogo, El hacedor)

Típico texto de Borges, no puede decir mejor lo que dice, tanto que casi da miedo tocarlo. Existen razones estilísticas: "resulta frívolo variar lo ya perfecto"; pero existen otras razones, de tanto o mayor peso: ¿cómo acudir al comentario o a la paráfrasis sin desarticular el sentido? Sin embargo, propio de la lengua es la facultad que posee de explicarse a sí misma, lo que constituye al mismo tiempo su única posibilidad de realización plena.

El texto se estructura mediante tres enunciados; cada uno de ellos alude a una parte del proceso: formulación del proyecto, medio de cumplirlo, sorpresa final. Otra vez el vasto propósito de "dibujar el mundo", motivo recurrente en la obra de Jorge Luis Borges (resalta el afán constante de cifrar el universo a través de la palabra: "La escritura del Dios", "La Biblioteca de Babel", "Parábola del palacio"...). Ahora es cualquier hombre -alguien- el encargado de la enorme empresa; más que el sujeto, importa el objeto que éste se propone. El dibujo empieza como una simple descripción geográfica -cuando mucho una geografía humana-, de ahí la ausencia de la enumeración "caótica" tan cara al escritor: bahías, montañas, islas, peces, habitaciones, personas... ; nada haría sospechar la presencia de Borges, si no fuera por las implicaciones que sugiere el final.

Ese sujeto anónimo, como tantos personajes de Borges, junto con la muerte recibe un dón: le es revelada su identidad; una identidad entretejida por los elementos que constituyen el mundo. Es montaña y es isla, pero también es mar y viento y tierra. Y sueño y deseo. Podríamos pensar en una identidad panteísta y decir simplemente que es todo; pero es todo reunido, mezclado, entretejido... entonces es tiempo. Hay que afirmarlo de una vez -

la *anonimidad* del sujeto nos incluye-: somos mundo y tiempo, somos mundo en el tiempo. Desde luego resulta pertinente ver el mundo como un espejo que nos devuelve una imagen agigantada de nosotros mismos, sólo que es preciso hacer una lectura de esa imagen.

El mundo, para constituirse en mundo, requiere la conjunción de los elementos que lo forman; no de otra manera se da dicho proceso en el hombre; es clave la pregunta, ¿qué elementos lo integran? Acude la respuesta vertiginosa -provoca vértigo-: los que contiene el mundo, si por mundo entendemos naturaleza y cultura. Para que un hombre sea, se precisa la concurrencia de todo el universo; tejido por los elementos más dispares, por las relaciones que se establecen entre ellos, cada hombre implica la historia universal y , como todos los hechos, es la coronación de vastos procesos causales. Su sola presencia pregona lo infinito; de alguna manera es un aleph.

Curiosa -¿insalvable?- paradoja: un hombre bien mirado nos permite conocer el universo, pero, al mismo tiempo, para mirarlo bien precisamos poseer lo infinito. No alcanza la vida, no alcanza el lenguaje, no alcanza la mirada. Precario, limitado, humano el hombre no puede decir como el místico: *Tras de un amoroso lance/ Y no de esperanza falto/ Volé tan alto, tan alto,/ Que le di a la caza alcance.* No puede ver al mundo en su totalidad y, por lo tanto, no puede verse a sí mismo. Es el propio San Juan quien nos da la clave: sólo se puede conocer a través de una visión divinizada; una visión que los personajes borgeanos suelen recibir en el umbral de la muerte:

*A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.*

Este fragmento del ya clásico "Poema conjetural" muestra de una manera tajante el abismo que separa a los hombres de la Divinidad. La inteligencia de Dios -inteligir es ver- puede elevarse sobre la pobre visión humana; por eso puede ver "como nosotros vemos un triángulo" la figura que desde su nacimiento trazan los pasos de un hombre. Pero con la muerte llega el conocimiento; entonces la mirada del hombre se eleva sobre el

tiempo y abarca la vida en su conjunto. Ese es el dón traído por la muerte: al fin Laprida puede saber quién es.

Quizá la muerte traiga consigo una serie de imágenes vertiginosas acerca de nosotros mismos; quizá morir consista en descifrar el significado de dichas imágenes (*Morir es quedarse detenido en un pensamiento*, dice en una de sus *Voces*, Antonio Porchia). Es como si descubriéramos en un infinito caleidoscopio -metáfora del universo y sus procesos causales- las piezas que forman nuestra imagen. Laprida encuentra la pieza faltante; Alguien se descubre resumen del mundo. La muerte diviniza al hombre, que se levanta sobre el tiempo sucesivo, y puede verse como personaje y espectador. Pero antes, durante nuestra vida, "vemos por espejo, en oscuridad" ("El espejo de los enigmas").

Tzinacán: la escritura del Dios

Una cárcel, un círculo, un hombre derrotado. Así, con esta imagen, que podría ser la del infortunio, inicia uno de los relatos clave en la narrativa de Jorge Luis Borges. Confinado a la oscuridad por Pedro de Alvarado - a quien, paradójicamente, los aztecas conocían como "el Sol"-, Tzinacán, mago sacerdote de la pirámide de Qaholom, decide asumir su última posibilidad: poblar el tiempo de alguna manera. Símbolo de una raza resignada, Tzinacán acepta sin excesivos alardes su nueva situación. Encuentra la oscuridad, sólo que la oscuridad favorece la reflexión; entonces puede ver. Así, convertido en un involuntario Demócrito, peregrina a través de la razón en busca de la luz.

En ese viaje interior, emprendido por Tzinacán, irrumpen los recuerdos: existe una sentencia, dejada por el Dios, capaz de conjurar los males. De acuerdo a ciertos esquemas actanciales, diríamos que se abre la posibilidad de venganza y, por tanto, se transforma el objeto del protagonista. Pero la poderosa razón de Tzinacán se ve obligada a enfrentar varias pruebas. La primera atañe tanto a la teología como a la lingüística: ¿qué tipo de sentencia sería la formulada por un dios? Avezado en los asuntos divinos, como buen sacerdote azteca, Tzinacán sale triunfante de la prueba. La escritura debe corresponder a los atributos del autor; entonces debe ser absoluta y necesaria, libre del acechante azar. Todo va bien, sólo falta encontrarla.

Todo, mundo, universo, ambiciosas y pobres ... voces humanas. No pueden engañar a Tzinacán; no escritura divina, palabra cósmica, sentencia incorruptible. Tampoco el río o la montaña. ¿Y

los pastizales?; ¿y las generaciones de los pájaros?; ¿y...? Es inútil, todo se desmorona o cambia. La voz de Dios debe golpear nuestros sentidos; inmutable, llegará a todos los rincones; debe perseguirnos. Enorme es la tarea, y sólo la presencia del jaguar. Encontrar la escritura... sólo el jaguar; escritura: jaguar.

Revelación o delirio, Tzinacán encuentra por fin la escritura buscada: "decir el jaguar -el tigre escribe Borges- es decir los ciervos que devoró, los pastizales que lo alimentaron..."; en otras palabras, la presencia del jaguar implica la del mundo. Tzinacán estaba en lo cierto: su dios no le abandonó: las manchas del jaguar son el texto buscado, mas aún, cada hecho lo crea y lo conserva. Versado en los asuntos divinos (seguramente la decodificación de señales enviadas por sus dioses forma parte de sus hábitos) el vidente se enfrenta a sus limitaciones humanas, a su dificultad de ver. Esperar en la hora sin sombra un instante de claridad, una prueba a la que Tzinacán solamente puede responder con el estoicismo. Antes la desesperación, gritar a los dioses por lo inhumano de la prueba: en una ráfaga de tiempo descubrir la sintaxis de las manchas de un jaguar que también es el mundo; después la paciencia infinita. Es aquí donde el relato adquiere un cariz simbólico: nuestra existencia sólo nos provee de repentinas iluminaciones para descifrar el laberinto, iluminaciones que debemos armar hasta darle forma y sentido (1).

La dicha de entender

Un sueño, que conduce a otro sueño, que conduce a...; tantos sueños como granos de arena; un camino que Tzinacán no podrá desandar. Llegar al primer sueño sería llegar a la causa primera; pero sus pasos multiplican la causalidad y el sendero se torna interminable. Entonces la desesperación, gritarse a sí mismo que no hay ningún laberinto de sueños; luego la calma; finalmente bendecir la prisión. Vale la pena detenerse en este episodio. La resignación de Tzinacán es de hecho una preparación del espíritu para recibir el don que le será otorgado por la Divinidad; al bendecir su cautiverio, implícitamente, renuncia a la venganza. Resulta pertinente hablar aquí de la proyección del autor sobre el personaje. Tzinacán, como Borges ante los libros de la biblioteca, se encuentra ante un texto que no puede leer, debido a la oscuridad; prisión o ceguera, ninguno de los puede pasar la vista por el texto, sea libro o jaguar. Ahora bien, los afanes del mago de Qaholom están destinados al fracaso, mientras su propósito sea la consecución de la venganza (para Borges un acto

siempre insensato y cobarde); por tanto, debe transformarse el objeto de Tzinacán para que se abra la posibilidad de buen éxito.

Un insospechado eco de Ortega y Gasset se insinúa en las palabras de Tzinacán, sólo que aquí el yo es absorbido y creado por las circunstancias: "un hombre es a la larga sus circunstancias; más que un sacerdote o un vengador yo era un prisionero". Tal vez, Tzinacán sugiera que un hombre está hecho de causalidad; tal vez fue sacerdote para poder asumir su verdadera identidad; ésa, cuya causa final sería el coraje de Pedro de Alvarado. La prisión es la suma de las circunstancias que concurren en la vida del personaje, de ahí que éste se sepa prisionero; pero no basta, en él, como en Borges, no pueden eludirse los reclamos metafísicos, entonces su objeto se transforma: debe encontrar el sentido de su cautiverio para saber quién es: conocer la identidad individual implica conocer la del mundo. La Divinidad es tocada por ese deseo de saber; entonces ocurre el milagro: la revelación que no puede traducirse en palabras.

Una rueda infinita, un prodigioso tejido de causas y efectos; ahí Tzinacán, ahí Pedro de Alvarado; ni sacerdote, ni conquistador, sólo dos hebras, dos mínimas hebras, que al unirse encuentran su destino. Si Tzinacán es la suma de sus circunstancias, de su causalidad, Pedro de Alvarado también lo es; entonces no puede ser culpado; entonces la venganza carece de sentido. Más aún, -la visión de la rueda resulta irrefutable- Alvarado es tan prisionero como el antiguo mago de Qaholom, ambos se hallan cercados por ese vasto tejido de causas y efectos, ambos podrían hacer suyos los versos de Borges: *Zeus no podría desatar las redes/ de piedra que me cercan...* ("Laberinto I"). Tzinacán alcanza el éxtasis, ha realizado su propósito: "Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre". Ahora conoce la escritura del mundo; ahora sabe que él es parte de esa escritura; ahora comprende que la actuación de Alvarado era la línea que faltaba para completar el discurso de su identidad. Hebra aprisionada por la causalidad, o un versículo en el libro del dios, ya puede ver que los barrotes y el muro medianero que forman la prisión son ante todo una metáfora de la situación del hombre en el mundo.

¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o sentir!

Palabras de Tzinacán que también son de Borges, palabras de un convaleciente que lloró la dicha de entender (2). Si, como pretende el poeta, existe un pudor en la historia (el metafísico hablaría secamente de la ignorancia de los efectos engendrados por las causas) el hombre de Qaholom ha visitado su misterio. Qué importan el hierro y la piedra que lo desgastarán hasta consumirlo: ha visto, entonces es libre; qué le importa abandonar la cárcel a quien ha poseído el universo. Resultado de la causalidad (Tzinacán ya no existe, su historia ya es símbolo de la historia de todos los hombres, incluido Alvarado), el hombre, quizá no tenga para sí libertad mayor que la procurada por el conocimiento; de ahí la exultación, plenamente justificada, del protagonista; de ahí esa euforia que llega hasta nosotros.

Revelación es conmoción, llámese amor o llámese Damasco, donde se presenta nada puede permanecer igual; acto irreversible, anula o ilumina el pasado. Tzinacán encuentra la escritura del dios - catorce palabras que parecen casuales- pero no puede usarla porque se ha alejado de Tzinacán; se aleja para poder ser él; ése nadie que se hallaba detrás del mago de Qaholom (ha sido él, pero ya no le importa). En la escritura cósmica se ha descubierto nadie; nadie porque sus peripecias por extensas que sean apenas si forman un mínimo dibujo dentro de un inmenso caleidoscopio. Nadie porque, al cumplir su papel en la economía del universo, ya no tiene razón de ser y, de alguna manera, es un fantasma. Es nadie, y quién es nadie para cambiar la historia del mundo:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres... Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.

La lección de Shi Huang Ti

Pensar en Tzinacán es evocar la figura de alguien que buscó, encontró y, finalmente, aceptó los "ardientes" designios del universo. Ahora deseo evocar a alguien que, acosado por un sentimiento de intolerable vergüenza, decidió borrar el estigma que se cernía sobre su persona; hablo de Shih Huang Ti quien quiso renunciar a un solo hecho: la falta de su madre. Pero eliminar un recuerdo no es tan sencillo, no cuando se tiene la obsesión de olvidar (que se lo pregunten a Funes). El mismo proceso de anular un acto lo reafirma, implica destruir las causas que lo hicieron posible, que lo evocan; pero en ese momento lo aludimos, lo hacemos presente; entonces hay que anular las causas de las causas, después... el vértigo. Es preciso, como

sugiere Borges, abolir el pasado para desterrar un recuerdo, para desaparecer todo vestigio; y los libros son la memoria de la humanidad: entonces hay que destruirlos. Sólo que con los hombres pueden salir los recuerdos, de ahí la necesidad de confinarlos a fin de que el adulterio de la madre no se propague como un cáncer, localizados quizá puedan borrarse. La conjetura resulta inevitable: la muralla es un intento desesperado para detener los recuerdos; su construcción trata de impedir la salida, no la entrada. La negación del pasado complementa el plan de Shih Huang Ti; la observación de Borges es reveladora: Huan Ti se llamó primero para ser el primero; seguramente habrá razonado de esta manera: "si la historia comienza conmigo, nada ha ocurrido antes, entonces mi madre no ha pecado"(3). Por lo demás, el de Shi Huang Ti, es un intento destinado al fracaso: la causalidad no puede interrumpirse; la mera presencia de la muralla patentiza el hecho que le dio origen -ese que desea eliminar Shih Huang Ti-, basta mirarla para que el hecho ocurra; más aún, la desmesurada construcción lo torna incesante -casi es su comentario- y sólo sucede el adulterio de la madre en la vida de Shih Huang Ti. Creo que "La muralla y los libros" debe verse como una parábola sobre la insensatez de los hombres. La de Shih Huang Ti, es la historia de alguien que quiso renunciar a una sola línea, sin advertir que, al borrarla, la reafirma en la vasta escritura del mundo; sin reparar en que él mismo es otra línea que será borrada y reafirmada: ... alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ese destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá.

La revelación de la historia

Quiero pensar en Shi Huang Ti como en un Tzinacán no visitado - no agraciado- por la revelación. Éste se sabe escritura del mundo, puede ver en el éxtasis que en ese momento alguien lo deletrea; sabe también que dicha escritura lo justifica, de la misma manera en que son justificados todos los hombres. La aceptación de la cárcel, la renuncia a la venganza, no son sino los ecos lógicos de un instante sublime. Éste es el destino de alguien que será su sombra y su espejo y no lo sabrá.

Aunque él me quitare la vida, en él confiaré

La tentación se insinúa tan sugestiva que es difícil rehusarla: asumir la cita bíblica y a través de ella viajar hasta una de las obras mayores de la literatura, según Borges (el que escribe no se atreve a desmentirlo). Ya instalado en el *Libro de Job*, alertar la mirada para descubrir la serie de ecos, reflejos y paralelismos existentes entre una obra y otra; finalmente lo más atractivo y lo más arduo: acudir a la inteligencia y a las palabras, buscar la lucidez en las palabras, a fin de hacerlos convincentes. La idea resulta seductora, sólo que, de tan sano propósito, cuando menos momentáneamente, me distrae cierta reminiscencia. Conjurar la inquietud de un recuerdo es la finalidad de las siguientes líneas.

Debo aclarar que las reflexiones anteriores fueron suscitadas por la lectura de "Deutsches Requiem", más preciso, por la situación desde la cual nos relata la historia -iba a decir su historia- Otto Dietrich zur Linde: en los linderos de la muerte, cerca de la sombra de sus mayores. Entregado a la marcha del mundo, no quiere entorpecer los hechos, por eso se declara "culpable"; es tal su aceptación, es tan grande su aplomo que es difícil imaginarlo tan próximo a la muerte. El lector anhela entender su actitud, Otto desea ser comprendido; entonces nada mejor que un relato retrospectivo que satisfaga a ambos. La pregunta se impone imperiosa, ¿de dónde proviene esa aceptación, que es casi consuelo y casi dicha? Otto nos confiesa: "Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos". De cualquier manera, esas palabras, tan seguras de sí mismas, no logran desterrar la inquietud, y es que no nos dicen cuál es el origen de la comprensión; de ahí que sea preciso avanzar en la lectura...

Había en el aire que respirábamos un sentimiento parecido al amor. Como si bruscamente el mar estuviera cerca, había un asombro y una exaltación en la sangre. Todo en aquellos años era distinto; hasta el sabor del sueño.

Estas palabras, si bien no resuelven el enigma, nos dan una imagen aproximada de la atmósfera espiritual que envolvió a muchos alemanes y, de manera especial a Otto, quien no puede sustraerse a su influjo y termina ofrendándole su identidad; una aceptación pasiva, casi complaciente, que despoja de drama al relato. En Otto no encontramos la agonía de Tzinacán, por eso, en su historia no cabe la tragedia: no se opone, se entrega confiado a un destino que tal vez no comprenda, pero que sabe cierto. Y es que la tragicidad aparece junto con la constatación de lo heroico e insuficiente de todo esfuerzo humano. Otto

Dietrich zur Linde no es trágico, no puede serlo quien posee la certidumbre de un destino; hay que recordar que el personaje trágico permanece ajeno a su suerte; de ahí su inocencia, de ahí la simpatía que alcanza al espectador; más todavía: el personaje trágico siempre ignora quién es.

Veamos la tragedia a la luz del engendramiento causal. Pensamos en una figura prototípica; escuchemos los cantos que la envuelven. Alguien reina en Tebas; lo acompañan la gloria y la veneración de un pueblo. De pronto irrumpe la alarma en los todavía gozosos súbditos: se presentan la sequía y la peste; los vientres femeninos sólo son visitados por el dolor, no por la vida, mas seguramente el consuelo golpeó las voluntades. No importa, pensarían los tebanos ¿no nos gobierna el glorioso vencedor de la esfinge? Vamos, que él nos diga qué pasa. Pero el oráculo sabe más que los reyes, su sentencia es irrefutable: hay que desterrar la mancha que se cierne sobre Tebas, entre ellos se encuentra el asesino de Layo, el antiguo rey. Creón presenta una serie de indicios; no pueden ser vistos, el personaje trágico siempre se mueve en la oscuridad. Luego la indagación implacable y, naturalmente, la condena.

Para sorpresa mía, los ecos de "Deutsches Requiem" llegan hasta la obra de Sófocles: los destinos de los protagonistas parecen hermanarse en relación a otro, en el cual se reflejan. Otto se compara "a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: Tú eres aquel hombre"; no de otra manera procede Edipo. Pero mientras Otto Dietrich zur Linde sabe que la lucha de Alemania -de él mismo- era un hecho necesario para el advenimiento del "hombre nuevo"; Edipo siempre ignora el sentido de sus actos; de la misma manera que desconoce adónde lo conducirán sus pesquisas, nunca supo adónde lo llevaban sus acciones: sus preguntas y sus pasos son ciegos. En otras palabras, si la vida es un jardín de senderos que se bifurcan, Edipo es arrojado a una encrucijada cuyo rumbo final no sospecha. A diferencia de Penélope que desteje su tejido para anular la causalidad y así detener el fluir del tiempo, el rey de Tebas se ve precisado a elaborar su tejido, a partir de hechos anteriores, a fin de encontrar la configuración que lo explique. El presente de Edipo está formado por un pasado que nunca pudo ver, de actos cuyas repercusiones -efectos- siempre se le escapan. Desbordado y cercado por su causalidad, Edipo no comprende las palabras de Tiresias, son un misterio para él, quizás el verdadero enigma de su vida. Pero el prodigioso tejido causal, visto desde un distanciamiento, se convierte en destino, un destino que Edipo convoca, al tratar de esquivar. No hacía falta, el Destino se le escabulle; entonces lo atrapa.

Veía en la suerte de Otto Dietrich zur Linde uno de esos destinos típicamente borgeanos que siempre se repiten; veía en él una reversión de la historia de Tzinacán: infortunio abrumador, desesperación, revelación súbita, aceptación gozosa. Pero los avatares de Otto no nos conmueven, ni siquiera lo conmueven a él, y es que ve los sucesos de su vida desde un distanciamiento, tanto que puede predicar (4). Insisto: en él no cabe la tragedia; no hay drama y, por lo tanto, no hay coros encendidos. Y es que, a diferencia de Edipo o Tzinacán, cautivos de la causalidad o del Destino, Zur Linde posee, o cree poseer una certeza -una clave del laberinto-; entonces puede elegir su suerte. Otto es como un Tzinacán después de la revelación; un Edipo conforme con su destino atroz; o un Shi Huang Ti dispuesto a aceptar todo, incluso el desliz de su madre.

De alguna forma, Tzinacán se halla más cercano a Edipo que a Otto: los dos ignoran su verdadera identidad; el primero se creía mago de Qaholom, el segundo, vencedor de la esfinge. Incapacitados para reconocer el sentido de sus actos, desbordados por la causalidad, ninguno puede saber quién es; ninguno puede acceder a una identidad que se encuentra tan lejos y tan cerca como las manchas del jaguar o las amonestaciones de los coros; en el fondo, es precisamente el descubrimiento de la identidad lo que constituye el centro de ambas narraciones ("La escritura del Dios"; "Edipo rey"). Ambos podrían hacer suya esa hipálage tan amada por Borges: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*; pero mientras Tzinacán se descubre prisionero y, sobre todo, hebra agradecida, Edipo mira con horror su verdadera identidad, ésa en que se reconoce "Hijo de la Fortuna"; sabe finalmente que el Destino -la infinita concatenación de causas y efectos- resulta más enigmático que la esfinge. Desesperación o derrota, Edipo termina arrancándose los ojos; tal vez como respuesta ante el horror que le inspira su imagen; tal vez como metáfora, para significar que siempre estuvo ciego.

Otto Dietrich zur Linde parece haber aprendido la lección de Shi Huang Ti; entiende que todos los hechos, por mínimos que sean, tienen su justificación en la economía del universo; sólo le resta averiguar cuál es la suya. En el momento preciso es tocado por la revelación: La historia de los pueblos registra una continuidad secreta. Éste era el dato que le hacía falta para completar su esquema. Entonces ve que su destino refleja el de su pueblo: juntos lucharon para enseñarle al mundo "la fe de la espada"; su sacrificio era necesario para crear al "hombre nuevo". Así resuelve Otto el problema de su identidad, para

saber quién es le basta mirarse en el espejo de la historia. Las palabras finales hablan por sí solas: *Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo; yo no.*

Es la seguridad de Otto Dietrich zur Linde lo que lo aleja de nosotros; no duda, no teme, apenas si es humano. Su discurso busca persuadir, pero no conmueve. Qué lejano del estrujante drama de Edipo; de los afanes delirantes de Tzinacán; de la asombrosa tarea de Huang Ti. Y sin embargo hay algo que los une: todos son movidos por la causalidad, ninguno logra escapar de sus redes. Precisamente es la causalidad lo que explica los matices diferenciadores entre ellos. Zur Linde no puede ser Shi Huang Ti, Tzinacán o Edipo, porque los separa el paso del tiempo, no en vano miles de hechos han poblado los siglos, entre ellos uno muy importante, la irrupción de un tratado de metafísica: *El mundo como voluntad y representación*. Otto sabe que, a semejanza de Hitler, su voluntad y su sangre anhelaban la lucha. O más explícito, según palabras de Otto: "En el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él". Otto Dietrich zur Linde tiene razón: "No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas" El corolario no puede ser más tranquilizador: "... esa teología individual nos revela un orden secreto y nos confunde con la divinidad". Zur Linde es y no es Tzinacán porque entre ellos media -se interpone- la filosofía de Schopenhauer. En otras palabras, la historia de Otto Dietrich zur Linde sería "La escritura del Dios", escrita por Menard.

La lectura de "Deutsches Requiem", sobre todo debido a las peripecias del protagonista, convocó los recuerdos. Ahora pienso en lo difícil que hubiera sido no evocar a Tzinacán o a Shi Huang Ti. Pero quiero destacar la presencia de Edipo, no por inesperada sino por la intensidad con la que aparece; lo que iba a ser una cita fugaz se convirtió en diálogo. Qué mejor apoyo para la transtextualidad que este tipo de relaciones. No sé si haga falta decir que la de Edipo es una historia borgeana, que incluso se advierte vigoroso el estilo del poeta argentino, esa ironía serena y cruel, tan de Borges. Y los recuerdos son redes: Edipo trae consigo a Agamenón y a Ajax. Basta; únicamente agradecer la evocación antes de que el fluir de la memoria se desborde.

Son tantos los textos convocados que se encandila la mirada. Ya con el reposo vuelvo los ojos a la cita bíblica, a ese relato

fuente que siempre reaparece incisivo, al venerable Libro de Job. Y claro, asir la cita bíblica, volver a la tentación original. Aunque él me quite la vida, en él confiaré, frase tan de Job como de Zur Linde, y sin embargo, qué forma tan diferente de habitarla. En Job es la desesperada fidelidad a un pacto que lo ciñe y lo desgarrá, es la respuesta humana a los designios inescrutables de la Divinidad; en cambio en Zur Linde es una consigna, la aceptación a priori de los vericuetos de la voluntad. De otra manera: las desventuras hacen a Job; Otto Dietrich zur Linde ya está hecho. Valga lo anterior para explicar por qué me pasaron desapercibidas las múltiples referencias al texto bíblico presentes en el cuento de Borges, tanto que llegué a tomar el epígrafe como una más de sus clásicas bromas; la quinta o sexta lectura me llevó a advertirlas.

A semejanza de Job, sobre Otto se acumulan los infortunios: debe participar en la guerra, a pesar de su carácter pacífico; pierde una pierna, después de ser herido durante unos disturbios; como director de un campo de concentración, es tentado constantemente por la piedad. Sus crecientes desventuras casi configuran un melodrama: su hermano Friedrich muere en una batalla; un bombardeo destruye su casa natal; otro, su laboratorio; se acaba el Tercer Reich. Podrían continuar las desgracias, ¿para qué?, sería inútil: los hechos le ocurren, no lo alcanzan. Otto tampoco puede ser Job: le falta el drama; el de Job, es en esencia el drama de lo humano, tan intenso, que la misma Divinidad se conmueve y le envía como respuesta a su propio hijo (5). Job, como todos los hombres, busca el sentido de sus actos; al no encontrarlo, clama a Dios. Desde luego padece sus desdichas, pero quizá más la incompreensión del discurso divino que se manifiesta en su persona. En cambio Otto ya ha solucionado su conflicto: la voluntad sabe, la voluntad decide, la voluntad que ya encontró su justificación en la historia. No, Otto Dietrich zur Linde no es Job, ni Tzinacán, si acaso un espejo deformado del autor; alguien que frecuenta a Brahms y a Shakespeare, y sin embargo, se convierte en nazi; alguien que, como Borges, sólo cree en el individuo y termina renunciando a su persona.

Lo escrito hasta el momento ha robustecido la sospecha: no simpatizo con Zur Linde, creo que Borges tampoco simpatiza. Pobre Otto. En su favor deseo consignar un hecho. Preocupado, inmerso en las exigencias de este capítulo, el sueño me procuró la visita de unas palabras: *Somos tan pequeños, y es tan grande lo que nos sucede*. Enredado aún en las imágenes del sueño, advertí la presencia de un noble joven agraciado por el amor. Desperté al sueño de la vigilia todavía con las palabras en los labios y en

los ojos. Las acaricié durante unos segundos; después me pregunté por su significado. La magia poco a poco fue desplazada por la preocupación. Me empezaron a invadir algunos nombres: Job, Tzinacán, Shi Huang Ti, Otto Dietrich zur Linde; casi de inmediato entraron en pugna con la frase. Repasé mentalmente sus historias. Entonces fue el asombro: la frase los abarcaba a todos. Dios, la muralla, la historia, el jaguar... qué grandes eran. Pensé en Job abrumado ante el poder divino; pensé en Otto ofrendándose a la historia. Ahora estoy aquí, evocando en Job un destino que me conmueve. Reparo en el molesto Otto Dietrich zur Linde; no me duele, resulta difícil conmiserarse de alguien como Otto. Él no pedía cariño, pedía comprensión, ¿por qué no dársela?

Índice de citas.

(1) Marguerite Yourcenar ("Borges el vidente" -Peregrina y extranjera, pp. 253-286-) hace notar que la mayoría de los hombres no ve al que tiene enfrente ni al universo, mientras Borges, al cultivar su visión interior -a causa de la ceguera- puede verse único y, sin embargo, igual a cualquiera.

(2) Rodríguez Monegal (Borges una biografía literaria, p. 293) considera las frases de Tzinacán como una especie de transferencia de los sentimientos del autor, cuando comprueba que sus facultades mentales permanecen intactas.

(3) Con asombro me entero que un rey azteca, Atzayácatl, quiso que la historia de su pueblo comenzara con él. Tal parece, como pretendía Wilde, que la vida insiste en imitar al arte. La fuente de información (Poesía hispanoamericana colonial) contribuye a hacer más sugestiva dicha información.

(4) Julio Matas ("Borges y nuestro tiempo" en La cuestión del género literario, pp. 183-207) demuestra que Borges no vivía de espaldas a los acontecimientos históricos.

(5) Para Carl Jung (La respuesta a Job) la venida de Cristo sería la respuesta de la Divinidad ante el discurso humano.

Al final, recordó a Reyes y a López Velarde. Como siempre, citó unas líneas del segundo. Aquellas que dicen: "Suave Patria, vendedora de chia..." Se interrumpió y preguntó:

— ¿A qué sabe la chia?

Sólo pude responderle con una metáfora.

— Es un saber terrestre.

Movió la cabeza. Me consolé pensando que expresar lo instantáneo, no es menos arduo que describir lo infinito. Él lo sabía.

Octavio Paz

3. Un encuentro que crea un mundo

Empezaré por lo más obvio: reconocer "El Aleph" como uno de los textos capitales de Jorge Luis Borges. Parece fácil; no lo es tanto si pensamos en ese intrincado laberinto de reflejos que forman sus relatos, en esa escritura que se erige sobre la escritura hasta formar una unidad en la que sus partes se absorben y confunden. ¿Por qué "El Aleph" y no "El Zahir" o "El libro de arena"? Sorprendido, irresponsable, aventuro una respuesta: "El Aleph" conserva sus rasgos individuales, eso lo hace más flexible; por eso, las otras piezas pueden mirarse en él. Pero no solamente las que constituyen la obra de Borges sino otras, como una que ya forma parte de la tradición literaria y, desde luego, como una de sus obras mayores: *La divina comedia*.

Esa flexibilidad de "El Aleph" es reforzada por su tono paródico. Rodríguez Monegal ve en él "una parodia oculta" de la obra de Dante. No tan oculta que impida traslucir los notorios elementos comunes: "... trata de un hombre ("Borges") perdidamente enamorado de una mujer llamada Beatriz y que tiene como guía para una visión del mundo entero que se encuentra contenida en un sótano de Buenos Aires, al poeta Carlos Argentino Danieri. (El apellido de Dante era Alighieri, como se sabe). Para redondear más las cosas, Danieri está escribiendo un poema que, como el de Dante, describe el mundo entero". (Nota de Emir Rodríguez Monegal sobre "El Aleph", Jorge Luis Borges, *Ficcionario*, p. 454) Creo que las correspondencias citadas resultan suficientes para iniciar los comentarios. De inmediato los elementos paródicos saltan a la vista, algunos francamente chuscos: Dante desciende a los infiernos, Borges a un sótano. Beatriz Portinari representa un ideal de pureza y perfección; Beatriz Elena Viterbo escribe cartas obscenas a su primo. El guía de Dante es un poeta excelso, al que admira y ama; el de Borges es un poeta grotesco que, al mismo tiempo, es su rival. Pero Carlos Argentino Danieri merece un comentario aparte.

Llama la atención la paranomasia de los nombres; difícil pensar que sea fortuita; seguramente Borges calculó los ecos que despierta. Por supuesto, Carlos Argentino Danieri es un Dante paródico; lo es por lo ambicioso de su proyecto -expresar la

vastedad del mundo-, pero sobre todo por la manera de llevarlo a cabo; media un abismo entre la ardua labor de Dante y el irresponsable desenfado de Danieri. Pero la parodia va más allá. Sin lugar a dudas, "El Aleph" es el texto más lúdico de toda la obra de Jorge Luis Borges, el propio autor confiesa que, ante todo, se divirtió enormemente durante su elaboración (1). ¿Por qué no pensar en un Borges decidido a llevar hasta las últimas consecuencias su travieso humorismo? ¿Qué mejor blanco para su ironía que el propio autor?: no hay mejor humorista que aquel que se ríe de sí mismo. Debemos recordar la reiteración casi obsesiva con que el tema del doble aparece en su obra ("La muerte y la brújula", "Los teólogos", "El otro", "El centinela"...). Es así como surge Danieri, como una gozosa caricatura del autor. A través de él, Borges ajusta cuentas con su pasado literario, confiesa sus pecados capitales, como el ultraísmo y el barroco, y se impone una ejemplar penitencia.

Parodia de Borges y de Dante, irónicamente, Carlos Argentino Danieri es de los escasos personajes borgeanos reconocibles por su lenguaje (otro sería el narrador de "La fiesta del monstruo"); de ahí que ningún otro acuse perfiles más definidos. En una galería de personajes evanescentes, destaca Danieri por su corporeidad. Se sabe que un personaje es ante todo un conjunto de palabras; Danieri en una muestra de ello. Veamos algunos de sus versos:

*Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta-¿Color? Blanquiceleste-
Que da al corral de ovejas catadura de osario.*

Atónito, me resigno a que los versos hablen por sí mismos. Destacan la complicación gratuita y la ridícula erudición, así como el empleo de una imagen de dudoso valor estético; serían dignos de las gallinas celestiales de Gracián. Es una curiosa mezcla de ultraísmo y barroco que no se encuentra muy lejos de algunos versos de Fervor de Buenos Aires: "El coche se hamacaba rezongando el camino..." Jaime Alazraki apunta la presencia de la autoparodia, que sería al mismo tiempo una censura apenas disfrazada y feroz a las costumbres literarias argentinas; como el mismo Alazraki observa impecablemente: "Borges se enfrenta con su fantasma barroco pero visto desde una distancia que funciona como un espejo deformante". ("El texto como palimpsesto" en *La prosa...*, p. 442) En suma, Carlos Argentino Danieri es el escritor que Borges desea desterrar de sí mismo; sólo que antes debe pagar un precio.

Si en la mayoría de los textos de Borges, la reescritura opera fundamentalmente sobre temas, argumentos, conceptos metafísicos o literarios, "El Aleph" constituye un doble palimpsesto, ya que también abarca el estilo, un estilo que es fuente de congojas para Borges, un estilo que jamás abandona a Danieri (no es descuido sintáctico; quiero decir que Danieri es el objeto del verbo, que se halla preso de determinados usos del lenguaje). En él no encontramos ningún registro coloquial: su habla es una prolongación de sus modos literarios; incluso cuando quiere ser espontáneo, como en los comentarios a sus propios versos, resulta más amanerado. Existe, sí, color local, pero ya sabemos -Borges lo ha repetido siempre- que el llamado "color local" es un artificio (2): *La almohada es humilde... Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman... ¡Qué observatorio formidable, che Borges!* Seguramente es el lenguaje de Danieri el principal elemento humorístico del relato; sobre todo cuando hace escarnio de Borges, donde, en verdad, alcanza momentos delirantes. Recordemos a Borges ante el Aleph, recibiendo las amonestaciones de Danieri: *Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono escalón de la pertinente escalera. Repantinga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones... Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... La verdad no penetra en un entendimiento rebelde.* Y qué decir de la sublime nota de pie de página -uno de los momentos cumbres del humorismo en toda la historia de la literatura-, con la que Danieri se ufana del premio recibido:

"Recibí tu apenada congratulación", me escribió. "Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás -¡aunque te ahogue!- que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más califa de los rubies".

Borges, verdadero maestro en el arte de la injuria, no podía permanecer impávido ante las puyas de Danieri; su respuesta, demoleadora, en ocasiones llega hasta el sarcasmo. Danieri acude a la fábula de Mahoma para explicar la situación del hombre moderno, inmerso en una maraña de medios de comunicación: ya no necesita viajar, ahora es la montaña la que va hacia él. Escuchemos el comentario de Borges: "Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura". Veamos la reacción de un atribulado Borges ante las estrofas que le dispara Danieri: "Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior". Por

momentos, el ataque de Borges se torna más sutil; como en su respuesta a las disertaciones ampulosas de Danieri, donde, para señalar el hastío que éstas le provocan, sencillamente anota: "Hacia la medianoche me despedí".

En Borges -el Borges personaje- existen motivos de sobra para ensañarse con Danieri, entre ellos uno muy importante: la cercanía de éste, respecto a Beatriz. Borges podría vengarse de su rival, pero en Carlos Argentino Danieri, aunque grotescamente, también se encuentran fundidos el hombre y el escritor; por eso, no hay mejor forma de combatirlo que atacar sus trabajos. Además, a través de Danieri, el Borges escritor puede censurar los excesos cometidos por las vanguardias; baste recordar que el autor argentino pensaba en una hipotética clasificación de los escritores. Por un lado estarían los que, como Danieri, buscan razones "para que la literatura sea admirable" (un ejemplo sería el Joyce de *Finnegans Wake*), y por otro aquellos que procuran placer en el lector; es sabido que Borges siempre expresó su preferencia por estos últimos. Pero este juego de burlas y ataques, de ataques que son burlas, es más complicado de lo que parece. Bergson observó en un tratado, ya clásico, que la risa exige un distanciamiento entre el sujeto que ríe y el objeto risible; cabe preguntarse, ¿quién es aquél que puede, al mismo tiempo, reírse de Borges y de Danieri? Tenemos un indicio: debe ser alguien que guarde una distancia respecto a ambos. Otra vez la pregunta: ¿quién puede ser?

Examinemos algunas posibilidades. Empecemos por la menos interesante, la psicológica. Los dos personajes -Borges y Danieri- coexisten dentro del autor, pero lo habitan combatiéndose. Borges escribe "El Aleph" para liberar esa tensión interna. Borges combate a ambos a través del otro; de esta manera crea un distanciamiento respecto a su persona. Entonces puede reír, puede utilizar a uno para burlarse del otro, lo que, en el fondo, es una forma de reírse de sí mismo. Risa es reconciliación, el combate ha cesado. Risa es liberación. Borges ríe, Borges recupera la armonía interior.

Veamos otras posibilidades. Existe un tercer Borges que es la suma del Borges personaje y de Carlos Argentino Danieri. Éste es un escritor ya maduro que ha transitado por diversos caminos, entre ellos el clasicismo y el barroco: alguien que ve a Borges, que ve a Danieri. Sabe de lo inútil de toda polémica, sabe finalmente que sólo existe la literatura, una literatura sin adjetivos. Conoce el poder demoleedor de la risa, así que decide llevar la disputa al terreno de la parodia y, de esta manera,

descalificarla (esta conjetura presenta un serio inconveniente: resulta demasiado elaborada para ser creíble).

Una tercera vía, la venganza. Quien ríe es Borges, pero no el escritor sino el ser humano. Este, que tal vez no escribe la página, resentido por cederle todo a Danieri y a Borges, fraguó lentamente su desquite. El comercio constante que ha tenido con ambos le proporciona las armas; sabe donde herirlos. Algo le dice que continuará sujeto a ellos; los ridiculiza para minimizarlos. O tal vez, como Shakespeare, se descubre nadie, un nadie que ha jugado a ser Danieri y a ser Borges; y de pronto, "quiere ser alguien y ser él". Para esto precisa reconocer su impostura; la risa descubre en Borges y Danieri su condición de máscara. Y ¿por qué no? pensar en otra, acaso la más borgeana. Danieri y Borges son las formas de un sueño, y en los sueños -ya lo dijo Borges- somos actores y espectadores. Alguien los sueña, y ese alguien, que también es ellos, se ríe desde su posición de soñador.

Ulises, ¿personaje de Borges?

Como temía me he alejado de Dante. Me consuelo pensando que las reflexiones anteriores eran necesarias para realzar la distancia que media entre las dos obras; entre *La divina comedia* y "El Aleph" existe un abismo de humor desenfadado. Ahora deseo conjurar la inquietud que unas notas de Borges me causaron. Visitante asiduo de la *Comedia*, en dichas notas comenta un pasaje que se desarrolla todavía en los círculos del infierno -canto XXVI. Ulises, que padece los castigos destinados a los falsarios, arde junto a Diómedes; Virgilio lo insta a referir las circunstancias de su muerte: "... ni la piedad debida a un padre anciano, ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope, pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos, sino que me lance por el abierto mar sólo con un navío, y con los pocos compañeros que nunca me abandonaron...", éste es el patético testimonio de Ulises. (Porrúa, *Sean cuántos* -1983-, p. 62) El relato resulta más conmovedor si pensamos en la precaria situación física de los hombres que emprenden el viaje; tan llenos de aventuras como de años, la vida los ha desgastado. Irrisorios quijotes desafían las montañas de Hércules; ahí los espera la muerte. Después de revisar varios comentarios, Borges lanza su hipótesis: "Dante era teólogo; muchas veces la escritura de la *Comedia* le habrá parecido no menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. Había osado fraguar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas

indica". (Nueve ensayos dantescos -"El último viaje de Ulises"-, p. 116). A Dante y a Ulises los hermana no solamente la vastedad de su empresa sino el propósito de explorar territorios vedados. Dos páginas adelante, concluye Borges: "Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises".

Como casi siempre, la argumentación de Borges nos seduce: Ulises es reflejo de Dante; de cualquier manera, la inquietud persiste; el propio Borges es causante de ella. En un artículo acerca de Hawthorne (Otras inquisiciones), Borges llama la atención sobre un personaje -Wakefield- que juega a ausentarse de su casa. No tiene importancia, sólo es por un día. El juego, cada vez más serio, se prolonga por años: el Wakefield que regresa ya es otro. Recordé el relato y recordé a Dante. Pensé en la absurda conducta de Wakefield, y en la todavía más absurda conducta de su esposa: uno regresa, la otra lo recibe con toda naturalidad; ambos actúan como si no hubiese pasado nada, como si se hubieran congelado en el tiempo. La situación resulta inverosímil porque nada ha cambiado; esto le otorga aires de pesadilla. En ese momento evocé al Ulises de Dante y sentí alivio; creo vislumbrar la razón. Los personajes de Hawthorne se conducen como si los hechos pudieran ser inocuos, como si no engendraran necesariamente una estela de efectos. Parecen ignorar -Borges insiste en esto- que el universo se conmueve ante el menor de los hechos; de ahí que su comportamiento resulte irreal, tal parece que la causalidad no opera sobre ellos. En cambio qué natural consideramos la conducta de Ulises. Después de tantas vicisitudes durante y después de la guerra de Troya, no podía permanecer inalterable. El que regresa ya no es el rey de etaca ni el hijo de Laertes, tampoco el esposo de Penélope: Telémaco salió en busca de un padre que ya era otro.

El Ulises que retorna finalmente a etaca advierte que no es él a quien aguardan. Cuando Euriclea le lava la cicatriz, él la mira como si fuera de otro; tal vez en ese momento se le revela su definitiva identidad: se descubre aventurero. Entonces se da a la fatiga de los mares; el genio de Dante pudo ver todo esto. Inexorablemente, los recuerdos se tornan más precisos, la inquietud inicial va definiendo sus contornos. La historia de Ulises -del Ulises de Dante- me estremeció porque lleva adherido un relato de Borges: aquél que habla de la historia de un antiguo mago de Qaholom, Tzinacán, quien también se aboca a la consecución de una empresa ardua: rescatar la escritura del Dios. Si Ulises fatiga los mares, Tzinacán desgasta, a fuerza de mirarla, la piel del jaguar. Años y años de esfuerzos; todo para regresar a etaca, todo para encontrar la escritura. Finalmente arriban al fin de sus afanes, ¿para qué? Ulises se siente un

extraño en su patria; Tzinacán confina en su persona la sentencia mágica que lo haría todopoderoso. ¿En vano? Ningún acto lo es; alcanzar otaca, mirar la prodigiosa trama de causas y efectos, eran condición ineludible para que los dos personajes supieran quiénes son (para Schopenhauer serían la causa final de una larga serie). Ulises podría decir, como Tzinacán, que "un hombre es a la larga sus circunstancias"; por eso puede ver en el mar el espejo de su destino; ya comprende que todas sus peripecias anteriores no eran sino el camino hacia su identidad. Después de estoicos esfuerzos, Tzinacán entiende la escritura y, por tanto, se entiende a sí mismo. Resignado, agradecido, libre, se acepta prisionero.

Un mundo para un encuentro

"Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolo de tristes estorbos. (J.L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, pp. 150, 152 -"El encuentro en un sueño"-). O como dice en la misma obra a propósito de "La última sonrisa de Beatriz" -p.158-: "Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental".

Estamos ante un texto llamativo por varios conceptos. Aquí, a diferencia de otros muchos textos de Borges, se observa claramente el predominio de la visión poética: habla el poeta no el metafísico. Pero hay algo más; llega hasta nosotros, diáfana, plena, la voz de un enamorado. Borges atribuye el sentimiento a Dante y no debemos dudar de su certeza, pero no necesitamos ir muy lejos para pensar que Borges lo comparte. Puede ser -yo lo creo- que en el origen de la *Comedia* se encuentre un poeta enamorado; pero igualmente puede encontrarse en el origen de "El Aleph". Existen datos reveladores: Dante sueña recuperar a una Beatriz "perdida para siempre", Borges, arrebatado por la ternura, implora ante un retrato: ...Beatriz querida, Beatriz

perdida para siempre, soy yo, soy Borges. Con esto es suficiente para adentrarnos en esas dos obras que contienen el mundo

Desde luego me resisto a creer en un Dante infinitamente pudoroso que construye una obra tan vasta sólo para disimular un encuentro amoroso. Difícil creer que, para hacerlo íntimo, lo rodeó de mundo. (Este razonamiento sería más propio de un personaje como Augusto Dupin). Me atrevo a sugerir que el poeta se vio forzado a elaborar su ardua arquitectura. Pienso que Dante soñó el encuentro con Beatriz, pero con una Beatriz que es pureza, que es luz, que es fe. Pero Beatriz solamente puede ser luz para alguien que se halle en tinieblas ("a la mitad del camino en una selva oscura"), y solamente puede ser fe para alguien que dude. Cercado por la lujuria, inmerso en un laberinto existencial, Dante ve en Beatriz la puerta de su salvación. En otros términos, Beatriz significa tanto para Dante, únicamente por oposición al mundo que le rodea: es más luz en medio de las sombras y tanto más pura, si existe perversión. Es casi seguro que el comentarista esté en lo cierto: el encuentro con Beatriz es el núcleo de la Comedia. Sí, seguramente Dante soñó en recuperar a Beatriz, pero ignoraba que, para conseguirlo, debería soñarla con tanto pormenor.

Creo que ese encuentro primero se dio en el sueño de la vida. Un florentino, que también es poeta, inmerso en un mundo áspero mira a una joven que resplandece más y más. La escena ocurre en un tiempo interior que no se mide con granos de arena; no obstante, algo nos dice que fue breve. El poeta sale del trance -despierta-, alerta la mirada: sólo encuentra al mundo. Queda cautivo de la escena y decide ofrendar su tiempo para recuperarla, aunque por momentos la agitación política de la ciudad lo reintegra al mundo de los otros. Invoca a la joven, pero no resplandece: le falta el contraste de las sombras. Sigue viviendo, pero como desde otro lado: sólo existe el encuentro. Quiere convencerse de que fue real; el hombre duda, pero la fe poética le lleva a creer. Acude a la memoria; no basta, le es más fácil crear. Entonces aparece la imaginación desmesurada y poderosa; el poeta debe darse y debe arrebatarse; finalmente se establece entre ambos un combate amoroso en el cual vencimos los lectores.

El destino de Dante me hizo evocar el de Shi Huang Ti; pienso en la simetría que forman sus historias. Tal vez sólo un hecho ocurrió en sus vidas: el pecado de la madre, un encuentro en un sueño. Uno quiso ocultarlo, el otro reintegrarlo a "la realidad"; los dos debieron erigir una obra tan vasta que casi se confunde con el mundo: *La divina comedia*, *La muralla china*; no hubo nada

más, no podía haberlo. Cualquier hecho puede abarcar toda una vida, los dos terminaron por saberlo. Schopenhauer dijo que el universo entero se entrega entero en cada representación; por eso recrear una escena exige el universo (inevitable el recuerdo de Gómez de la Serna: "En cada nuevo día amanece todo el tiempo"). Dante quiso convencerse de su sueño; terminó por construir un mundo; terminó por imponerlo a generaciones de hombres. Las evocaciones se precipitan: ¿como no pensar en aquel personaje borgeano que desembarca en la "unánime noche" para informar un sueño? Ese que, como Dante, sueña con minucioso amor; ese que termina por darle cuerpo al sueño.

Atrevo el pensamiento: el encuentro de Dante con Beatriz es un *aleph*. Lo es porque cada hecho es resumen del mundo; por eso la *Comedia* es también un compendio de historia. Dante necesita poblar su sueño tanto de invenciones celestiales como atroces, de personajes admirables y aborrecidos, de paisajes luminosos y mundos oscuros: todo alude a Beatriz; todo pregona su presencia. Ahora pasemos a otro *aleph*: el de Borges. En el origen otra Beatriz, aunque en este caso su nombre es un emblema (Borges diría que todos los nombres lo son); y, como en el caso de Dante, es una Beatriz "perdida para siempre". Algo más las une: el desdén hacia los hombres que las aman. Borges, melancólico, se da a las evocaciones y decide consagrar la vida a la memoria de Beatriz Viterbo; acude a la casa de Danieri porque la "alude infinitamente". Existe, sin embargo, una diferencia esencial: Borges -el autor- ha leído a Dante, conoce su sueño, sabe que la humillación lo acompañó hasta la *Comedia*. A Borges le bastan las humillaciones que recibió en vida de Beatriz Viterbo, entonces inventa un personaje -"Borges"- que vaya en busca de Beatriz y, en caso necesario, reciba las burlas de ésta. (Dicho personaje es el que lee las cartas obscenas que le escribe Beatriz a Danieri).

Uno y otro -Dante y Borges- son autores y personajes, pero en Dante se encuentran muy cercanos. Podemos creer en un Dante que sueña la *Comedia* y al mismo tiempo puede descender a los infiernos, escalar las terrazas del purgatorio, o ascender a los concéntricos círculos celestiales. Esto afirma la hipótesis de Teophil Spoerri (uno de los comentaristas citados por Borges en sus *Nueve ensayos Dantescos*, p. 148), a propósito de la humillación que en el encuentro recibe Dante de parte de Beatriz: "Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida". De otra manera: en Dante se da un desdoblamiento, mientras en el caso de Borges el autor crea al personaje. Las consecuencias no se hacen esperar.

La distancia que media entre el autor y el personaje traslada la humillación hacia el segundo (humillación doble, no hay que olvidar las chanzas de Danieri); pero el personaje, al fin "Borges", no es un ente pasivo. Si bien ama a Beatriz, no desaprovecha la ocasión para ironizarla; baste recordar la forma tan sutil en que alude a la hipotética locura que comparte ésta con Danieri: "Todos esos Viterbo, por lo demás ... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña, de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica"; incluso llega a observar en ella una "graciosa torpeza" al andar, oximoron tan válido que puede referirse a toda ella. Otra vez estamos en presencia de esa inocente malicia, tan de Borges; otra vez ese juego humorístico que no deja títere con cabeza. Tal parece que el amante de Beatriz es un Borges que no toma muy en serio su papel; aun en varias ocasiones sentimos que dicho "amor" es más retórico que real (la excepción sería el arrebató de ternura ante la imagen de Beatriz). Sirva de conclusión: Dante vive y descubre su sueño; Borges lo representa.

El infinito aleph, o de la insuficiencia del lenguaje

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
ché parlare nostro, ch'á tal vista cede;
e cede la memoria a tanto oltraggio (55-57)

(...)

Omai sarà piú corta mia favella,
pure a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagna ancor la lingua alla mammela (106-108)

(...)

Oh quanto é corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'io vidi,
é tanto, che non basta a dicer "poco" (121-123)

(Paraíso, canto
XXXIII)

[Y lo que luego vi no cabe en el lenguaje nuestro
que a tal visión sucumbe, igual que la memoria
sucumbe a tanto exceso.

(...)

En adelante será más corta mi palabra, para lo poco
incluso que recuerdo, que la de un niño cuya lengua
aún busca la leche de su madre.

(...)

Oh, que corto el decir e insuficiente para expresar mi pensamiento. Y éste comparado con cuanto vi, es tal que decir "poco" no sería bastante.]

(Traducción de José Ángel Valente, *Las palabras de tribu*, p. 63)

"Y lo que vi no cabe en el lenguaje nuestro que a tal visión sucumbe". Difícilmente podría establecerse un mejor vínculo entre Borges y Dante. Los dos comparten una posición radical respecto a las posibilidades expresivas del lenguaje; los dos advierten el abismo que separa a las palabras de la vida; abismo que se agranda en la medida que las experiencias son más plenas. Atribuir las palabras a uno o a otro casi sería arbitrario, ambos deben luchar con las limitaciones del lenguaje para dar cuenta de una experiencia que rebasa al discurso. Otra vez encontramos a un Dante cautivado por la luz: los ojos no pueden y, sobre todo, no quieren apartarse. Ahí la Divinidad, tres círculos de luz que se reflejan como "Iris por Iris"; dentro de uno de ellos -el segundo- un color que representa nuestra efigie. Alerta, fascinado, el poeta desea comprender visión; le responde un resplandor de luz. Nunca ojos humanos vieron tanto.

Borges, implacable inquisidor del lenguaje, no podía permanecer ajeno a las tribulaciones de Dante; como a éste la visión lo desborda (en este momento el personaje es desplazado por el escritor): "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca?" El poeta español José Ángel Valente apunta que la "inefabilidad" es un tópico de la poesía europea; él prefiera hablar del tópico de "la radical cortedad del decir"(3). Dicha cortedad no sería más que el resultado de la tensión existente entre significado y significante, donde el significado es tan rico que escapa a la palabra que lo alude. Dante y Borges se enfrentan a experiencias tan vastas como insólitas; los problemas no se hacen esperar: ¿cómo nombrar lo que no está en la lengua? ¿Cómo dar forma lingüística a lo que sólo la tiene en la mirada? La palabra de Dante se acorta (más que la de un niño recién nacido), la palabra de Borges se detiene.

La actitud de Dante tal vez responda a un planteamiento teológico; influido por la filosofía aristotélico-tomista no podía ignorar la posición del santo de Aquino en relación al

conocimiento que el hombre posee acerca de Dios. Santo Tomás es por demás tajante: un ser limitado no puede conocer a Alguien infinito; el hombre conoce a Dios sólo parcialmente y a través de elaboradas analogías. Dante asume la postura tomista: el lenguaje -instrumento esencial de conocimiento- no puede rebasar los límites del hombre, menos aún cuando la palabra quiere alcanzar a Dios. La distancia se agranda hasta convertirse en abismo, mientras el poeta se aferra a lo posible: invocar por la Gracia. Su fe es recompensada, pero, a diferencia de lo que sucede en "El Aleph", el poeta cede su lugar al hombre. Este, exhausto, se abandona al éxtasis del "Amor que mueve al sol y las demás estrellas".

Por lo demás, en Dante no aparece la angustia. Quizá el poeta, destinado a servir al hombre, desaparece al cumplir su misión, como antes ha desaparecido Virgilio; el poeta recibe la palabra, pero al hombre ya no le importa (resultan inevitables los ecos de Tzinacán, antiguo mago de Qaholom, quien decide renunciar a la palabra cuando se acepta a sí mismo). Dante es feliz, ha encontrado lo esencial: a Beatriz y a Dios. Incluso, a través de las analogías y del reconocimiento de la insuficiencia de la palabra, deja entrever la grandeza de Dios; de esa manera logra triunfar el escritor. Caso contrario es el de Borges; aquí el autor desplaza al hombre -como tantas veces- para reclamar sus derechos; sólo que al final no hay éxtasis sino angustia: la desesperación de cifrar en palabras un objeto infinito. Son dos los problemas fundamentales; el primero atañe al conocimiento, el segundo a la comunicación: la visión del Aleph es simultánea, el lenguaje es sucesivo; el ejercicio del lenguaje requiere un pasado compartido por los hablantes. Borges parece recoger la tradición escéptica en relación al conocimiento; éste, en caso de alcanzarse, no podría expresarse ni transmitirse (alguien ha dicho felizmente -olvidé el nombre, quedan las palabras- que el escepticismo de Borges es fecundo "como un huevecillo del que salen múltiples verdades"). Veamos como asume Borges el primer problema; miremos el Aleph.

Como Tzinacán ante la rueda prodigiosa, Borges encuentra lo infinito, eso que no puede traducirse en palabras; pero, a diferencia del mago de Qaholom, hace más explícitas sus visiones: Tzinacán ofrece un resumen, Borges un catálogo; entonces el problema del segundo es mayor. El Aleph es "una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor"; dentro de él se agitan, bullen incesantes, miles y miles de procesos; parece que gira. La visión es fugaz y, sin embargo, vasta; el problema se presenta implacable: "la enumeración siquiera parcial de un conjunto infinito". Borges sabe que su percepción es simultánea, y lo

simultáneo se disuelve en lo sucesivo; el lenguaje lo es: recoge, pero también diluye la experiencia. De ese gigantesco espectáculo que mira Borges, las palabras, al colocarse una detrás de otra, no son sino los restos de un naufragio: el lenguaje desintegra al Aleph. Borges, como lo había hecho Tzinacán, acude a la anáfora. Reitera el verbo "vi", como si a través de la repetición pudiera congelar el tiempo, como si el verbo pudiera darle unidad a lo disperso, como si el "vi" pudiera ser otro Aleph. Intento lúcido y desesperado, y desde luego, insuficiente; aunque el escritor aglutine las imágenes, la lectura, temporal y por ende sucesiva, termina desarmándolas. En las frescas y lúcidas palabras de dos jóvenes (dos universitarios, Alejandro y Miguel Ángel; vaya por ellos mi gratitud), el Aleph convierte a Borges en *Dios por un instante*, puesto que le permite ver el mundo con *los ojos de la Divinidad*. Pero sería Dios únicamente en la percepción, no en el discurso. De hecho el dón que le procura la infinita y pequeña esfera tornasolada no hace sino agravar la tensión, tanto que la convierte en carga: el hombre debe expresar a través de las limitadas posibilidades del lenguaje lo que *Dios* ha visto.

En el fondo, el problema suscitado por el Aleph no sería sino la exasperación de la mirada escéptica de Borges respecto a las posibilidades de la lengua: las palabras no expresan, sólo aluden: entre las palabras y las cosas se instala una sombra. Claudio Magris señala con aridez académica: "La obra de Borges, que no se cansa de enumerar los objetos cambiantes y las innumerables formas de la realidad, es un intento de apresar la fugaz multiplicidad de la vida, para conservarla en la concisa precisión de una voz de enciclopedia". Más breve, más lúcido, más poético, añade poco después: "Las palabras de Borges expresan la nostalgia por la vida que persiguen..." "Borges es el poeta del instante todavía no extendido en la duración..."(4). La presencia del Aleph termina por agudizar al máximo la tensión entre palabra y mundo; de ahí el peso de las palabras que resumen la experiencia: "Sentí infinita veneración, infinita lástima". Alguien ha poseído el universo y lo ha perdido; una experiencia plena que se ha dispersado en las palabras: un recordatorio más de nuestros límites.

Pero lo infinito también se ha perdido para los otros, un argumento más para la nostalgia. Una pérdida signada de antemano; aunque el lenguaje fuese como el objeto aludido -simultáneo e infinito- tampoco se podría transmitir la vivencia: detrás de cada palabra existe un hablante con un pasado propio; por eso el significado que albergan los signos no es idéntico. En alguna medida, el escritor se convierte en una especie de Tántalo que tantaliza a los lectores. Nada más justificable que el desencanto

de Borges: su ídolo se le derrumba, la expresión no le alcanza. Oh, ironía, "El Aleph" no tiene el final venturoso de la *Comedia*, Borges no alcanza el éxtasis dantesco, sólo la sensación de haber perdido lo infinito. Como a Cartaphilus que ha sido Homero que será nadie, a Borges únicamente le quedan las palabras, desplazadas y mutiladas. Pero con ellas, despedazadas, rotas, triunfantes podemos rehacer el universo, podemos recuperar lo infinito, podemos construir nuestro Aleph (*).

Índice de citas

(1) "El Aleph" representa uno de los raros casos en los que Borges manifiesta abiertamente su agrado por algún texto suyo: "es un cuento que me gusta. Me acuerdo que mi familia se había ido a Montevideo; yo estaba solo en Buenos Aires y lo escribía riéndome, porque me causaba mucha gracia". (*Narraciones* -Edición de Marcos Ricardo Barnatán-, p. 51)

(2) Es de sobra conocida la aversión de Borges en contra del llamado "color local"; lo cual suscitó sus lapidarios comentarios en contra de Enrique Larreta.

(3) Valente la considera un tópico de la poesía occidental. Cita como uno de los ejemplos más notorios a San Juan de la Cruz. (*Las palabras de la tribu*, p. 67).

(4) "Borges y la revelación que no llega" -"La prosa del mundo"-, pp. 22-25. Lúcido trabajo que va desde el reconocimiento al desacato.

* Continúan las sorpresas. Roberto Alifano (*Borges, Biografía verbal*) afirma la existencia de Danieri. ¿Tendré que retractarme de mi comentario? No, de cualquier manera pienso en Danieri como un sueño de Borges.

Apéndice

"Buscar el palimpsesto"

Una historia tan reiterativa, que resulta importante. Érase un joven soñador con una fe inmensa en la vida y en las palabras, un joven seguro de cambiar la vida mediante la palabra. Lleno de ideas, desbordado por los sentimientos, vagaba alrededor de la palabra salvadora. En ocasiones parecía encontrarla y la palabra le llevaba a la vida. Así descubrió en la *g* y en la *a* la suavidad profunda de Gabriela. Miró en el lenguaje y encontró los ojos de Lauro: *una mirada distante, pero alerta como la de un cazador de grandes pensamientos*. Viajó a través de la metáfora y llegó hasta el *reposo de un ave tras el vuelo* -era Lourdes-. Entonces pensó en Héctor y pudo ver a Whitman aguardando a su amigo. No sabía, no le importaba saber, si era habitante de la vida o de las palabras. Se estremecía ante voces como Cambio, Amor, Libertad; y cuando en los libros aparecía la palabra, sentía la felicidad posarse sobre él. Pero con la lectura encontró sus palabras en otros textos (las muy traidoras, ¿cómo serían las mujeres?); fue cuando se sintió desvinculado de la vida. Así, durante un tiempo que no se mide en meses o en años, lejos de las palabras, anduvo vagando la existencia. Qué huérfana se mostraba la vida al margen de las letras: ¿qué era la voz del mar? ¿Y qué la amistad? ¿Adónde se habían ido el amor y los sueños? Fuera de la escritura, sus experiencias surgían de la nada e iban a la nada; carente de apoyo, también la realidad iba perdiendo consistencia. La lluvia, el apresuramiento, saberse en el refugio. Ya más tranquilo, el deseo de precisar el pensamiento. Y la frase que llega presurosa: *¿Adónde van los días que pasan? ... ¿Qué ha sido de mi tiempo?* . El empujoncito que distrae, enseguida el asombro. No había duda: se hallaba en una librería. No podía apartar los ojos del estante; ahí estaba la respuesta. *Ficciones*. Sí, todo era ficciones: las palabras habían vuelto a la vida. Compró el libro, leyó a Borges, cogió el palimpsesto y se puso a escribir.

"Dejar los laberintos"

Aturdido, incrédulo, no salgo de mi asombro; por eso acudo a las palabras, a fin de que ellas me digan qué sucede. Es que salgo a la calle para encontrar la vida, y todo sigue igual. Le digo a mis sentidos que se alerten, que no se desesperen: *de veras; es cuestión de minutos, de pocos minutos, seguramente no tardan*. La esperanza insiste persuasiva: ¿por qué no buscarlos en la casa?, tal vez ahí... Regreso presuroso y escudriño por todos los rincones; es inútil, nada ha cambiado. Algo me conduce hacia Proust, hasta esos sabores que persisten. Claro, ¿cómo no lo había pensado antes?, la naranja me dará la respuesta. Con el abandono de un catador de vino me demoro en el sabor y en la consistencia de un gajo. Es inútil, todo me sabe a Borges. Se equivoca quien piense que estoy triste, simplemente no salgo de mi asombro; es que no puedo creer en esta vida que, de tan cotidiana, me parece irreal. La fe me convenció de que llegar hasta aquí me haría olvidar los laberintos; ahora no sé si puedo, o quiero abandonarlos. Creí que los objetos me revelarían otras esencias; sospecho que no las notaré. Casi me veo repasando, por enésima vez, unas líneas que soñé haber escrito, o leyendo la historia de un soñador que es soñado. Me llega la imagen de Shakespeare, que quiso ser alguien y ser él. Compruebo con sorpresa que el optimismo no me ha abandonado. Saldré nuevamente en busca del sabor distinto de la vida y perseguiré gozoso al tigre que *no está en el verso*, aunque no quiero ni pensar en quién escribe esta página. Veré a mis amigos; platicaré con los árboles; buscaré a una Beatriz, que quizá no exista; escalaré montañas; saborearé un buen vino y, si es posible, me olvidaré de Borges.

Bibliografía Básica

Obras de Jorge Luis Borges:

- Borges oral*, Buenos Aires, Emecé, 1979.
Discusión, Buenos Aires, Emecé, 1957.
Ficcionario, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
(Edición, notas y prólogo de Emir Rodríguez Monegal).
Los conjurados, 4a Edición, México, Alianza Tres, 1986.
Narraciones, Madrid, Cátedra, 1988. (Edición de Marcos Ricardo Barnatán).
Nueva antología personal, Barcelona, Bruguera, 1982.
Nueve ensayos dantescos, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.
Poesía, México, Kapeluz, 1978.
Siete noches, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Obras sobre Jorge Luis Borges:

- ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3a Edición aumentada, Madrid, Gredos, 1977.
_____, *Versiones, Inversiones, Reversiones: El espejo como modelo estructural en los relatos de Jorge Borges*, Madrid, Gredos, 1981.
BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Jorge Luis Borges*, 2a Edición, Madrid, Madrid, Júcar (colección los poetas), 1976.
BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
_____, *Borges the labrynt maker*, Nueva York, University Press, 1965.
BARRIENTOS, José, *Borges y la imaginación*, México, Bellas Artes-Katún, 1986.
BLOC de Behar, Lisa, *Al margen de Borges*, Argentina, Siglo XXI, 1987.
FLORES, Ángel, *Expliquémonos a Borges como poeta*, México, Siglo XXI, 1984.
GARCÍA Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges*,

- Klossowski, Barcelona, Anagrama, 1981.
RODRIGUEZ Monegal, Emir, *Borges una biografia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
SHAW, Donald L. *Ficciones -Guías Laia de literatura-* Barcelona, Laia, 1985.
SUCRE, Guillermo, *Borges el poeta*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

Entrevistas:

- MONTECCHIA, M.P. *Reportaje a Borges*, Buenos Aires, Crisol, 1976.
PEICOVICH, Esteban, *Borges el palabrista*, Madrid, Letra Viva, 1984.
BURGIN, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974.

Artículos sobre el autor publicados en libros o revistas. a) Libros:

- CARREÑO, Antonio, "La negación de la persona: Jorge Luis Borges" en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1984.
MATAS, Julio, "Borges y nuestro tiempo" en *La cuestión del género literario*, Madrid, Gredos, 1979.
FUENTES, Carlos, "La herida de Babel" en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
PAZ, Octavio, "El arquero, la flecha y el blanco" en *Convergencias*, México, Seix Barral, 1991.
SAVATER, Fernando, "Borges: doble contra sencillo" en *La infancia recuperada*, 3a Edición, Madrid, Taurus, 1979.
SUCRE, Guillermo, "Borges: marginal, central" en *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
VOLEK, Emil, "Arte, imaginación y realidad según Borges" en *Cuatro claves para la modernidad*, Madrid, Gredos, 1984.
YOURCENAR, Marguerite, "Borges el vidente" en *Peregrina y extranjera-*, Madrid, Alfaguara, 1992.

b) Revistas:

- CRUZ, Jorge, "Jorge Luis Borges: mis libros" en *Vuelta*, México, Vuelta, septiembre, 1985.
MAGRIS, Claudio, "Borges y la revelación que no llega" en *Estudios: filosofía, historia, letras*, México, ITAM, invierno 1982.
TOCA Fernández, Antonio, "Construir la biblioteca de Babel: un tributo a J. L. Borges" en *Plural*, México, Excelsior, enero

de 1989.

XIRAU, Ramón, et al, "Homenaje a Jorge Luis Borges" en Revista mexicana de literatura, números 5 y 6, México, Ed. Libros, 1964.

Bibliografía de apoyo

GARDINER, P. *Schopenhauer*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1975.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

JUNG, C. G., *La respuesta a Job*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MANN, Thomas, *SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, FREUD*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

SCHOLEM, Gershon, *La cábala y su simbolismo*, 7a Edición, México, Siglo XXI, 1992.

SCHOPENHAUER, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1987.

VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.