



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

BORGES Y EL KOAN

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS
PRESENTA
HO JIN PARK

MÉXICO, D.F.

ENERO DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Para una tesis visible
e invisible

Agradezco a mi tutor Dr. José de Jesús Bazán Levy y a mi consultora Dra. Valquiria Wey, quienes han esperado con amor y paciencia la elaboración de la tesis durante estos largos años. También les agradezco a todos los sinodales de la tesis, Dr. Ignacio Días Ruíz, Dr. Horacio Cerutti, Dr. Sergio López Mena, Dr. Héctor Perea y Dr. Kwon Tae Joung, quienes me obsequiaron votos favorables generosamente.

No puedo olvidarme de la Dra. Flora Botón del Colegio de México, quien me ha ayudado a conseguir la beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, con la cual comencé a elaborar la tesis.. Tampoco puedo olvidarme de la tertulia coreana, que ya no existe. Kim, Song, Go, Seo, Jeon.....

Al mismo tiempo, debo confesar que la presente tesis está en deuda con cinco libros : *Unthinking thinking, Dogen and the koan tradition, Artistic form and yoga in the sacred image of India, The mask of evil y El otro Borges. El primer Borges.*

No voy a agradecer a mi familia... puesto que nunca puedo recompensar su sacrificio con alguna palabra u obra, si no fuera en otra vida.....

Índice – p.2

I. Introducción – p.5

1. Tesis en meditación – p.5

2. Metodología – p.7

3. Borges y el koan – p.10

II. Los topónimos orientales en el atlas mental de Borges – p.17

1. La definición del Oriente – p.17

2. La imagen oriental en la mente del literato Borges – p.19

1) La imagen utópica o distópica de Asia - p.21

2) La imagen de Asia como *ferocious tiger* – p.25

3) Asia a su imagen y semejanza – p.28

3. El guardián de los libros chinos y japoneses - p.29

4. Interpretación de los textos borgianos al modo del “asiático desorden”- p.38

1) La mentira conocida del prólogo de *Ficciones* sobre “El jardín de senderos que se bifurcan” – p.39

2) “El Aleph” según el libro budista *Avatamsaka* – p.46

3) El tonto sabio inmortal en “El inmortal” con el taoísmo – p.54

5. Borges y el budismo Mahayana – p.58

III. El koan y la paradoja borgiana – p.75

1. La paradoja y Borges – p.75

1) La configuración artística de la paradoja – p.76

2) La eterna discusión entre los aristotélicos y platónicos – p.78

2. El koan – p.81

1) El budismo zen, el budismo Mahayana y el koan – p.81

2) Características generales del koan – p.87

(1) La originalidad – p.88

(2) El silogismo bicornuto – p.93

(3) El oxímoron – p.96

(4) El cambio de nivel discursivo para presenciarse a uno mismo – p.99

3. La lógica para la nada: comparación entre la lógica borgiana y la de Nagarjuna – p.104

1) Términos generales – p.108

2) La negación de la entidad ontológica – p.109

3) La negación de la causa y del efecto – p.111

- 4) La negación de la relación entre el sujeto y el objeto – p.115
 - 5) La negación de la relación entre el sujeto y su función – p.117
 - 6) La negación del movimiento y del cambio – p.119
 - 7) Los recursos lógicos para la negación – p.120
- IV. El acercamiento a la estética y la filosofía oriental –p.125
- 1. El efecto del distanciamiento – p.125
 - 1) El origen de *Verfremdungseffekt* – p.125
 - 2) El efecto del distanciamiento en los cuentos de Borges – p.134
 - (1) Distanciamiento de la realidad ficticia – p.136
 - a. La exteriorización del carácter del personaje – p.137
 - b. El distanciamiento de la voz del narrador – p.139
 - c. La descripción condensada – p. 140
 - (2) Rompimiento de la barrera entre la realidad y la fantasía – p.142
 - a. Metalepsis – p.142
 - b. La superposición de la voz del autor con la del narrador – p.143
 - c. La citación – p.145
 - d. Inserción de personajes y libros reales – p.146
 - (3) Los artefactos que desdibujan directamente nuestra realidad – p.146
 - a. La función ideológica del narrador – p.146
 - b. El discurso autorreflexivo – p.147
 - c. Uso del prefijo in-, la frase hecha “menos que” y la doble negación – p.149
 - 3) El olvido y la muerte – p.153
 - 2. El cambio que no cambia – p.161
 - 1) Tema – p.161
 - (1) El primer Borges: ¿El mismo o el otro? – p.162
 - (2) El último Borges: El mismo Borges, pero que cambió - p.169
 - 2) El estilo – p.178
 - 3) El cambio que no cambia – p.187
 - 3. *Don't cut the cat* – p.198
 - 1) La docta ignorancia – p.198
 - 2) La visualidad, la espacialidad, la objetividad y la analítica – p. 200
 - (1) La visualidad y la espacialidad – p.202
 - (2) La objetividad y la analítica – p.206
 - 4. El extremo que se comunica con el otro extremo – p.214

1) Borges y el *I Ching* – p.214

2) La lógica de Yin-Yang – p.218

(1) La diferenciación: el principio de la incertidumbre – p.218

(2) La palanca – p.222

V. Conclusión sin conclusión: en busca de la verdad que cambia y no cambia – p. 224

VI. Apéndice – p.227

1. Los comentarios sobre el Lejano Oriente y el budismo - p.227

2. Los comentarios sobre el tema filosófico y literario- p.228

3. Etcétera- p. 232

VII. Bibliografía - p.235

I. Introducción

1. Tesis en meditación

En el ensayo “Nueva refutación del tiempo”, Borges señaló la *contradictio in adjecto* en el título, ya que al refutar el tiempo no se puede utilizar el adjetivo “nueva”, que tiene índole temporal. Las palabras “tesis en meditación” tampoco son tan armoniosas entre sí como parecen; la tesis es una indagación o una disertación que implica palabras con sentido racional, como razonamiento, defensa o academia, y la palabra “meditación” hace imaginar un profundo pensamiento tal vez religioso, un ejercicio espiritual o por lo menos algo lejano del estricto razonamiento, aunque la diferencia de las palabras no es tan radical como parece, si se consulta el diccionario etimológico.

A pesar de lo que diga el diccionario etimológico, el hecho de que una tesis doctoral con carácter académico tienda a ser una meditación, pone en peligro al investigador que quiere titularse. Sin embargo, a pesar de eso, quiero poner este peligroso título en el núcleo de la metodología al desarrollar la tesis.

Como investigador de la tesis doctoral, he consultado varios métodos de escritura tanto para elaborar un libro como para la tesis misma. En un principio me daban ganas de escribir una tesis muy positivista, o estructuralista; por ejemplo, aplicar la teoría de Bajtín estrictamente a las obras de Borges, o bien, ¿qué resultaría de diseccionar éstas con la semiótica, numerando cada oración de la tesis en un orden infinitesimal? El disgusto por la frialdad o por la insignificancia de este método ya es conocido; unos preguntarían “¿por qué se diseccionó un corpus tan diezmado?”; la respuesta sería estética o existencialista: “porque allí está el corpus”.

También me dieron ganas de escribir una tesis muy posmodernista, puesto que el milenio pasado concluyó en una atmósfera posmodernista, aunque unos la hayan negado o algunos intelectuales hayan buscado otra alternativa. Uno de los representantes de la escuela francesa deconstruccionista, Gilles Deleuze, ofreció un nuevo modo de definición de la filosofía: “En estas condiciones, la primera diferencia estriba en la actitud respectiva de la ciencia y la filosofía con respecto al caos. El caos se define menos por su orden que por la velocidad... la filosofía plantea cómo conservar velocidades infinitas... la ciencia... renuncia a lo infinito, a la velocidad infinita...”¹

¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 117-118.

Las definiciones tradicionales se valieron de la lógica; no obstante, cuanto más pretenden ser correctas, más incurren en errores, puesto que la ciencia moderna prueba modestamente la imposibilidad de ser preciso y correcto. Pero, a las definiciones de Gilles Deleuze, por ser tan ambiguas con sus metáforas, no se les puede reprochar ningún error. Son comparables a un antiguo tratado chino que expone la fabricación del elíxir: “cuando la luna está clara bajo la cresta de la montaña, el brote del elixir se hará nuevo”²; el cual no es explícito, sino a través de las metáforas. ¿Escribo la tesis como Gilles Deleuze o como aquel chino?

Después de Derrida o Foucault, los prosélitos deconstruccionistas han repetido las mismas palabras que dijeron sus precursores; sin embargo, no cabe duda de que la escuela deconstruccionista abrió una nueva episteme. El deconstruccionismo plantea la auto-contradicción, destruye cualquier cosa pero no funda nada. Según la palabra de Dios: “...días vendrán en que no quedará piedra sobre piedra que no sea destruida”.³ A fin de superar el notorio deconstruccionismo, algunos intelectuales sugirieron olvidar el planteamiento, otros quisieron establecer la piedra sobre la piedra; mientras que para otro grupo, el deconstruccionismo jamás existió.

Dada la popularidad del deconstruccionismo en Corea del Sur a fines del siglo pasado, los intelectuales coreanos pretendieron encontrar la posibilidad de sintetizar el pensamiento deconstruccionista y el budismo. Esta idea no puede llamarse novedosa porque en la cultura posmodernista internacional o capitalista ya se había formulado la conexión entre el deconstruccionismo y el budismo. Los legendarios Rajneesh o Krishnamurti⁴ diseminaron popularmente la mezcla de los pensamientos oriental y occidental más que los académicos legendarios: Jung, Heidegger y D.T. Suzuki. Aún más, los jóvenes investigadores norteamericanos de Borges de la década de los 90 presentaron un motivo oculto basado en el sueño de la “Nueva Época”.

También al finalizar el milenio, se publicó el tratado de economía *The third way*⁵ planteando una nueva tesis en la economía mundial: el camino no es A ni B ni la síntesis de

² Traducción del coreano al español de *Chan Tao* por el tesista (Yang-Ja Ja, *Chan Tao*, traducido del chino al coreano por Jang-Soo Han, Seúl, Myongmoondang, 1986, p.147).

³ San Lucas, 20, 21.

⁴ Bhagwan Shree Rajneesh y Krishnamurti fueron muy populares en el Occidente como difusores de la nueva religión, principal motor del “New Age Movement” del siglo anterior.

⁵ Anthony Giddens, *The third way: the renewal of social democracy*, Cambridge, Polity Press, 1988.

A y B. Su razonamiento es muy familiar a los orientalistas, aunque el autor lo niegue o lo afirme. Por tanto, sin rechazar la idea deconstruccionista, esta tesis tendrá el tinte del pensamiento oriental. Sin embargo, ¿cómo conservar dicho pensamiento? ¿De manera tradicional o posmodernista? o ¿por el método tradicional confucionista que enseña el tratado del *Buen Medio*?⁶

Quizá en la actualidad “¿qué se debe escribir en la tesis?” sea menos importante que “¿cómo se escribe la tesis?” Entonces, ¿por qué no escribir una tesis de autoreflexión?

La investigación presentará ideas sobre la paradoja, el koan, el olvido y el efecto del distanciamiento en las obras de Borges; además, dará unos cuantos libros de referencia, pero su meta principal aparecerá de manera implícita, entre líneas. Especificar el motivo de la tesis y el trasfondo hará vislumbrar el camino hacia la meta, por eso, debe entenderse que lo que quiero mostrar está sinceramente entre líneas.

Cuando alguien se inicia en la meditación, las cosas comienzan a verse claramente; cuando se avanza más, se comienza a sentir energía. Verbigracia, al caminar en la calle y leer por azar el cartel de la tienda que dice “Abarrotes Martínez”, sin meditación se leerá literalmente; pero si se está sensible a la meditación, cada letra se deja de entender y se toca como pura energía. Al escuchar mantras o la recitación de himnos en latín, se siente cómo las letras se convierten en energía y conmueven, no por su sentido, sino por la energía producida del sonido o la figura visual de cada letra. Esta es la base de uno de varios tipos de meditación y también de la teoría de *qi*.

No se puede contar con este singular método oriental como metodología de la tesis; sin embargo, esta posibilidad no puede rechazarse desarrollando argumentos metódicos y también se probará lógicamente analizando las obras de Borges.

2. Metodología

En una tesis normal generalmente se aplica el concepto del tiempo desde el prólogo hasta la conclusión, como si el investigador la escribiera en un tiempo. La presente tesis mantendrá un matiz temporal, sin despreciar el tiempo formal de la tesis. Eso significa que en ciertos instantes se intercalará la opinión del “yo anterior” para mostrar el cambio del pensamiento

⁶ *Zhongyong* en chino.

como una autocrítica. En suma, no hay interés por un sistema diamantino de argumento lógico en el nivel superficial, sino en una propuesta o inspiración profunda para el lector.

Quiero que la tesis aniquile las vagas frases: “Borges no pude saber tanto del orientalismo” o “te juro que Borges entendió algo de Nirvana”, aunque no sea posible suprimir las interpretaciones de cada lector que juzga a Borges como orientalista o no, según la información dada; por tanto sólo quiero ofrecer los datos objetivos para definir esta información con el análisis principal de las *Obras completas* de Borges, con lo cual, se mostrará qué imagen del Oriente tenía este autor argentino.

Después voy a acercarme al tema principal: la relación entre Borges y el koan. La relación se establece mediante la paradoja, que es un elemento común entre dos géneros diferentes: el literario y el hagiográfico. Sin embargo, evitaré precisar la relación entre Borges y la paradoja, puesto que ya existen varios comentarios al respecto. Por el contrario, se especificará un poco más detalladamente la relación entre el koan y la paradoja para los lectores occidentales. Para ello serán imprescindibles el libro de Floyd Merrell al respecto de la paradoja, *Unthinking thinking*,⁷ y de Steven Heine, *Dogen and the koan tradition*,⁸ que muestra el análisis del koan desde el punto de vista posmodernista.

El efecto del distanciamiento de Brecht en sus teorías teatrales ofrece una rara conexión entre el teatro narrativo y el cuento borgiano, considerando que dicho efecto fue desarrollado por el dramaturgo alemán cuando estudiaba el teatro chino y japonés.

En las *Obras completas* de Borges, cabe notar dos palabras: el olvido y la muerte. ¿Cómo será el estilo de la persona que piensa reiteradamente en ellas? Para explicarlo, será mejor conectar este deseo de muerte con el efecto del distanciamiento y, a continuación, hablar del olvido evocando el misticismo oriental y occidental.

El análisis del estilo borgiano pretende abarcar todas las obras de Borges, de manera que además de las *Obras completas* de Emecé publicadas en 1989⁹, se incluye el análisis del estilo de *Inquisiciones* (Buenos Aires, Proa, 1925), *Fervor de Buenos Aires* (Buenos

⁷ Floyd Merrell, *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*, West Lafayette Indiana, Purdue Research Foundation, 1991.

⁸ Steven Heine, *Dogen and the koan tradition: a tale of two Shobogenzo texts*, Albany, State University of New York Press, 1994.

⁹ Quizás habrá confusión o inconveniente en esta tesis a causa de utilizar las *Obras completas* como corpus de la investigación puesto que los libros como *Ficciones* o *Discusión* pueden considerarse como libros independientes. En esta tesis se los trata como parte de las *Obras completas*: verbigracia, *Ficciones* en las *Obras completas*.

Aires, edición del autor, 1923), *Luna de Enfrente* (Buenos Aires, Proa, 1925), *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, Proa, 1926), *Cuaderno San Martín* (Buenos Aires, Proa, 1929), cuyas versiones son muy diferentes de las incluidas en *Obras completas*, a decir del autor de *El primer Borges. El otro Borges*¹⁰.

Es inevitable que con la edad una persona profundice en sus pensamientos. Cabría preguntarse si las ideas del joven Borges son diferentes de las del maduro y de las del viejo, y si el estilo del viejo sigue igual al del maduro. Las respuestas se tratarán en el subcapítulo “El cambio que no se cambia”.

En el capítulo “*Don't cut the cat*” se presentará una solución a la paradoja griega, la paradoja borgiana y al koan paradójico, comentando las filosofías occidental y oriental, aunque no es fácil tratar las tradiciones occidental y oriental sin que una se sojuzgue a la otra.

A pesar de esta dificultad, la pretensión será encontrar una salida. Por mencionar un ejemplo, los títulos de dos tesis sobre Borges: *Una breve síntesis del mundo occidental y el mundo oriental*¹¹ y *El espejo en la cultura oriental y occidental*¹², expresan bien la ubicación de las obras de Borges en el encuentro entre el mundo occidental y el oriental, que comenzó desde hace mucho tiempo, según Edward Said. Pero es más impresionante la expresión de Borges sobre su cara:

“La suma”

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:

.....

En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.¹³

¹⁰ Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, México, Colegio de México, 1993.

¹¹ Yin Yang, *Dentro del laberinto de Jorge Luis Borges: una breve síntesis del mundo occidental y el mundo oriental*, (tesis doctoral), Tucson, University of Arizona, 1993.

¹² Hye-Sun Ko, *El espejo en la cultura oriental y occidental*, Trujillo, Sudamericana, 1987.

¹³ Jorge Luis Borges, “La suma”, *Obras completas*, III, Barcelona, Emecé, 1989, p.470.

Este solipsismo injustamente puede justificarse por el mundo oriental y el occidental: *Da sein* de Heidegger y el tropo de la flecha envenenada de Buda que enfatizan la urgencia de la vida más que la razón.

Por último, el principio de *Tachi* o del *I Ching* se aplicará para sintetizar o simplificar las ideas y el estilo de Borges, sin hacer mención constante del *I Ching*, sino exclusivamente de las obras de este escritor argentino, pero consideradas en relación al primero. De igual manera se procederá en otros capítulos haciendo referencia a la estética oriental, especialmente para los capítulos "El cambio que no cambia" y "El efecto del distanciamiento".

3. Borges y el koan

Hay muchos lectores inclinados a imaginar que el Borges real entendió algo del secreto de la vida. Varias biografías explican la adoración a la persona del ciego Borges:

El salón grande del hotel estaba lleno hasta el tope, cuando entró Borges ayudado, o inmovilizado, por dos acompañantes. Caminaban despacio por el escenario, sosteniéndolo por los brazos. Por un momento, pareció como si estuvieran trasladando un ídolo de madera. Finalmente lo colocaron por incontables minutos. Borges no se movió. Cuando los aplausos cesaron, Borges empezó a mover los labios. Sólo salía un susurro de los micrófonos. En ese monótono susurro se podía distinguir con gran esfuerzo una única palabra que volvía como el grito de un barco lejano que se estuviera hundiendo en el mar. 'Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare...' El micrófono estaba colocado muy alto. Pero nadie en el salón tuvo el coraje de adelantarse y bajar el micrófono frente al viejo y ciego escritor. Borges habló durante una hora, y por una hora sólo esa palabra repetida – Shakespeare– llegó a sus oyentes. Durante esa hora, nadie se levantó ni abandonó el salón. Cuando Borges terminó, todos se pusieron de pie y pareció que la ovación final no habría de terminar nunca.¹⁴

La palabra *gurú* empleada por Emir Rodríguez Monegal¹⁵ en una biografía refleja bien este entusiasmo en el mundo intelectual occidental que se sentía por Borges en los años 70. En tanto, con la aparición del movimiento *hippie*, la palabra hindú *gurú* se constituyó como nombre común en el mundo occidental y muchos *gurúes* hindúes publicaron sus libros en dicho mercado. No se sabe a ciencia cierta en qué sentido Monegal

¹⁴ María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 298.

¹⁵ Emir Rodríguez Monegal, *Borges: una biografía literaria*, México, FCE, 1978, p. 403.

llamó *gurú* a Borges, pero no pocos lectores que lo glorificaron, rebasando el límite del texto, se sentían tentados de creer que este escritor en persona fuera un *gurú*: “Si uno sabe tanto, de algún modo llegó a la verdad”. De hecho, las fábulas de Borges que no muestran tanta pedantería académica, se asemejan a las inventadas por los *gurúes* hindúes o de los sufíes, así que no es extraño que un crítico borgiano haya señalado la similitud entre las fábulas borgianas y las del sufismo.¹⁶ Además, ante estos “borgimaniacos” no sirvió mucho la negación de Borges, quien dijo: “no aspiro a ser Esopo”¹⁷; al contrario, la humildad borgiana de “no sé qué” fortificó la auréola de su persona como *gurú*. ¿Quién ignora el misterio de la verdad? El que sabe no habla o la conducta ocultista del sufí.

Sin duda hay otro grupo de lectores conservadores, esteticistas o académicos, que han querido interpretar a Borges sólo “por sus obras”. Asimismo, existe otro grupo de lectores que serán intermediarios; en vez de definirlos, se cita la introducción de un sitio de Internet dedicado a Borges:

Bienvenido a la página del Centro de Estudios y Documentación “Jorge Luis Borges”, un instituto universitario creado en 1994, y enteramente consagrado a estudios borgesianos en relación con la filosofía (epistemologías transversales), la semiótica y la literatura comparada.¹⁸

Probablemente el título se refiera a que la filosofía borgiana sobrepasó el límite de la filosofía tradicional y académica, pero aun así contiene algo filosófico o vale algo para la mentalidad humana, y, con un poco más de credulidad, proyecta un nuevo punto de vista en el pensamiento humano. *Unthinking thinking* pertenece a esta clase: en este libro los precursores de una de las principales ciencias humanas – matemáticas, física, etc.– predijeron unánimemente el mismo futuro, la posmodernidad; llegó el momento de “un no sé qué”, *uncertain age*, o teoría del caos.

Como se puede notar, la diferencia entre el primer grupo “borgimaniaco” y el tercero de “la filosofía transversal” es frágil; quizá no sea nada más que un acto de fe. Los académicos a veces anhelan este acto y los lectores de fe a veces quieren escrutarla con

¹⁶ Giovanna de Garayalde, *Jorge Luis Borges: sources and illumination*, London, The Octagon press, 1978.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p.399.

¹⁸ www.hum.au.dk/romansk/borges/spanish.htm. Actualmente este centro cambió y tiene nueva página de web (borges.uiowa.edu). De cualquier modo sigue tratando de “epistemologías transversales”.

rigor científico. En un principio, al concebir la conexión entre el koan y Borges, este trabajo pertenecía al primer grupo. La siguiente cita muestra mi entusiasmo por el descubrimiento de la conexión en aquel entonces.

Al hombre occidental le extrañará un título que abarca una palabra china, la cual etimológicamente significa un documento oficial y ahora se utiliza como palabra clave del budismo, y en la que se trata un tema sobre el que el maestro y el discípulo budistas discuten entre sí. En otras palabras, podemos denominarlo como el diálogo entre éstos.

Un maestro budista puede preguntar a su discípulo si un perro tiene naturaleza de Buda. El discípulo puede decir que sí o que no. No obstante, si el discípulo le contesta que sí, el maestro le dará un golpe. También golpeará al discípulo aunque éste le diga que no. ¿Qué espera entonces el maestro de parte de su discípulo?

La lógica occidental o aristotélica no puede aceptar la contradicción entre las dos oraciones: “Un perro tiene naturaleza de Buda” y “Un perro no tiene naturaleza de Buda”. Según la lógica aristotélica, nadie debe decir que A es B y al mismo tiempo que A no es B. Sin embargo, en su famoso tratado taoísta Chuang Tzu dice que esto es aquello y aquello es esto. Los discípulos de la *Metafísica* no podrían soportar ese caos. Aunque les parezca absurda, la proposición de Chuang Tzu es apta para la realidad en que vivimos. Sin embargo, un discípulo socrático no puede entender el diálogo budista o koan, que carece de todo sentido o de toda lógica.

La lógica occidental se inicia con la lógica aristotélica, cuya base es la dicotomía. Los occidentales establecieron la torre de Babel de la filosofía moderna y las ciencias afines por medio de la base aristotélica. No obstante, actualmente la base de la torre vacila y está por hundirse. Los nuevos filólogos franceses reclaman el antirracionalismo y demuestran los defectos de la lógica occidental. Y el filósofo analítico Wittgenstein reconoce que las proposiciones metafísicas no pueden probarse, de manera que la discusión metafísica resulta ser una sinrazón. Hay algunos filósofos que prevén el fin de la filosofía moderna.

Michel Foucault, quien admitió la influencia borgiana, cita con gusto el consejo de un pintor del siglo XVII: “La imagen debe salir del cuadro”¹⁹. Y Borges hizo al protagonista salir del texto; todavía un paso más, hizo salir al lector de la realidad en que se ve. ¿Cómo lo hizo? En “La nueva refutación del tiempo” Borges primero refuta el espacio, después el tiempo. Si quita el espacio y el tiempo, ¿dónde podemos estar? No existimos. Yo no existo. Borges lo atestigua.

La realidad en que nos vemos, no es absoluta sino condicionada por nuestra lógica, lenguaje, pensamiento o imaginación, de manera que la realidad tiene grietas y se muda. No es posible insistir que Borges quiera trascender la realidad a través de la aporía. Pero vio el resquicio de la realidad y ofrece la misma pregunta que el maestro del koan.²⁰

¹⁹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, traducido por Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2005, p.18.

²⁰ Citado del proyecto de la presente tesis.

Si ahora se me pregunta “¿qué es el koan?”, yo respondería con otra pregunta: “¿cree en la Trinidad?” Si la pregunta fuera al respecto de si el koan es ilógico y paradójico, o si sobrepasa el límite del lenguaje, se contestaría que ni es ilógico, ni es paradójico ni sobrepasa del límite del lenguaje; si se interrogara por una especial relación entre Borges y el koan, se respondería: nada especial. Sin embargo, hay una prueba infalible de su relación en *¿Qué es el budismo?*, donde Alicia Jurado, colaboradora de Borges en dicho libro, comentó el budismo zen y en *Siete noches* Borges mismo, con su inconfundible estilo, explicó el koan. ¿Se puede inferir la influencia del koan en todas las obras con estas pruebas? ¿Todos los dichos paradójicos aparecidos en las obras de la primera época hasta las de la última son huellas del koan? o ¿sólo algunos dichos particulares en las obras de una época particular lo son?

Lo primero que señalarían los oponentes de esta posibilidad es que Borges y su colaboradora tienen una opinión distinta sobre el budismo.²¹ Al juzgar por el estilo del libro y por la inconcordancia sobre algún aspecto del budismo entre el libro y las obras escritas por Borges solo, esta obra citada no ayudaría mucho para aclarar precisamente cómo es el budismo que este escritor entendió.

En segundo lugar, cuestionarían el hecho de que si el Borges de los años 70 se hubiera referido al koan pudiera afectar las obras anteriores a *¿Qué es el budismo?* y a *Siete noches* o antes de la visita a Japón. Es indudable que Borges investigó sobre el koan antes de esta época, pues daba conferencias sobre el budismo en el Colegio Libre de Estudios Superiores en la década de los 50 y las entrevistas con el escritor lo atestiguan:

Acerca del budismo, cuando era chico leí una biografía de Buda que despertó mi interés. Luego fui coleccionado libros sobre budismo, en general, escritos en inglés o alemán: unos cuarenta o cincuenta volúmenes en total. Con estos libros como referencia he escrito hace algunos años *¿Qué es el budismo?* Como había leído libros sobre zen de Daisetz Suzuki, dediqué el último capítulo al zen.²²

Sin embargo, cabe la duda de poder rastrear la influencia directa del koan en obras principales como *Ficciones*, *El Aleph*, etc., aun dejando de lado la pregunta de si Borges

²¹ Julia Alexis Kushigian, *Three versions of orientalism in contemporary Latinamerican literature: Sarduy, Borges and Paz*, (tesis doctoral), New Haven, Yale University, 1984, pp.107-108.

²² Guillermo Gasió, *Borges en Japón, Japón en Borges*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1988, p.89.

conoció al koan desde pequeño.

El motivo principal de esta investigación es aclarar las funciones literarias peculiares²³ que acarrearán las obras borgianas durante la lectura, aunque sea difícil poner en una categoría los sentimientos que producen las *Obras completas* borgianas que incluyen varios géneros literarios: el cuento, el poema y el ensayo, los cuales han sido y serán leídos por una infinidad de lectores.

Por lo general, las obras de otros escritores aportan juicios y percepciones sobre el mundo o sobre el “yo” durante la lectura; mientras que Borges los quita uno por uno, y en algún momento deja al lector sin pensar, perplejo; desde luego, el lector mira con maravilla sin pensar en algo, es decir mira sin ver. Este mismo sentimiento aparece al leer a los fundadores de las nuevas religiones de la “Nueva Época”, otros pseudo profetas orientales, los libros de sufíes, los sutras y los koanes. ¿Es pura imaginación de un “borgimaniaco” que solamente gusta de las obras de Borges y los koanes?

Nadie puede negar que los temas principales de las obras de Borges son:

... el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo, la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos, sobre todo, el tiempo, el ‘abismal problema del tiempo’, con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos, con la nota enfermiza de su ineludible poder que arrastra y devora y quema.

... la negación de lo material, la realidad de las ideas, la irrealidad de lo pasajero, la posibilidad de las reiteraciones lo que le domina y apasiona.²⁴

¿Quién puede negar que el principal tema borgiano es la irrealidad del mundo, del yo y de todo?

With an unanimity rarely achieved in matters of interpretation, critics have generally asserted that Borges, guided by what André Maurois has termed Borges’ “private metaphysics,” systematically denies or destroys the meaning of individuality. E.R. Monegal states that it would be virtually impossible to quote all the places where Borges negates the importance of personal identity; A.M. Barrenechea contends that Borges wishes to destroy reality and to transform man into a shadow; J. Alazlaki and S. Molloy believe that Borges tends to dissolve or level individual identity; R.

²³ Una de las metas principales de la presente tesis es definir las funciones literarias de textos del koan, para compararlas con las de los textos borgianos e identificarlas con ellas.

²⁴ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986, pp. 10 – 11.

Christ speaks of Borges's insistence on nothingness. There is no need to accumulate more examples.²⁵

Cuando una novela habla continuamente de la irrealidad del mundo y del 'yo', ¿qué sentimiento tendrá el lector? ¿Eso significa que todos los textos que hablan de la irrealidad llevan las mismas funciones que las obras borgianas? ¿Las obras de Shakespeare o los textos de Aristóteles, de Nietzsche y de Schopenhauer?

Muchas novelas asiáticas modernas aluden o promulgan el karma y la irrealidad del mundo; aunque la mayoría de ellas jamás cumplen las funciones que las obras de Borges producen, puesto que lo que mueve al hombre no sólo depende del tema de la irrealidad sino de la expresión de la irrealidad.

Además de los temas peculiares, Borges tiene técnicas específicas, que al expresar la irrealidad tienen cierta similitud con las técnicas encontradas en los textos budistas y los textos literarios antiguos relacionados con el budismo. Pero, aquí hablarían los críticos enamorados del sufismo:

I was most surprised to discover that what was, to my mind, the principal and most direct influence on him was not emphasized.²⁶

Estos críticos piensan que la influencia más directa sobre Borges es el sufismo. Por cantidad, el sufismo y la cábala prevalecen sobre el budismo a lo largo de los textos borgianos, pero tienen inconvenientes para ser el pensamiento más afín al borgiano, de lo cual Borges habla explícitamente:

Ser inmortal es baladí.. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán... Adoctrinada por un ejercicio de siglos,... había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén.²⁷

¿Se puede decir que el sufismo prescinde de Alá y la cábala de Jahvé? No se

²⁵ Ion Tudoro Agheana, *The prose of Jorge Luis Borges: existentialism and the dynamics of surprise*, Nueva York, P.Lang, 1984, p.3.

²⁶ Giovanna de Garayalde, *ibid.*, p.11.

²⁷ Jorge Luis Borges, "El inmortal", *Obras completas*, II, p. 540.

discutirá más sobre este delicado asunto religioso, puesto que se necesitaría otro capítulo para explicar la angustia de San Juan de la Cruz, que quería definir “católicamente” algo indefinible. Se mostrarán algunas pruebas y un buen razonamiento que pueden suponer la influencia budista en el pensamiento borgiano; pero si se cree en ella o no, dependerá de cada lector.

En Corea hay una palabra budista que ahora se utiliza como palabra común en la sociedad mundana; la palabra *watu* es un tipo de koan y literalmente significa la cabeza del diálogo o también se puede traducir en español como planteamiento. En este país no se dice “él planteó una cuestión muy difícil e insoluble ante la sociedad” sino “él arrojó un *watu* ante la sociedad”. Parece que Humberto Martínez intuyó esta relación, cuando azarosamente tituló su texto con el nombre de “Borges y el zen”.²⁸

Se puede cuestionar si todos los filósofos también arrojaron koanes; es posible que sí, pero no todos, puesto que la corriente principal de la filosofía occidental ha arrojado preguntas que han sido contestadas. El modo borgiano de preguntar o razonar está lejos de la tradición filosófica occidental; asimismo, las cuestiones que Borges planteaba a lo largo de sus textos, han sido temas marginales en dicha tradición.

²⁸ Humberto Martínez, “Borges y el zen”, *Texto a texto*, Monterrey, Diáfora, 2007, p16. Además de este texto, él ha escrito varios artículos sobre Borges, entre los que se pueden destacar “Borges para borgianos” y un artículo en relación con el zen.

II. Los topónimos orientales en el atlas mental de Borges

Quizá la tarea de la presente tesis sea encontrar la huella de la moneda hindú en las monedas que tenían Borges, Macedonio Fernández, Nietzsche, Schopenhauer y un monje budista, al igual que hizo Arnold Toynbee cuando rastreó la huella sigilosa de la moneda romana en las dos monedas antiguas distintas de dos países extremadamente distanciados como Japón e Inglaterra.²⁹

Tal vez esta pesquisa de Toynbee pueda compararse con el acto desmesurado del protagonista de una novela corta coreana titulada *¡Tu dedo del pie se asemeja al mío!* (Dong-In Kim, 1932), quien se resiste a aceptar la infidelidad de su esposa y encuentra una semejanza increíble entre él y su bebé recién nacido al final de una larga observación. En este capítulo, comenzando por la semejanza de dedos, se pretende rastrear la moneda hindú.

1. La definición del Oriente

El lector perspicaz se puede dar cuenta de que es inadecuado decir “la influencia oriental”, pues en esta categoría caben Israel, Arabia, la India, etc. En cuanto a la ambigüedad de la palabra “Oriente”, Borges comentó en *Siete Noches*:

El Oriente es el lugar en que sale el sol. Hay una hermosa palabra alemana que quiero recordar: Morgenland – para el Oriente– , ‘tierra de la mañana’. Para el Occidente, Abendland, ‘tierra de la tarde’... Creo que no debemos renunciar a la palabra Oriente, una palabra tan hermosa, ya que en ella está, por una feliz casualidad, el oro. En la palabra Oriente sentimos la palabra oro, ya que cuando amanece se ve el cielo de oro. Vuelvo a recordar el verso ilustre de Dante: *dolce dolor d’oriental zaffiro*. Es que la palabra oriental tiene los dos sentidos: el zafiro oriental, el que procede del Oriente, y es también el oro de la mañana, el oro de aquella primera mañana en el Purgatorio.

¿Qué es el Oriente? Si lo definimos de un modo geográfico nos encontramos con algo bastante curioso, y es que parte del Oriente sería el Occidente o lo que para los griegos y romanos fue el Occidente, ya que se entiende que el Norte de África es el Oriente. Desde luego, Egipto es el Oriente también, y las tierras de Israel, el Asia Menor y Bactriana, Persia, la India, todos esos países que se extienden más allá y que tienen poco en común entre ellos. Así, por ejemplo, Tartaria, la China, el Japón, todo es el Oriente para nosotros. Al decir Oriente creo que todos pensamos, en principio, en el Oriente islámico y por extensión, en el Oriente del norte de la India.³⁰

²⁹ Arnold Toynbee, *¿Está la historia a favor del ser humano?*, traducido al coreano por Hyuk-Sun Choi, Seúl, Inmundang, 1981, pp.180 –181. Se simplificó la opinión del gran historiador pero exagerándola un poco.

³⁰ Jorge Luis Borges, “Las mil y unas noches”, *Obras completas*, III, pp.235-236.

Por tanto, este trabajo es en realidad un estudio de la influencia asiática que incluye varios países de esta área: Corea, China, Japón, Malasia, Vietnam, Indonesia, Tailandia, etc.. El koan puede relacionarse con todos estos países asiáticos, porque el budismo los unificó. Pero no es común que un monje malayo haga una pregunta de koan. Por eso, sería mejor delimitar aún más la categoría con el término generalizado en política de: Lejano Oriente y Extremo Oriente. Puesto que Borges no escribió sobre Corea en sus *Obras completas*, puede hablarse simplemente de la influencia china y japonesa en las obras de este autor. En dicha influencia se incluirán el taoísmo, el confucianismo, el sintoísmo, la teoría del *I Ching* y el budismo.

Cuando uno habla del budismo del Lejano Oriente, no puede evitar hablar del Budismo del Gran Vehículo; asimismo, si uno habla de éste, se debe hablar del Budismo del Pequeño Vehículo; y al hablar de éste, se debe hablar de *Vedanta*, *Shankaya*, y así infinitamente.

A lo menos, se revisará el budismo de la India, pero si se habla únicamente de la influencia budista, se excluye la influencia taoísta, confucionista, sintoísta, etc. Y si se habla únicamente de la influencia china y japonesa, se sufrirá la dificultad de discernir el budismo chino del budismo hindú cuando Borges habla ambiguamente del budismo, porque si se resta el elemento hindú al budismo asiático, sólo le quedaría la cáscara del budismo.

De lo anterior surge el cuestionamiento: ¿debería hablarse de una influencia china, japonesa y budista? La conclusión es simple: cuando sea preciso, se denominará influencia china, japonesa, china y japonesa, o budista; a veces, ambiguamente se denominará la del Lejano Oriente o la asiática.

Incluso para los asiáticos, la palabra “Oriente” contiene un sutil misterio y magia. En la época antigua, para la población del Lejano Oriente, el Occidente sonaba igualmente misterioso y vago como el Oriente suena para los occidentales, pero este Occidente, de hecho, no incluye a Europa sino a la India y Arabia – aunque no la excluye– ; asimismo, al decir Oriente, los europeos piensan, “en principio, en el Oriente islámico, y por extensión en el Oriente del norte de la India”. Por la influencia budista hindú los asiáticos conciben al Occidente como “la tierra purificada” y, por el comercio con los musulmanes, a los occidentales como “los de ojos de color”. Un viajero del Oriente habla de la utopía

occidental al protagonista de “El inmortal” en *El Aleph*:

Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos.³¹

En la época moderna, los asiáticos se olvidan de este misterioso y mágico Occidente; la pasión del orientalismo de los siglos XVIII y XIX hipnotizó no sólo a los occidentales sino también a los orientales. Actualmente, aun para los orientales, la palabra “Oriente” remite a algo mágico y misterioso:

¿Y cómo definir al Oriente, no el Oriente real, que no existe? Yo diría que las nociones de Oriente y Occidente son generalizaciones pero que ningún individuo se siente oriental. Supongo que un hombre se siente persa, se siente hindú, se siente malayo, pero no oriental.³²

2. La imagen oriental de la mente del literato Borges

Sería ridículo poner el epíteto “literato” ante el nombre de Borges. Sin embargo, la razón del título de este capítulo se deriva de la sospecha de que el escritor jamás observó el Oriente desde el punto de vista político-económico; por tanto sería peor referirse a éste, al hablar de las obras borgianas, aun considerando el cuento “la fiesta del monstruo”³³ y algunos poemas juveniles de Borges.

Aunque es innegable que Borges asumió ciertas declaraciones y actitudes políticas, le faltó una idea sistemática. Su individualismo inglés, su antiperonismo, su projudasmo, su anticomunismo, su antinazismo y su simpatía por el gobierno militar muestran una serie de actitudes políticas borgianas, que radican en su visión filosófica y literaria – o estética– antes que en la visión político - económica.

Cuando Borges atacó al nazismo en el ensayo “Definición de germanófilo”³⁴, lo desconstruyó no por la visión político-económica sino por el razonamiento filosófico, o

³¹ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, *Obras completas*, II, p.534.

³² Jorge Luis Borges, “Las mil y unas noches”, *Obras completas*, III, p.232.

³³ Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges Ficcionario Una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, México, Tierra Firme, 1985.

³⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, IV.

mejor dicho, por la lógica. El razonamiento filosófico es la base de la visión político-económica, pero indica la carencia del interés por la realidad de esa base en el pensamiento borgiano. ¿Para qué un solipsista necesitaría una realidad político-económica si sólo “El” existe en el mundo ilusorio? Puede llamarse idiota³⁵, pero es inútil criticar cada acto de un idiota.

Se ha tratado de la vieja polémica acerca de la actitud política borgiana porque es el Oriente donde se extrema esta falta de visión político-económica o simplemente falta de contacto con la realidad. Borges, en varios lugares, aclara que para desarrollar la imaginación novelística libremente se necesita la distancia espacial y temporal, de modo que nadie tache de incorrecta la información que la ficción ofrece, y que el mejor lugar utópico para novelar no puede ser menos que el Oriente. El siguiente poema muestra sucintamente todas las imágenes literarias que Borges tiene del Oriente:

“El Oriente”

La mano de Virgilio se demora
Sobre una tela con frescura de agua
Y entretajadas formas y colores
Que han traído a su Roma las remotas
Caravanas del tiempo y de la arena.
Perdurará en un verso de las Geórgicas
No la había visto nunca. Hoy es la seda.
En un atardecer muere un judío
Crucificado por los negros clavos
Que el pretor ordenó, pero las gentes
De las generaciones de la tierra
No olvidarán la sangre y la plegaria
Y en la colina los tres hombres últimos.
Sé de un mágico libro de hexagramas
Que marca los sesenta y cuatro rumbos
De nuestra suerte de vigilia y sueño.
¡Cuánta invención para poblar el ocio!
Sé de ríos de arena y peces de oro
Que rige el Preste Juan en las regiones
Ulteriores al Ganges y a la Aurora
Y del haikú que fija en unas pocas
Sílabas un instante, un eco, un éxtasis;
Sé de aquel genio de humo encarcelado
En la vasija de amarillo cobre

³⁵ Originalmente la palabra “idiota” significaba apolítico, la persona a quien no le interesa la política.

Y de lo prometido en la tiniebla.
¡Oh mente que atesoras lo increíble!
Caldea, que primero vio los astros.
Las altas naves lusitanas; Goa.
Las victorias de Clive, ayer suicida
Kim y su lama rojo que prosiguen
Para siempre el camino que los salva.
El fino olor del té, el olor del sándalo.
Las mezquitas de Córdoba y del Aksa
Y el tigre, delicado como el nardo.
Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo
Para que tu memoria no me ahogue.³⁶

1) La imagen utópica o distópica de Asia

En *Orientalism*, E. Said ya explicó cómo los europeos formaron una imagen contradictoria del Islam,³⁷ al que miran como atracción, pero al mismo tiempo como enemigo mortal. En su mente se activa esta imagen contraria sobre el Islam. En el caso de la India desaparece la imagen del enemigo mortal; y en el caso de Asia, la imaginación suelta su freno por la escasa información: la leyenda del centauro³⁸ y del Preste Juan.³⁹

Borges dice que todas las cosas se exageran en el remoto país; allí el bueno será el mejor, el malo será el pésimo.⁴⁰ El Extremo Oriente ha sido siempre una región “triplemente” más apta que la India y Arabia para la libre imaginación de contraste. El diccionario chino absurdo del ensayo “El idioma analítico de John Wilkins” y el teatro chino absurdo de “La busca de Averroes” son buenos ejemplos del “asiático desorden”.⁴¹

Es importante destacar aquí el error de Foucault sobre la imagen borgiana de China.

³⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 114.

³⁷ En cuanto a este asunto también Borges explicó sucintamente: “Un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales es el descubrimiento del Oriente. Sería más exacto hablar de una conciencia del Oriente, continua, comparable a la presencia de Persia en la historia griega.” Jorge Luis Borges, “Las mil y unas noches”, *Obras completas*, III, p.232.

³⁸ Hoy se reconoce que los centauros griegos fueron los jinetes asiáticos.

³⁹ “... en las extremidades del Asia Oriental había un rey y sacerdote llamado Juan, que descendía de los Magos de Oriente y tenía gran autoridad en varias naciones sometidas antes de aquellos famosos de que nos habla la Biblia.” Jorge Luis Borges, *Borges en Revista Multicolor*, recopilado por Irma Zangara, Buenos Aires, Atlántida, p.74.

⁴⁰ “Es ante todo la de un mundo de extremos en el cual las personas son o muy desdichadas o muy felices, muy ricas o muy pobres.” Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, “Las mil y unas noches”, p.238.

⁴¹ Vale la pena comentar la opinión de Kushigian: “The phrase ‘asiático desorden’ is based on an expression from the Modernist period – ‘lujo asiático’ which was transformed by Borges to modify ‘desorden’.” Julia

Primero, en el prólogo de *Las palabras y las cosas* se dice:

Sin embargo, el texto de Borges lleva otra dirección; a esta distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, esta tabla sin espacio coherente, Borges les da como patria mítica una región precisa cuyo solo nombre constituye para el Occidente una gran reserva de utopías. ¿Acaso en nuestro sueño no es la China justo el *lugar* privilegiado del espacio? Para nuestro sistema imaginario, la cultura china es la más meticulosa, la más apegada al desarrollo puro de la extensión; la soñamos como una civilización de diques y barreras bajo la faz eterna del cielo; la vemos desplegada y congelada sobre toda superficie de un continente cercado de murallas. Su misma escritura no reproduce en líneas horizontales el vuelo fugaz de la voz; alza en columnas la imagen inmóvil aún reconocible de las cosas mismas. Tanto que la enciclopedia china citada por Borges y la taxinomia que propone nos conducen a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas; existiría así, en el extremo de la tierra que habitamos, una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero que no distribuiría la proliferación de seres en ningún espacio en el que nos es posible nombrar, hablar, pensar.⁴²

Por este comentario la fama de Borges se difundió más aún en los campos no literarios. Así, algunos piensan que inventó este diccionario chino, o al menos, como Foucault sugirió, fue la primera persona que dió “esta distorsión de la clasificación” a la “patria mítica”. En otras palabras, Foucault atribuyó a Borges la invención de la imagen heterotópica de China en vez de la tradicional utópica. En cuanto a esto, Kushigian indicó su error:

The problem lies in the fact that Foucault sees Borges assigning an order (China, utopía) to represent a heterotopia or distortion of classification and destruction of language. If Borges has selected China as his metaphor for utopia (and it is a determined selection)... , it is not because of the traditional image of rigid order and motionless figures, but rather it is because of the Orient’s capacity to deconstruct language and traditional imagery.⁴³

La confusión radica en el hecho de que Foucault, y Kushigian consideraron la imagen tradicional de China como utópica. Basta con recordar las imágenes favorables de China,

Alexis Kushigian, *Three versions of orientalism in contemporary Latinamerican literature: Sarduy, Borges and Paz*, p. 117.

⁴² Michel Foucault, *op.cit.*, “Prefacio”, pp. 4 -5.

⁴³ Julia Alexis Kushigian, *op.cit.*, pp. 116-117.

como la carta de Cervantes dirigida al generoso emperador de Catay, el sistema burocrático chino en el libro de Bacon, *Durandote* de Ariosto y otros. Borges tampoco se olvida de esta tradición europea de la gente culta china y japonesa.⁴⁴ En “El jardín de senderos que se bifurcan” de *Ficciones*, imita el cliché de saludo en la sociedad culta china antigua:

– Veo que el piadoso Hsi Péng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?⁴⁵

Pero, cuando en el siglo XX, el imperialismo europeo se extendió y se comenzó a difundir el estudio orientalista, la imagen utópica de China comenzó a superponerse con otra imagen distópica – más *in lingua franca*, despectiva– aunque ignoremos la opinión de E. Said, quien insistió que la imagen del Oriente ha sido siempre doble para los europeos. Se apoderaron de las utopías: en la India y China sólo vieron “coolies”. Los orientalistas como Heinrich Jimmer, Max Müller, Arthur Waley, Herbert Allen Giles amaron al Oriente ‘retrasado darwinicamente’; elogiaron al Oriente, pero siempre con el punto de vista de la superioridad de la civilización europea. Aunque no sea el libro de Franz Kuhn, el que comentó el diccionario chino, se puede encontrar lo absurdo de la jurisprudencia china en *A history of chinese literature* escrito por H. A. Giles:

(3.) “The bones of parents may be identified by their children in the following manner. Let the experimenter cut himself or herself with a knife, and cause the blood to drip on to the bones; then if the relationship is an actual fact, the blood will sink into the bone...”

(4.) “There are some atrocious villains who, when they have murdered any one, burn the body and throw the ashes away, so that there are no bones to examine. In such casaes you must carefully find out at what time the murder was comitted, and where the body was burnt. Then, when you know the place, all witness agreeing on this point, you may proceed without further delay to examine the wounds. The mode of procedure is this. Put up your shed near where the body was burnt, and make the accused and witnesses point out themselves the exact spot. Then cut down the grass and weeds growing on this spot, and burn large quantities of fuel till the place is extremely hot, throwing on several pecks of hemp-seed. By and by brush the place clean; then, if the body actually burnt on this spot, the oil from the seed will be found to have sunk into the ground in the form of a human figure...”⁴⁶

⁴⁴ Borges habló de la singular costumbre japonesa comentando el libro de Claude Denny, *Climat japonais* (1933). Jorge Luis Borges, *Borges en Revista Multicolor*, pp.260 –262.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.475.

⁴⁶ Herbert A. Giles, *A history of chinese literature*, New York, Grove press, 1958, pp.242-243.

También el “absurdo” teatro chino se menciona en el cuento borgiano “La búsqueda de Averroes” de *El Aleph*:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Parecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.⁴⁷

Otra “absurda” novela china en “El jardín de senderos que se bifurcan”:

Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo épico. En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria. Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental. Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir.*⁴⁸

De hecho, aun los lectores del Lejano Oriente piensan que Borges hizo bromas. Pero, si están versados en la literatura china o si piensan un poco más, no pueden reírse o su risa tiene otro sentido. El “absurdo” teatro chino no es ni más ni menos que el teatro pekinés; Borges no lo hiperbolizó mucho, sino que lo describió tal como lo leyó en los libros de Arthur Waley, quien seguramente se reía de dicho teatro. Tampoco la ridícula novela lo es tanto cuando se piensa en *Shui hu zhuan*⁴⁹ y *El libro de tres países combatientes*. David Balderston parece sugerir la influencia del libro *El arte de la guerra de Sun Tzu* en el cuento. No es sorprendente que el libro clásico chino de la estrategia

⁴⁷ Jorge Luis Borges, “La búsqueda de Averroes”, *Obras completas*, I, p.585.

⁴⁸ “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ibid*, p. 478.

enseñe que, cuando la bandera del ejército se rompe por el azaroso viento, se debe retirar al ejército.

En general, Borges no inventó los párrafos de los cuentos que corresponden a las escenas orientales, sino que tomó en préstamo las opiniones y las descripciones de los orientalistas sin mucho cambio. El diccionario chino de “El idioma analítico de John Wilkins” es uno de ellos. En el siglo XIX, el “asiático desorden” o “la lógica china” fueron conocidos entre los orientalistas; sin embargo, la polémica de si a los chinos les falta o no la lógica, no se diferencia mucho de la polémica de si el indio tiene alma o no. Por tanto, la imagen tradicional utópica de China se convirtió en la contradictoria o heterotópica. Borges lo supo y Foucault no lo intuyó.

2) La imagen de Asia como *ferocious tiger*

Quizá sea innecesario hablar del gusto borgiano por el tigre puesto que muchos críticos han comentado cuándo y cómo el escritor fue fascinado por el tigre.⁵⁰ Los enamorados de Borges recordarían su esfuerzo vano de dibujar un tigre asiático aun en el sueño.⁵¹ ¿Se podría decir que el encuentro con el tigre o con el Oriente es fatal?

Vale la pena investigar psicológicamente la fascinación u obsesión borgiana por el tigre; pero, sin tocar otra rama de la ciencia humana a la que Borges despreció, es fácil imaginar el vínculo entre la fascinación por los malvados y el tigre.

Primero, es necesario suponer el deseo conocido de un hombre de letras, pálido e incorpóreo, que ha soñado con ser un super héroe físico desde el comienzo de la literatura. Durante toda la vida, Borges jamás ha sido valiente, excepto en algunas situaciones ridículas, de manera que tanto le falta la valentía, cuanto más no puede sino anhelarla en un país tan notorio de la hombría como Argentina: la satisfacción suplementaria.

Algunos críticos juzgaron el gusto borgiano por los temas de los malhechores y las cosas triviales, como “la inscripción del carro” de la influencia vanguardista o de Baudelaire y Edgar Allan Poe. No hay duda sobre esta interpretación; no obstante vale la pena notar que Borges no tiene la “perversa estética del mal”, como Baudelaire y Edgar

⁴⁹ Borges comentó este libro chino que estaba traducido al alemán por Franz Kuhn con el título de *Die Rauber vom Liang Schan Moor*. Véase en la nota 60.

⁵⁰ Una de ellos es Julia Kushigian. Véase en su libro.

⁵¹ Jorge Luis Borges, “Mi último tigre”, *Obras completas*, III, p. 426.

Allan Poe.

Si se quitan las máscaras a los malvados borgianos, no son ni más ni menos que los superhéroes; el culto borgiano por el cuchillo, los militares, los bárbaros escandinavos y los malvados argentinos, está en la misma línea que el culto por el tigre: se trata de anticastración.

Pero el culto por el tigre sugiere algo más; es notable el gusto borgiano de lo exótico:

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante.⁵²

A Borges, innato romántico, amante de crepúsculos y de la muerte, también le fascinó algo exótico y extraño; el interés por la filosofía y literatura orientales se derivó de este gusto, del cual su propia madre atestigua:

When he was very young, he would draw animals. Lying down on his stomach on the floor, he would draw tigers, which were his favorite animals, about which for two years he read all he could get hold of. Then he became enthusiastic about Egyptian things, and he read about them... until he threw himself into Chinese literature; he has a lot of books on the subject. In short, he loves everthing that is mysterious.⁵³

Ya Borges se había contestado a sí mismo que no quería el puma ni el leopardo, sino el tigre, por la belleza; entonces, ¿por qué no el león sino el tigre? ¿Quizá no hubo león en el zoológico cerca de la casa de su infancia? o ¿tal vez la imagen del tigre del *Libro de la Jungla* era muy fuerte para el niño Borges? ¿Quizá el león es un animal familiar a los europeos?

Borges en *Siete Noches* sabiamente indicó que el león no fue un animal europeo; aunque no se sepa si los europeos sienten familiar al león, al menos el león se ubica tan distanciado como el tigre en la mente borgiana. Sin embargo ¿por qué prefirió el tigre al león?

La impresión que se tiene de los tigres y los leones es que estos últimos se agrupan

⁵² Jorge Luis Borges, "Dreantigers", *Obras completas*, II, p.161.

⁵³ Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York, E.P. Dutton, 1978, p.38.

y mantienen una vida social al contrario de los tigres, que son conocidos por su vida solitaria. El niño Borges quizá haya presentido su vida solitaria en el futuro.

Además, la imagen del león como el rey, y la del tigre como el destructor, son conocidas a través de muchas fábulas infantiles. A Borges le fascinó esta imagen del destructor despiadado, cruel y violento. ¿Cuántas veces habló sobre su secreto deseo de abrazar los libros y sobre los malvados violentos? ¿Cuántas veces quiso olvidar y borrar su memoria de todo? De algún modo, es natural que el pobre niño bien educado, cultivado y castrado, sueñe con un tigre feroz.

Mas la cuestión es: ¿cuál es la otra imagen que se proyecta desde la imagen del tigre, exótica, solitaria, feroz y destructora? Son los hunos, Atila, Gengis-khan, Tule, hijo de Zingis Jan, Shih Huang Ti, Kublai Khan, tártaros, Tamerlán y los jinetes mongoles. Los malvados argentinos, los héroes escandinavos y los militares no pueden satisfacer todos los atributos de la imagen del tigre antes mencionados. El extremo del culto de los héroes se encuentra en los héroes asiáticos, lo cual puede probarse de dos modos. Primero, aunque las páginas que Borges les ofrece son escasas en comparación con los malvados argentinos, los comentarios sobre ellos se siguen repitiendo a través de los textos; Borges es famoso por repetir sus expresiones y citas como “...una esfera, cuyo centro está en todas las partes y la circunferencia en ninguna”⁵⁴ y la mariposa de Chuang Tzu.

Además, insiste en referirse a ellos en comentarios donde no hay razón particular para hacerlo; por ejemplo, el comentario sobre los carros de Atila en “Las inscripciones de los carros”, de *Evaristo Carriego*, que no es nada más que la excusa para hablar del atroz Atila, lo cual hace suponer que las imágenes de estos héroes se grabaron profundamente en la mente borgiana hasta que las comentó inconscientemente.⁵⁵

Por otra parte, al revisar todos los comentarios relacionados con Asia, es posible clasificar dos temas principales en las obras borgianas: uno es el tema filosófico y otro es el de estos héroes, aunque podemos encontrar también comentarios esporádicos sobre la música japonesa, Go y Haikú, etc.

De hecho, estos héroes no son tan devastadores y destructores como Borges o los

⁵⁴ Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal”, *Obras completas*, II, p.14.

⁵⁵ Tampoco hay razón para comentar a Atila en “La postulación de la realidad” ni en “Historia del guerrero y de la cautiva.”

Europeos antiguos se imaginan. Shih Huang Ti, Gengis-khan, Kublai Khan y Tule no son sólo destructores de la civilización, sino también constructores de una nueva. Según estudios históricos recientes, ni siquiera los hunos, conocidos como arquetipos de barbarie, fueron tan bárbaros como los antiguos chinos y los europeos se imaginaron. En realidad, Borges debió conocer el aspecto constructor del imperio de estepa y también del Shih Huang Ti. Pero quería ver sólo el aspecto destructivo de ellos basándose en la imagen tradicional europea.

3) Asia a su imagen y semejanza

¿Realmente Borges creyó en las imágenes citadas de Asia?, ¿un asiático demasiado cruel o heroico o demasiado absurdo o culto? Seguro que no; para un solipsista para quien toda la gente es una persona, un asiático no es nada más que la proyección de su ego.

¿El protagonista Yu Tsun de “El Jardín de senderos que se bifurcan” tiene algún carácter típico chino? o ¿el de “El incivil maestro Kotsuké no Suke...” tiene algún carácter típico japonés?

En el inventario borgiano, los personajes no se dividen por nacionalidad, aunque Borges lo finge para vestir a sus personajes del color local.

¿Cuántos tipos podemos extraer de tal inventario? Está, por ejemplo, el tipo de la envidia (o la rivalidad), el vanaglorioso, y el buscador de la verdad, aunque los tipos que marcan el inventario son el valiente y el cobarde o, en una categoría más amplia y ambigua, el que “vive en el tiempo, en la sucesión” y el que vive “en la actualidad, en la eternidad del instante”.

Ni Yu Tsun, quien habló de los complejos de inferioridad como chino, ni Kotsuké, japonés, que rechazó el Hakiri; ni Moon el irlandés, del I.R.A., ni Otto Dietrich, nazi que torturó a los judíos, ni Billy the kid, que no contó “las muertes mexicanas”,⁵⁶ ni el último Martín Fierro, que se trabó con el negro, nos convencieron por su idiosincrasia racial o nacional sino por asumir su condición de ser humano universal: ser cobarde o ser valiente. Apenas distinguimos al viejo hindú, en “El hombre del umbral”, del viejo argentino, en el cuento “Sur”:

A mis pies, inmóvil como una cosa, se acurrucaba... un hombre viejo... Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.⁵⁷ (“El hombre del umbral”)

... se acurrucaba, inmóvil, como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.⁵⁸ (“Sur”)

En la mente borgiana siempre actúan dos movimientos paralelos o, quizá, opuestos: el deseo constructivo y el destructivo; el recuerdo y el olvido; el deseo de vivir y el de morir; si se aplican los términos de Foucault, también se encuentra el vaivén entre la “ semejanza ” y la “ diferencia ”. En su mundo imaginario Borges busca algo de “ diferencia ” en Asia, pero en el mundo solipsista donde vive él mismo, sólo encuentra “ semejanza ”.

Los lectores borgianos han sufrido esta terrible propensión borgiana. En su mundo de la “ semejanza ”, todos somos de la misma sangre: Kafka, Robert Browning, Lord Dunstons, Han Yu, Zenón, Kierkegaard, Nietzsche, Pascal, Nicolas de Cusa, Berkeley, ... de la misma manera, todas las religiones mundiales lo son: el sufismo es tan parecido a la cábala, la cábala al budismo o a la filosofía hindú; la filosofía hindú a la filosofía occidental.

Borges encuentra esta “ semejanza ” en la filosofía china; los comentarios repetidos sobre Chuang Tzu, Confucio, *I King* (o *I Ching*), Lao Tze, Han Yu prueban este aferrado interés coherente por ella.

Si se observa el contenido de los comentarios del sueño de la mariposa que es Chuang Tzu, el bastón que no se corta nunca aunque se corta cada día, la flecha que no se mueve, el unicornio que no se puede reconocer aunque se nos enfrenta, y sesenta y cuatro hexagramas que predicen el destino del hombre o del universo, etc., se deduce que Borges inventó sus precursores en la filosofía china.

3. El guardián de los libros chinos y japoneses

Según los “ antiborgianos ”, la biblioteca personal de Borges es muy chica y según los “ borgimaniacos ”, es muy grande. Lo que ambos grupos acuerdan por unanimidad es que la erudición borgiana es enciclopédica. Pero ¿cómo interpretar la palabra “ enciclopédica ”?,

⁵⁶ Jorge Luis Borges, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, *Obras completas*, I, p.316.

⁵⁷ *Ibid.*, p.613.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 528.

¿tiene una acepción superficial, como si lo fuera cuando Bioy Casares la comentó? o ¿tiene una acepción extensa como si lo fuera cuando Balderston la comentó en *El diccionario borgiano*?⁵⁹

En cuanto a la erudición oriental, o más precisamente, asiática, la respuesta, aunque parece ambigua y a veces un poco ofensiva, es correcta para la mayoría de los lectores americanos, europeos y también orientales, excepto los sinólogos: “Borges sabe más que tú.”

Pero aparte de esta vaga declaración, aquí se presenta una estadística del orientalismo borgiano, basada en datos concretos: primero, la lista de los libros chinos, japoneses y budistas leídos por Borges o citados en las *Obras completas*; segundo, la de los cuentos, poemas y ensayos que principalmente tratan del tema asiático y budista, y tercero, la de los comentarios sobre el tema, aparecidos en el libro mencionado. Si se consultara los textos que Borges escribió junto con otros escritores y los textos no incluidos⁶⁰ en las *Obras completas*, podrían aumentar las cifras. A continuación, la primera lista:

Paul Deussen, *Nanchedische Philosophie der inder y Die philosophie der Griechen*; Hardy, *Der Buddhismus nach altern Pali-Werken*; Koeppen, *Die Religion des Buddha*; Hermann Beckh, *Buddhismus: Buddha und seine lehre*; Radhakrishman, *Indian Philosophy*; Milinda Pañha; Lalitavistara; Majjhima nikaya; Max Müller, *Sacred books of the East*; Buddhacarita; Ange Goudart, *El descubrimiento de Europa por los chinos*; Waley, *Three Ways of Thought in ancient China*; Grousset, *L'Empire des Steppes*; John Livingston Lowes, *The road to Xanadu*; Herbert Allan Giles, *Historia de la literatura china*; Wiger, *Vies chinoises du Bouddha*; Anita Berry, *Art for children; I king; Chuang Tzu; Tao Te King; Libro de los Ritos*; Margoulié, *Anthologie raisonnée de la litterature chinoise*; A.B. Mitford, *Tales of old Japan*; Hsue-Kin Tsao, *Der Traum der Roten Kammer*.

Si el lector se viera obligado a elaborar la lista, entendería la dificultad o ambigüedad para seleccionar los libros supuestamente consultados por Borges, sin mencionar su inutilidad: “no todo lo que reluce es oro”.

⁵⁹ Daniel Balderston, *The literary universe of Jorge Luis Borges*, New York, Greenwood Press, 1986.

⁶⁰ Como colaborador de algunas revistas, Borges escribió artículos que presentaron los libros japoneses y chinos recién publicados en el mundo latinoamericano: Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji* traducido por A. Waley; Shi, Nai An, *Die Raeuber vom Liang Schan Moor* traducido por F.Kuhn; *The Book of Songs* traducido por F. Kuhn, *Chinese Fairy Tales and Folk Tales* traducido por Eberhard, Wolfram; *The Dragon Book* editado por Edwards, Evangeline D.; Ariwara no Narihira, *Cuentos de Ise*.

Seguramente Borges leyó mucho más de lo señalado en la lista. Pero aquí se ha simplificado por conveniencia, puesto que no se puede saber con certeza en qué libros pensó Borges cuando citó a Hermann Oldenberg y a A. Foucher, etc.; tampoco cuál es “un tratado famoso” budista en el cuento “Formas de leyenda”; menos todavía los libros en donde aparecen parcialmente los comentarios relacionados con el tema: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* y Jung, *Psychologie und Alchemie*, etc.; también se excluyeron los otros libros de los famosos orientalistas Deussen y Müller – que seguramente Borges leyó – a causa de que los libros mencionados se refirieron parcialmente al tema o de que es difícil decir cuáles serían estos libros.

En razón de que están fuera del corpus de la investigación, se pasan por alto libros importantes como *Kin Ping Meh* en la traducción de Franz Kuhn, *Chinese fairy tales and folk tales* traducido por Wolfgang Eberhard, *Chinesische Volksmaerchen* de Wilhelm, *The dragon book* editado por Evangeline Edwards, *Die Raeuber vom Liang Schan Moor* de Shi, Nai An (traducido por Franz Kuhn), *The tale of Genji* de Murasaki Shikibu (traducido por Arthur Waley), *The book of songs* traducido por Arthur Waley, *Cuentos de Ise* de Ariwara no Narihira y *Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon, los cuales Borges seguramente leyó y refirió para los lectores de las revistas en las que colaboraba.

Y no se incluye la bibliografía aparecida en los textos de colaboración como *Monkey*, *Manual de Indian Buddhism* y *El libro de los muertos*, etc., ni el precioso libro *Die Lehre des Buddha* de Grimm (Munche, 1917), que aparece en *Inquisiciones*, la primera colección borgiana de ensayos que puede mostrarnos cuál fue la pasión del primer Borges por el budismo.

A continuación se hace mención de los cuentos, ensayos y poemas que tratan principalmente del Lejano Oriente y del budismo, pero también de los que tratan del tema árabe y del judío para satisfacer el mayor interés del lector.

Obra completa I

Luna de enfrente

“Dakar” (TA⁶¹)

⁶¹ Tema árabe

Discusión

“Una vindicación de la cábala” (TJ⁶²)

Historia universal de la infamia

“La viuda Ching, pirata” (TAB⁶³), “El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké” (TAB), “El tintorero enmascarado de Hákim de Merv” (TA), “La cámara de las estatuas” (TA), “Historia de los dos que soñaron” (TA), “El espejo de tinta” (TA), “Un doble de Mahoma” (TA)

Historia de la eternidad

“El acercamiento a Almotásim” (TA)

Ficciones

“El jardín de senderos que se bifurcan” (TAB), “La muerte y la brújula” (TJ), “El milagro secreto” (TJ)

El Aleph

“La busca de Averroes” (TA), “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (TA), “Los dos reyes y los dos laberintos” (TA)

Obra Completa II

Otras Inquisiciones

“La muralla y los libros” (TAB), “Formas de una leyenda” (TAB)

El hacedor

“Parábola del palacio” (TAB), “Ariosto y los árabes” (TA)

El otro, el mismo

“Una llave en Salónica” (TJ), “El golem” (TJ)

Elogio de la sombra

“A Israel” (TJ), “Israel” (TJ), “El guardián de los libros” (TAB), “Israel, 1969” (TJ),

El informe de Brodie

“El indigno” (TJ), “Guayaquil” (TJ),

El oro de los tigres

“Tamerlán” (TAB), “Tankas” (TAB), “Un poeta oriental” (TAB),

⁶² Tema judío

⁶³ Tema asiático y budista

Obra completa III

La moneda de hierro

“Para una versión del *I king*” (TAB), “Signos” (TAB)

Historia de la noche

“Alhambra” (TA), “Metáforas de las Mil y Una noches” (TA), “Caja de música” (TAB), “El grabado” (TAB)

Siete noches

“Las mil y una noches” (TA), “El budismo” (TAB), “La cábala” (TJ)

La cifra

“El bastón de laca” (TAB), “El *go*” (TAB), “*Shinto*” (TAB), “El forastero” (TAB), “Diecisiete haikú”, “Nihon” (TAB),

Nueve ensayos dantescos

“El simurgh y el águila” (TA)

Atlas

“Estambul” (TA), “De la salvación por las obras” (TAB)

Total: Temas árabes = 15, Temas judíos = 7, Temas asiáticos y budistas = 21

¿Puede decirse que el tema asiático y budista destaca a lo largo de las *Obras completas* I, II y III, según esta clasificación o las apariencias engañan? Los lectores molestos por estos datos podrían consolarse atribuyendo este resultado al viejo Borges que se enamoró de María Kodama y visitó Japón; el tema asiático y budista ganó puntos principalmente en *La cifra* de 1981 y ningún punto en *El Aleph* de 1949 .

Pero tampoco se puede decir que el joven Borges no haya mostrado interés por el tema asiático y budista - puesto que dicho tema ganó dos puntos en *Historia universal de la infamia* - ni puede decirse que el maduro Borges no lo haya hecho si se considera el peso de “El Jardín de senderos que se bifurcan” entre todos los cuentos, que anuncia la madurez del autor y por ello que es la obra que fue reconocida por primera vez por el público.

Además, esta clasificación contiene un poco de arbitrariedad; la inclusión de “El milagro secreto” en el tema judío sólo por el hecho de que el protagonista es judío y la exclusión de los poemas sobre Baruch Spinoza a pesar de ser judío⁶⁴; están incluidos los

⁶⁴ Si se incluyen los poemas sobre Spinoza en el tema judío, también debe ponerse el poema dedicado al amigo judío de Borges en la lista. Pero, considerando los contenidos de esos poemas, se les excluyó.

poemas “Istambul” y “Dakar” en el tema árabe y excluido el poema “Andalucía”⁶⁵.

No deja de ser difícil clasificar sin enfrentar este tipo de arbitrariedad o de ambigüedad; en “La busca de Averroes” sale la escena singular del teatro chino que es la clave para resolver el problema de Averroes, de ahí surge la tentación de colocar el cuento: en el tema asiático al mismo tiempo que en el árabe; en “Las ruinas circulares” parece que se mezclan o se alternan las escenas de varias religiones o de varias escuelas filosóficas, pero al considerar que el protagonista comió “el arroz y las frutas”⁶⁶, el cuento puede pertenecer al tema asiático y budista por su ubicación geográfica.

La clasificación obedece sólo al índice de las *Obras completas* — contando con el recuerdo, sin releer los textos — lo que puede originar cierta incertidumbre en esta clasificación. Sin embargo, la proporción del número entre TA, TAB y TJ no cambiaría, aunque el número de cada uno varíe según el clasificador.

Ahora el lector se dará cuenta de la posibilidad de la influencia asiática y budista; aunque supiera antes qué libros leyó Borges y qué poemas trataron del tema asiático, ésta sería más perceptible por el efecto de la exhibición de las dos listas. Para culminar este sentimiento, debería anexarse aquí otra lista más larga de los comentarios borgianos sobre el tema asiático y budista aparecidos en las *Obras completas*, dicha lista se incluye en el Apéndice.

En éste se podrá verificar que el interés borgiano por Asia y el budismo ha sido constante a lo largo de las *Obras completas*. Y si se consideran los dos artículos⁶⁷ de *Inquisiciones*, podrá comprobarse que Borges leyó los libros budistas y formuló ideas concretas sobre esa religión desde temprano. Además, se confirma que el interés se ha incrementado con la edad según la segunda lista.

De hecho, no son necesarias las tres listas para saber cuánto entendió Borges sobre la civilización china; basta leer un solo poema “El guardián de los libros”:⁶⁸

1. Ahí están los jardines, los templos y la justificación de los templos
2. La recta música y las rectas palabras,
3. Los sesenta y cuatro hexagramas

⁶⁵ “Andalucía” puede sugerir varios temas, pero considerando el contenido del poema se excluyó.

⁶⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, “Las ruinas circulares”, p.452.

⁶⁷ “La personalidad y el Buddha” y “Formas de una leyenda”.

⁶⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p.377.

4. Los ritos que son la única sabiduría
 5. Que otorga el Firmamento a los hombres
 6. El decoro de aquel emperador
 7. Cuya serenidad fue reflejada por el mundo, su espejo,
 8. De suerte que los campos daban sus frutos
 9. Y los torrentes respetan sus márgenes
 10. El unicornio herido que regresa para marcar el fin,
 11. Las secretas leyes eternas,
 12. El concierto del orbe;
 13. Esas cosas o su memoria están en los libros
 14. Que custodio en la torre.
-
15. Los tártaros vinieron del Norte
 16. En criados potros pequeños;
 17. Aniquilaron los ejércitos
 18. Que el Hijo del Cielo⁶⁹ mandó para castigar su impiedad,
 19. Erigieron pirámides de fuego y cortaron gargantas,
 20. Mataron al esclavo encadenado que vigila la puerta
 21. Usaron y olvidaron a las mujeres
 22. Y siguieron al Sur,
 23. Inocentes como animales de presa,
 24. Crueles como cuchillos.⁷⁰

Los lectores del Lejano Oriente ya se han percatado de la erudición borgiana sobre aquella región, pero los lectores occidentales necesitan una explicación; si uno pide a otro definir académicamente qué es el confucionismo, la respuesta única y correcta es “rectas palabras” como cita el poema: es el punto de partida de la ciencia confucionista; si uno practica cada día rectas palabras, uno practicaría naturalmente rectos comportamientos y éstos llevarían a “recta música”. Los sesenta y cuatro hexagramas son del *I Ching*. Los versos cuatro y cinco parecen mencionar al *Libro de Ritos*; la cortesía es el núcleo de la vida confucionista. Los versos seis, siete, ocho y nueve explican el principio de la política confucionista que se llama “camino del rey”; los tres elementos del universo (el cielo, la tierra, y el hombre) se afectan uno a otro, de manera que si el hombre se comporta mal, eso puede afectar a la tierra y el cielo o viceversa. Borges se burló de esta idea en el cuento “La viuda Ching, pirata”:

Su objeto no es benévolo: no son ni fueron nunca los verdaderos amigos del

⁶⁹ El emperador.

⁷⁰ El poema original no lleva numeración.

navegante. Lejos de prestarle ayuda, lo acometen con ferocísimo impulso... a la ruina, a la mutilación o a la muerte. Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan, los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados...⁷¹

El rey es el intermediario entre el cielo, la tierra y el hombre; recibe la orden celestial y la ejecuta en la tierra para la virtud del hombre, de modo que si se comporta mal, el cielo, la tierra y el hombre quedan en peligro. Y algún animal o fenómeno sobrenatural pronostica el destino del rey como en el verso diez.

Las leyes secretas eternas en el verso once pueden ser del *I Ching*, del confucianismo y del taoísmo. El concierto del orbe en el doce es la idea principal de *Chuang Tzu*:⁷²

Tzu-Ch'i le dijo: Yen, no haces bien en preguntármelo. En este momento he perdido mi yo ¿lo sabes? Puede que tú... hayas oído las músicas de los organillos de los hombres, pero no la de los organillos de la tierra. Tal vez hayas también oído la de los órganos de la tierra pero no la de los órganos del Cielo... El hipo de la Gran mesa se llama viento. De ordinario no sopla. Cuando sopla todas las orquedades braman... desafortadamente. ¿Sólo tú no has oído nunca su zumbido y no has visto cómo sacude los bosques de las colinas? Las orquedades de los troncos de corpulentos árboles de cien brazadas de circunferencia se parecen a narices, bocas, orejas, capiteles... Entonan éstos y responden aquéllos. Es sinfonía callada de murmullos de mansas brisas; es el grandioso concierto de vientos huracanados.⁷³

La estrofa posterior describe la invasión de los tártaros que ocurría frecuentemente en la historia china, tema favorito borgiano. Borges disponía de varios libros para imaginarse esta escena, *L'Empire des Steppes* de Grousset, *The road to Xanadu* de John Livingston Lowes, *Historia de la literatura china* de Herbert Allan Giles, etc..

Considerando que “El guardián de los libros” es del viejo Borges de setenta años, es la sinopsis fidedigna de la impresión que Borges tuvo sobre la civilización china durante toda su vida y muestra la comprensión correcta y profunda que tuvo de dicha civilización.

Quizá algunos lectores orientales puedan refutar el uso del epíteto “profunda” cuestionando si se puede decir que uno tiene la comprensión profunda del confucianismo y

⁷¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, “La viuda Ching, pirata”, p.308.

⁷² El concierto del orbe significa la armonía entre todos los elementos del universo.

⁷³ Chuang-Tzu, *Chuang-tzu*, traducción de Carmelo Elorduy S.J., Venezuela, Monte Ávila Editores, 1993, p.13.

Chuang Tzu si uno habla de “las rectas palabras” y “el concierto del orbe”. Para los sinólogos esta clase de erudición ni siquiera puede llamarse académica, puesto que es básica y conocida; pero, ¿qué se espera de Borges? ¿Un sinólogo?

Podría asegurarse que Borges no tuvo la erudición de los sinólogos; no hay datos precisos que digan que Borges tuviera varias docenas de tesis sobre el *I Ching*, *el Libro de Ritos* o *Chuang Tzu*, respectivamente; parece que Borges apenas leyó unos tratados sobre estos cánones orientales. Sin embargo, es posible comprobar que el interés borgiano por estos preceptos o por los libros clásicos asiáticos fue especial, por el hecho de que Borges consiguió y cotejó las versiones del *I Ching*, *Chuang Tzu* y otros libros literarios clásicos chinos. Borges una vez describió su desilusión, cuando encontró que la traducción de las letras chinas variaban drásticamente en cada versión:

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida”. En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: “Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar su belleza y sus defectos.” Entonces, como Paolo y Francesa, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.⁷⁴

Por esta cita, se sabe cuánto era el entusiasmo borgiano por la literatura china. Y si se considera la exaltación borgiana, cuando recibió la propuesta de la visita a China y si se observa el libro *Japón en Borges y Borges en Japón*, su entusiasmo fue tanto que da la impresión de que su literatura, cultura y filosofía favoritas son del Lejano Oriente. Pero, ¿quién no alabaría al anfitrión visitando su casa?

Sin embargo, en las actividades de Borges como colaborador de revistas, se nota que su entusiasmo por la literatura china y japonesa pasó a ser una obligación, puesto que como políglota Borges se encargó de la sección de la literatura extranjera en varias revistas, de suerte que revisar y presentar los libros orientales se hizo su deber. Además, “El jardín de senderos que se bifurcan” siempre siguió tras el nombre de Borges por ser su primer

⁷⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, IV, “Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo”, p.396.

libro del éxito; por tanto, no es tan extraño que haya escrito un poema de prólogo para la versión del *I Ching* en Argentina. Este mismo reconocimiento público lo hizo dar una clase de budismo y escribir *¿Qué es el budismo?* Es posible que Borges haya actuado como especialista suplente de la literatura china en el mundo intelectual argentino, donde era escaso el estudio orientalista y lo fueron los sinólogos hasta cierta época.

Ahora que el lector se ha formado una opinión sobre la influencia asiática, al fin de este capítulo, se insiste en que Borges la recibió; aquí no se discute que esa influencia sea decisiva, sino basta atestiguar su presencia, puesto que algunos lectores borgianos todavía piensan que el elemento asiático aparecido en los textos es pasajero y nada más que un elemento decorativo para completar el contenido principalmente occidental, a pesar de que Kushigian escribió sobre la influencia oriental y varios libros de diversos críticos han sugerido parcialmente la asiática. De hecho, los lectores también han percibido la existencia de los comentarios asiáticos; sólo fueron indiferentes a ellos. ¿Qué sentido tendría la palabra *Hung Lu Meng* ante los lectores occidentales que no han leído la novela y no saben chino?; ¿qué sentido tendrían “las rectas palabras” y “concierto del orbe” para los que no saben del confucianismo y del taoísmo?

Lo mismo ocurre al leer el poemario del *Cuaderno San Martín*; para una persona que no es argentina, las palabras “la Recoleta” y “La Chacarita” suenan vagas y, a veces, no tienen ningún sentido. Son nada más palabras huecas sin connotación.

Como dijo Borges, sin saber cómo es el unicornio, uno no puede encontrarse con él, porque no lo conoce. De igual modo, los lectores que no conocen la tradición asiática, no pueden encontrarla. Uno jamás puede ver “El jardín de senderos que se bifurcan” de igual modo después de leer o saber del *Hung Lu Meng*.

4. Interpretación de los textos borgianos al modo del “asiático desorden”

Los literatos estructuralistas instintivamente tenían a pecho que el texto debe interpretarse dentro de sí mismo, de manera que no se necesita leer el *Hung Lu Meng* ni el *I Ching*. Según este criterio, no es necesario leer ni saber de *Don Quijote*, Schopenhauer, incluso de Platón ni de Aristóteles. Pero uno se sentiría estremecido, si tuviera que interpretar los textos borgianos sin el conocimiento de la tradición occidental. Es posible la interpretación; no obstante, resultaría muy pobre o inconcebible para algunos, puesto que, aunque el

criterio no los requiere para una interpretación intrínseca, son necesarios para “enriquecer la lectura”.

Quizá sin cierto conocimiento oriental – judaísmo, sufismo, budismo, etc.– la interpretación de los textos borgianos sería mezquina o imposible para algunos poemas, cuentos y ensayos.

Para enriquecer la lectura o también para salvar los textos de la incompreensión, en este capítulo se presentan algunas interpretaciones al estilo del Lejano Oriente, donde todo se conecta con esta misma región. Quizá los antepasados de esta zona los interpretarían, si pudieran leerlos, porque no sabían de Hume, Berkeley, Platón y Aristóteles, etc., según “el asiático desorden”.

1) La mentira conocida del prólogo de *Ficciones* sobre “El jardín de senderos que se bifurcan.”

Ya algunos críticos han comentado la relación entre el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” y el *Hung Lu Meng*, indicando la poca honradez de Borges quien presentó el cuento como “policial”⁷⁵. Sin embargo, ningún lector del Oriente lejano puede sentir familiar el cuento a primera vista.

Aunque Borges prestó la escena y el personaje oriental, el tema metafísico les resultó bastante extraño y sorprendente la idea del laberinto del espacio y del tiempo. En Corea apenas algunos presumieron la cosmovisión budista: karma; sin embargo, la mayoría de críticos buscó las respuestas en el laberinto griego o la teoría de la física moderna: teoría del caos, puesto que Borges explícitamente habló del laberinto de Asterión en otros cuentos y los críticos pasan por alto la mención del *Hung Lu Meng (El Sueño en el Pabellón Rojo)* en el texto, considerándola accidental.

No obstante, la idea del laberinto del tiempo salió directamente de *El Sueño en el Pabellón Rojo* antes que del karma y el laberinto griego. La mayoría de las menciones – por ejemplo, el nombre del protagonista Yu Tsun⁷⁶, Yunnan (provincia china) y la Dinastía Luminosa– parecen conseguidas por la lectura de aquel libro chino. En la sección ‘Reseña’

⁷⁵ Borges en su prólogo de “El jardín de senderos que se bifurcan” define el cuento como policial (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.429). Al respecto, Yin Yang habla de “engañoso dirección que indica Borges en el prólogo de *Ficción*” (Yin Yang, *op.cit.*, p.17).

⁷⁶ El idéntico nombre del protagonista de *El Sueño en el Pabellón Rojo*.

de la revista *El hogar* (19 de noviembre de 1937)⁷⁷ Borges introdujo este nuevo libro oriental.

El primer capítulo cuenta la historia de una piedra de origen celestial, destinada a soldar una avería del firmamento y que no logra ejecutar su divina misión; el segundo narra que el héroe de la obra ha nacido con una lámina de jade bajo la lengua; el tercero nos hace conocer al héroe, ... Después, la novela prosigue de una manera un tanto irresponsable o insípida; los personajes secundarios pululan y no sabemos cuál es cuál. Estamos como perdidos en una casa de muchos patios. Así llegamos al capítulo quinto, inesperadamente mágico, y al sexto, 'donde el héroe ensaya por primera vez el juego de las nubes y la lluvia'. Esos capítulos nos dan la certidumbre de un gran escritor. La corrobora el décimo capítulo, no indigno de Edgar Allan Poe o de Franz Kafka, "donde Kia Yui mira para su mal el lado prohibido del Espejo de Viento y Luna".⁷⁸

¿De dónde sacó Borges la idea de "El jardín de senderos que se bifurcan" de Ts'ui Pen?⁷⁹ laberinto del espacio y del tiempo? ¿Cómo sacó la idea del jardín de laberinto? En sus poemarios de la primera época, Borges muestra varias veces su afición por el patio y el jardín, y en un artículo explica su impresión laberíntica de los peldaños espirales hacia la profundidad en el jardín de su niñez. ¿Borges conjugó este jardín infantil con el laberinto de Asterión?

Se pretende explicar el concepto borgiano del jardín laberíntico con el del jardín asiático. Pero, antes de esto, vale la pena conocer la palabra china *chin*(陣), que puede traducirse como el orden de batalla; es precisamente un término militar. Entre varias estrategias y tácticas militares del Lejano Oriente, cómo y dónde colocar al ejército es el asunto más importante. En comparación con la falange griega, los ejércitos de la época antigua china fueron populosos, de manera que como se colocara un ejército, decidiría la victoria o derrota en una guerra. Este *chin* puede funcionar como una clase de laberinto compuesto por los soldados, los artefactos y la geografía natural para desorientar al enemigo.

Sin embargo, lo más interesante es que cuando el concepto de *chin* entró en el mundo imaginario de los chinos, se volvió más fantástico. En la novela épica clásica de

⁷⁷ 'El jardín de senderos que se bifurcan' data de 1941.

⁷⁸ Jorge Luis Borges, "El sueño del aposento rojo, de Tsao Hsue Kin", *Obras completas*, IV, p.329.

⁷⁹ El cuento de Ts'ui Pen intenta componer una novela que tiene el mismo título del cuento que Borges escribió.

China *El Libro de Tres reinos combatientes*, se dice que un consejero militar hizo colocar unas piedras y otros materiales en el campamento y sólo con esta colocación de las piedras, derrotó al ejército enemigo simulando 100,000 soldados. Históricamente, el consejero existió y fue un gran especialista en *chin*; la novela sólo exagera su talento. Desde esta obra, las novelas o cuentos fantásticos de índole taoísta y budista hiperbolizan el *chin* extremadamente: ahora el *chin* no sólo inventa el espacio, sino también abre otro mundo, otro tiempo.

En una novela coreana tradicional⁸⁰ que pertenece a un ciclo de *El Sueño en el Pabellón Rojo*, la señora de un general coreano encarcela al general chino en su jardín, quien históricamente se apoderó de la dinastía coreana, usando este *chin*, simulando otro espacio y tiempo,

La jardinería asiática ha querido simular el universo en un pequeño jardín según la teoría de *Fensu* y el jardín del *Sueño en el Pabellón Rojo* demuestra aquel concepto asiático.⁸¹ En el capítulo XVII, los protagonistas se extraviaron en este tipo de jardín:

De no ser por esta colina – observó Jia Zheng– , uno abarcaría de un vistazo todo el jardín con sólo cruzar la puerta , lo que resultaría bastante soso.

– Sin duda, coreó la compañía. – Sólo un jardinero de gran talento puede haber concebido algo así

Sobre el monte en miniatura distinguieron unas rocas blancas que semejaban monstruos y fieras; unos yacentes, otros rampeantes, y todos tachonados de musgo o cubiertos de plantas trepadoras que casi ocultaban un sendero zigzagueante.⁸²

A su izquierda vieron dos puertas, y una ventana a su derecha; pero cuando quisieron avanzar, el pasadizo estaba bloqueando por una estantería de libros.

Volviéndose, vieron el camino a través de otra ventana, pero al llegar a la puerta se tropezaron con un grupo idéntico al suyo, una inversión de su propia imagen; en realidad estaban contemplando un gran espejo. Le dieron la vuelta y cruzaron nuevos umbrales.⁸³

Surge entonces otra pregunta: ¿de dónde sacó la idea de juntar la novela y el laberinto? Y la respuesta está oculta en el título larguísimo del capítulo que abarca dichas

⁸⁰ *Baksijeon*, del cual no se sabe el nombre del autor ni la fecha de la elaboración.

⁸¹ Vale la pena saber que el sentido de la palabra china *lu* se aproxima más al pabellón que al aposento. *Lu* por lo general se establece cerca de la montaña o del lago, de manera que tiene buena vista. Además, tiene un hermoso jardín.

⁸² Xueqin Cao, *Sueño en el Pabellón Rojo I*, traducido por Tu Xi, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp.349 - 350.

⁸³ *Ibid.*, p.365.

citas:

En el jardín de la Vista Sublime, las composiciones de inscripciones ponen a prueba el talento. Los Extraviados en el Patio Rojo y Alegre exploran un refugio solitario.⁸⁴

El capítulo narra que los protagonistas entran en un jardín que parece pequeño y que tiene una colina. Pero en esta colina se encuentran aguas, montañas, puentes, etc., que todavía no tienen inscripciones o todavía no tienen nombres propios, aunque su belleza es comparable con los lugares famosos y legendarios de la China. Ellos se complacen al ver estos bellos paisajes y ponen nombres a cada río, cada montaña y cada puente en miniatura, prestando la toponimia china y citando poemas o anécdotas legendarios relacionados a cada lugar en miniatura.⁸⁵

Según este capítulo, lo que Ts'ui Pen intentó en el cuento parece coincidir con lo que intentó el jardinero o el dueño del jardín en *El Sueño en el Pabellón Rojo*: 'componer un libro y un laberinto'. Un crítico escrupuloso podría plantear la duda de que el jardín del capítulo citado no tiene indicio del laberinto temporal. No, al menos, en este capítulo; pero sí en todo *El Sueño en el Pabellón Rojo*.

Según la "reseña" citada: una piedra celestial o divina se hizo hombre o, en otras palabras, se encarceló en el tiempo y el espacio por la negligencia en su misión. Este tema derivado de la teoría budista karma se ha infiltrado en todos los cuentos y las novelas tradicionales de Asia. Si Borges leyó cualquier libro asiático de la tradición, con dificultad evitaría este tema. En Corea hay otra novela llamada *El Sueño de Nueve Nubes* (Man-Jung, Kim, 1689) que podría merecer el título de bisnieto de *El Sueño en el Pabellón Rojo*. En la novela, un monje celestial padeció el cuerpo humano por la codicia sensual y fue encadenado por la ley de karma. Si se remonta al origen de este tema, pueden encontrarse

⁸⁴ *Ibid*, p.345.

⁸⁵ Vale la pena notar que las toponimias y las anécdotas comentadas son acrónicas y a veces, inexistentes en la realidad, de manera que los protagonistas, en efecto, recomponen un universo con su historia. También se debe notar que en aquel momento la China con sus reinos subyugados significa todo el universo. Al respecto, Arturo Echevarría en su libro *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* (Madrid, Iberoamericana, 2006) comenta como sigue: "Refiriéndose a este mismo asunto, Andrew Plaks, en un extenso estudio precisamente sobre el *Sueño de la cámara roja* comenta: 'The Chinese literary garden, is a mixed composition of elements that, taken together, comprise a synecdochical sampling of infinite phenomena of the world beyond its gates.' Y un poco más adelante añade : 'we may still say that the enclosed landscape is intended to be apprehended as an entire world in miniature.' (Plaks, 1976 : 162 -3)" El libro de Arturo Echevarría parece elucidar todo lo que el tesista quiere explicar, pero aclara que él escribió este apartado en 1997.

las anécdotas budistas donde un asesino de un tiempo puede convertirse en víctima de otro tiempo o la locución budista “un cerdo come cerdo” para reprender a quien come cerdo.

Explícitamente, Borges habló del laberinto del tiempo en la reseña del 16 de junio de 1939 introduciendo una nueva traducción de *Las mil y una noches* de Sir Richard Burton, donde también el protagonista lo comentó.⁸⁶ En cuanto a la novela caótica que se bifurca infinitamente, se puede contar con los escritores vanguardistas o modernistas de su época como Joyce, quienes incitaron la imaginación de Borges con sus esfuerzos excéntricos para inventar un nuevo género. Sin embargo, el corpus del cuento cuenta con “El Sueño en el Pabellón Rojo”, y la metáfora de que el jardín es un laberinto se consiguió por la lectura de aquel libro.

David Balderston sugiere que Borges obtuvo esa idea de las trincheras laberínticas de la Guerra Mundial.⁸⁷ Y también vale la pena recordar que Borges varias veces se refiere al jardín inglés “desierto” y “laberíntico”.⁸⁸ Pero los laberintos de las trincheras y del jardín inglés son básicamente hechos al azar: uno por la necesidad de la guerra y otro por la vastedad; al contrario, el jardín del Lejano Oriente fue hecho para simular el universo: es artificioso y al mismo tiempo azaroso.⁸⁹

En efecto, no importa que Borges haya conocido la jardinería del Lejano Oriente, lo importante es que en el *Hung Lu Meng* el protagonista sueña con el mismo jardín donde él vive; se acerca a él siendo atraído por la música que parece ser tocada en la casa de Albert, entra en él, ve el libro que contiene los destinos de todos los protagonistas y escucha las canciones tituladas *Hung Lu Meng* que pronostican los destinos de sus familiares, pero él no entiende nada; aún más, hace el amor con una mujer del sueño: su sirvienta en la vigilia.

Considerando que el verdadero laberinto de Borges no es físico, sino temporal, las trincheras de la guerra o el jardín inglés no pueden ser la inspiración de su cuento.

Como Borges escribió en su prólogo, el argumento del cuento es indudablemente policial; se aclara la causa del asesinato: indicar el nombre de la ciudad a bombardear matando a la víctima cuyo nombre es idéntico al de la ciudad. Pero este argumento

⁸⁶ Jorge Luis Borges, “El último libro de Joyce”, *Obras completas*, IV, p.437.

⁸⁷ Daniel Balderston, *¿Out of context?*, Durham, N.C., Duke University, 1993, capítulo III.

⁸⁸ Borges habla de “un laberinto en el jardín” en “A cierta isla” de *La cifra* (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p.331).

⁸⁹ El jardín del Oriente Lejano imita al universo. Vale la pena consultar los libros de jardinería en el Oriente Lejano.

principal no es el único que sorprende; si el cuento tuviera sólo éste, la fama de Borges no rebasaría a la de A. Christi. Lo sorprendente es el secundario, el motivo del crimen se dilucida por el razonamiento filosófico:

A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan, o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.⁹⁰

Esta visión no es de la tradición occidental como dice la cita. Es el concepto del tiempo hindú, es el de tiempo budista que se llama *pratiya-samutpada* (dependencia mutua).⁹¹ No es de la Cábala,⁹² ni del sufismo⁹³ ni el de la transmigración pitagórica, ni el del retorno eterno platónico. Como hizo el autor de *Unthinking thinking* excelentemente, la física moderna puede explicarlo, pero en la Teoría del Caos o Cuántica no caben las palabras como “un error” y “un fantasma”. Básicamente el *Hung Lu Meng* mantiene dos series del tiempo que son la de la vida de una piedra y la del hombre que tiene un jade bajo la lengua.

Quizá se pueda preguntar si ese tiempo de la novela china es lineal como el tiempo occidental, porque una piedra progresa hacia el hombre, quien progresa hacia un viviente elíseo. Pero no lo es, puesto que no tiene una noción progresiva. Según el concepto del tiempo budista, un individuo puede llegar al paraíso o puede hacerse el supremo dios de todo el universo por sus esfuerzos o por acarrear un buen karma, pero llegar al paraíso o hacerse el dios omnipotente no significa el fin del mundo. Después de llegar al paraíso o de

⁹⁰ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Obras completas*, I, p.479.

⁹¹ “‘El jardín de senderos que se bifurcan’ is perhaps the best example of Borges’s fascination with the conception of a trans-temporal reality which admits an infinity of variation. This portrayal of the universe is in accord with recent scientific speculation of a decidedly mystical bent, as well as Buddhist and Hindu teachings.” Howard Alan Giskin, *Mysticism and the problem of the One and the Many in Borges*, Connecticut, The University of Connecticut, 1988, p.97.

⁹² Aunque Jaime Alazlaki se refirió a la trasmigración de la cábala, el gilgul es una muy delimitada transmigración.

⁹³ Se puede vislumbrar la transmigración en la tradición herejética del sufismo, pero no fue nada general.

hacerse el dios, otra vez puede degenerar hasta llegar a un gusano y puede repetir lo que antes hizo varias o infinitas veces pero con una diferencia ínfima, de manera que la repetición infinita sin dirección mutila o aniquila la noción del tiempo que transcurre.

De hecho, un diccionario de religión distingue la transmigración budista de todas las demás de otras religiones por la falta del concepto de la transmigración del alma en el budismo. Borges y Alicia Jurado, juntos o separados, prestaron atención a esta falta. Pero, ¿si no transmigra el alma, qué es lo que hace? Borges lo explica en “la personalidad y el Buddha”:

En la primera vigilia de la noche, Siddhartha, recuerda los animales, los hombres y los dioses que ha sido, pero es erróneo hablar de transmigraciones de su alma. A diferencia de otros sistemas filosóficos del Indostán, el budismo niega que haya almas... La primera suma teológica del budismo, el *Visuddhimagga* (*Sendero de la pureza*), declara que todo hombre es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos. “El hombre de un momento pasado”, advierte ese libro, “ha vivido, pero no vive ni vivirá; el hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive; el hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá”... Un carácter, no un alma, yerra en los ciclos del Samsara de un cuerpo a otro; un carácter, no un alma, logra finalmente el Nirvana, o sea la extinción. (Durante años, el neófito se adiestra para el Nirvana mediante rigurosos ejercicios de irrealidad. Al andar por la casa, al conversar, al comer, al beber, debe reflexionar que tales actos son ilusorios y no requieren un actor, un sujeto constante.)⁹⁴

Podría decirse simplemente que la ilusión transmigra. El otro título del *Hung Lu Meng* es *Las memorias de una roca*, es decir, el sueño de una roca. ¿Es posible que una roca pueda tener memorias o soñar? Jamás soñó, jamás hubo transmigración o karma; “akarma” es el otro eje del budismo Mahayana, dado que el karma es el eje de aquél. El mundo material prosigue por el severo karma: el principio de causa y efecto de la materia, pero este mundo material es una ilusión o un sueño “a la expectativa” de alguien – si alguien tiene más expectativa, sentiría que el mundo es más material– , de manera que “dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada, la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa.”⁹⁵ En esta cita Borges parece sugerir que el lápiz que la primera encontró, es algo sustancial; pero al leer la página

⁹⁴ Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges en Sur*, Buenos Aires, 1999, pp.37-38.

⁹⁵ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Obras completas*, I, p.439.

siguiente, “el *ur*”⁹⁶ que es “más extraño y más puro que todo *hrön*”⁹⁷ es también “la cosa producida por sugestión”⁹⁸, el objeto deducido por la esperanza. No existe la sustancia sino el simulacro de Deleuze.

Sin embargo, sería injusto tachar a Borges de deshonra puesto que él ya indicó que ni los beduinos ni el Corán hablan del camello sino los extranjeros; también se prohíbe hablar de la blancura en el país antártico cubierto por la blanca nieve y del juego en el juego de ajedrez⁹⁹. Y en este sentido, la deshonra borgiana en el prólogo jamás ha existido; sólo los escritores que no supieran entretener al lector, le confesarían el secreto en el prólogo; Borges, el genio, únicamente lo confesó o insinuó a través de la boca del protagonista.

2) “El Aleph” según el libro budista *Avatamsaka*

Algunos hispanistas coreanos han insistido seriamente en la posibilidad de que Borges tuvo la idea del Aleph bajo la influencia budista;¹⁰⁰ especialmente relacionan el concepto del universo del Aleph con el del universo del libro llamado *El libro del collar de flor* (*Avatamsaka*). No es difícil suponerla, puesto que hay libros como *Unthinking thinking*, ya citado, que comparan el concepto del universo de la física moderna con el del universo del Aleph y también hay otros que relacionan el del universo de la física moderna con el del universo budista o hindú. Únicamente queda el trabajo de conectar estas dos ecuaciones en una. Se puede aprobar la plausibilidad de la teoría de estos libros si se los revisa detenidamente.

Sin embargo, no puede definirse ningún dictamen en cuanto a la segunda ecuación, sin ser especialista en la cosmovisión budista ni en la de la física moderna. Los budistas aplauden esa ecuación; algunos físicos están de acuerdo y otros son escépticos. Sólo un

⁹⁶ *Ibid.*, p.440.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Según Borges, el camello es tan común y corriente para los beduinos que no les trae la atención sino a los extranjeros y el Corán no necesita comentarlo porque es una cosa que todo el mundo sabe. También para la gente antártica la blancura está en todas partes y es una cosa tan común y corriente que no necesita comentarla e incluso aun se prohíbe comentarla. Y también cuando uno juega ajedrez con otro, ambos jugadores no necesitan comentarlo y aun se prohíbe comentarlo porque se contrarrestará el interés por el juego.

¹⁰⁰ Los profesores como Kwan- Soo Son (“La literatura deconstruccionista de Borges”, *Journal*, XXIV, Hankuk University of Foreign Studies, Seúl, 1996.) y Hong –Keun Kim (traductor de *¿Qué es el budismo?* en coreano) en la Asociación de Hispanistas Coreanos. Y recientemente Yuri Kim Jo se ha titulado en UNAM con la tesis doctoral : *Elementos del budismo Hua-yen en Jorge Luis Borges* (México, 2007), la cual se dedica completamente a la semejanza o identidad entre la cosmovisión borgiana y la del libro *Avatamsaka*.

aficionado a estos libros, aceptaría la escandalosa posibilidad de que se oculta la ecuación para fabricar la bomba atómica en los sutras budistas o de que Einstein encontró la teoría de la relatividad en la remotísima influencia de la filosofía hindú, pero aceptaría que existe cierta similitud entre los dos campos de la sabiduría humana más que entre la filosofía católica, sufí, cabalista y la física moderna. Sin más rodeos, se cita una escena del *Avatamsaka* en la cual los asiáticos encuentran la supuesta influencia:

En el fondo había innumerables pagodas que son tan suntuosas y excelentes como el cielo inmenso que no se estorbaban y no se mezclaban unas a otras. Por tanto, se podían ver todas las pagodas desde cualquier lugar de igual modo que Sudhana veía todas en un lugar... entre las pagodas había una pagoda ... que contenía 10,000,000,000 mundos de los 3,000 universos grandes... Sudhana vio que cada Maitreya existía en sendos mundos... que cada Maitreya dio siete pasos viendo por todas partes... que cada Maitreya gritó con la voz del león... que cada Maitreya consiguió Nirvana bajo el árbol... y que cada Maitreya enseñaba la Ley... entonces Sudhana vio que él mismo también estaba en todos los lugares donde estaba cada Maitreya...¹⁰¹

Esta cita corresponde a la última parte del *Avatamsaka* donde un joven llamado Sudhana viaja para buscar a la gente que puede hacerlo llegar a la verdad recibiendo las enseñanzas de cincuenta y dos personas de variada índole, desde un santo hasta una prostituta, y finalmente se encuentra con la torre de Maitreya.

Esa torre de Maitreya también suele explicarse con la red de joyas de Indra:

Far away in the heavenly abode of the great god Indra, there is a wonderful net which has been hung by some cunning artificer in such a manner that it stretches out infinitely in all directions. In accordance with the extravagant tastes of deities, the artificer has a single glittering jewel in each "eye" of the net, and since the net itself is infinite in dimension, the jewels are infinite in number. There hang the jewels, glittering like stars of the first magnitude, a wonderful sight to behold. If we now arbitrarily select one of these jewels for inspection and look closely at it, we will discover that in its polished surface there are reflected all the other jewels in the net, infinite in number. Not only that, but each of the jewels reflected in this one jewel is also reflecting all the other jewels, so that there is an infinite reflecting process occurring.¹⁰²

¹⁰¹ *Hwa-Um Kyeong*, editado por Mubi, Seúl, Minjocksa, 1994, pp.168-174. La escena es muy larga, de manera que está cortada al traducirla del coreano al español. La traducción es del tesista.

¹⁰² Francis H. Cook, *Hua-yen Buddhism: the jewel net of India*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1977, p. 2.

El ojo de la joya no es ajeno a los ojos de la gente del Lejano Oriente; aun las caricaturas japonesas para niños suelen hablar de un rocío entre otros que abarca todo el universo. Y todos los lectores occidentales recuerdan el poema de Wilian Blake, amante del Oriente:

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.¹⁰³

Rápidamente se sabe que este ojo de Indra o la torre de Maitreya es el jardín de Albert, que es el de Tui Pen, que es el de *Hung Lu Ming*, que es “el jardín de senderos que se bifurcan” de Borges, y al fin, que es la cosmovisión de la teoría budista de “dependencia mutua”.¹⁰⁴ La red de Indra y la torre de Maitreya son la expresión artística de aquella teoría. Parece que la red de Indra o la torre de Maitreya son poéticamente más aptas que los diagramas de la física moderna para acercarse al concepto del Aleph borgiano. Pero, ¿de veras Borges leyó este libro del *collar de flor*? Quizá no, reconociendo una limitada erudición.

En el mundo del Lejano Oriente este libro es tan conocido y tan popular que se grabó en las mentes de aquella gente; no obstante ni siquiera fue traducido en *The sacred books of the east* que tal vez Borges leyó. La explicación a esta omisión tiene pruebas circunstanciales. A pesar de la importancia del libro en el estudio del budismo chino, en la actualidad no existe el sutra original en sanscrito que corresponda totalmente a la versión china del libro,¹⁰⁵ de manera que relativamente se pasó por alto en el estudio del budismo de Mahayana que abarca el norte del India. Además, el libro es muy extenso, por tanto, no se ha hecho la traducción completa hasta fechas recientes, con excepción del libro resumido de Suzuki.¹⁰⁶

¹⁰³ William Blake, *The poetical works of William Blake*, London, Oxford University Press, 1986, p.171.

¹⁰⁴ La teoría budista de que todas las cosas se producen por la dependencia mutua. Al respecto se explicará en los capítulos siguientes.

¹⁰⁵ Véase en Jan Fontein, *The pilgrimage of Sudhana*, Paris, Mouton , 1967, p.5.

¹⁰⁶ Véase en *Mahayana texts translated into western languages*, editado por Peter Pfandt, West Germany, Bonn, Religionswissenschaftliches Seminar de Universitat, 1983, p.11.

Suzuki escribió algunos libros sobre este tema, pero, como indicó Edward Conze, no fueron muy conocidos entre los occidentales en comparación con los libros sobre el tema Zen que la escuela de Jung consideró como una terapia psiquiátrica a través de las paradojas. En estas circunstancias, es difícil suponer que el literato Borges lo haya conocido independientemente de la moda intelectual occidental.¹⁰⁷

Además, se nota en el prólogo de *Ficciones* que el autor encontró la idea en la novela de Wells: *Cristal egg*.

De hecho, “un huevo de cristal que refleja los acontecimientos de Martes”¹⁰⁸ se acerca más al Aleph cuyo diámetro sería de dos o tres centímetros;¹⁰⁹ incluso sigue fielmente la tradición occidental de la magia: la bola de cristal, sobre la cual Borges repetía la creencia de que Alejandro Magno la inventó.

Tampoco se debe olvidar que el protagonista del cuento imitó la técnica básica de la brujería medieval occidental: “– Una copita del seudo coñac– ordenó – y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable”.¹¹⁰ Es “el microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo*”.¹¹¹

Por lo demás, la vertiginosa perspectiva de todo el universo en todo el tiempo del Aleph, no se puede observar en los libros del sufismo y de la Cábala. Al respecto, D. Suzuki dice:

As to the Avatamsaka-sutra, it is really the consumation of Buddhist thought, Buddhist sentiment, and Buddhist experience. To my mind, no religious literature in the world can even approach the grandeur of conception, the depths of feeling, and the gigantic scale of composition as attained by the sutra.¹¹²

La superposición y la transparencia como los caracteres principales del Aleph marcan los objetos extraños de los cuentos borgianos:

Ando por los caminos del destierro pero aún soy el rey porque tengo el disco.
¿Quieres verlo?

¹⁰⁷ Vale la pena notar que el cuento “El Aleph” fue escrito hacia 1944 y que la popular versión occidental de *Essays in Zen Buddhism* es de 1949, la cual bien resume el argumento del *Avatamsaka*.

¹⁰⁸ Jorge Luis Borges, “El primer Wells”, *Obras completas*, III, p.75.

¹⁰⁹ *Ibid.*, “El Aleph”, p.625.

¹¹⁰ *Ibid.*, “El Aleph”, p.624.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Daisetz Teitaro Suzuki, *On Indian Mahayana Buddhism*, New York, Harper & Row, 1968, P.122.

Abrió la palma de la mano que era huesuda. No había nada en la mano. Estaba vacía. Fue sólo entonces que advertí que siempre la había tenido cerrada.

Dijo, mirándome con fijeza:

– Puedes tocarlo.

Ya con algún recelo puse la punta de los dedos sobre la palma. Sentí una cosa fría y vi un brillo.¹¹³ (“El disco” de *El libro de arena*)

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

– Ahora busque el final.

También fracasé...

...El número de este libro es exactamente infinito.¹¹⁴ (“El libro de Arena” de *El libro de Arena*)

... La grieta estaba llena de piedrecitas, todas iguales, circulares, muy lisas, y de pocos centímetros de diámetro...

Me incliné, puse la mano en la grieta y saqué unas cuantas... Al abrirla vi que los discos eran treinta o cuarenta. Yo hubiera jurado que no pasaban de diez. Los dejé sobre la mesa y busqué los otros. No precisé contarlos para verificar que se habían multiplicado. Los junté en un solo montón y traté de contarlos uno por uno.

La sencilla operación resultó imposible. Miraba con fijeza cualquiera de ellos, lo sacaba con el pulgar y el índice y cuando estaba solo, eran muchos.¹¹⁵ (“Tigres azules” de *La memoria de Shakespeare*)

Si se ordenan los cuentos borgianos cronológicamente, el disco de “Tigres azules” es la repetición o renovación de “El disco” y el libro de arena en el mismo título, es el desarrollo de “un solo volumen”¹¹⁶ “que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas”¹¹⁷ de una nota del cuento “La biblioteca de Babel”. No es necesario preocuparse por el hecho de que el disco de “Tigres azules” es azul, puesto que en el ensayo “El arte narrativo y la magia”, Borges lo justifica:

... Determinar que su agua era colorada o azul, hubiera sido recusar demasiado toda posibilidad de blancura. Poe resuelve ese problema así, enriqueciéndonos: Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida. Ignoro cómo dar una idea justa de su naturaleza, y lo conseguiré sin muchas palabras. A pesar de correr con rapidez por

¹¹³ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p.67.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.69.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.384.

¹¹⁶ Jorge Luis borges, *Obras completas*, I, p.471.

¹¹⁷ *Ibid.*

cualquier desnivel, nunca parecía límpida, salvo al despeñarse en un salto. En casos de poco declive, era tan consistente como una infusión espesa de goma arábiga, hecha en agua común. Sin embargo, éste era el menos singular de sus caracteres. No era incolora ni era de un color invariable, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura, como los tonos de una seda cambiante. Dejamos que se asentara en una vasija y comprobamos que la eterna masa del líquido estaba separada en vetas distintas, cada una de tono individual, y que esas vetas no se mezclaban. Si se pasaba la hoja de un cuchillo a lo ancho de las vetas, el agua se cerraba inmediatamente, y al retirar la hoja desaparecía el rastro. En cambio, cuando la hoja era insertada con precisión entre dos de las vetas, ocurría una perfecta separación, que no se rectificaba en seguida.¹¹⁸

Al mismo tiempo esta nota ayuda a entender la fascinación borgiana por la transparencia y la superposición.

Otra posible fuente de la transparencia y la superposición es la cosmogonía dantesca que se compone de círculos concéntricos en cuyo centro existe la Rosa nítida de luz.¹¹⁹ Tampoco se debe olvidar la imagen de Leviatán que Borges comentó, en cuya cara hay infinitas caras humanas, ni la imagen del pájaro islámico que es uno y, al mismo tiempo, treinta pájaros.¹²⁰ Y finalmente se pueden recordar las palabras de Plotino en *La historia de la eternidad*:

Toda cosa en el cielo inteligible también es cielo, y allí la tierra es cielo, como también lo son animales, las plantas, los varones y el mar. Tienen por espectáculo el de un mundo que no ha engendrado. Cada cual se mira en los otros. No hay cosa en ese reino que no sea diáfana. Nada es impenetrable, nada es opaco y la luz encuentra la luz. Todos están en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.¹²¹

Sin embargo, con estas imágenes fascinantes todavía falta mucho para llegar a la imagen “vertiginosamente” grandiosa del Aleph que no sólo tiene la superposición espacial

¹¹⁸ *Ibid.*, p.230. El subrayado es del tesista.

¹¹⁹ En relación con esta cosmogonía vale la pena recordar las diez emancipaciones del Ser eterno para crear el último mundo donde vivimos y las emancipaciones del Dios gnóstico aunque no sean visualmente transparentes y de superposición.

¹²⁰ Si se quiere ver la imagen de la rosa entre los diagramas concéntricos o la imagen superpositiva de las caras, se las puede encontrar en la iglesia barroca. Borges también citó las palabras de Salomón: “Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna Lo limita. “El cielo, el cielo de los cielos no te contiene”, dijo Salomón (I Reyes, 3, 27)”, Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal, *Obras completas*, II, p.15.

¹²¹ Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad en Obras completas*, I, p.355. *Historia de la eternidad* se publicó en 1936, pero fue citado en las *Obras completas*.

sino también temporal. Sin duda, el cielo inteligible de Plotino es la sinopsis del inconcebible universo del Aleph, pero, como indicó Borges, el cielo de Plotino es “el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos”¹²², en tanto que el universo del Aleph es concreto y real. El Aleph abarca el universo aristotélico siendo platónico, de manera que es inconcebible este universo, puesto que en el cielo de Plotino se concentran sólo los arquetipos, mientras que en el universo del Aleph se concentran las materias.

¿Se debe atribuir la singular invención del Aleph a la pura imaginación literaria borgiana? Gracias a los libros: *Unthinking thinking* y *Jorge Luis Borges and the new physics: The literature of modern science and the science of modern literature*, se puede creer que las imaginaciones literarias borgianas pueden ser buenos modelos científicos para las teorías científicas modernas. Es posible presumir que la imaginación borgiana tiene, en cierto grado, fundamento científico por el hecho de que varias reseñas borgianas sobre los nuevos libros son de libros científicos, aunque no sean para especialistas en aquellos campos. Es acertada la idea del crítico del último libro arriba comentado: la compatibilidad entre la imaginación literaria y la científica.¹²³

La imaginación borgiana, en la mayoría de los casos, no procrea invenciones frívolas y pasajeras como las alegorías de la época medieval o de Esopo; sus figuras o invenciones literarias son seriamente elaboradas y casi siempre tienen múltiples sentidos.

Y la invención del Aleph no es casual; el modelo del universo en el “Aleph” se repite en “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”, los ensayos “Dunne y el tiempo” y “La nueva refutación del tiempo”; es un *leitmotiv* en sus ensayos, cuentos y poemas.

¿Borges inventó el modelo del Aleph sintetizando la física moderna, la cosmogonía dantesca, la de Blanqui, la platónica, el sufismo y la cábala? Puede ser, pero en los dos ensayos¹²⁴ de la década de los cincuenta, Borges muy concretamente — o esencialmente —

¹²² *Ibid.*

¹²³ No se debe olvidar el misterioso libro de Blanqui, *La eternidad a través de los astros* (Louis-Auguste Blanqui, traducido por Lisa Block de Behar, México, Siglo XXI Editores, 2000), donde el autor estableció una cosmología singular con la base científica del siglo XIX. Es indudable que Borges aceptó la cosmología hipotética e imaginativa de Blanqui tal como encuentra en aquel libro. Sin embargo, hay una sutil diferencia entre los dos; Borges desarrolla su comsmovisión por el punto de vista idealista, mientras que aquél, por el punto de vista materialista. En el universo de Blanqui la materia no se cambia por la esperanza del hombre así como en los textos borgianos.

¹²⁴ “La personalidad y el Buddha” y “Formas de una leyenda”.

hablaba del Budismo de Mahayana. Tampoco se debe olvidar “La nadería de la personalidad” de las *Inquisiciones* de los 20 años, base de aquellos dos ensayos. Borges seguía pensando o leyendo los libros budistas y, si se interpreta a Borges según los tres ensayos, él sabía muy bien qué es el Mahayana.

Todos los sutras del Mahayana están decorados con collares de flores o redes de indra, aunque sean menos bellos y relumbrantes que el *Avatamsaka*. Hay una prueba de que Borges conoció “la decoración” de estos sutras, que podía leer directa o indirectamente a través de las citas de los libros de famosos orientalistas. La prueba es la palabra decorativa “arena de Ganges”. Borges no deja de repetir la palabra “Ganges” a través de todas las *Obras completas*. También repite la palabra “arena”. Primero, se pretende apreciar la arena de “La escritura de Dios” y después otros ejemplos:

No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.¹²⁵

Las arenas innúmeras del Ganges¹²⁶

La arena no sabría numerarlos¹²⁷

No son menos cuantiosas que los granos de arena del Ganges.¹²⁸

¿Qué significa “el número de los granos de arena” del Ganges para el budismo de Mahayana?¹²⁹ Si uno debe hablar del budismo de Mahayana, no puede prescindir de comentar el *Sutra de Diamante*. Por lo general, éste se considera más importante, después del *Sutra del corazón*, para entender el de Mahayana.

¹²⁵ Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, *Obras completas*, I, p.598.

¹²⁶ Jorge Luis Borges, “Las causas”, *Obras completas*, III, p. 199.

¹²⁷ Jorge Luis Borges, “La espera”, *Obras completas*, III, p.192.

¹²⁸ Jorge Luis Borges, “El palacio”, *Obras completas*, II, p.508. Aparte de estas citas, hay más pruebas, si se revisa con mayor detenimiento en las *Obras completas*.

¹²⁹ Interesantemente Borges explica el budismo Mahayana en “La personalidad y el Buddha” utilizando la misma figura: “Los últimos, redactados siglos después, razonan que todo conocimiento es irreal y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que ignora el Buddha”. Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges en Sur*, p.39.

Y si no se conoce el budismo, al leerla, quedará un cliché grabado en la memoria, aunque no se entienda nada de su sentido: “... que es el número de los granos de arena del Ganges”. En cada párrafo se encontrará este cliché budista, verbigracia: “Subhuti, suppose there were many Ganges Rivers as there are grains of sand in the bed of the Ganges Rivers... If a good man or good woman filled as many billion-world universes¹³⁰ as grains of sand in that many Ganges Rivers with precious substances...”¹³¹

Borges una vez habló de lo fantástico de la filosofía, y también de lo fantástico del budismo. Pero hay una delicada diferencia de sentido, puesto que Borges lo refería a dos materias: el primero, aludía a la literalidad o falsedad de la filosofía y, el segundo, a la fantástica literalidad o fantástica falsedad del budismo. Sí, ¡fantástico!, aquel universo compuesto por billones de mundos sale y entra por un poro de la piel de budas o *bodhisattvas*, de repente, el buda que pertenece a un mundo del extremo de aquel universo convoca a los discípulos de otro buda que pertenece a otro mundo de otro extremo de aquél.

Hay poca posibilidad de que Borges haya leído la escena de la torre de Maitreya, pero hay menos posibilidad de que no hubiera conocido la “fantástica” figura budista antes de componer *El Aleph*.¹³²

3) El tonto sabio inmortal en “El inmortal”¹³³ y el taoísmo

“El inmortal” no es una prueba representativa de la influencia asiática entre otros cuentos que tienen matices del Lejano Oriente. Es mejor comentar “Ruinas circulares”,¹³⁴ que es el sueño de otro sueño¹³⁵ relacionado con el sueño de Chuang Tzu: además, el soñador se puso la ropa gris comiendo arroz y tomando té — también tomó una canoa de bambú —. O

¹³⁰ Hui-neng, *The sutra of Hue-neng, grand master of zen with Hui-neng's commentary on the Diamond sutra*, traducido por Thomas Cleary, Boston and London, Shambhala, 1998.

¹³¹ *Ibid.*, p.110.

¹³² Suzuki resumió bien la escena en su libro *Essays in Zen Buddhism* que el tesisista considera que Borges leyó: Según *Borges en Japón, Japón en Borges*, éste una vez dijo: “Por supuesto, también he consultado las obras del doctor Suzuki.” (Guillermo Gasió, *Borges en Japón, Japón en Borges*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1988, p.66.)

¹³³ Jorge Luis Borges, *Ficciones* incluido en *Obras completas*, I.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ “In “Las ruinas circulares” thought is the fundamental reality for a man who meticulously dreams another existence, only to discover that he too is a dream of God. The visualization techniques in this story resemble those of the Tantric Yogic tradition, which has its goal liberation from unreality of the physical world and knowledge of the Absolute. “In tantric visualization the practitioner is given instruction by a master on visualizing an image of a god or an object. The yogin practices his visualization until they are extremely

también “El congreso”¹³⁶, donde el protagonista incendia todos los libros que coleccionó; según Borges, la escena se basa en una anécdota budista. Sin embargo, parece ser un trabajo innecesario hacer la exégesis de los cuentos “La viuda Ching, pirata”¹³⁷ y “ El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”¹³⁸ o de los ensayos “El sueño de Coleridge”¹³⁹ y “La muralla y los libros”¹⁴⁰, etc., o de los poemas clasificados como de dicha influencia.

De hecho, encontrar la influencia taoísta de “El inmortal” equivale a excavar ruinas arqueológicas posteriores a la fecha de la excavación: el encuentro por la esperanza o por el deseo. Sin embargo, vale la pena hacerlo, puesto que entre los aficionados a los cuentos borgianos ya es conocido el castigo de probar la manzana de la sabiduría; varios críticos ya han señalado que los protagonistas borgianos que saben la verdad, mueren, o la olvidan o se vuelven locos o tontos. Con el tiempo, algunos críticos han opinado que la visión borgiana no es tan pesimista como se piensa; el crítico norteamericano, Giskin, Ph. D. de The University of Connecticut, juntó “the birds of a feather” y formuló su hipótesis:

Borges, she asserts, wants to familiarize us with intuitions, which can help understand reality once we have lost faith in reason. She correctly notes that Borges’s characters are often thrown into chaos and confusion when they search for the meaning of life only through reason or books.¹⁴¹

There is, however, a solution to the problem of perception, which Borges frequently alludes to and often incorporates into his work: the mystical experience. ... The mystical experience is Borges’s solution to man’s confusion and disorientation in a world where his senses and reason fail to provide him with answers as to the meaning of life and the true nature of the universe.¹⁴²

En efecto, el tonto inmortal es “piedra de toque” para decidir si los cuentos borgianos son pesimistas y escépticos por completo o contienen un sentido positivo o

vivid, which may be years... for a yogin’s visualization to be successful, it must appear to the person to be lifelike.” Howard Alan Giskin, *op.cit.*, p.148.

¹³⁶ Jorge Luis Borges, *El libro de arena* incluido en *Obras completas*, III.

¹³⁷ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* incluido *Obras completas*, I.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* incluido en *Obras completas*, II.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Giovanna De Garayalde, *Jorges Luis Borges: Sources and Illumination*, London, Octagon, p.27. en Howard Alan Giskin, *op.cit.*, p.15.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 1 – 2.

trascendental. Giskin elogia en su libro¹⁴³ a los trogloditas tontos que son “infantiles en la barbarie”¹⁴⁴, “no inspiraban temor sino repulsion”¹⁴⁵, y “se habían contagiado de mi inquietud como podrían contagiarse los perros”:¹⁴⁶

The Immortales possess mystical knowledge since, like Christ or accomplished yogis, they know themselves as Spirit, even while living in mortal bodies. From this point of view, they cannot die; from the perspective of mortals, however, their nature is dual, both mortal and immortal. To realize the deathless state while still in the body is the aim of all sincere spiritual aspirants.¹⁴⁷

El problema radica en si los trogloditas inmortales “know themselves as Spirit”. Giskin sigue hablando de la sabiduría mística de los trogloditas:

The Immortals know that life in its totality is governed by the universal law of cause and effect, which the Hindus call karma.¹⁴⁸

As the Immortals know, it is only through knowledge of one’s true place in the universe that harmoius thought and action springs.¹⁴⁹

Sin embargo, la ironía del cuento consiste en que los trogloditas inmortales no saben que ellos mismos tienen la sabiduría mística, ni siquiera tienen la capacidad de “reconocer y acaso a repetir algunas palabras”¹⁵⁰ hasta llegar al final del cuento. Como deduce el narrador del cuento, el troglodita, a quien llamó Argos pensando en el perro de la *Odisea*, no fingió no hablar el lenguaje, sino que no podía.

A los lectores occidentales no les es raro el santo que pretende ser tonto o el bueno que pretende ser malo; pero el troglodita inmortal no lo pretendía sino lo era, lo cual se deriva de las dos interpretaciones opuestas sobre el mismo. Parece que se puede aguantar al tonto que esconde la calidad del sabio o a lo menos la gracia de Dios, pero ¿puede

¹⁴³ *Ibid.*, capítulo V: “Borges’s mystical ethics”.

¹⁴⁴ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, *Obras completas*, I, p.536.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Howard Alan Giskin, *op.cit.*, p.177.

¹⁴⁸ *Ibid.* pp.144-145.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, *Obras completas*, I, pp.538-539.

aguantarse al sabio que ciento por ciento es tonto?¹⁵¹ Les resultaría un poco raro y “abominable” que la sabiduría llegue finalmente a la estupidez: la revelación de que hace mucho tiempo que el troglodita Argos fue Homero, autor de *la Odisea*. Por tanto, es natural que algunos críticos infieran la decadencia de la intelectualidad y dictaminen que el cuento es pesimista.

Al respeto, se debe reconsiderar por qué Borges puso el nombre de Argos al troglodita tonto: Argos es el símbolo de la vigilia y la intelectualidad, pero su connotación es seguramente el insomnio y la monstruosidad de la intelectualidad para Borges, quien sufrió el insomnio cuya causa sería el excesivo uso de la cabeza. ¿Quién sabe que Borges la abominó, a tal grado que se autoproinó unos golpes de cabeza en la vida real?¹⁵² La cabeza del Minotauro también significa la monstruosidad de la intelectualidad.

¿Cómo puede interpretarse al sabio que es ciento por ciento tonto, que se olvidó totalmente de su sabiduría y que ahora es tonto. ¿Es tonto o sabio? ¿El cuento es pesimista u optimista? El cuento vacila en el vaivén irónico y paradójico como en otros cuentos.

No es oportuno dar respuesta a esta cuestión; aquí lo que importa es la pregunta sobre dónde Borges concibió la singular idea del tonto sabio. No son raras las historias del tonto sabio, no obstante sorprende que el sabio ni siquiera sabe quién es. Las fuentes más probables de este sabio tonto, posiblemente se encuentran en el taoísmo,¹⁵³ puesto que el tema del olvido de sí mismo es el principal del taoísmo:

Yen Hui dijo: Yo, Hui, he adelantado mucho. Confucio le preguntó: ¿Por qué lo dices? Contesta: Yo, Hui, he olvidado la bondad y la equidad. — Está bien, pero aún no basta. Otro día vuelve a verle y le dice: Yo, Hui, he adelantado mucho. Le pregunta: ¿Por qué lo dices? He olvidado ya los ritos y la música. Le contesta: Bien está, pero no basta. Otro día volvió también a verle y le dijo: Yo, Hui, he adelantado mucho. ¿Por qué lo dices? le pregunta. Yo, Hui, contesta, he llegado a asentarme en el olvido de todo. Confucio, asombrado, le pregunta: ¿Qué es eso de asentarse en el olvido de todo? Yen Hui le contesta: Es desprenderme de los miembros de mi cuerpo,

¹⁵¹ Seguramente en la tradición islámica e hindú existe el respeto por los locos y los tontos - la cual Borges describió en sus cuentos y ensayos -, también en *La historia de la locura* Foucault habló de la tradición medieval europea al respecto. Sin embargo, estos tontos islámicos, hindúes y europeos son divinos - se consideran tocados por la divinidad -, mientras que el pobre tonto borgiano no recibe ninguna gracia divina.

¹⁵² María Esther Vázquez, *Borges: Esplendor y derrota*, Tusquets, 1996. En los capítulos I y II la autora habla de los dos accidentes que Borges sufrió, en que quedó lesionado de cabeza. Claro que éstos no son intencionales.

¹⁵³ En el budismo, y también en el misticismo católico, el olvido es una meta importante.

suprimir la inteligencia, desasirme de mi cuerpo, eliminar los conocimientos adquiridos y unirme a la Gran Universalidad. Esto es asentarme en el olvido.¹⁵⁴

Y finalmente Chuang Tzu narra la singular anécdota de Hung¹⁵⁵ Meng¹⁵⁶:

Yun Chiang se paseaba por el Este. Después que pasó el ramal del (río?) Fuyao, se topó con Hung Meng. Hung Meng caminaba golpeándose sus nalgas y a saltitos como los pájaros. Yun Chiang al verle se detuvo atónito, quedó de pie y le preguntó: Anciano, ¿quién es Ud.? Anciano, ¿qué hace Ud. aquí? Hung Meng, sin dejar de saltar como los pájaros y golpearse las nalgas, le contestó a Yun Chiang : Me paseo. Yun Chiang le dice: Yo quisiera hacerle una pregunta. Hung Meng levanta la cabeza, mira a Yun Chiang y le dice: ¡Ah! Yun Chiang le dice: El vapor (ch'i) o humor del Cielo no anda bien armonizado; el vapor o los humores de la tierra están obstruidos; los seis vapores o humores (viento, lluvia, el elemento femenino, el masculino, oscuridad y luz) no están bien combinados; las cuatro estaciones no están bien reguladas. Yo quisiera armonizar la esencia de los seis vapores para fomentar la reproducción de todos los seres. ¿Qué tengo que hacer? Hung Meng, dando saltitos y golpeándose las nalgas y volviendo la cabeza, le responde: Yo no lo sé, yo no lo sé. Yun Chiang no pudo preguntar más. Después de tres años, paseaba también por el Oriente. Pasando la campiña de Yu Sung, se encontró con Hung Meng. Yun Chiang, muy contento, corrió hacia él y acercándose le dijo: Cielo, ¿te has olvidado de mí? Le hizo nuevas inclinaciones de cabeza y le dijo: Hung Meng, quisiera hacerle una pregunta. Hung Meng le respondió: Yo floto y divago sin perseguir ningún fin;¹⁵⁷ marchó sin saber a dónde; viaje ocupado en ver cosas, sin prestarles atención alguna ¿qué puedo saber de esas cosas?¹⁵⁸

El tonto sabio Hung Meng no está muy lejos del tonto sabio borgiano quien “me miró, no pareció reconocerme.”¹⁵⁹ Empero, no hay ninguna prueba, excepto las circunstanciales de que Borges leyó varias versiones de *Chuang Tzu* y de que la fábula es una de las memorables de *Chuang Tzu* con el concierto del universo y el sueño de Chuang Tzu.¹⁶⁰

De hecho, lo que se puede probar con datos precisos en este cuento es la influencia budista. Giskin en el capítulo citado sacó todos los párrafos que puedan ser de influencia

¹⁵⁴ Chunag-Tzu, *op.cit.*, pp.52-53.

¹⁵⁵ Puede significar ‘grande’.

¹⁵⁶ Puede significar ‘infantil’ o ‘estúpido’.

¹⁵⁷ Traducido literalmente del texto original: “floto y divago sin saber qué deseo”.

¹⁵⁸ Chuang-Tzu, *op.cit.*, pp.75-77.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ “One might regard Jorge Luis Borges as a modern disciple of Chuang Tzu.” (David, Christoph Krenz, *Metaphors for/ in infinity: the Parables of Kafka, Borges, and Calvino*, Milwaukee, The University of Wisconsin-Milwaukee, 1992, p. 155).

budista en el cuento, de modo que es innecesario repetirlos. Borges suele aprovecharse de las opiniones o descripciones sobre el Oriente de los famosos orientistas sin mucha modificación para sus cuentos y ensayos.

5. Borges y el budismo Mahayana

Por unos ensayos sobre el budismo, la enseñanza budista en el Colegio Libre de Estudios Superiores y el libro *¿Qué es el budismo?*, es imposible negar la relación entre Borges y el budismo. La cuestión es la intensidad; ¿cuánto influyó el budismo principalmente en *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones* ?

Si se considera el hecho de que los artículos¹⁶¹ sobre el budismo se publicaron en torno a 1950, *El Aleph* y *Otras inquisiciones* tendrían más posibilidades de estar bajo la influencia del budismo que *Ficciones*. Mas, al aceptar la opinión del autor de *Borges y la nada*¹⁶² quien sugirió que una de las razones por las que el viejo Borges rechazó retomar *Inquisiciones* y *El tamaño de esperanza*, radica en que están demasiado empapadas del pensamiento sobre la nada, podría decirse que el pensamiento sobre el budismo ha seguido creciendo desde el principio hasta llegar a las obras principales. No obstante, esta opinión no es tan persuasiva, puesto que todos pueden sentir el estilo rudimentario del primer Borges, barroco y pedante; es más razonable explicar el rechazo borgiano por la inferioridad del estilo de sus primeras obras. Al respecto, Manuel Ferrer insiste en su opinión cuidadosamente:

No se pretende con esta interrogante afirmar que ese exceso de color local o esos desmañamientos estilísticos no sean la causa del menosprecio borgeano. Se pretende sugerir que esas causas no son únicas, que junto a ellas han actuado otra u otras causas que Borges ha ocultado... Por ejemplo, que esos ejercicios literarios de primera hora exhiben, quizá demasiado abiertamente, una intromisión del sentimiento de lo irreal y de su preocupación por él mismo.¹⁶³

Y si las primeras obras exhiben el pensamiento de lo irreal, categóricamente hay lugar para la nada del budismo, aunque la meta del autor es aclarar la influencia del

¹⁶¹ “La personalidad y el Buddha” y “Formas de una leyenda”.

¹⁶² Manuel Ferrer, *Borges y la nada*, London, Tamesis Books, 1971.

¹⁶³ *Ibid.* p.15.

concepto de la nada de Macedonio Fernández en el de Borges. Es indudable el impacto del contacto personal entre ambos:

Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida larga, no hubo conversación que me impresionara tanto como la de Macedonio Fernández...¹⁶⁴

Los alegatos en pro de otros filósofos o pensadores clásicos — Platón, Leibnitz, Berkeley, Hume, etc. — que otros críticos apuntan como antecedentes y predecesores del pensamiento borgeano, no los negamos, pero sí nos parece más consecuente y racional suponer que gran parte de su importancia la tienen más por el vehículo que Macedonio ha resultado ser para ellos que por su real y directa lectura por parte de Borges. Éste los conoció y asimiló, pero quien los inculcó y profundizó hubo de ser Macedonio, que con una doctrina afín, los sintetizó llegando al extremo en las conclusiones de un idealismo absoluto.¹⁶⁵

Sin embargo, el hecho de que Macedonio Fernández sea la influencia más directa, no afecta la posibilidad de que Borges reciba la decisiva influencia de Nietzsche, Schopenhauer o el budismo, porque no puede decirse que el pensamiento de Macedonio Fernández esté libre de ellos;¹⁶⁶ al contrario, es posible imaginar que éste ayudó o incitó a Borges a entenderlos. Con Macedonio Fernández o sin él, Borges seguía manteniendo su atención en el budismo, lo cual se comprueba en los comentarios directos e indirectos que aluden al budismo sin clara indicación de la fuente. En el comentario directo de *La historia universal de la infamia* se dice:

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patibulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de

¹⁶⁴ Jorge Luis Borges. “Páginas sobre la lírica de hoy”, *Nosotros*, nos. 219-20 (agosto-sept. 1927), p.146. citado en Manuel Ferrer, *op.cit.*, p.48.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁶ ... yo creí acertar estableciendo una similitud de conceptos entre Macedonio y Berkeley. Ellos dos niegan y contienen un poco la insolencia avasalladora de lo real (...) Sin embargo, ahora (...) creo que Schelling, el filósofo del romanticismo, ofrece con su combinación de poesía y pensamiento un parentesco mayor. Pero es Schopenhauer el que puede dar un minucioso cotejo de similitudes, en su particular miraje del miraje (...) Los dos vienen torturados por un terror cósmico y hallan en el problema budista del mal físico y moral, el enunciado de su propio problema. R. Scalabrini Ortiz. “Macedonio, nuestro primer metafísico”, *Nosotros*, número 227 (abril, 1927), pp.237-8. Citado en Manuel Ferrer, *op.cit.*, p.47.

imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores.¹⁶⁷

Excepto los artículos que tratan completamente del tema budista, no hay muchos comentarios directos que aclaren su fuente en las *Obras completas*, pero los comentarios indirectos que tienen matiz budista son abundantes, aunque no se puede excluir la posibilidad de interpretarlos de otro modo. La cosmología de “El Aleph”¹⁶⁸ que insinuó Giskin como la fuente budista señala:

Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós.¹⁶⁹

Sin complicar la explicación, es posible imaginar la teoría del karma, y esta cosmovisión también puede conectarse con la cosmología de “El jardín de senderos se bifurcan”.¹⁷⁰ Igualmente sucede con la cosmología de “La escritura del Dios”:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios con cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos

¹⁶⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.291. La cita es del prólogo a la edición de 1954 de la *Historia universal de la infamia de Obras completas*.

¹⁶⁸ *Ibid.*.

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges, , “El inmortal”, *Obras completas*, I, p.542.

¹⁷⁰ *Ibid.*

procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.¹⁷¹

Aunque Borges habló del *Libro del Común*, la imagen de la Rueda no es de él; se puede pensar en la imagen del círculo inconcebible de Cusa, el cielo inteligible de Plotino, la rueda céltica, las ruedas de tres Parcas; pero es la repetición de la cosmología de “El Aleph” que es la de “El jardín de senderos que se bifurcan”. De hecho, este cuento pretende tratar el tema indígena, de manera que algún crítico alabó a Borges, cuya erudición abarcó hasta la mitología indígena, pero en realidad el tema es nada más un ornamento para el *leitmotiv* borgiano; Borges mismo lo confesó en el epílogo de *El Aleph* publicado en 1949:

El jaguar me obligó a poner en boca de un “mago de la pirámide de Qaholom”, argumentos de cabalista o de teólogo.¹⁷²

Aunque buscar la oculta oración de Dios se ajusta al argumento cabalista, el cuento tiene no pocos matices budistas como “Las ruinas circulares”, dado que se explicó antes el origen de “El número de los granos de arena” en el cuento. Es imposible comprender la idea en el párrafo anteriormente citado sin el budismo:

No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños.* Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros.

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del Dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.¹⁷³

¹⁷¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, pp.598-599.

¹⁷² *Ibid.*, p.629.

¹⁷³ *Ibid.*, “La escritura del Dios”, p.598.

Al amante del existencialismo o de Ortega y Gasset le holgaría encontrar palabras como “circunstancias” y “encarcelado”. No obstante, el énfasis en el carácter fantasmagórico del mundo aleja a Borges de aquel pensamiento.

Además de estas pruebas, hay otras más, que aparecen en los cuentos principales borgianos, pero estas pruebas triviales nada convencerán al lector de que el budismo es el eje de los pensamientos borgianos para la configuración artística de los ensayos y los cuentos. En cuanto a la nada, a la inexistencia del yo, o a la irrealidad de la realidad, tanto los pensadores occidentales como el budismo pueden reclamar las obras de Borges; es probable que la nada de Macedonio Fernández se acerque más a la de Borges, o que lo haga el budismo o Nietzsche o Heidegger... Sin embargo, si se pregunta cómo se configura artísticamente esta nada o esta inexistencia o esta irrealidad en las obras borgianas, ningún occidental lo hace como Borges. Los estilos y procedimientos lógicos del *Ser y nada* o los libros de Nietzsche no son parecidos a los de Borges, tampoco lo es el estilo de Macedonio Fernández, el valor de cuya filosofía se puede reconocer sólo al escuchar su voz viva, según Borges.¹⁷⁴

La razón principal del éxito borgiano no radica en la invención de las ideas sino en el método de expresarlas. Para expresar la nada, la inexistencia y la irrealidad, Borges estableció su peculiar estilo. En la mayoría de los cuentos y ensayos, Borges aturde o conduce a un callejón sin salida del pensamiento lógico, de modo que se deje de pensar; y mientras estamos en el estupor entre la estructura oximorónica, él distancia la realidad hasta que llegue a ser ínfima, después la borra o la iguala con la fantasía o el sueño. Por tanto, no es fácil encontrar otro escritor occidental que combine la paradoja con el efecto de distanciamiento tan perfectamente como Borges para escamotear la existencia.

Manuel Ferrer sugiere que Borges aprendió el humorismo y la paradoja de Macedonio Fernández:

Lo magno de Macedonio es la voluta, la espiral nueva del humorismo, es la mezcla de lejanías en la paradoja, es la operación de la forma (...) Lo americano, sobre todo lo claramente argentino y en particular Buenos Aires y sus alrededores, es encontrar un nuevo sesgo al viejo lenguaje (...) Esa parsimonia, ese encuentro de caminos

¹⁷⁴ Borges reconoció que el estilo de Macedonio Fernández no es tan impresionante como su discurso oral. Véase en la nota 178.

transversales y laberínticos en la gruta submarina del habla y de lo que se puede decir con ella, es el arte de Macedonio Fernández tan puramente criollo. *Macedonio es el gran hijo del laberinto espiritual que se ha armado en América.*¹⁷⁵

Recientemente, no sólo Manuel Ferrer, sino también otros críticos¹⁷⁶ han revaluado las obras de Macedonio Fernández, y uno de ellos corrigió la devaluación del viejo Borges sobre aquél; aunque no se sabe si de la admiración o del desprecio se deriva la opinión de Borges, quien califica a Macedonio como mejor conversador que escritor.

De una manera casi imperceptible, Macedonio dirigía nuestro diálogo; quienes entonces lo escuchamos no podemos maravillarnos de que los hombres que perdurablemente han influido en la humanidad - Pitágoras, el Buddha, Sócrates, Jesucristo - prefieren la palabra oral.¹⁷⁷

Quizá, como dijo algún crítico, Borges haya querido disminuir la sombra de su maestro. La opinión del crítico, quien insiste en que el valor de Macedonio Fernández puede encontrarse sólo en y por sus escritos¹⁷⁸ es seguramente opuesta a la de Borges y también, en algún sentido, a la de Macedonio. Si se supone que el primero recibió la influencia del estilo del segundo, no es tan excesivo el dictamen del Borges que habló de los excesos de aquél.

Jaime Alazraki en alguna ocasión analizó los ensayos borgianos como una estructura oximorónica:

[...] según un orden expositivo característico de muchos de sus ensayos: a) presentación del problema; b) un resumen de las hipótesis más ilustres que intentan explicar el problema; c) solución propuesta por Borges; d) rechazo de b y c y

¹⁷⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Silueta de Macedonio Fernández", *Sur*, número 28 (enero, 1937), p.75. citado en Manuel Ferrer, *op.cit.*, p.46. Marcado en cursiva por Manuel Ferrer.

¹⁷⁶ Se refiere a los críticos que han colaborado en *Macedonio Fernández Museo de la novela de la Eterna*, coordinado por Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Francia, Nanterre, Cedex, Colección Archivos, 1996.

¹⁷⁷ Jorge Luis Borges, "La muerte y su traje", *Obras completas*, IV, p. 50.

¹⁷⁸ Vale la pena transcribir las palabras de Oscar del Barco: "Se sabe que a Borges no le gusta lo escrito por Macedonio; en numerosas ocasiones ha declarado que existen dos Macedonios: el mal escritor y el buen conversador. Esas declaraciones pueden analizarse desde distintos puntos de vista. Primero como represión de la escritura por el habla; represión que... Segundo, al privar a Macedonio de su escritura (material) y afirmar su habla (espíritu), lo que Borges hace es privarlo de su ser: Macedonio sin escritura es igual a nada; como señala Germán García en su libro sobre Macedonio..." Oscar del Barco, "Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento", *Macedonio Fernández Museo de la novela de la Eterna*, p.465.

conclusión.¹⁷⁹

Su esquematización parece plausible, no obstante, algún meticuloso crítico podría plantear si de veras todos los ensayos borgianos la tienen, contrariando el dictamen del destacado especialista borgiano. Este enfocó su estudio principalmente a los ensayos de *Discusión y Otras Inquisiciones*, puesto que los ensayos anteriores a estas obras son prematuros y no muestran el estilo maduro ensayístico borgiano, según él. No hay duda de esta selección y su estructura, pero si un lector escéptico hojea las páginas de la primera obra citada, no será tan fácil encontrar los ensayos de dicho esquema y sentirá que Borges también escribió ensayos ordinarios.

Sin embargo, no es posible decir que los ensayos ordinarios de Borges no representan el peculiar estilo borgiano. Además, aun en ellos, podemos encontrar el embrión de la supuesta esquematización; a lo menos el síntoma de “indebilité” o la expresión oximorónica, no en el nivel de la estructura global del ensayo, sino en el nivel sintáctico, la de frase o de la oración.

El misticismo tiene dos métodos de llegar a la verdad o a Dios: el activo y el negativo. El primero es ejercido, por ejemplo, por Ignacio de Loyola: *imitatio Christi*; es decir, cada vez que un místico medita, va concretando la imagen de Cristo. Mientras el segundo, cada vez que lo hace, va borrando la imagen de Dios. El tantrismo hindú lo explica fácilmente: en el misticismo activo, el devoto cada día va vistiendo de ropas al Amado; en el negativo, lo va desvistiendo hasta que el dios muestre su desnudez o su verdadera figura.

Borges optó por el negativo. Niega o duda de cada pensamiento, de cada teoría suya o ajena, hasta que encuentre la última verdad. Ronald J. Christ también definió la estética borgiana como “the esthetic of negation and compression”¹⁸⁰ en su libro *The narrow act*:

Borges further clarifies his position in ‘New Refutation of Time’, showing how Berkeley had anticipated the denial of individuality which was argued by Hume. Berkeley denied that there was an object in back of sense impressions; David Hume that there was a subject behind the perception of change. The former had denied matter, the latter denied spirit, the former had not wanted us to add to the succession of impressions the metaphysical notion of matter, the latter denied did not want us to

¹⁷⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, p.327.

¹⁸⁰ Es el primer capítulo de su libro.

add to the succession of mental states the metaphysical notion of an 'I'...

Berkeley, then, denied matter; Hume denied matter and spirit; while Borges denies matter, spirit, and time. The logic of this culminative series seems inevitable. But if we accept Borges's tripartite denial, then we deny the series itself; we deny the separate identities of Berkeley...¹⁸¹

El método de negación aparece en el ensayo "Nueva refutación del tiempo".

Artículo A:

1. Borges presenta el idealismo de Berkeley con su límite. (Sólo existe la mente; niega el espacio)
2. Lo duda.
3. Presenta el idealismo de Schopenhauer con escepticismo. (Sólo existe el cerebro)
4. Lo refuta con los idealismos de Berkeley y de Spiller.
5. Otra vez presenta el idealismo de Berkeley .
6. Lo refuta con el idealismo de David Hume.
7. Borges niega ambos idealismos de Berkeley y Hume con los propios razonamientos de ellos. (Es decir, Borges refuta el tiempo con el mismo razonamiento con que Berkeley y Hume refutaron el espacio.)
8. Borges desarrolla su razonamiento.

En el artículo B usa el mismo procedimiento que el artículo A, pero con mayor eficacia para negar la realidad o el universo:

1. Se niega la materia:

Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est*, cualquiera que sea el objeto que formen), no pueden existir sino en alguna manera que la mente las perciba... afirmo que esa mesa existe, es decir, la veo y la toco. Si, al haber dejado esta habitación, afirmo lo mismo, sólo quiero manifestar que si yo estuviera aquí la percibiría, o que la percibe algún otro espíritu... Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse es percipi*; no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben.¹⁸²

¹⁸¹ Ronald J. Christ, *The narrow act*, New York, New York University Press, 1968, p.25.

¹⁸² Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p.144 – 145.

2. Se niega el espíritu:

Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; David Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción de un yo.¹⁸³

3. Se niega el tiempo:

Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente.¹⁸⁴

Por lo demás, la frase de negación del tiempo es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Este (*Adversus mathematicos*, XI, 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe.¹⁸⁵

4. Borges duda lo que él hace epilogando su famoso poético párrafo:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swendenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal, es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 145 – 146.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Aunque el autor de esta tesis coincide con la esquematización global de Jaime Alazraki, no está de acuerdo con su idea de incluir la *Discusión y Otras inquisiciones* en la misma categoría del estilo superado. En la edición de las *Obras completas*, Borges mezcló algunos ensayos de las primeras versiones de las obras mencionadas; no obstante, se puede distinguir el estilo de la *Discusión* (1930) y el de *Otras Inquisiciones* (1950). Parece que el momento en que el estilo borgiano de “la negación de la negación” se encuentra en su ápice, es cuando su actividad cerebral se encuentra en la cima. *Otras Inquisiciones* representaría ese momento que aparece en las *Ficciones* y *El Aleph*, en la prosa narrativa.

¿Se puede aplicar esta negación de la negación de los ensayos a sus cuentos? En ellos se llamaría el reverso del reverso o la reversión de la reversión. El reverso inicial en el cuento “El inmortal” es la revelación de que Argos fue Homero; pero al final se revela que Flaminio Rufo (quien encontró que Argos fue Homero) es también Homero; Cartaphilus, el narrador del cuento, también confesó ser Homero, a fin de investigar esta confusa identidad de Flaminio Rufo; Borges en la posdata del cuento informa que el doctor Nahum Cordovero negó esta historia y sugiere que él mismo no está de acuerdo con esta negación.

Se observa el mismo procedimiento en “La otra muerte”¹⁸⁷: unos dicen que Pedro Damián murió en Masoller en 1904 y otros que murió en Entre Ríos en 1946; Borges supone que hay dos Damianes a causa de que las memorias de ambos lados son tan vívidas; después de desechar esta simple conjetura, Borges ofrece la opinión de Ulrike, quien piensa que Damián vivió como una sombra hasta 1946 después de su muerte en 1904; condenando como “errónea”¹⁸⁸ dicha opinión, Borges elabora una conjetura valiéndose de la teología de Pier Damián, quien sostiene que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue”¹⁸⁹: Damián murió en 1904 y también vivió hasta 1946, de manera que hay confusión entre las memorias de la gente que lo conoce; Borges sospecha que en su relato “hay falsos recuerdos”.¹⁹⁰

No es necesario mencionar que se repite este proceso en el cuento “Tlön, Uqbar,

¹⁸⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 574.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 575.

Orbis Tertius”.¹⁹¹ Como expuso Lelia Madrid en su libro,¹⁹² los narradores de los cuentos borgianos relatan la historia dependiendo de otros narradores secundarios; éstos también desarrollan su argumento dependiendo de otros informantes o narradores, de manera que el procedimiento novelístico borgiano de “según fulano ocurrió tal accidente” sabe a procedimiento ensayístico o académico y negar las opiniones de estos narradores secundarios no es distinto de negar las opiniones de críticos en el ensayo.

Sin embargo, no todos los cuentos tienen un proceso tan complicado de negaciones como “El inmortal” y “La otra muerte”; ni todos los ensayos lo tienen tanto como “La nueva refutación del tiempo”: son casos extremos que muestran mejor el proceso. No obstante, no se puede negar que la negación doble es eje argumental para desarrollar sus cuentos y ensayos.¹⁹³ Como Borges dijo al final de la posdata del cuento “El Inmortal”: “la conclusión es inadmisibles”, cuando él ofrece conclusiones en sus obras, en la mayoría de los casos, éstas son provisionales y sutiles, de manera que todas las otras hipótesis mencionadas pueden sublevarse y desafiarlas; para él, la conclusión es nada más una de muchas hipótesis.

También se debe notar que, en los casos como “La otra muerte”, el ensayo “El tiempo y J. W. Dunne”¹⁹⁴, “La Creación y P. H. Gosse”¹⁹⁵, etc., la estrategia borgiana de la negación doble no tiene otra meta que poner en ridículo la lógica aristotélica o — quizá humana.

Ya que se ha explicado *de grosso modo* la peculiar estructura de los ensayos y cuentos borgianos, habrá que señalar dónde Borges vislumbró esa idea. Olvidando el peculiar humorismo de Macedonio Fernández para expresar la nada, se puede comprobar que los textos del budismo ofrecen la mejor posibilidad de influencia estilística. Indudablemente la primera llave se encuentra en “La nueva refutación del tiempo”; Borges se refirió al *Milinda Pañha* en el prólogo del ensayo: “La tesis que propalaré es tan antigua como la flecha de Zenón o como el carro del rey griego, en el *Milinda Pañha*; la novedad, si la hay, consiste en aplicar a ese fin el clásico instrumento de Berkeley”¹⁹⁶ y también en

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987.

¹⁹³ Especialmente cuando se trata de la irrealidad del mundo, el pensamiento humano y “yo”.

¹⁹⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.135.

la nota del prólogo:

No hay exposición del budismo que no mencione el *Milinda pañha*, obra apologética del siglo II, que refiere un debate cuyos interlocutores son el rey de la Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena. Éste razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas... Al cabo de una controversia de muchos días, Menandro (Milinda) se convierte a la fe del Buddha.¹⁹⁷

Frente a un ensayo singular que abarca dos artículos, A y B, cuyo proceso es indudablemente la negación de la negación, Borges habla de la famosa técnica budista de negar o escamotear la realidad. Aunque él también habla de Zenón, el procedimiento borgiano no es la dialéctica de Zenón, puesto que éste utiliza la paradoja para probar que la realidad es un *continuum*, mientras Borges y el budismo lo hacen para negar la realidad.

También se puede confirmar el hecho de que Borges prestó atención a la técnica budista de negar la realidad en este ensayo:

En el *Sendero de la Pureza* se lee: ‘En ningún lado soy un algo para alguien, ni alguien es algo para mí’; creerse un yo – *attavada*– es la peor de las herejías para el budismo. Nagarjuna, fundador de la escuela del Gran Vehículo, forjó argumentos que demostraban que el mundo aparental es vacuidad; ebrio de razón, los volvió después (no pudo no volverlos) contra las Verdades Sagradas, contra el Nirvana, contra el Buddha. Ser, no ser, ser y no ser, ni ser ni no ser; Nagarjuna refutó la posibilidad de esas alternativas. Negadas la substancia y los atributos, tuvo asimismo que negar su extinción; si no hay Samsara, tampoco hay extinción del Samsara y es erróneo decir que el Nirvana es. No menos erróneo, observó, es decir que no es, porque negado el ser, queda también negado el no ser, que depende (siquiera verbalmente) de aquél.’ ‘No hay objetos, no hay conocimiento, no hay ignorancia, no hay dolor, no hay origen del dolor, no hay aniquilación del dolor, no hay camino que lleve a la aniquilación del dolor, no hay obtención, no hay no obtención del Nirvana’, nos advierte uno de los sutras del Gran Vehículo. Otro funde en un sólo plano alucinatorio el universo y la liberación, Nirvana y Samsara. ‘Nadie se extingue en el Nirvana, porque la extinción de inconmensurables, innumerables seres en el Nirvana es como la extinción de una fantasmagoría creada por artes mágicas’. La negación no basta y se llega a negaciones de negaciones; el mundo es vacuidad y también es vacía la vacuidad.¹⁹⁸

Fácilmente se puede comprobar que “el mundo es vacuidad y también es vacía la

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁸ Jorge Luis Borges, *Jorge Luis Borges en Sur*, p. 38.

vacuidad” es el concepto propio o el motor propio borgiano, al recordar la cita del prólogo de la *Historia universal de la infamia* y varios comentarios sobre la realidad que aparecen a través de las *Obras completas*, uno de los cuales es de “El Inmortal”:

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.¹⁹⁹

Sin embargo, Borges jamás manejó la sofisticada negación de Nagarjuna: la cuádruple negación (ser, negar el ser, negar el ser y el no ser, negar a negar el ser y el no ser) sino que se aprovechó de la intensificación o gradación de la negación para escamotear la realidad. Hay otro ensayo donde se aprecia esta gradación de la negación:

Minuciosa relación del juego (de un Buddha) quiere decir *Lalitavistara*, según Winternitz; un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño. Siddhartha elige su nación y sus padres. Siddhartha labra cuatro formas que lo colmarán de estupor, Siddhartha ordena que otra forma declare el sentido de las primeras; todo ello es razonable si lo pensamos un sueño de Siddhartha. Mejor aún si lo pensamos un sueño en el que figura Siddhartha (como figuran el leproso y el monje) y que nadie sueña, porque a los ojos del budismo del Norte el mundo y los prosélitos y el Nirvana y la rueda de las transmigraciones y el Buddha son igualmente irreales. Nadie se apaga en el Nirvana, leemos en un tratado famoso, porque la extinción de innumerables seres en el Nirvana es como la desaparición de una fantasmagoría que un hechicero en una encrucijada crea por artes mágicas, y en otro lugar está escrito que todo es mera vacuidad, mero nombre, y también el libro que lo declara y el hombre que lo lee. Paradójicamente, los excesos numéricos del poema quitan, no agregan, realidad; doce mil monjes y treinta y dos mil Bodhisattvas son menos concretos que un monje y que un Bodhisattva. Las vastas formas y los vastos guarismos (el capítulo XII incluye una serie de veintitrés palabras que indican la unidad seguida de un número creciente de ceros, desde nueve a cuarenta y nueve, cincuenta y uno y cincuenta y tres) son vastas y monstruosas burbujas, énfasis de la Nada. Lo irreal, así, ha ido agrietando la historia; primero hizo fantásticas las figuras, después al príncipe y con el príncipe, a todas las generaciones y al universo.²⁰⁰

Los fragmentos señalan que estas declaraciones son la técnica básica borgiana para escamotear la realidad: la gradación de convertir la realidad en fantasía. En “Tlön, Uqbar,

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, pp.539–540.

²⁰⁰ Jorge Luis Borges, “Formas de una leyenda”, *Obras completas*, II, pp.120–121. El subrayado es del tesista.

Orbis Tertius”, “La forma de la espada”²⁰¹, “El inmortal”, “Otra muerte” y la mayoría de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* es notoria esta técnica de gradación borgiana. Para evitar la repetición sólo se hace mención de los dos primeros.

En “Tlön,Uqbar, Orbis Tertius”, la realidad textual se infiltra en la realidad a través de que la realidad ficticia en el cuento se convierte en la realidad real en el cuento. En “La forma de la espada” el narrador que se llama el inglés del Colorado y que tiene la forma de la espada habla de un traidor Moon y al final de su cuento le confiesa a Borges que él fue el mismo que hizo la forma de la espada en la cara del traidor:

[...] De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.²⁰²

En el momento en que el traicionado se convierte en el traidor; en el momento en que el inglés del Colorado revela su identidad, también se revela por primera vez el nombre de Borges como el interlocutor del inglés.

De esto se puede derivar el concepto borgiano del “yo”; el “yo” puede ser toda la gente, y al mismo tiempo, nadie...

1. el “yo” traidor = el “yo” traicionado = el “yo” de Borges = el “yo” del lector
2. la enciclopedia de Tlön = Anglo american encyclopedia = *Ficciones*

En otras palabras, el desmoronamiento de la línea divisoria entre el mundo imaginario y el mundo real en el texto sucesivamente derriba la división entre el mundo ficticio – el texto– y el mundo real del lector que lee el texto. El inglés de Colorado que habla de Moon es Borges, quien a su vez le habla del inglés de Colorado al lector; y el “yo” protagonista, que encuentra la probabilidad de la existencia del planeta Tlön a través de la Anglo American encyclopedia en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es el “yo” lector que encuentra la probabilidad de la existencia del mundo ficticio del “yo” protagonista a través de *Ficciones*.

²⁰¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I.

²⁰² Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.495.

Vale la pena reflexionar sobre el título de este libro de cuentos. Indudablemente, la ficción quiere decir la historia ficticia contra la historia real. Apenas en la época de Cervantes, comenzó el interés por la clasificación de si una historia es verdadera o falsa; hoy se reconoce sólo la historia ficticia como literatura. De hecho, Borges debió llamar su libro “cuentos”, si se considera el original sentido del género, porque sus obras están escritas en el modo de mezclar la realidad y la ficción, sin hacer caso de la clasificación de géneros, como ensayo, novela y poema, etc. Sin embargo, al titular sus obras como *Ficciones* reveló su intención de convertir la realidad en ficción; es decir, si la enciclopedia de Tlön eclipsa la realidad del protagonista, de hecho esta denominación juega el papel de cuestionar la realidad del lector que lee la obra.

Por supuesto, esta gradación de la infiltración de la fantasía en la realidad se relaciona con el efecto de distanciamiento de la realidad:

Este juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, sus lectores. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet; la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inconclusión. Un artificio análogo al de Cervantes, y todavía más asombroso, figura en *El Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama, que no sabe quién es su padre, busca amparo en una selva, donde un asceta le enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, *El Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Estos, acompañados por el laúd, cantan el Ramayana. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta.... Algo parecido ha obrado el azar en *Las Mil y Una Noches*... ¿Por qué es inquietante que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una noches*? ¿Por qué inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Probablemente la causa sea que tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.²⁰³

El contenido de esta cita se repite en varios ensayos, cuentos y poemas borgianos; la caja china, la novela dentro de la novela es el principal tema borgiano. Borges entiende a la caja china como la técnica para escamotear la realidad. La técnica de ver Hamlet, quien ve a Hamlet; de leer Quijote, quien lee al Quijote, de oír a Rama, quien oye a Rama, de oír a

²⁰³ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Obras completas*, I, pp.46-47.

Sharazad, quien oye a Sharazad, y de oír a Simbad quien oye a Simbad, ¿de dónde viene esta técnica? ¿Qué tal si se supone que Cervantes y Shakespeare ven a Sharazad y Simbad, que a su vez escuchan a Rama? Según Miguel Asín Palacios y otros críticos de parecida tendencia,²⁰⁴ no es difícil suponer la influencia árabe en las letras barrocas españolas; tampoco es difícil suponer la influencia de *Las mil y una noches* en ellas.

Es convincente que *Las mil y una noches* sea la principal fuente de inspiración borgiana. No obstante, en el libro árabe el intento de escamotear la realidad no es tan fuerte como en las obras borgianas; Borges señaló que aquel libro “no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa”.²⁰⁵ El efecto de dicha técnica en las obras borgianas no sólo permanece en el nivel “superficial”, sino también urde la total demolición de la realidad. Su sistemática demolición de la realidad o gradación de escamotear la realidad puede encontrar su mayor patrón en las citas borgianas del budismo Mahayana aquí incluidas.

²⁰⁴ *Islamic and Arab contribution to the European Renaissance*, editado por Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, Cairo, General Egyptian Book Organization, 1977.

²⁰⁵ *Ibid.*

III. El koan y la paradoja borgiana

1. La paradoja y Borges

Desde que comenzó el estudio intrínseco de Borges, varios críticos han comentado - de manera parcial o total - el carácter paradójico o contradictorio de su texto:

No digo nada nuevo si afirmo que Borges fue un hombre lleno de paradojas, incluso que las amaba hasta el punto de sembrar de ellas sus obras, y que le encantaba utilizarlas para lograr esos efectos de humor, escepticismo y despego que tanto le caracterizan.²⁰⁶

It has been said that paradox is truth standing on its head to attract attention, and that truth is paradox crying out to be transcended. The word comes from the Greek para doxos, meaning beyond belief, which is actually not befitting, for many paradoxes are the source of deep - seated convictions, if not "truth". More appropriately, then, we might say that paradoxes are trains of thought condensed into a point of time and space. Contemplating a paradox has been compared to meditating on a Zen Koan, gazing at a mandala, entering momentarily into the realm of the finite. A world free of paradox is the stuff only dreams are made of, yet rationalism, even logic itself, in the final analysis 'teaches us to expect some dreaminess in the World, and even contradictions' (Pierce 1960, 4:79). According to Kierkegaard, reason ultimately leads to paradox, and faith is needed to remedy it. But a paradox is not resolved by faith alone, nor can it logically be disposed of in many cases. It remains coiled at the very heart of our reasoning process. Guillermo Sucre (1970, 469) correctly remarks that Borges's writing is a 'fusion of contradictions'.²⁰⁷

Hay entonces una actividad dialéctica de intercambio entre los elementos opuestos, pero que nunca llegan a una verdadera síntesis que podría superar la oposición. Borges, que acepta la existencia de esta estructura básica, niega que haya una síntesis, sino que habla de 'los platillos de la balanza que se equilibran'.²⁰⁸

Borges recognized immediately the deliberate suspension of judgements and conclusions in Kafka... Borges was most fascinated by Kafka's use of the infinite regress (Zeno's paradox of motion) which Borges used again and again in his short stories and essays. The endless recesses of infinity appealed to Borges's playful and restless intellect, and in his work, as in Kafka's, the process, or the dialectical structure is emphasized over the outcome.²⁰⁹

Como ya es sabido, el interés borgiano por la paradoja comenzó desde su niñez bajo la buena tutela de su padre y se puede confirmar la continuación de este interés desde sus

²⁰⁶ Juan Arana, *La eternidad de lo efímero: ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p.115.

²⁰⁷ Floyd Merrell, *op.cit.*, 1991, p.32.

²⁰⁸ Estela Cédola, *La coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1993, p.110.

²⁰⁹ Margaret Byrd Boegeman, *Paradox gained; Kafka's reception in English from 1930 to 1949 and his influence on the early fiction of Borges, Beckett and Nabokov*, Los Angeles, University of California, 1977, p.333.

primeros ensayos hasta los ensayos posteriores, a través de su gusto por utilizar los términos lógicos como la petición del principio, *contradictio in adjecto*, regreso al infinito y *reductio ad absurdum*. No es nada extraño que el pensativo Borges indague en temas filosóficos y en los que requieren ejercicio cerebral.

No hay necesidad de repetir²¹⁰ la exposición tautológica que otros críticos borgianos han hecho sobre dicha paradoja, sino resumir lo importante, lo que se debe saber para relacionar la paradoja borgiana con la del koan.

1) La configuración artística de la paradoja

El autor de *Unthiking thinking* explicó bien qué tipo de paradoja utilizó Borges, y el de *Paradox gained*²¹¹ expuso satisfactoriamente cómo Borges configuró la paradoja artística en sus cuentos en comparación con las obras de Kafka. Por tanto, no es necesario especificar más al respecto, sino sólo resumir las técnicas borgianas para poner al lector en la situación paradójica de tres recursos lógicos: *contradictio in adjecto*, *reductio ad absurdum* y regreso al infinito. Aunque Borges empleó otros términos lógicos como la petición del principio, estos tres recursos son los fundamentales para desarrollar el argumento del ensayo y del cuento. Entre ellos, *contradictio in adjecto*, aunque tiene un papel limitado en las obras borgianas, en su estricto sentido, puede conectarse con el término literario oxímoron, sobre el cual Jaime Alazraki habla en su obra con detalle. En cuanto al regreso al infinito, los críticos citados presentan el cuento “El milagro secreto” de las *Ficciones* como un buen ejemplo, donde se detiene el tiempo, unos instantes antes de fusilar al protagonista:

Hladik is a writer who has never been satisfied with the fruits of his craft. Perhaps his most succesful book was the one entitled, significantly, Vindication of Eternity. The first volume ‘gave a history of man’s various concepts of eternity, from the immutable being of Parmenides to the modifiable past of Hinton’ (L, 90). The second denied that ‘all the events of the universe make up a temporal series, arguing that the number of man’s possible experience is not infinite, and that a single ‘repetition’ suffices to prove that time is fallacy... Unfortunately, the arguments that demonstrate this fallacy are equally fallacious’ (*ibid*).

²¹⁰ Entre los estudios más recientes, atrae la atención un análisis deconstruccionista sobre la paradoja borgiana de Lisa Block de Behar en el capítulo “Paradoja ortodoxa”, *Borges, la pasión de una cita sin fin*, México, Siglo XXI, 1999.

²¹¹ Véase en la nota 209.

Indeed, with such remarkable precedents, how could Hladik possibly be overtaken by time?²¹²

Borges no sólo utilizó este recurso lógico para la configuración artística en varios cuentos como “Las ruinas circulares” y “La busca de Averroes”,²¹³ etc., sino también en ensayos como “Avatares de la tortuga”²¹⁴, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”²¹⁵, “El tiempo y J. W. Dunne”²¹⁶, etc.

El otro eje lógico de la configuración artística, la *reductio ad absurdum*, se utilizó de manera más amplia que el recurso primero, si interpretamos este término literalmente como inferencia absurda²¹⁷ o conclusión ridícula, olvidando la acepción original de la lógica. Muchos críticos hablan del humor borgiano y la base de su humor radica en poner en ridículo a la lógica²¹⁸ – si se toman las palabras de Unamuno– , reírse de sí mismo. Borges utilizó la *reductio ad absurdum* en los ensayos de *Otras Inquisiciones* con el legítimo sentido del término en la lógica:

Dos virtudes quiero reivindicar para la olvidada tesis de Gosse. La primera: su elegancia un poco monstruosa. La segunda: su involuntaria reducción al absurdo de una creatio ex nihilo, su demostración indirecta de que el universo es eterno, como pensaron el Vedanta y Heráclito, Spinoza y los atomistas...²¹⁹

Para encontrar un ejemplo en los cuentos, basta recordar la otra muerte de Pedro Damián en “Otra muerte” de las *Ficciones*. Se puede calificar como *reductio ad absurdum* la última conjetura, más simple e inaudita, del narrador de que Damián murió en 1904 y vivió hasta 1946 para refutar o para burlarse de la teoría del teólogo Pier Damiani, quien sostiene que “Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue.”²²⁰

²¹² Floyd Merrell, *op.cit.*, pp. 41-42.

²¹³ “Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre, que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, desaparece.)” Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, “El Aleph”, p. 588.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II.

²¹⁷ Aristóteles en su *Poética* dijo que la ficción se deriva de la inferencia falaz. (Aristóteles, *Poética*, traducido por Byong -Hee Cheon al coreano, Seúl, Munye, 1982, p.169.)

²¹⁸ Véase en el subcapítulo de la tesis: Los recursos lógicos para la negación.

²¹⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, “La creación y P. H. Gosse”, p.30. Para abogar por el Vedanta y por Heráclito, Borges utilizó la tesis de Gosse como *reductio ad absurdum*.

²²⁰ *Ibid.*, p.574.

También es posible interpretar como *reductio ad absurdum* la obra de Pierre Menard con la que se burla de *Ulises* de James Joyce o de las obras simbolistas. Aunque se le llame parodia, según el término literario, vale la pena prestar atención al razonamiento lógico del texto. La parodia borgiana se basa en la *reductio ad absurdum*.

Borges varias veces comentó los dos recursos lógicos en sus *Obras completas* y también en sus primeros libros de ensayos, de manera que es indudable que intentó crear “conscientemente” sus ensayos y cuentos según estos dos patrones.

2) La eterna discusión entre aristotélicos y platónicos

A este tema Zulma Mateos lo comentó concretamente en el capítulo “Nominalismo versus realismo”, y varios críticos también han hecho comentarios esporádicos sobre el idealismo o el nominalismo de Borges.²²¹ Por tanto, si es posible, se evitará reproducir la exposición del capítulo del libro de Zulma Mateos.

Si uno quiere interpretar los textos borgianos en el marco de la filosofía occidental, no puede menos que enfrentar este tema, puesto que, a decir de Borges, la discusión entre aristotélicos y platónicos es un tema eterno en el pensamiento o filosofía occidental. Borges repetidamente en las *Obras completas* insistió en que la historia humana es la repetición o variación de la discusión entre el platonismo y el aristotelismo:

Observa que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James.²²²

²²¹ Juan Nuño interpreta el mundo borgiano como el platónico y Zulma lo hace como el nominalista. Aun a favor de la opinión del último, ambas teorías no pueden satisfacer el mundo borgiano. Juan Nuño, como defensor de la divina torre de la filosofía occidental, reprendió el insólito platonismo de Borges. Pero, podría sugerirse que si el pensamiento borgiano no fuera definido por el platonismo, no sería insólito. No es justo calificar a Borges como un Platón mutante después que ofrecieron a Borges las dos opciones de ser platónico o aristotélico. Zulma tampoco le dio a Borges otras opciones. Sin embargo, el pensamiento borgiano no se puede medir por la antigua dicotomía occidental. Es preferible interpretarlo según la nueva física moderna, o la filosofía posmoderna o la filosofía oriental. Se observará esta interpretación en los siguientes capítulos. El libro comentado de Zulma Mateos es *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998. El de Juan Nuño es *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986.

²²² Jorge Luis Borges, “El ruiseñor de Keats”, *Obras completas*, II, p.96.

No es difícil tomar un esquema para dividir el mundo borgiano en las *Obras completas* por este conflicto entre el platonismo y el aristotelismo. Parece que en el mundo de Tlön se asoma el mundo platónico: “elige dos obras disímiles – el *Tao Te King* y *Las Mil y Una Noches*– y las atribuye a un mismo escritor...”²²³ Indudablemente, Borges se burla aquí de la idea medieval del Espíritu Santo que interviene en los trabajos de todas las almas.

También, puede decirse que *El Aleph* es la representación del mundo platónico y “El Zahir” lo es del aristotélico:

el Aleph	el Zahir
la identidad	la igualdad
todo	nada
uno	muchos
el realismo platónico	el nominalismo aristotélico ²²⁴

En el pequeño Aleph cabe el universo: el tiempo, el espacio y todo. El Zahir no es más que un pedazo de metal. En su identidad casi no tiene valor. Pero en su igualdad el Zahir multiplica el valor infinitamente. El Zahir puede ser lenguaje. El lenguaje no tiene identidad, pero en su igualdad crea un infinito mundo potencial.

Sin embargo, vale la pena notar que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de *Ficciones*, Borges irrisoriamente convierte aquella discusión entre aristotélicos y platónicos en la discusión sobre la identidad de nueve monedas de un heresiarca:

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad – id est la continuidad– de las nueve monedas recuperadas. Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y

²²³ ¿Cree que el mundo de Tlön es platónico? Pero ¿cómo va a explicar el *hrön* del mundo Tlön? ¿El objeto de Tlön no es aristotélico?

²²⁴ Aunque haya poca diferencia, Floyd Merrell hizo un análisis similar en su libro ya comentado: “The Aleph affords a realist image as opposed to the nominalism of the Zahir. One entails a transcendental revelation, the other a series of significant perceptual grasps, or in a way of speaking, one is synchrony, the other is superposition of all objects, acts, and events in simultaneity, the other a serial collection of particulars with no derterminante links.” Floyd Merrell, *op.cit.*, p.8. El norteamericano explicó la relación entre el Aleph y el Zahir a lo largo de todo su libro. Sin embargo, aquí no puede profundizarse más al respecto para hablar principalmente de la relación ente el koan y la paradoja.

*la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido – siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres– en todos los momentos de esos tres plazos.*²²⁵

Sin embargo, la gente de Tlön – idealista– rechaza la continuidad de nueve monedas:

Dijeron que al heresiarca no lo movía sino el blasfematorio propósito de atribuir la divina categoría de *ser* a unas simples monedas y que a veces negaba la pluralidad y otras no. Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habrá que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola.²²⁶

Como Borges sugirió en el cuento, la historia filosófica occidental puede reducirse a la vacilación entre la igualdad y la identidad. Platón inauguró el pensamiento de la identidad: solamente existe un único arquetipo en la idea. Todos los otros son simulacros del arquetipo. Contra el idealismo, Aristóteles comenzó el pensamiento de la igualdad: todos tienen igual realidad que el arquetipo. Esta vacilación se expresó como “Discusión sobre los Universales” en el Medievo, en el cual irónicamente el idealismo resultó ser el realismo platónico, y el realismo se convirtió en el nominalismo aristotélico:

En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles: los realistas, Platón. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII; la economía de la fórmula de Occam, *entia non sunt multiplicata praeter necessitatem* permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*.²²⁷

Borges encuentra la semilla de esta ironía en los precursores de la *Discusión*:

Zenón de Elea recurre a la infinita regresión contra el movimiento y el número; su refutador, contra las formas universales.²²⁸

El hecho de que ambos debatientes apelen al mismo recurso lógico: la infinita regresión para atacar la opuesta posición de un modo latente, prueba la inutilidad de la

²²⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.437. De hecho, esta broma de nueve monedas es para burlarse del idealismo subjetivo de Berkeley. Sin embargo, Borges entiende el pensamiento platónico como propensión a encontrar la identidad en cosas y el aristotélico como propensión a respetar la individualidad de cada cosa. Véase en el cuento “El ruiseñor de Keats” de *Obras completas*, II.

²²⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.438.

²²⁷ Jorge Luis Borges, “El ruiseñor de Keats”, *Obras completas*, II, pp.96-97.

²²⁸ Jorge Luis Borges, “Avatares de la tortuga”, *Obras completas*, I, p.255.

discusión. En varios ensayos y cuentos Borges favorece al nominalismo, lo cual comprueban varios críticos; no obstante, no afirmó la final victoria de aquél. Esta discusión es también “incontestable”, como la paradoja de Zenón.

2. El koan

1) El Budismo zen, el budismo Mahayana y el koan

En la cultura occidental ya es conocido el budismo zen, que debería llamarse el zen bello o literario. La historia del budismo zen “bello y estético” está en la misma línea prolongada del Oriente bello y estético. Cuando los poetas ingleses y franceses encontraron al budismo, todo se convirtió en bello y estético. Sin embargo, el carácter urgente y doloroso del koan puede compararse con la obsesión del protagonista del cuento “El Zahir”²²⁹ de *Ficciones* por una moneda de veinte centavos que se llama Zahir:

Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá en la moneda esté Dios.²³⁰

Junto al budismo zen bello, se ha difundido la idea de que los diálogos del budismo zen son paradójicos. Sin embargo, la leyenda de que los diálogos budistas sobrepasan el límite del lenguaje y tocan directamente al corazón o a la subconciencia es, por lo general, atribuida a la consagración de Suzuki y de Jung. El psicoanálisis dio la pauta para que el koan se justifique con la teoría científica y los diálogos budistas dieron al psicoanálisis una técnica ejemplar de encontrar el ego verdadero del “paciente”. Pero recientemente, con la influencia del posmodernismo, apareció una nueva tendencia en la interpretación del koan; consideran koanes nada más y nada menos que los textos de la tradición budista; con cuidado o con osadía rechazan las teorías de Suzuki y Jung, que hablan del koan fuera del lenguaje, y ubican el koan dentro del lenguaje.²³¹

El koan está más cerca de los occidentales de lo que se cree, sin pensar en las aporías griegas, sino en el catecismo católico. Borges se burló de la monstruosidad lógica de la Trinidad. Según William Johnston, los sacerdotes católicos deben entender este

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, p.595. Borges insinúa que el protagonista muere de pensar y de repensar en la moneda.

²³¹ Steven Heine, *Dogen and the koan tradition*, New York, State University of New York, 1994.

misterio de la trinidad no sólo contando con la razón sino con la profunda meditación.²³² Simplemente, una pregunta como ¿crees en Dios? puede ser un doloroso koan.

Observando la historia del budismo zen, en el principio del budismo chino, los maestros no dieron palizas o respuestas absurdas a sus discípulos. Nadie sabe exactamente cuándo entró el budismo en China, pero es posible imaginar el proceso de transmisión de una religión desde un país al otro.

Primero, los comerciantes hicieron conocer a los chinos el budismo, y después entraron los sutras y monjes de la India. El budismo de esta época no puede llamarse budismo zen, porque los nuevos prosélitos chinos no prestaron mucha atención a la práctica de la meditación budista – que los japoneses llaman “zen”, los coreanos “son”, los chinos “chan” y se dice “dyana” en sanscrito– sino a la lectura de los sutras. Después vino un monje hindú, Dharma, distinto de otros monjes hindúes entrados en China, que no habló sino hizo meditación simbólicamente diez años, según la leyenda. Entonces comenzó el budismo zen.

Aunque los libros del koan dicen que Dharma comenzó este diálogo absurdo e insólito con sus discípulos, es necesario esperar más tiempo para que los maestros den palizas a sus discípulos a sus anchas y que entre ellos se ejerza un espectacular “performance”. Seguramente los monjes que registraron o editaron estos diálogos insólitos atribuyen esta tradición a Buda, porque si Buda no comenzó este diálogo insólito, el budismo zen no es más que una herejía.

Es indudable que Buda comenzó la técnica de no responder ante ciertas preguntas guardando silencio o con el derecho de “sin comentario”, puesto que declaró que no contestaría diez preguntas inútiles – naturalmente metafísicas desde el punto de vista de Wittgenstein o de Heidegger– para la salvación.

En los sutras del budismo Mahayana se encuentran varias escenas donde los iluminados budistas guardan silencio ante las preguntas metafísicas de los doctos monjes budistas o de otra religión. El mensaje de estos sutras es claro: no se puede conseguir el nirvana por la erudición. También este mensaje es una crítica contra el budismo del Hinayana. Se presenta ahora el paso del conflicto entre Mahayana y Hinayana.

²³² William Johnston, *The inner eye of love: mysticism and religion*, traducido al coreano por Chang-Young Chung, Seúl, Kipiyanulbi, 1991, pp. 53 - 54.

Después de la muerte de Buda, el budismo comenzó a desintegrarse en dos sectas: Mahayana y Hinayana. Los sectarios de Hinayana creyeron que se puede conseguir el Nirvana únicamente a través de abandonar al mundo y entrar en la vida monástica, lo que implicaría la renuncia a los deseos mundanos, el estudio de los sutras y la meditación. Pero los de Mahayana, que mantuvieron la vida mundana, se opusieron a esa idea; uno puede obtener el Nirvana sin la renuncia de la vida mundana ni la completa dedicación al estudio y a la meditación.

Podría decirse que el budismo zen heredó el espíritu rebelde, revolucionario o reformativo del budismo del Mahayana, en el sentido de no depender completamente de los sutras. Con el tiempo, el énfasis en la meditación zen ejercida por Dharma abrió otra fase en el budismo chino, cuando el quinto sucesor de la enseñanza de Dharma dio el título de sexto sucesor a un ignorante leñador llamado Hui-neng, que ni siquiera sabía leer el chino; él tomó el título casi sin estudio ni meditación, derrotando a los discípulos del quinto patriarca que habían aprendido largo tiempo de éste.

Los dos poemas que Hui-neng y el mejor discípulo del quinto sucesor compusieron en aquel certamen para lograr el título son el anuncio de dos sectas budistas chinas. El discípulo escribió lo que sigue:

The body is the tree of enlightenment,
The mind is like a clear mirror-stand.
Polish it diligently time and again,
Not letting it gather dust.²³³

Y Hui-neng refutó:

Enlightenment originally has no tree,
And a clear mirror is not a stand.
Originally there 's not a single thing
Where can dust be attracted?²³⁴

Las dos posiciones están bien marcadas por los poemas: el entendimiento que avanza poco a poco por el estudio, y el entendimiento repentino. Pero, ¿cómo ocurre este

²³³ Hui-neng, *The sutra of Hui-neng, grand master of Zen with Hui-neng's commentary on the Diamond sutra translated from the Chinese by Thomas Cleary*, Boston, Shambhala, 1998, p.8.

²³⁴ *Ibid.*, p.10.

entendimiento repentino? ¿No se necesita un estímulo para entender que el espejo del corazón está siempre limpio? Un monje consiguió este entendimiento tomando el agua de un cráneo en la noche sin saber que era del cráneo. Con excepción de algunos casos como el de la anécdota, los monjes consiguen el estímulo conversando con sus maestros.

Estos diálogos fueron registrados para consultarse hasta la posteridad y se llamaron koanes, “documento oficial”. Los maestros de la posteridad utilizaron estos koanes para examinar a sus discípulos. Con el tiempo, ni siquiera necesitan preguntar repitiendo cada palabra de un koan porque los estudiosos discípulos ya saben el koan, de manera que el maestro debe variar la pregunta, o no necesita decir: ¿Por qué Dharma vino a China?, sino ¿Dharma? Comenzó entonces una nueva técnica de preguntar; se llama *watu* “cabeza del diálogo”.

Sin embargo, ¿por qué los maestros contestaron sinceramente a sus discípulos con disparates y palizas? Naturalmente, la paliza no es castigo o venganza por lo que el discípulo no entiende; es un signo, una señal, o un intento de comunicación. Lo más sorprendente es que a veces los discípulos contestaban sinceramente a sus maestros con buenas palizas. Es un fenómeno muy raro en la sociedad china confucionista.

Un erudito confucionista coreano criticó agresivamente la opinión de Rudolf Otto, quien dice que todas las religiones incluyen lo sagrado: *Das Heilige*, es decir, necesariamente tienen *numinous*, *pietismus* y *mysterium tremendum et fascinans*. Para atacar a aquél, el primero habla de su amigo misionero protestante que deseaba unificar las dos religiones o, al menos, buscar algo común entre ellas. Según el erudito, abandonó la idea cuando vio un cuadro en cierto templo coreano.²³⁵

Este cuadro se basa en la famosa anécdota de un maestro budista, que destrozó con una hacha una estatua de Buda hecha de madera para aliviarse del frío en el invierno. El erudito prosigue insinuando que el budismo zen no incluye lo sagrado, valiéndose de otra anécdota famosa de Dahrma:

El emperador Wu de Liang preguntó qué es la primera verdad sagrada del budismo. Bodhidharma le respondió, ‘claro que no hay verdad sagrada’.

²³⁵ Yong- Ok Kim, *Watu, Huineng y Shakespeare*, Seúl, Tongnamu, 1998, pp.68 – 69.

El emperador perplejo preguntó: ‘entonces, ¿quién es usted que habla así?’
Él le respondió: ‘no sé.’²³⁶

No terminará la discusión sobre si el budismo contiene lo sagrado o no, aunque al tesisista le conviene la idea de que el budismo no tiene lo sagrado, puesto que eso le facilitaría la justificación de la comparación entre los textos de Borges y los del koan. Pero, lo más importante es la pregunta: ¿en qué contexto puede producirse este *performance*? ¿En la tradición china? ¿O en la tradición hindú? No es fácil encontrar un caso parecido en ambas, aunque los libros del koan hablan de una anécdota donde el discípulo hindú de Buda quiere matarlo temiendo que la gente no consiga el Nirvana por medio del culto a éste.²³⁷

Hay varias suposiciones sobre la singular índole del koan,²³⁸ un crítico piensa que los koanes violentos como “cuando te encuentres con Buda, mátalos y cuando te encuentres con tu padre, mátalos”, deben atribuirse a la atmósfera violenta de aquel entonces de China, cuando estos koanes se produjeron;²³⁹ otro insiste en que, cuando el monje chino Xuanzang tradujo los libros de lógica budista, los chinos no los entendieron bien, pero los chinos respetan a los maestros budistas, de manera que aceptaron sus ambiguas palabras con reverencia;²⁴⁰ Steven Heine cita en su libro a un crítico que sugirió la influencia del diálogo taoísta:

Also, the Zen dialogues were influenced by Neo-Taoist philosophical conversations or colloquies known as ch’ing-t’an (elevated talk, J. Seidan), which were initially considered a key access to truth but eventually became a sophisticated way of killing time and were ‘transformed from a speculative instrument into the drawing room pastime of an disillusioned

²³⁶ Traducción personal de la cita en español contando con la versión coreana de *Son Moon Yom Song* (traducido del chino al coreano por el Comité de la Traducción de Sutas, Instituto de Traducción de Sutas de Dong Kuk en la Universidad Dong Kuk, Seúl, 1986, p.247), que quiere decir ‘los dichos del budismo zen’.

El reconocido traductor Thomas Cleary interpreta el texto así: Emperor Wu of Liang asked the great master Bodhidharma, “What is the highest meaning of the holy truths?” Bodhidharma said, “Empty, without holiness”. The emperor said, “Who is facing me?” Bodhidharma replied, “I don’t know....” (Yüan-wu, *The Blue Cliff Record*, traducido por Thomas Cleary and J. C. Cleary, Shambhala, Boston & London, 1992, p. 1.)

²³⁷ *Son Moon Yom Song*, *op.cit.*, p.107.

²³⁸ “Scholars seem to be in general agreement about the distinctively Chinese features of Zen discourse, as suggested in the following comments by Peter Gregory: “Chinese Buddhists continually adapted Buddhism to forms of expression and modes of practice more suited to their own cultural experience...” (Steven Heine, *op.cit.*, p.56).

²³⁹ Lin-Chi, *Lin-Chi Lu*, introducción de Yanagida Seizan, traducido al coreano por Yilgi, Seúl, Koryowon, 1978, p.20.

²⁴⁰ *La epistemología y la lógica*, editado por Saigusa Misyoshi y traducido por Bong -Seob Sim, Seúl, Bulgyosidaesa, 1995, p.313.

aristocracy.²⁴¹

Ninguna suposición puede explicar satisfactoriamente dicha índole. El diálogo taoísta no llega a tan alto nivel de exageración ni de *performance* en el koan. En cuanto a la segunda, es aceptable la posibilidad del mal entendimiento de Xuanzang, pero no la conexión entre el respeto por el maestro y la ciega aceptación de sus palabras. De la primera, no puede generalizarse su suposición para todos los koanes, puesto que el crítico la comentó estudiando a un peculiar monje en una época particular.

Más bien, podríamos considerar dos razones. La primera señala cómo en el proceso del desarrollo de *watu*, por la acumulada repetición de koanes, los maestros deben renovar o variar sus koanes y maestros posteriores a ellos también deben hacerlo, extremándose al final en hacerlos con la suposición de que el primer patriarca da una paliza, el segundo da dos palizas y, así sucesivamente.

La segunda es la interpretación radical por la imaginación de los monjes chinos, que, cuando interpretaron los textos del budismo Mahayana, exageraron el espíritu rebelde y reformador de éste. Quizá el lector conozca la propensión de los chinos a la exageración, aparte de que todas las naciones exageran lo que hacen los pueblos extranjeros: a veces la gente sospecha que sus vecinos son carnívoros o vampiros.

Lo que vale la pena notar es que el espíritu de Hui-neng no siempre funcionó como positivo en el budismo zen. A veces los monjes rufianes pulularon en el templo budista golpeando y gritando a sus compañeros. No es difícil distinguir a estos monjes de los verdaderos. Los maestros, aunque no sepan leer, tienen la capacidad para convencer a sus discípulos racionalmente. Los conocidos como ignorantes o los que rechazan sutras, siempre muestran buena retórica para alegar su opinión. En este caso, no debe hablarse del legendario y simbólico Hui-neng; ¿quién cree que un leñador podría ofrecer tantos sermones eruditos?

En los libros del koan siempre se santifica al gran maestro y no es raro que la madre de éste tenga un sueño de buen agüero cuando está encinta. Sin embargo, siempre se desmitifica la vida mitológica del gran maestro en los mismos libros. Por ejemplo, se diviniza la vida de Buda cuando el libro narra su vida, pero cuando maestro y discípulo

²⁴¹ Steven Heine, *op.cit.*, p. 57. La cita dentro de la cita es de Arthur F. Wright, *Buddhism in Chinese History*, Stanford, Stanford University Press, 1959, p.4.

entran en la discusión – es decir, koan– sobre su vida, no hay ningún respeto ni creencia por el Buda:

Cuando Buda nació, él tomó siete pasos y dijo indicando al cielo con una mano y a la tierra con otra: ‘Yo solo existo debajo y encima del cielo.’ Unmon dijo: ‘si yo pudiera encontrarme con él en aquel entonces, lo mataría a palizas haciendo que su cadáver fuera comido por perros, de manera que el mundo se quedara en paz.’²⁴²

La discusión es tan racional como la de los sofistas, que utilizan la lógica y la retórica en extremo para demoler la teoría del otro. También es realista, como el monje que razona porqué Bodhidharma le contestó al emperador con dos oraciones simples: “Claro que no hay verdad sagrada” y “No sé”. El argumento del monje también es simple: Dharma no habló bien el chino,²⁴³ de manera que no puede menos que hablar simples palabras chinas. ¿Quién sabe si esta dificultad de hablar chino fue el origen del koan?

Si uno dice que el koan es ilógico, se equivoca. Hay muchos koanes lógicos y los koanes ilógicos siempre tienen su base en los koanes lógicos o en la teoría lógica budista. Los koanes trascienden la lógica basándose en la lógica; no la niegan ni se oponen a ella. Todos los lectores conocen el lema principal de Buda: la verdad no se puede transmitir por palabras. Pero Buda, Lao Tzu, Chuang Tzu y aun Derrida hablaron, inventaron su propia lógica para decir que la lógica no sirve. Sus propias lógicas, retóricas o translógicas, son un remedio para salir de la trampa del lenguaje, según ellos. Un monje muy posterior a Buda declaró sin contradecirlos: “si uno sabe, puede expresar”.²⁴⁴

2) Características generales del koan

Leer los koanes es encontrar un sentido razonable entre dos enunciaciones contradictorias y paradójicas. Este es el porqué de la elección del koan como objeto de comparación con los textos borgianos. Buda, Chuang Tzu y los filósofos deconstruccionistas hablaron mucho para probar que el lenguaje no sirve tanto para entender la verdad y Borges también es *ex illis*. El koan llega a la translógica basándose en la lógica y los textos borgianos se dirigen en la misma dirección. Sin embargo, la meta del presente capítulo no es identificar el texto

²⁴² *Son Moon Yom Song, op.cit.*, p.26. La traducción personal del tesista.

²⁴³ *Ibid.*, pp.241 – 242.

²⁴⁴ Ji-Huyn Sok, *El camino al zen*, Iljisa, 2001, p.379.

borgiano con el texto de koan, sino reducir la distancia entre dos géneros distintos: uno literario y otro hagiográfico por los elementos comunes. Por tanto, primero debe hablarse de la originalidad del texto de koan para acercarlo al texto literario. Después se indicarán tres artefactos literarios que se encuentran en ambos textos.

(1) La originalidad

El título de este apartado, sin poner algún epíteto ni especificación, se refiere a que los monjes discípulos necesitan la misma o mayor creatividad y originalidad para pasar el examen del koan que los poetas deseosos de conseguir el laurel en un certamen de poemas. Parece que Heine enfatizó que el koan está dentro de la tradición particular del budismo chino para contradecir las teorías de Suzuki y Jung, quienes enfatizan el carácter trascendental del koan; es decir, que cualquier disparate de koan es el resultado del patrimonio budista. Indudablemente el koan está dentro de dicha tradición, pero la tradición no frena al koan, así como la tradición literaria no limita a un poeta vanguardista. Puede leerse un koan:

Zen teachers train their young pupils to express themselves. Two Zen temples each had a child protégé. One child, going to obtain vegetables each morning, would meet the other on the way.

'Where are you going?' asked the one.

'I am going wherever my feet go', the other responded.

This reply puzzled the first child who went to his teacher for help. 'Tomorrow morning,' the teacher told him, 'when you meet that little fellow, ask him the same question. He will give you the same answer, and then you ask him: 'Suppose you have no feet, then where are you going?' That will fix him.'

The children met again the following morning.

'Where are you going?' asked the first child.

'I am going where the wind blows', answered the other.

This again nonplussed the youngster, who took his defeat to his teacher.

'Ask him where he is going if there is no wind', suggested the teacher.

The next day the children met a third time.

'Where are you going?', asked the first child.

'I am going to market to buy vegetables', the other replied.²⁴⁵

Heine y otros críticos pueden ofrecer algunas fórmulas del koan; pero con ellas, uno jamás podría pasar el examen del koan, puesto que el primer principio del koan es la

²⁴⁵ *Zen flesh, zen bones*, editado por Paul Reys, New York, Doubleday, 1989, pp.73-74.

originalidad. Claro que no se necesita inventar un nuevo koan cada vez que se encuentre con el maestro; pueden combinarse varios koanes o repetir el antiguo, pero con un sentido propio como lo hace Pierre Menard reescribiendo el mismo *Don Quijote* de Cervantes a la letra con su propio sentido.

La postulación de la originalidad en el koan tiene una estrecha relación con el espectacular *performance* y el disparate. Quizá el *performance* del vanguardismo también se derive de esta obsesión por la originalidad. Seguramente esta postulación en el koan se derive de un motivo distinto del vanguardista, aunque al final algunas declaraciones de los posmodernistas-vanguardistas pueden confundirse con la poética del budismo zen. La exigencia de la originalidad en el koan puede verificarse como sigue:

Un profesor quiere verificar si sus discípulos han visitado México. Los astutos discípulos estudian en la guía turística o en libros de historia, literatura, etc., e incluso algunos cuentan con medios audio-visuales. Por tanto, no es fácil distinguir a los discípulos que lo han visitado y los que lo vieron por la televisión, de manera que las preguntas del maestro a veces pueden ser triviales, como: ¿De qué color es la visa FM3 de México? Ya has vivido en la Ciudad de México tres años, ¿cómo te sientes del pulmón? En este sentido no hay mucha diferencia entre el examen de una clase de literatura y el de koanes; un alumno puede conseguir buenos créditos en un examen escrito de literatura sobre Borges sin leer sus textos sino dos artículos de crítica; empero, para un maestro de literatura no es tan difícil saber si un alumno leyó el texto o no, en una conversación.

Los maestros budistas tampoco olvidan hablar de la experiencia de visitar la “Otra Ladera del Río”. Seguramente ésta no se encuentra en el *mapa mundi*, como México, de manera que la descripción y la orientación es incomprendible para los discípulos que no fueron allá. Aquí comienza la infabilidad de la experiencia mística, es decir, *satori*. Sin embargo, Jesús, Buda, San Juan de la Cruz y Chuang Tzu jamás guardaron silencio ante la inefable verdad; un monje budista siempre levantó un dedo al cielo cuando quiso expresarla; otro siempre la expresó con un grito: *katz*. De hecho no sólo la experiencia mística es inefable, sino también un peculiar dolor en una parte del cuerpo lo es, como dice Wittgenstein. A veces se intenta comunicar a otros un dolor delicado buscando las expresiones más concretas de “me duele”. Se usan neologismos, nuevas interjecciones, onomatopeyas y gestos para explicar este dolor delicado, pero en general no es fácil la

comunicación. Sin embargo, ocasionalmente alguien reconoce el dolor basándose en la experiencia propia: “¡Este dolor lo sufrí también!” No se sabe exactamente qué palabra o gesto lo hace reconocer o identificar el dolor. Pueden ser todos los intentos, uno de ellos o toda la situación.

Ocurre lo mismo con el koan. Para comunicar la verdad, hay varias enseñanzas, axiomas, gritos y golpes, pero no se sabe qué palabra o koan hace intuir la verdad a los discípulos. Quizá como en el caso de transmitir un dolor personal, la transmisión de la verdad entre el maestro y el discípulo sea nada más una casualidad, resultado de incontables intentos desesperados de comunicación. En los koanes, no hay ninguna transmisión de corazón a corazón. El maestro presume pero no sabe si el discípulo entendió la verdad o no hasta el examen de koan. A veces el maestro se equivoca y también el discípulo.²⁴⁶

Claro que en la parte del libro de koan donde se narra la historia del maestro y el discípulo, siempre se diviniza al maestro, sabedor de que su nuevo discípulo será un gran maestro, pero en la parte del diálogo, la clarividencia del maestro no puede dictar que su discípulo entiende la verdad sino por medio del examen de koanes. Estos intentos entre el

²⁴⁶ “On January 14, the retreat ended and Seung Sahn Soen Sa left to see Ko Bong. On his way to Seoul, he met Zen masters Keum Bong and Keum Oh. He had dharma-combat with both of them and they both gave him *Inga*, the seal of validation of a Zen student’s great awakening. When Seung Sahn Soen Sa arrived at Ko Bong’s temple, he was still wearing his old patched retreat clothes and carrying a knapsack. He bowed to Ko Bong and said, ‘All the Buddhas turned out to be a bunch of corpses. How about a funeral service?’ Ko Bong said, ‘Prove it!’ Seung Sahn Soen Sa reached into his knapsack and took out a dried cuttlefish and a bottle of wine. ‘Here are the leftovers from the funeral party.’ Ko Bong said, ‘In that case, pour me some wine.’ Seung Sahn Soen Sa said, ‘Okay, give me your glass.’ Ko Bong held out his palm. Seung Sahn Soen Sa slapped it with the bottle and said, ‘That’s not a glass, it’s your hand.’ He put the bottle on the floor. Ko Bong laughed and said, ‘Not bad. You’re almost done. But I have a few questions for you.’ He then proceeded to ask Seung Sahn Soen Sa some of the most difficult of the 1,700 traditional Zen kong-an. Seung Sahn Soen Sa answered without hindrance. Finally, Ko bong said, ‘All right. One last question. The mouse eats cat food, but the cat bowl is broken. What does this mean?’ Seung Sahn Soen Sa said, ‘The sky is blue, the grass is green.’ Ko Bong shook his head and said, ‘No’ Seung Sahn Soen Sa was taken aback. He had never missed Zen question before. His face began to grow red as he gave one “like this” answer after another. Ko Bong kept shaking his head. Finally, Seung Sahn Soen Sa exploded with anger and frustration. ‘Three Zen masters have given me *Inga*. Why do you say I’m wrong?’ Ko Bong said, ‘What does this mean? Tell me.’ For the next fifty minutes, the two sat facing each other, hunched like tomcats. The silence was electric. Then, all of a sudden, Seung Sahn Soen Sa had the answer. When Ko Bong heard it, his eyes grew moist and his face was filled with joy. He embraced Seung Sahn Soen Sa and said, ‘Your flower has blossomed’”. Mu Soeng sunim, *Thousand Peaks*, Cumberland, Primary Point, 1991, pp.215-216. Kong-an es la pronunciación coreana del koan.

maestro y el discípulo se identifican como “balbucir”, tomando la expresión de San Juan de la Cruz.

Para ofrecer una buena concepción de la originalidad del koan, debe explicarse la perogrullada de que la experiencia mística cuenta con un símbolo. Según las definiciones del símbolo y la metáfora de Carlos Bousoño²⁴⁷ y Michel Le Guern²⁴⁸, esta última es un tropo que se utiliza en un nivel semántico y el símbolo es un tropo semiológico. Más simplemente dicho, la metáfora “el cabello de oro” se forma por encontrar la relación entre el concepto conocido de la palabra “el cabello” y el de “oro”: el color amarillo; por el contrario, el símbolo no busca la semejanza entre los conceptos conocidos de las palabras, sino la que hay entre las cosas antes de que las palabras formen los conceptos de ellas. Por tanto, encontrar la similitud entre las cosas es el proceso de formar nuevos conceptos de ellas, que es a su vez el proceso de inventar un nuevo lenguaje.

Según esta definición el koan no puede ser la metáfora, puesto que el referido del koan no se encuentra en los conceptos de las palabras. El tropo del koan no se forma en la semejanza entre los dos conceptos conocidos. El referido del koan no tiene concepto fijo o no tiene ninguno. El discípulo debe sumergirse en el nivel semiológico, formar su propio concepto del referido, y después buscar la palabra que corresponde al concepto. Por tanto, si el discípulo explica el concepto de la Verdad con los conceptos conocidos – por la metáfora–, el maestro no puede menos que sospechar que su discípulo no experimentó la Verdad en el nivel semiológico. Si el discípulo comienza a decir sus propios conceptos, se comienza el proceso de revisar si estos “balbucires”, se derivan de la auténtica experiencia: éste es el proceso principal del koan.

Heine, bien armado con la tropología posmodernista, quería cambiar el existente punto de vista de que la paradoja y la metáfora son predominantes en los textos del koan sugiriendo que la ironía y la metonimia lo son más que las primeras. Ante todo, se debe notar que la metáfora de Heine no es la que se cita en esta investigación, puesto que Heine no la define en comparación con el símbolo sino en contraste de la metonimia, de manera que los lectores deben considerar la metáfora que Heine nombra y el símbolo citado en la misma categoría. Heine recomienda interpretar los textos budistas no sólo con la paradoja y

²⁴⁷ En la *Teoría de la expresión poética* (Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, 1976).

²⁴⁸ Véase en *La metáfora y metonimia* de Michel Le Guern (Madrid, Cátedra, 1973).

la metáfora, sino también con otros tropos: metonimia, sinécdoque e ironía:

Rather ironically it is Suzuki, the leader of the psychological approach to paradoxicality... Suzuki argues that on the higher or transcendental level of awareness, the understanding is not simple and clear for language 'becomes warped and assumes all kinds of crookedness: oximora, paradoxes, contradictions, contortions, absurdities, oddities, ambiguities, and irrationalities.' Suzuki's comment indicates that paradox, or semantic-ontological incongruity, is but one aspect of a multifunctional discourse that encompasses various kinds of expression on the boundary between words and wordlessness. These include brevity, reticence, withholding information, pauses, ambivalence, backtracking, and repetition, many of which contribute to the narrative quality in the chronicles,²⁴⁹ in addition to disturbing questions, such as rhetorical questions, inconsequential or vague and unanswerable questions, and questions that cut off answers or cannot be answered, as well as inconclusive, deliberately naive, or absurd answers. All of these examples can be grouped under the category of the trope in that they function as modes of negation designed to undermine an attachment to literal or metaphorical forms of expression. Zen paradoxes and ironies are somewhat parallel in function to the Buddha's silence or to Madhyamika dialectical negation.²⁵⁰

Con la intención de superar la gran influencia del maestro Suzuki, Heine pretendió crear su propia teoría. Sin embargo, el enfoque de Heine es el punto de vista que sólo un literato puede asumir, no un erudito – monje budista– como Suzuki. Aun estando de acuerdo con la opinión del erudito japonés, da mayor peso a la metonimia y la ironía. En el siguiente ejemplo de koan, Heine insiste en que la metonimia destaca:

A bit weary while on his journey, Te-shan stopped to buy some refreshment (*ten-shin*) at a roadside stand in what would appear to represent an insignificant pause in his lengthy travels. But the woman selling rice cakes, an apparently uneducated elderly layperson, made an ingenious pun while interrogating Te-shan to test his understanding of a key line from *Diamond Sutra*. She asked him,

According to the *Diamond Sutra*, the past mind is ungraspable... The present mind is ungraspable, and the future mind is ungraspable. So, where is the mind (*shin*) that you now seek to refresh (*ten*) with rice cakes?

Te-shan was rendered speechless, outsmarted by the woman whose clever philosophical insight into the impermanence and insubstantiality of mind apparently led his scholastically oriented mentality to an impasse in confronting nonconceptuality and silence that requires the abandonment of thought and discourse. Looked at in terms of tropology, the woman's pun constitutes a metonymy, a rhetorical device in which meaning emerges based on 'the accidental association or linkage of words,' which dislodges the scriptural specialist from his fixation with the literal meaning of texts and introduces him to a decentric, polysemous semiotic fields.(sic)²⁵¹

²⁴⁹ Los libros del koan.

²⁵⁰ Steven Heine, *op.cit.*, p.204.

²⁵¹ *Ibid.*, pp.33.-34.

Indudablemente es la metonimia lo que la vieja utilizó en el koan intepretando la palabra china en su sentido original. La palabra china del almuerzo se compone de dos palabras: una significa “dar un punto” y otra puede significar “centro”, “corazón” y “la mente”, de manera que el koan puede interpretarse así: “la mente del pasado no se puede captar, la mente del presente no se puede captar ni la del futuro. Entonces, ¿cómo puedes dar un punto – o captar o alimentar– a tu mente inexistente con el pastel de arroz?”

Lo que lleva a Te-shan a “an impasse” no es la metonimia, “the accidental association or linkage of words”, sino la paradoja de “¿no tienes mente? ¿Por qué quieres satisfacer la mente inexistente con el pastel?” Como indica Heine, la metonimia y la ironía se utilizan frecuentemente en los textos del koan; no obstante, sirven para desorientar a los discípulos por el juego de palabras. Si el discípulo sigue este movimiento paradigmático, jamás llegaría a “Otra Ladera del Río”. Debe saltar “sintagmáticamente”.

Una razón por la que Suzuki no comentó la metonimia quizá se deba a que no fue literato, pero la verdadera razón radica en que el koan es una metáfora – según el término de Heine– , o un símbolo de *Archi*: el Origen.

Por supuesto, el concepto de la originalidad del vanguardismo o de la literatura es diferente del de la originalidad que piden los maestros en los textos; el primero trata de la forma de los textos y el último, del espíritu de los discípulos, pero el espíritu se reúne con la forma en un cierto punto y momento.

(2) El silogismo bicornuto

Después de explicar el aspecto literario de los textos del koan, a continuación se abordará la característica paradójica del koan. Ya se sabe que la paradoja es el epíteto del koan, por lo cual en esta sección se pretende enfatizar la ambivalencia del koan como silogismo bicornuto. Por ejemplo, la expresión “El que va no va” se acerca más a la paradoja en su apariencia; la expresión “Vas a recibir diez palizas si dices que un perro tiene naturaleza de Buda o/y si dices que él no la tiene” en su apariencia se acerca más al silogismo bicornuto. Afirmar dos disyuntivas o negar dos disyuntivas es un procedimiento más general que la paradoja en los textos del koan. Como de las paradojas en los koanes, afirmar dos disyuntivas o negarlas – de hecho, los dos procesos son el mismo del silogismo

bicornuto— se utiliza no para probar algo, sino para desordenar la mente bien ordenada con la lógica o para desconfiar de la lógica o de sí mismo.

Los koanes ofrecen millares de casos de este proceso y sólo se presentarán algunos casos importantes para entender la característica del budismo zen. Primero, hay una disyuntiva básica: hay karma y no hay karma; si el lector resuelve este dilema, hay otra disyuntiva: hay “ser” y no hay “ser”; si se entendió el secreto del “ser”, se llega a otra disyuntiva: el perro tiene la naturaleza de Buda y no la tiene; si ya se supo de esta disyuntiva, continúa otra: Buda enseñó la verdad budista y no la enseñó; si se supo, se regresa a la pregunta de si el koan está fuera del lenguaje o no: el koan está fuera del lenguaje y no lo está.

Siguiendo la enseñanza de Buda, el budismo preparó dos verdades: una mundana y otra verdadera, porque la gente inferior no entiende la verdad verdadera y puede ser dañada por ésta, de manera que el budismo le ofrece la verdad mundana que es fácil y apta para que la gente la siga. Según esta enseñanza, se supone que “hay ser” es la verdad mundana y que “no hay ser” es la verdad verdadera. O se puede suponer que “no hay karma” es la verdad mundana y que “hay karma” es la verdad verdadera. Y también suponer que “el perro no tiene naturaleza de Buda”, “Buda no enseñó la verdad budista” y “el koan está fuera del lenguaje” son verdades mundanas y sus otras disyuntivas son las verdaderas.

Sin embargo, este conocimiento de la verdad verdadera es nada más el comienzo de la dialéctica de la verdad verdadera en el budismo zen y de Mahayana. Para los iluminados del zen y del Mahayana se establece otra ecuación de la verdad falsa y la verdadera; “no hay ser”, “hay karma” y “el perro tiene naturaleza de Buda”, etc., se convierten en las falsas y las nuevas verdaderas son afirmar las verdades falsas y verdaderas anteriores simultáneamente; “hay ser y no hay ser” y “no hay karma y hay karma”, etc. Claro que es una equivocación, si uno cree que estas disyuntivas son las verdaderas, porque, en otro nivel, la dialéctica de la negación de otro nivel comienza aquí. La verdad falsa es “hay ser y no hay ser”, la verdad verdadera es “no es que hay ser y no hay ser”. Y la negación se multiplica al infinito; “no es que no es ... que hay ser y no hay ser”.

En esta fórmula se puede poner la disyuntiva, capricho o ironía borgiana; “el libro es divino” y “el libro no es divino”; “el libro es divino y no es divino”; “no es que el libro es divino y no es divino”; “no es que no es que... el libro es divino y no es divino”. Este

regreso al infinito de la negación parece justificar injustamente el capricho borgiano. Sin embargo, en un buen sentido se puede conectar esta fórmula con el pensamiento nómada de Deleuze.

En el budismo zen, aceptar la disyuntiva contradictoria se llama “buen medio” o evitar “dos extremidades”; considera la tesis “hay karma” o la antítesis “no hay karma” como “extremidades” y busca el “buen medio” entre dos extremidades. Sin embargo, este “buen medio” está lejos del eclecticismo de las ciencias sociales, en el cual si hay teoría A y teoría B, casi siempre alguien supone la teoría C moderando las dos teorías o consiguiendo lo común y lo mejor de las formulaciones de ambas teorías. Pero debe entenderse el “buen medio” budista de otro modo.

Por lo general, los budistas metaforizan la relación entre las cosas y el lenguaje con la relación entre la luna y el dedo índice que la indica, pero suponiendo una escena donde alguien está cerca de la pared para colgar un cuadro y otro le enseña el mejor lugar para colgarlo con una distancia que ofrece una buena vista. Así, éste diría: “aquí no, allá, allá, allá no, aquí, no aquí, allá no, aquí no, ya está bien.” “¿Dónde está el cuadro?, ¿aquí?, ¿allá? o ¿entre aquí y allá?” En las ciencias sociales se puede conseguir el medio “semántico” entre aquí y allá tomando algunas palabras de cada teoría. Pero, en el budismo zen el buen medio no está en el nivel semántico sino en el semiológico.

Los fundadores de las nuevas religiones del siglo pasado bromean con lo que sería un buen medio semántico: un hombre autista toma “el buen medio” como el principio de la vida, de manera que si camina, toma el medio de la calle, si come, come la mitad de cada plato, etc., aunque esta broma es vulgar, ya sabemos la dificultad de practicar el buen medio. De hecho, el buen medio del budismo zen no está entre aquí y allá. Si se utiliza la dialéctica negativa budista, el buen medio no está aquí ni está allá, tampoco está entre aquí y allá, ni es que no esté entre aquí y allá.

¿Qué es esto? ¿Un sofisma? ¿Dónde está el buen medio? ¿Está en ningún lugar? ¿Es utópico? Pero se sabe que el buen medio está. Para los lectores no budistas, es mejor dejar la explicación de la fórmula de la cuádruple negación que Nagarjuna popularizó en el budismo Mahayana e intuir la función de ésta. Si se observa bien la negación de la ubicación del buen medio, se puede saber que la cuádruple negación solamente prohíbe todos los lugares posibles de conceptualizar, de manera que si no se conceptualiza el lugar,

no se puede ubicar; es decir, no hay lugar semántico sino semiológico. La cuádruple negación es el aparato lógico o retórico para que uno salga del cuadro del lenguaje, como señaló Foucault.

Borges estaba acostumbrado a este aparato a través del conocimiento del budismo Mahayana y de *Majjhima nikaya*. Así, es indudable que utilizó fielmente la disyuntiva y la múltiple negación para salir del nivel semántico del lenguaje. En algún sentido limitado y profundo, es insignificante decir “soy budista” o “soy católico”. El capricho, la ironía y la paradoja borgiana pueden defenderse generosamente en el sentido de que invitan a un mundo más allá del nivel semántico del lenguaje, aunque no todo capricho, toda ironía ni toda paradoja.

Si uno piensa que usar la disyuntiva es el mejor método para salvar el mundo y la práctica en todos los aspectos de la vida, el hombre ya cae en la “extremidad” puesto que se apega al nivel semántico del lenguaje como el caso del autista citado, que se olvida del principio de la originalidad. Foucault habla de la objetivación del lenguaje y los maestros del koan están versados en ella. El mejor momento en el que se puede sentir que el lenguaje es un objeto, es cuando el lenguaje no funciona bien por sí mismo, o en otras palabras, choca consigo mismo.

(3) El oxímoron

La paradoja, el dilema, el silogismo bicornuto, el oxímoron y la *contradictio in adjecto* ofrecen algún concepto común entre sí, aunque su senda acepción separa cada palabra de otra al revelar las facetas diferentes del concepto común. La figura literaria del oxímoron, se puede traducir en términos lógicos como *contradictio in adjecto* de algún modo. Y si la *contradictio in adjecto* y el oxímoron por lo general se refieren a la unidad enunciativa menor que una oración, la paradoja, el dilema y el silogismo bicornuto tratan de la unidad igual o mayor que una oración.

Pero – al igual que Jaime Alazraki– si uno habla de la estructura oximorónica, no se puede encontrar la diferencia entre los dos grupos. En este sentido, no hay razón para inventar otro apartado, “el oxímoron”, separado del anterior. Sin embargo, está separado por el énfasis porque el oxímoron es una característica principal del estilo borgiano y lo es también en el caso de textos del koan.

Es indudable que Borges mostró mucha atención a esta figura, pues la comentó numerosas veces a través de las *Obras completas* junto con la *reductio ad absurdum*, “el regreso al infinito”. Sin comentar la estructura oximorónica de los textos borgianos, hay bastantes ejemplos de la figura en el nivel sintáctico:

Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espiado con respeto su sueño y solicitaban su amparo o temían su magia.²⁵²

Otro ejemplo parecido:

No sé si con temor o con esperanza probé el portón.²⁵³

La expresión “con temor o con esperanza” es una de las expresiones favoritas de Borges que se repiten a través de todas las *Obras completas*. En la primera cita también se oculta la misma ecuación bajo las palabras de “amparo o temían”. El oxímoron de la primera cita es tan sutil que no se aprecia totalmente. Además, el hombre en la vida diaria está tan acostumbrado al sentimiento del temor acompañado con la esperanza que no siente que los dos sustantivos estén en conflicto. Sin embargo, Borges con plena conciencia repitió esta ecuación por todos sus textos. Es interesante que el sentimiento contradictorio del temor y la esperanza tiene lugar de comparación con *mysterium tremendum et fascinans* de la experiencia mística.

Hablar del oxímoron, significa hacerlo del barroco. A los místicos barrocos les es inevitable usar el oxímoron para expresar su inefable experiencia, puesto que la experiencia mística está fuera del límite del lenguaje y de la lógica.

Borges no lo utilizó por esta búsqueda, sino para expresar nuestra realidad diaria, mientras que la imposibilidad de expresar la experiencia define el oxímoron de los poetas místicos. Sería erróneo calificar al joven Borges de místico, ya que condenó la sensiblería mística del romanticismo:

[...] los que así obran tienen la usanza perversa de llamar inefables a los momentos de máxima intensidad de sentir, que son precisamente los de más pronta expresión y constituyen

²⁵² Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, *Obras completas*, I, p.451.

²⁵³ Jorge Luis Borges, “There are more things”, *Obras completas*, III, p.36.

la permanencia de la lírica y la tragedia.²⁵⁴

Mas lo que el joven Borges criticó no fue el sentimiento místico, sino la postura irresponsable de los poetas románticos o modernistas, quienes abusaron de la palabra inefable en cualquier momento poético. Vale la pena recordar el lema borgiano de que la realidad es tan fantástica como la irrealidad. Para el maduro y viejo Borges, la experiencia diaria es tan inefable como la experiencia mística. Sin embargo, eso no quiere decir que el oxímoron borgiano carezca de carácter humorístico.

[...] el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es ... mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara.²⁵⁵

“Tejer una cuerda de arena” o “amonedar el viento sin cara” se utiliza para enfatizar la imposibilidad de modelar un sueño o crear un hombre. Debe recordarse que Cervantes también utilizó el mismo tipo de oxímoron para enfatizar la imposibilidad de la acción que cuenta; verbigracia, en el *Coloquio de los perros*, el perro Berganza narra la historia de un matemático que ha buscado “la cuadratura del círculo”,²⁵⁶ lo cual disminuye sigilosamente la imposibilidad de que un perro pueda hablar.

La maravilla cervantina ante la realidad no está lejos del asombro borgiano ante ella, aunque la primera tiene índole sociopolítica y la segunda, metafísica.

El oxímoron en los libros del koan es el tipo de expresión que más abunda y perturba a los lectores: “la mujer yerma dio a luz un bebé” o “la palmada sin mano”, etc. Aunque estas expresiones no son juegos de palabras para desorientar a los discípulos, es la misma fórmula del oxímoron borgiano y cervantino. La diferencia radica en que el oxímoron borgiano enfatiza la imposibilidad de la acción que se cuenta, y el oxímoron budista realmente cree en la imposibilidad de la acción como sucede cuando el lector de esta investigación está realizando: leer la tesis. Es imposible leer este trabajo igual que una

²⁵⁴ Jorge Luis Borges, “Ejecución de tres palabras”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp.154-155.

²⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, “Ruinas circulares”, pp.452- 453. También se puede encontrar ejemplos parecidos en otras páginas borgianas : “... en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo.”(*ibid.*, “La busca de Averroes”, p.588) y “el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño.” (*ibid.*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, p. 436.)

²⁵⁶ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, p.240.

estatua de piedra la lee, puesto que no existe.

(4) El cambio de nivel discursivo para presenciarse a uno mismo

Para explicar este apartado, podría aplicarse la teoría conocida de Gerard Genette o la teoría de “set speech theory” a la idea. Seguramente la teoría del “performative language” puede ayudar a aclarar la idea, y también la clasificación del lenguaje de Roman Jakobson puede definir de manera aproximada el lenguaje del koan. Pero estas teorías están lejos del enfoque de este apartado.

Sin embargo, el concepto básico a exponer no es nada nuevo en el campo de la literatura: el concepto clásico del narrador y del autor:

Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos – y también su refutación– . (Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición del ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tiene otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)²⁵⁷

La última oración de función fática nos sorprende, puesto que da la impresión de que la voz del narrador parece dirigirse al lector, en vez del narratario implícito. La intención borgiana es clara: Borges contó con la función fática no sólo por la preocupación de que el narratario implícito no entienda al narrador, sino también por el deseo de entablar un diálogo directo con el lector. El autor “yo”, no el narrador bibliotecario “yo”, quiere salir de la diégesis y entablar un diálogo directo con cada lector que lee el cuento.

A pesar de que no se percibe la voz del autor en el párrafo citado, como en los textos rudimentarios de los juglares de la antigüedad, es indudable que Borges buscaba el punto de contacto entre la realidad y la fantasía, entre el lector y el narratario, entre el autor y el narrador o entre la diégesis y el relato. Al igual que en “La forma de la espada” el narrador se dirige al lector, y en los textos borgianos la transición de la historia metadieética a la diegética sugiere otra posible transición de la historia al relato.

Lo que la metaficción trata de hacer tiene estrecha relación con lo que trataron de hacer los escritores en la época del establecimiento del género “novela”, los cuales

²⁵⁷ Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas*, I, p.470. El subrayado es del tesista.

intentaron varios métodos para distinguir la historia ficticia de la historia verdadera. *El Decamerón, El Conde Lucanor, Tales of Canterbury* exponen bien estos tanteos por formar un nuevo género. Estos tres importantes libros son el marco para ordenar la ficción y la historia verdadera. Se observa en ellos la rudimentaria intervención de la voz del autor.

Con el tiempo, el nuevo género se estableció en la mente de las personas y ya no se necesitó tener un marco de la misma, puesto que se conocían sus códigos. Sin embargo, parece que la intervención de la voz del autor subsistió hasta que apareció el realismo fotográfico; Heinrich Zimmer, orientalista, alguna vez explicó que las artes occidentales son el producto de la proyección visual:

Classical art transcends matter as such (in exhausting its possibilities) and transfigures it into a likeness, but the material used in Indian art remains palpably near. An Indian statue is material that the artist has wrought, but it still retains its peculiar material quality, and in looking at it one can admire only the execution of its formal fashioning. In that material, we find not an actual youth or bull but rather the stone or bronze sculpture of a youth or bull. For the material does not bind us with the kind of spell that makes us into pure sight, nor does it cast us into the role of mere observer, on the contrary, it leaves our physical nature intact. That also allows the Indian image to preserve its own physical integrity.²⁵⁸

At the same time, the concrete nature of its presence brings it closer than any classical sculpture. It shares the space with us, whereas classical art lives and moves, as it were, in an ambiance all its own. To us, a classical statue seems encapsulated in crystallized air, but a Buddha's hand protrudes into the place where we stand... How different is the way a classical statue powerfully attracts our eye toward itself, addressing it persistently while still preserving an unapproachable distance by not deigning to share with us that space occupied by our physical presence! Its magic captivates us visually, and if our eye seeks to observe the work closely, it cannot reduce its distance from that object indefinitely, to a point where the object would be within reach.²⁵⁹

El realismo fotográfico estuvo en la cima de esta tendencia occidental al separar la proyección de la realidad. Ya no puede intervenir en la imaginación proyectada ni siquiera una partícula de la realidad y, con el tiempo, se comprendió la imposibilidad de la representación. Se dejó la obsesión por la vista: unos recordaron que el origen de la novela estuvo relacionado con el oído, otros quisieron llamarse escribanos en vez de creadores. Y al parecer, a fines del siglo pasado, la metaficción apareció para reajustar la relación entre la realidad y la ficción: la reaparición del marco de la novela es una parte de la

²⁵⁸ Heinrich Zimmer, *Artistic form and yoga in the sacred images of India*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p.12.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 10 – 11.

autoinspección de ésta.

Igualmente, la metaficción borgiana está en la misma tendencia que desea reajustar la realidad y la ficción. Borges quiere ubicar la ficción en el fondo de la realidad como la estatua de Buda y no quiere suspender su imaginación en el espacio indefinido como la estatua de Venus.

También debe notarse que la nueva tendencia occidental de ubicar la imaginación o la proyección mental en la realidad no se limita al campo de las bellas artes, sino incluye también la filosofía. Desde el *cogito ergo sum* de Descartes, Kant, Nietzsche, Heidegger, hasta Deleuze se han intensificado los esfuerzos para ubicar “aquí” la obsesión por la vista, proyección mental que puede llamarse el logocentrismo aislado de la realidad. Por tanto, el cambio del nivel discursivo borgiano no sólo radica en el motivo artístico sino también en la base filosófica.

Si el cambio del nivel discursivo borgiano es apenas perceptible, el cambio del koan ocurre en gran escala y es radical. El tipo básico del cambio es como el koan que sigue:

El discípulo: ¿Cuál es la intención de Bodhidharma quien vino a China?
El maestro: ¿Cuál es tu intención?²⁶⁰

Desde el punto de vista de la lógica tradicional, la respuesta del maestro formuló un argumento *ad hominem*. Indudablemente el maestro tuvo intención de trastornar al discípulo, como los sofistas atacan a sus oponentes con esta falacia. Sin embargo, no se puede limitar la interpretación a su respuesta como un intento de trastornar al discípulo. Seguramente hay más.

Primero, el maestro quiere truncar la discusión prevista utilizando la falacia para acabar con “el juego cerebral”; segundo, al convertir el asunto ajeno en el asunto propio del discípulo, el maestro prohibió dividir el espacio mental y el espacio corporal del discípulo: el espacio de Bodhidharma y el del discípulo. El maestro podría explicarse lógicamente evitando la falacia; “todos los hombres son un hombre”, de manera que la intención de Bodhidharma puede ser la de cualquier hombre. Pero la explicación “diegética” no puede hacer al discípulo salir del espacio mental y presenciarse a sí mismo. El diálogo budista es

²⁶⁰ Iriya Yositaka, *Los dichos de Ma-tsu*, tr. por Yong- Kil Park del japonés al coreano, Seúl, Goriowon, 1988, p.127.

la retórica “mimética”, que no permite representar algo sino presentarlo.

Las variadas técnicas de la metaficción que rompen la línea divisoria entre la realidad y la fantasía pueden ser interpretadas como el intento de presenciar el presente o el instante en que el autor escribe y el lector lee. No puede decirse que todos los escritores que las emplean tengan esa intención, pero considerando que en esta época se ha difundido la creencia en el presente, no cabe duda de que muchos escritores de aquella categoría las han utilizado para captar la instancia narrativa, es decir, el momento de la transición entre los dos niveles narrativos:

Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo nada más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).²⁶¹

Borges jamás empleó la delicada alternación de dos niveles narrativos como se ve en la cita. Sin embargo, es indudable que conduce al lector a sentir su presencia misma por el cambio diegético. El cambio del nivel discursivo puede tener la misma función en el texto borgiano y en el del koan, dejando a un lado la diferencia de la intensidad. Pero el texto del koan no termina su búsqueda de presenciar aquí con el cambio del nivel discursivo. Aquél apela a las *performative utterances*:²⁶²

A monk asked Joshu: ¿what is the nature of Buda?
Joshu answered: ‘you had better take a tea and go.’
Another monk asked Joshu: ‘what is the truth?’
Joshu answered: ‘you had better take a tea and go.’
The best disciple of Joshu asked: ‘you say to every people who come to you, ‘you had better take a tea and go’, what does it mean?’
Joshu said: ‘you also had better take a tea and go.’²⁶³

²⁶¹ Julio Cortázar, *Las armas secretas*, México, Caracas, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983, pp.65-66.

²⁶² Según *How to do things with words* (London, Oxford University, 1976) de John Langshaw Austin, “performative utterances” son las oraciones que no pueden ser juzgadas como falsas o verdaderas; verbigracia,

‘me resigno’ o ‘te juro’ no se relaciona con el valor falso o verdadero sino con el valor de si son aptas o no aptas para la situación donde se enunciaron las oraciones.

²⁶³ *Zen flesh, zen bones*, *op.cit.*, p.96.

Es ridículo discutir si la respuesta del maestro es falsa o verdadera. Simplemente la recomendación del maestro no está en la circunstancia apropiada y, tomando en préstamo la terminología de Austin, puede llamarse *unhappy utterance*.²⁶⁴ Sin embargo, no se puede decir que éste se derive de *misfire*²⁶⁵ o *insincerity*.²⁶⁶ Al contrario, el maestro debió de ser *masqueraders*,²⁶⁷ se disfrazó con el *unhappy utterances* para acertar a transmitir algo con toda sinceridad. Si se interpreta esta disfrazada oración, el mensaje sería “no filosofes más, la verdad no está en el pensamiento sino en la acción.” Pero transmitirlo en una oración constativa se considera menos efectivo en el budismo; hacerlo en aquella es igual que conseguir el Nirvana en un sueño:

Sariputra preguntó a Subhuti: ‘en mi sueño declaré seis *paramitas*, ¿esta declaración en el sueño equivale a la misma declaración en la vigilia?’²⁶⁸

La verdad debe salir de la mente, de manera que el maestro prefirió la presentación mimética más que la representación diegética:

Un día Bodhidharma les dijo a sus discípulos: ‘explicaréis lo que habéis entendido, ya que llega mi muerte. Entonces Dao Fu dijo: ‘a mi parecer, uno no debe depender de las letras mientras no se aparte de las letras.’ El maestro dijo: ‘conseguiste mi piel.’ Zong Chi dijo... El maestro dijo: ‘conseguiste mi carne.’ Dao Yu dijo: ‘todos los elementos del mundo no existen al principio, de manera que no vale la pena prestar atención.’ El maestro dijo: ‘conseguiste mis huesos.’ Por último, Hui Ke salió ante el maestro y sólo le saludó tres veces y se retiró. El maestro dijo: ‘conseguiste mi médula.’ Y le heredó su hábito y ley.²⁶⁹

Parece que hay jerarquía en los métodos de transmitir la verdad en el budismo zen. Parece que predicar lógicamente la doctrina budista es el método ínfimo y que el *performance* es el mejor, así como se ha apreciado en la transición del *constative utterance* hasta el *performative*. Es indudable que la finalidad del budismo zen está más allá del

²⁶⁴ Austin, *op.cit.*, p.14.

²⁶⁵ Austin, *op.cit.*, p.16.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ “The type of utterance we are to consider here is not, of course, in general a type of nonsense; though misuse of it can, as we shall see, engender rather special varieties of ‘nonsense’. Rather, it is one of our second class - the masqueraders. But it does not by any means necessarily masquerade as a statement of fact, descriptive or constative. Yet it does not quite commonly do so, and that, oddly enough, when it assumes its most explicit form. Grammarians have not, I believe, seen through this ‘disguise’ and philosophers only at best incidentally”. J. L. Austin, *ibid.*

²⁶⁸ *Son Moon Yom Song*, *op.cit.* p.190. La traducción del coreano al español es del tesista.

²⁶⁹ *Son Moon Yom Song*, *op.cit.*, p. 255. La traducción del coreano al español es del tesista.

lenguaje, pero que paradójicamente se necesita del lenguaje para esta finalidad. El texto del koan es la base lingüística para estar presente.

3. La lógica para la nada: comparación entre la lógica borgiana y la de Nagarjuna

Aun enumerando las características del koan, buscando lo común con la narrativa en los textos borgianos, no hay nada más alejado que la idea de establecer una parentela. Borges conoció bien el koan, pero no debe afirmarse que el texto del koan haya contribuido directamente a la configuración artística de sus obras. Hay dos razonamientos cardinales para apoyar esa negación.

En el caso de los textos borgianos es indudable la existencia de la ironía y la metonimia. También es notable la sinécdoque borgiana; no obstante, igual que el koan, debe enfatizarse la importancia de la metáfora. Indiscutiblemente, “La biblioteca de Babel”²⁷⁰, “La lotería de Babilonia”²⁷¹ y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” son una metáfora del *orbis tertius* del sistema solar.

Lo que concierne a este subcapítulo es la pregunta: ¿a qué categoría pertenece el tropo borgiano, al símbolo o a la metáfora?, dado que se ha definido el tropo principal del koan como símbolo según la clasificación de Michel Le Guern. Si se adelanta la conclusión, lo que Borges prefirió es la metáfora.

Ya se ha dicho en el apartado “El oxímoron” que el joven Borges odió el misterio y lo inefable de los románticos y los modernistas latinoamericanos. Es obvio que este rechazo no tiene nada que ver con el rechazo de la realidad misteriosa y asombrosa, sino que se refiere a la incapacidad literaria de prodigar la palabra “inefable” como los maestros budistas que, al hablar a sus pobres discípulos, abusan de la expresión “la verdad no se puede transmitir”.

La estilística barroca tiene una estrecha relación con la borgiana, aunque el maduro Borges abandonó el fogoso estilo de la juventud. Dado que Lelia Madrid analizó la relación entre Borges y Cervantes, conviene enfatizar aquí el elogio borgiano de Quevedo:

Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a

²⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I.

²⁷¹ *Ibid.*

Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura. Mucho he tratado de inquirir las razones de esa extravagante omisión; alguna vez, en una conferencia olvidada, creí encontrarlas en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental. ('Ser sensiblero es tener éxito', ha observado George Moore.) Para la gloria, decía yo, no es indispensable que un escritor se muestre sentimental, pero es indispensable que su obra, o alguna circunstancia biográfica, estímulen el patetismo. Ni la vida ni el arte de Quevedo, reflexioné, se prestan a esas tiernas hipérbolas cuya repetición es la gloria...

Ignoro si es correcta esa explicación; yo, ahora, la complementarí­a con ésta: virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodera de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo... Sófocles tiene a un rey... Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y del Quijote...²⁷²

No es la intención hablar de la influencia quevediana en Borges, sino mostrar que Borges secretamente se identifica con Quevedo, que rechazó la sensiblería y no inventó un personaje simbólico. Borges es indiscutiblemente conceptista en el aspecto de que él en la madurez no permitió que ninguna palabra suya se desgastara sin sentido o con motivo de la decoración gongorina. No hay ningún poema borgiano cuyos versículos se asemejen al sanjuaniano "Mi amado, es montaña, [...]" Borges no admite quitar "la escalera lógica" entre el referido y el referente. Pero ¿es posible decir que la metáfora borgiana produce menor ambigüedad que el símbolo sanjuaniano recién comentado? O ¿la metáfora gongorina, menos ambigüedad que aquél? Una metáfora complicada produce no menos significados que un símbolo. Además, la metáfora y la estructura oximorónica de los textos borgianos dejan fuera el campo semántico; son inconcebibles las imágenes del Aleph o "la rueda" que Tzinacán vio:

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? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación con el Aleph).²⁷³

Además de la obsesión borgiana por "la escalera lógica", la otra razón del rechazo a

²⁷² Jorge Luis Borges, "Francisco de Quevedo Prosa y verso", *Obras completas*, IV, p. 111.

²⁷³ Jorge Luis Borges, "El Aleph", *Obras completas*, I, pp.624 - 625.

la parentela radica en la mediocre explicación del koan en *Siete noches*:

Nosotros pensamos siempre en términos de sujeto, objeto, causa, efecto, lógico, ilógico, algo y su contrario; tenemos que rebasar esas categorías. Según los doctores de la zen, llegar a la verdad por una intuición brusca, mediante una respuesta ilógica. El neófito pregunta al maestro qué es el Buddha. el maestro le responde: 'El ciprés es el huerto.' Una contestación respuesta del todo ilógica que puede despertar la verdad. El neófito pregunta por qué Bodhidharma vino del Oeste. El maestro puede responder: 'Tres libras de lino.' Estas palabras no encierran un sentido alegórico; son una respuesta disparatada para despertar, de pronto, la intuición. Puede ser un golpe, también. El discípulo puede preguntar algo y el maestro puede contestar con un golpe. Hay una historia – desde luego tiene que ser legendaria– sobre Bodhidharma.²⁷⁴

Aquí se evita criticar el singular concepto borgiano del zen,²⁷⁵ y la opinión borgiana sobre el koan ilógico. Lo más relevante es que Borges no escogió buenas versiones de los koanes que citó. "El ciprés es un huerto" no es buena traducción del texto original o quizá sea una equivocación borgiana.

Las siguientes citas tampoco son buenas versiones, sino mediocres exposiciones:

Llegamos ahora al budismo zen y a Bodhidharma. Bodhidharma fue el primer misionero en el siglo VI. Bodhidharma se traslada de la India a China y se encuentra con un emperador que había fomentado el budismo y le enumera monasterios y santuarios y le informa del número de neófitos budistas. Bodhidharma le dice: 'Todo eso pertenece al mundo de la ilusión; los monasterios y los monjes son tan irreales como tú y como yo.'²⁷⁶

A Bodhidharma lo acompañaba un discípulo que le hacía preguntas y Bodhidharma nunca contestaba. El discípulo trataba de meditar y al cabo de un tiempo se cortó el brazo izquierdo y se presentó ante el maestro como una prueba de que quería ser su discípulo. Como una prueba de su intención se mutiló deliberadamente. El maestro, sin fijarse en el hecho, que al fin de todo era un hecho físico, un hecho ilusorio, le dijo: '¿Qué quieres?' El discípulo le respondió: 'He estado buscando mi mente durante mucho tiempo y no la he encontrado.' El maestro resumió: 'No la has encontrado porque no existe.'²⁷⁷

"El ciprés es un huerto" es una traducción muy rara, puesto que por lo general se traduce como "El ciprés en el huerto" o "el huerto de ciprés"; en *¿Qué es el budismo?* Alicia Jurado optó por el primer caso. Y también optó por la versión conocida del koan de la última cita:

²⁷⁴ Jorge Luis Borges, "El budismo", *Obras completas*, III, p.252.

²⁷⁵ "Tenemos al principio el sufrimiento, que viene a ser la zen." (*ibid.*, p.250).

²⁷⁶ *Ibid.*, p.251.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.252.

[...] Bodhidharma... le preguntó qué deseaba... le respondió: 'No hay tranquilidad en mi mente; hazme la merced de pacificarla'. Bodhidharma le dijo: 'Muéstrame tu mente y te daré paz', a lo que contestó el discípulo: 'Cuando busco mi mente no doy con ella'. 'Bien', dijo Bodhidharma, 'ya está en paz'.²⁷⁸

Las versiones de Alicia Jurado son reconocidas, mientras que las de Borges son torpes y hasta infieles a los textos originales. No hay un conocimiento cierto de si estas versiones existen o la memoria de Borges las adaptó a su modo para el auditorio de aquella conferencia sobre el budismo.

De cualquier modo, al parecer Borges no entendió la mejor parte del koan, puesto que lo atractivo del koan no está en el contexto sino en su retórica. Las versiones de Borges ofrecen la exposición directa sobre la ilusión de la mente y del mundo: "Todo eso pertenece al mundo de la ilusión; los monasterios y los monjes son tan irreales como tú y como yo" y "No la has encontrado porque no existe".

La mayoría de koanes no son tan expositivos, puesto que el koan se establece con la condición de que sus interlocutores o lectores conozcan la enseñanza budista o los sutras budistas. Por tanto, el maestro evita repetir lo que dicen los sutras al pie de la letra y busca otro método de exponerlo, de manera que el koan no puede menos que ser retórico.

La magia del koan está en el modo de presentar la enseñanza budista que los textos budistas de Mahayana ya ofrecieron. Según las versiones que Borges cita, no se dio cuenta de este aspecto retórico, sino de la lógica de la vacuidad en el koan.

Lo que conecta Borges con el koan no es la forma del koan sino el fondo, su espíritu, que él entiende como la plena negación de la realidad. Vale la pena citar dos párrafos de *Siete Noches*:

[...]Les dice que él no existe, que es un hombre como ellas, tan irreal y tan mortal como ellos, pero que deja su Ley... Luego vendrá la historia del budismo. Son muchos los hechos: el lamaísmo, el budismo mágico, el Mahayana o gran vehículo, que sigue al Hinayana o pequeño vehículo, el budismo zen del Japón.

Yo tengo para mí que si hay dos budismos que se parecen, que son casi idénticos, son el que predicó el Buddha y lo que se enseña ahora en China y el Japón, el budismo zen. Lo demás son incrustaciones mitológicas, fábulas.²⁷⁹

²⁷⁸ Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *¿Qué es el Budismo?*, Buenos Aires, Emecé, 1991, p.135.

²⁷⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p.247.

Considerando que “el que predicó el Buddha” es el Mahayana, resulta muy interesante que Borges reconociera al budismo zen como el único heredero del Mahayana; no se sabe a ciencia cierta si Borges tuvo esa idea de la lectura de las opiniones de los especialistas como Suzuki, o por sus propias intuiciones. De cualquier modo, el punto de vista borgiano de que el budismo zen heredó la enseñanza del Mahayana concuerda con la opinión oficial de las órdenes budistas en Corea y Japón.

Aunque hay opiniones de que el budismo zen es el resultado de la sinonización del budismo hindú, lo mejor sería establecer la relación entre ambos tomando en cuenta que el budismo zen heredó el espíritu del Mahayana, pero su retórica es el resultado de dicha sinonización.

“La originalidad”, “el oxímoron”, “el silogismo bicornuto” y “el cambio diegético” identifican las características generales del koan; aunque no podemos encontrar una retórica tan radical en los textos de Mahayana, las semillas de éstas siempre están ocultas. Y estas semillas se compusieron de la lógica de negar el todo, cuyo fundador es Nagarjuna, a quien Borges comentó. Por tanto, vale la pena comparar las lógicas de Borges y Nagarjuna.

(1) Términos generales

El koan, cuya apariencia parece ilógica y retórica, tiene una base lógica. Los que introdujeron en China el concepto de la lógica fueron budistas. Aunque algunos dudaron del entendimiento de la lógica de los budistas de aquel tiempo, el desarrollo del aparente ilógico koan se basa en la convicción de superar o trascender el límite de la lógica o del lenguaje. La base de la lógica del budismo zen está en la lógica del Mahayana.

Sin conocimiento alguno de la “lógica para la nada” del Mahayana, es imposible entender la enseñanza del budismo zen, ni tampoco la forma de cómo la lógica progresa hacia la ilógica en los textos budistas.

A veces se encuentran monjes budistas que niegan o desprecian la lógica. Pero para negar algo, uno debe conocer eso que niega. Los asiáticos están demasiado acostumbrados a la cultura budista, de manera que todos conocen la última verdad budista “la montaña es montaña, el río es el río”. Si les preguntan por qué es así no saben dar más respuesta

“porque es así”. Una de las razones de estudiar a Borges radica en que sus textos, sin tener apariencia budista, muestran una mejor lógica para ser budista.

En los siguientes capítulos, los lectores encontrarán la semejanza entre la lógica de Borges y la de Nagarjuna para negar la realidad. Antes de conocer la lógica de esta última, no se concebía tanta similitud entre ambos, pero el azar proporcionó un libro²⁸⁰ que habla al respecto de la lógica de Nagarjuna, en el cual se encontró el esquema establecido por el autor del libro, y que resulta útil para exponer el razonamiento borgiano para negar la realidad. Esta similitud es inevitable, puesto que, como señala Juan Nuño, la tradición filosófica occidental ya trató estos temas. Un orientalista afirmó que al respecto de la ciencia comparativa no hay más que dos opciones: que uno influyó en otro o, bien, que no lo hizo.

En la teoría borgiana, todos los hombres son uno, de manera que lo que piensa un oriental también lo piensa un occidental. La suposición más plausible señalada por los especialistas de aquel campo indica la influencia griega en la lógica hindú. El intento borgiano de negar todo se asemeja a la lógica de Nagarjuna, a pesar de la diferencia de la base filosófica; sin la pretensión de sugerir que la lógica de Nagarjuna haya influido directamente en la lógica borgiana, aunque Borges la conociera. Baste repetir que el esquema de Nagarjuna es útil para exponer la lógica borgiana.

(2) La negación de la entidad ontológica

En la obra *Madhyamakarikā (Teoría del buen medio)* Nagarjuna habla así:

If things were to exist in virtue of their own nature (*prakṛtya*), then they could not become non-existent (*nastita*), for indeed nothing can change its own-nature.²⁸¹

Un razonamiento parecido se encuentra en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos

²⁸⁰ Kagiyama Yuichi, *La lógica de la suñata*, traducido de Ho-Young Chung, Seúl, Minchocksa, 1994, pp. 45 – 46. La traducción del coreano al español en la cita es del tesista.

²⁸¹ Nagarjuna, *Master of wisdom: writings of the buddhist Master Nagarjuna*, Berkeley, Dharma, 1986, p.290. La cita quiere decir que si un objeto puede perderse, ese objeto no tiene su propia naturaleza o su entidad. Simplemente dicho, ningún objeto existe.

monedas en el corredor de su casa. El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad – id est la continuidad– de las nueve monedas recuperadas. Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y el jueves, tres entre el martes y la tarde del viernes, dos entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido – siquiera de algún modo secreto, de comprensión vedada a los hombres– en todos los momentos de esos tres plazos.

El lenguaje de Tlön se resistía a formular esa paradoja; los más no la entendieron. Los defensores del sentido común se limitaron, al principio, a negar la veracidad de la anécdota. Repitieron que era una falacia... porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas.²⁸²

Como solipsistas, los hombres de Tlön no pueden creer en la existencia ontológica de un objeto. Si existen objetos ontológicos, si las monedas fueran seres ontológicos que suponen la existencia permanente, ¿cómo podrían dejar de existir entre el jueves y el martes?

Para el sentido común, es natural que se presuponga “la persistencia de cuatro monedas entre el jueves y el martes” o sea, la identidad entre las monedas perdidas y las encontradas. No obstante, este asunto filosóficamente no es tan simple, sino que involucra varias discusiones, como Borges parodió. Desde la perspectiva del budismo, Yuichi lo explica como sigue:

Supongamos que un gato entra en mi cuarto donde estoy escribiendo. Ayer también este gato entró y salió después de dar vuelta a mi escritorio. Entonces, ¿este gato ha existido como ente idéntico después de que lo vi ayer hasta cuando entra hoy? Esta cuestión absurda no es tan absurda como parece; según la teoría del conocimiento, es casi imposible resolverla, y también en la historia del budismo, es el problema que hace dividirse al budismo en dos escuelas: ‘Sautranstka’ y la escuela ‘que predica que todo existe.’²⁸³

En la postura de la escuela ‘Sautranstka’, el gato sólo existe en un instante del presente, de manera que no existe el gato que vi ayer ni existe el gato que ha de venir mañana. No aceptan que el gato que vi ayer es idéntico al que veo ahora. Pensamos que no es posible conocer que este gato es idéntico a aquél de ayer confiando por lo general en lo que llamamos el reconocimiento. Pero éste es un conocimiento muy dubitativo. Por ejemplo, cuando las hierbas del jardín crecen después de que las cortaron o cuando crecen nuestros cabellos después de que los cortaron, no decimos que las nuevas hierbas crecidas o los nuevos cabellos crecidos sean las mismas o los mismos. En este caso, el reconocimiento que identifica lo anterior con lo posterior es seguramente un conocimiento erróneo. La percepción actúa instantáneamente, de modo que es imposible conocer dos objetos temporalmente separados por la idéntica percepción. Por consiguiente, podríamos inferir que el reconocimiento es la memoria, pero la memoria no es tan segura como la percepción. Nadie piensa que la memoria

²⁸² Citado en la nota 225.

²⁸³ La escuela “Sarvastivadín” se traduce habitualmente como la escuela “que predica que todo existe” en el budismo asiático.

sea infalible. Además, si el objeto en la memoria existe ahora, ¿por qué no existe ahora la difunta madre?²⁸⁴

Esto es exactamente en lo que Berkeley insiste, en el ensayo borgesiano “Nueva refutación del tiempo”, y el mundo de Tlön se basa en este idealismo. No es necesario entrar en detalles respecto al idealismo que aparece en los ensayos y cuentos borgesianos, porque ya ha sido investigado ampliamente desde el punto de vista de la filosofía occidental.

(3) La negación de la causa y del efecto

La negación de la causa y del efecto básicamente tiene una estrecha relación con la del ser ontológico. Sin profundizar filosóficamente, es presumible que si no hay objetos substanciales en el mundo, tampoco es fácil establecer algunas relaciones entre estos objetos instantáneos que carecen de ser ontológico.

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir*, y son aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido.²⁸⁵

Estos objetos mentales sin substancia no sólo rebasan la ley espacial, sino también la ley temporal.

...El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento.²⁸⁶

En el mundo de Tlön, el mundo mental “ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir,”²⁸⁷ como indicó Borges en “La nueva refutación del tiempo”; si no hay

²⁸⁴ Kagiyama Yuichi, *op.cit.*, pp. 45–46. La traducción del coreano al español en la cita es del tesista.

²⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.439.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.440.

²⁸⁷ *Ibid.*

espacio, tampoco puede existir el tiempo, de manera que si no hay ley espacial, no hay ley temporal que es la ley de la causa y del efecto.

Nagarjuna explica la negación de la ley de la causa y del efecto de modo diferente:

La causa nunca es idéntica al efecto. Tampoco la causa es diferente del efecto. Si la causa es idéntica al efecto, se supone que el que produce es idéntico al que es producido(18.10). Si la causa es diferente del efecto, se supone que la causa no es la causa (20.19).²⁸⁸

A su vez, Borges la desarrolla de otro manera en “Avatares de la tortuga”:

Herman Lotze apela al *regressus* para no comprender que una alteración del objeto A pueda producir una alteración del objeto B. Razona que si A y B son independientes, postular un influjo de A sobre B requerirá un cuarto elemento C, un elemento D, que no podrá operar sin E, que no podrá operar sin F...²⁸⁹

Lotze interpone los abismos periódicos de Zenón entre la causa y el efecto...²⁹⁰

Lotze o Borges niegan la ley de la causa y el efecto aprovechándose de la paradoja de la flecha en la cual la flecha nunca puede llegar al blanco, de manera que A nunca puede influir en B. Mientras Nagarjuna la niega a través del problema de la igualdad y la identidad, que Borges también utilizó para la negación del ser ontológico. Ambos recursos lógicos para refutar la ley parecen distintos, pero no son más que el anverso y el reverso de la moneda, puesto que si todo es uno, no puede existir el movimiento o la influencia por definición en la entidad idéntica, y si todos son completamente independientes, uno no puede influir en otro por el regreso al infinito.²⁹¹

Se plantearía la duda de si hay una especie de fatalismo en las obras de Borges; por supuesto, obra la ley de la causa y el efecto en sus textos, y los narradores parecen hablar de sus personajes de modo fatalista. Tampoco es familiar la negación de la ley desde el punto de vista budista, ya que se está acostumbrado a la palabra karma. Superficialmente, en las escrituras de ambos pensadores aparecen simultáneamente la afirmación y la negación de la ley: ¿contradicción o indecisión?

²⁸⁸ Nagarjuna, *Madhyamakarikā*, recitado en Kagiya Yuichi, *La lógica de la suñata*, p.81. La traducción del coreano al español en la cita es del tesista.

²⁸⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.256.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 257.

²⁹¹ Se precisará después sobre los recursos lógicos de Borges y Nagarjuna.

Primero, se debe distinguir el karma desde *pratiya-samutpada*, que por lo general significa que las cosas se producen necesariamente por la causa.²⁹² Y la teoría de *pratiya-samutpada* es un dogma canónico del budismo de “Gran vehículo”. No obstante, *pratiya-samutpada* es diferente, en gran escala, del karma, que se entiende generalmente como la inexorable progresión de la ley de la causa y del efecto, y tiene, por tanto, otra acepción que quiere decir “mala suerte”.

El término *pratiya-samutpada* tiene un concepto más amplio que karma y se traduce generalmente con la palabra “dependencia”, en el sentido de que todo elemento depende de otro. Yuich también recomienda la palabra “relación”, puesto que el término *pratiya-samutpada* incluye aun la causa que no produce al efecto en la amplia categoría de las causas.²⁹³

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, la víctima enfrenta la muerte sin saber; no obstante, pareció morir sin “una queja”,²⁹⁴ puesto que su mentalidad está empapada de fatalismo. La víctima habla de una novela china:

Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren: cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de este laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.²⁹⁵

Comparando este fragmento con el de la novela china *El sueño en el Pabellón Rojo*, que Borges modeló o parodió para el cuento:

El espíritu declara que Xue Pan y Feng Yuan fueron enemigos en una existencia anterior y estaban destinados a enfrentarse en ésta para dirimir sus diferencias; que Xue Pan, acosado por el fantasma de Feng Yuan, ha muerto...²⁹⁶

La relación aparente y directa entre la causa y el efecto puede considerarse como karma, mientras que la relación remota e indirecta se considera como *pratiya-samutpada*,

²⁹² Kagiyama Yuichi, *op.cit.*, p.67. Se tradujo como “dependencia mutua” en el capítulo anterior de la tesis.

²⁹³ *Ibid.*, p.68.

²⁹⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.480.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.478.

²⁹⁶ Xueqin Cao, *El sueño en el Pabellón Rojo*, I, 1988, p.113.

dado que la segunda abarca la primera. En una vida una persona mata a un tal, por eso un tal mata a la persona como en la última cita. Es el karma. Pero en una vida una persona es amigo de un tal, mientras que en otra vida es enemigo. Es la expresión del “*pratiya-samutpada*”.

Eso no significa que la distinción entre los dos sea absoluta, puesto que karma no es la palabra complementaria del término *pratiya-samutpada*. Pensando en la increíble historia de Simbad: un caminante escupió una semilla en el desierto y murió un bebé por el golpe de la semilla. Esta historia no predica el karma sino el azar; pero, ¿si en la vida anterior el bebé mató al caminante...?

Para entender bien el *pratiya-samutpada*, se cuenta con la Teoría del Caos en la física. Un postulado de dicha teoría es el de “a butterfly stirring the air in Peking can transform storm system next month in New York”²⁹⁷. Explica:

The butterfly effect acquired a technical name: sensitive dependence on initial conditions. And sensitive dependence on initial conditions was not an altogether new notion. It had a place in folklore:

For want of a nail, the shoe was lost;
for want of a shoe, the horse was lost;
for want of a horse, the rider was lost;
for want of a rider, the battle was lost;
for want of a battle, the kingdom was lost.

In science as in life, it is well known that a chain of events have a point of crisis that could magnify small changes. But chaos meant that such points were everywhere. They were pervasive. In systems like the weather, sensitive dependence on initial conditions was an inescapable consequence of the way small scales intertwined with large.²⁹⁸

En la novela de Stevenson, el Doctor Jekyll fabrica un líquido químico cuya ecuación química es A-B-C-D=Hide. El Doctor Jekyll unas veces podía transformarse en Hide por este líquido o viceversa. Sin embargo, al fin de la historia, falla al volver a fabricar el líquido; en el líquido original se incluyó cierta impureza química inadvertidamente; no pudo descifrar esta impureza: Hide=A-B-C-D-e-f-g-h... (las letras minúsculas corresponden a la ecuación de la impureza). Además, pueden existir otras variantes de esta ecuación: la temperatura del momento del experimento, los recipientes,

²⁹⁷ James Gleick, *Chaos, Making a new science*, New York, Penguin Books, 1988, p.8.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.23.

la imprecisión de los ojos del Doctor Jekyll, o incluso la palpitación del corazón del doctor... *ad infinitum*.

En la física tradicional se ignoran estas variantes triviales, pero los científicos de la Teoría del Caos prestan atención al hecho de que estas variantes, aunque ínfimas, pueden afectar el experimento, de manera que cualquier teoría física resulta insegura, según esta ecuación interminable de variantes. Para computar precisamente el movimiento del humo de un cigarrillo o descifrar las venas de la piel del jaguar, también se necesitaría la ecuación interminable, puesto que no se puede resolver perfectamente el movimiento del humo o la forma de las venas con las ecuaciones de líneas rectas, círculos, polígonos, o cualquier forma geométrica.

Por consiguiente, la mariposa de Pekín y la tormenta de Nueva York, que aparentemente no tienen ninguna relación, pueden tener alguna relación indirecta, según esta ecuación interminable.

La relación entre la semilla de Simbad y la muerte del bebé, que superficialmente parece fortuita, puede estar sujeta a la ley de la causa y el efecto, según la teoría citada, de manera que puede interpretarse como *pratiya-samutpada*. El *pratiya-samutpada* es el conjunto de todas las leyes causales; el problema es que si hay infinitas leyes o variantes, el *pratiya-samutpada* nos parece caótico o contingente.

(4) La negación de la relación entre el sujeto y el objeto

También la negación de la relación entre el sujeto y el objeto se encuentra vinculada con la de la causa y el efecto, del mismo modo que la de la causa y el efecto está vinculada con la del ser ontológico, puesto que todas las negaciones específicas se dirigen hacia la del ser ontológico.

La imposibilidad de influir en algo, o el concepto de que todas las cosas son una, puede demoler la relación del sujeto y el objeto: el sujeto nunca puede influir en el objeto o el sujeto es el mismo objeto.

En las obras de Borges es notoria la identificación, inversión o confusión entre el sujeto y el objeto; es su *leitmotiv*. En las fábulas del budismo es igual: “ochenta años antes yo fui tú” es el *leitmotiv* de las novelas orientales antiguas.

Pero Nagarjuna elimina la relación entre el sujeto y el objeto por otro enfoque que será más filosófico: el problema del conocimiento. Cuestiona la problemática de la relación entre el conocimiento y el objeto:

And if the *pramanas*²⁹⁹ are established by the *prameyas*,³⁰⁰ and the those *prameyas* in turn are to be established by those *pramanas*, how will the *prameyas* be able to establish anything?

If the son is to be produced by the father, and if the father in turn is to be produced by the son, tell me: who, then, produces whom?³⁰¹

Borges simplemente comenta:

Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer..³⁰²

Si en la cita de Nagarjuna se inserta la palabra “conocer” en vez de “prameyas” y “reconocer” en vez de “pramanas”, se deduce que ambos autores usan la misma lógica. Empero, la diferencia entre los dos textos citados es que contextualmente Borges la comenta de paso para enumerar todas las teorías humanas que son aplicaciones de la “dialéctica” del “regreso al infinito”, mientras que Nagarjuna explícitamente indica la problemática de la relación entre el conocimiento y el objeto, o el reconocimiento y el conocimiento, según la terminología borgesiana. Y aquella problemática conduciría necesariamente a la negación de la relación entre el sujeto y el objeto.

Para Borges la negación de la relación entre el sujeto y el objeto parece derivarse más directamente de la negación de la entidad ontológica o únicamente de la idea de que todas las cosas son una. Pero no basta con dicha idea para que el que ve, sea el que es visto; necesariamente se involucra la noción del conocimiento. Borges una vez habló de Lichtenberg, quien cambió el axioma cartesiano modificando la persona gramatical: “pienso”³⁰³ sino “piensa”;³⁰⁴ desapareció la noción del sujeto que piensa.

²⁹⁹ El medio de conocimiento.

³⁰⁰ Objetos de conocimiento.

³⁰¹ Nagarjuna, *op.cit.*, p.301.

³⁰² Jorge Luis Borges, “Avatares de la tortuga”, *Obras completas*, I, p. 258.

³⁰³ Jorge Luis Borges, “Nueva refutación del tiempo”, *Obras completas*, II, p. 139.

³⁰⁴ *Ibid.*

(5) La negación de la relación entre el sujeto y su función

And yet, and yet,... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero soy el río; es un tigre que me destroza, pero soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo desgraciadamente, soy Borges.³⁰⁵

Este párrafo es tan bello y tan emocionante que no hay crítico que no lo cite; sin embargo, pocos críticos lo analizan detalladamente. Los tropos artísticos sobresalen tanto que parece no haber lugar para el análisis filosófico severo; la transformación de la metáfora es asombrosa: tiempo -río-yo-tigre-fuego; da una impresión oximorónica.

Esta impresión se deriva de que Borges vincula imágenes casi imposibles de conjugar por la imaginación: “es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego”.

Infunde un sentimiento místico; la expresión “un fuego que me consume, pero yo soy el fuego” no está tan alejada de la tradición mística occidental, uno de cuyos representantes habla de la “llama que consume y no da pena”.³⁰⁶ Sin embargo, la frase “es un tigre que me destroza... pero yo soy el fuego” da la impresión de que su sentido final es todavía intocable e inalcanzable sin revelar su misterio. La extrañeza básicamente radica en la audaz metáfora de que el sujeto se transforme en el objeto y a la inversa. Pero la inversión metafórica entre el sujeto y el objeto no es nada especial en el mundo poético como la expresión “yo seré tú, y tú serás yo” en una canción popular coreana; existen dos entidades (“yo” y “tú”) que intercambian su posición.

Hay otras expresiones más atrevidas o refinadas que involucran la inversión como “yo soy flor, la flor es yo”; aquí las dos entidades (“yo” y “flor”) se funden en una entidad o un cuerpo. Pero tampoco estas expresiones resuelven el misterio de la oración borgesiana. Puesto que la fusión “yo” y “tú” o entre “yo” y “la flor” es plausible, pero no lo es la fusión entre “yo” y “el tigre”, o “yo” y “el fuego”. El problema consiste en la incompatibilidad entre ambos elementos de los últimos dos grupos, puesto que el tigre es el que me destroza

³⁰⁵ Fue citado en la nota 186.

³⁰⁶ San Juan de la Cruz, *Obra Poética*, México, Porrúa, 1993, p. 43.

y el fuego es el que me consume, de manera que ambos elementos son incompatibles.

Superficialmente la fusión entre ambos elementos parece plausible y, además, da la impresión de ser la inversión típica entre el sujeto y el objeto porque el “yo” es el destrozado y “el tigre” es el que destroza en el primer grupo; mientras que el “yo” es el consumido y “el fuego” es el que consume en el segundo. Sin embargo, psicológicamente pocos poetas modernos intentarían la identificación entre su “yo” y el tigre que lo come;³⁰⁷ los antropólogos señalan que los primitivos creyeron que los venados que persiguieron, se hicieron presas por su voluntad y compasión para saciar el hambre de los cazadores. En tanto, la leyenda dice que Buda consagró su vida a un tigre hambriento en la vida anterior. En estos casos el venado y el cazador o Buda y el tigre serían psicológicamente compatibles; la fusión progresará sin horror. Pero para la gente común la fusión de esta clase es impensable o, al menos, incómoda. De cualquier modo, la metáfora de Borges debe ser singular y audaz en la historia poética de Occidente.

En sentido estricto, la metáfora de “el tigre” y “el fuego” se basa en otra posición filosófica, antes que en la inversión entre el sujeto y el objeto. Aunque se haya puesto “yo” como sujeto, y “el tigre”/ “el fuego” como objeto para facilitar la explicación, en realidad el sujeto de la oración que se analiza es el tiempo: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero soy el río; es un tigre que me destroza, pero soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.”

Simplificando: “El tiempo es un río... el tiempo es un tigre... el tiempo es un fuego”; el sujeto es el tiempo y el objeto es “yo”. Aquí la relación entre el tiempo y “yo” no es igual a la relación entre “yo” y la flor. El tiempo no tiene entidad sustancial así como “yo” y la flor la tienen. Es innecesario fundir el tiempo y “yo” en una entidad por la metáfora; en realidad el tiempo y “yo” habitan en un cuerpo sin metáfora. El tiempo cambia o afecta a “yo”, pero el tiempo está dentro de “yo”; ahí radica el dilema de Borges: ¿el tiempo es “yo” o no?

Nagarjuna desarrolla un interesante razonamiento sofista en este aspecto:

Si la paja es el fuego, el sujeto sería idéntico al objeto de su función. Si la paja es diferente

³⁰⁷ Borges anota a los poetas occidentales que intentaron un tipo de metáfora parecido, en la nota sobre Walt Whitman, pero tampoco se olvida de la fuente posible de éstos: “El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy” (*Bhagavadgita*, IX, 16) en “Nota sobre Walt Whitman”, *Obras completas*, I, p.251.

del fuego, el fuego quemaría sin la paja. (Entonces, el fuego) quemaría siempre, sería el que no tiene la causa de quemar y el que no necesita quemar. Entonces (el fuego) no tendría función.³⁰⁸

Según este postulado, el fuego no tiene función, por tanto, no existe como el agente que quema al objeto. Parece que el caso del tiempo es un poco diferente del caso del fuego, puesto que el tiempo siempre corre. Pero, relacionado con el objeto, el tiempo no puede salir de la trampa del postulado; el tiempo no puede identificarse con el objeto puesto que el objeto se desgasta; el tiempo es la causa del cambio, pero si el tiempo es diferente del objeto, el tiempo no necesita cambiar algo y el tiempo no tiene su función, *ergo* no existe como el sujeto que cambia al objeto.

No es importante que los dos postulados sean o no lógicamente correctos sino que Borges equiparó el tiempo con el fuego en este sentido. En todas sus obras, temió la existencia absoluta del tiempo; no obstante, no dejó de refutar el tiempo intermitentemente; “La nueva refutación del tiempo” es el mejor ataque sistematizado contra el tiempo. Su razón y su deseo secreto dictan que el tiempo no existe, o al menos no actúa.

Es una muy intencionada operación distinguir la negación de la relación entre el agente y su función, desde la negación de la relación entre el sujeto y el objeto, a causa de que no es posible pensar en la función del sujeto sin el objeto. Sin embargo, vale la pena hacerlo para aclarar el concepto contrario del tiempo y el “yo” borgiano.

(6) La negación del movimiento y del cambio

Todas las negaciones borgesianas cuentan con el razonamiento de la negación del movimiento. Borges dedicó dos ensayos a la aporía de Zenón en *Discusiones* y la ha comentado invariablemente en casi todos sus textos. Es el eje del razonamiento y el pensamiento borgesianos y, al mismo tiempo, es el punto de partida de la configuración artística.

La biblioteca me facilita un par de versiones de la paradoja gloriosa. La primera es la del hispanismo diccionario Hispanoamericano, en su volumen vigésimo tercero, y se reduce a esta cautelosa noticia: el movimiento no existe: Aquiles no podría alcanzar a la perezosa tortuga...

³⁰⁸ Nagarjuna, *Madhyamakarikā*, cláusula 10, 1-2. Citado en Yuichi, p.87. La traducción del coreano al español en la cita es del tesista.

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro, Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal.³⁰⁹

Nagarjuna a su vez declara:

De todos modos, el que ya fue no puede ir. El que todavía no va no puede ir. No puede ir el que va ahora excepto el que ya fue y el que todavía no va.³¹⁰

En su “Nueva refutación del tiempo” Borges comenta a Sexto Empírico, que desarrolla un razonamiento semejante.

Este niega el pasado que ya fue, el futuro no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es.³¹¹

(7) Los recursos lógicos para la negación

Borges apeló a dos recursos lógicos: el regreso al infinito y el dilema de la identidad y de la igualdad para las negaciones ya especificadas. Yuichi agrega uno más: el razonamiento circular analizando el *Madhyamakarikā* de Nagarjuna. Sin embargo, ninguno de los pensadores muestra diferencias en el uso de los recursos lógicos, puesto que Borges incluye el razonamiento circular en la categoría del regreso al infinito.

Ya se ha explicado cómo el dilema de la identidad y la igualdad se utilizó para ambos pensadores en la primera negación acotada. También el caso del regreso al infinito fue explicado con el ejemplo de la imposibilidad de la influencia por Borges en la segunda, y lo fue también el caso del razonamiento circular para la problemática del conocimiento por ambos pensadores en la tercera.

³⁰⁹ Jorge Luis Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, *Obras completas*, I, p. 244.

³¹⁰ Nagarjuna, *Madhyamakarikā*, cláusula, 2 .1. Citado en Yuichi, *op.cit.*, p. 84. La traducción del coreano al español en la cita es del tesista.

³¹¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 148.

Es conveniente agregar ahora que Nagarjuna apeló al regreso al infinito para criticar la escuela “que predica que todo existe”, la cual insiste en que todos los seres tienen tres aspectos de la existencia: engendramiento, subsistencia y extinción, refutando que también estos tres aspectos de la existencia deben tener otros tres aspectos respectivamente y que estos otros tres aspectos deben tener otros respectivamente... así al infinito.³¹²

Surge entonces la pregunta sobre si estos recursos son medios legítimos para filosofar. De hecho, el dilema de la identidad y la igualdad se trata con el regreso al infinito en las aporías de Zenón, puesto que Zenón desarrolla éstas para apoyar la teoría de su maestro Parménides, que piensa que el universo es un *continuum*. Y el razonamiento circular no es más que otra variación del regreso al infinito.

Con sentido común se puede condenar al regreso al infinito y al razonamiento circular como falacias. Sin embargo, en la historia filosófica occidental, las aporías de Zenón no sólo fueron estímulos para desarrollar el concepto del infinito, sino que también fueron utilizados por ilustres filósofos para formular sus ideas filosóficas y refutar la teoría ajena, como indicó Borges en “Avatares de la tortuga” de la *Discusión*.

Históricamente han existido varias resoluciones supuestas por los filósofos quienes se indignaron de lo absurdo de las aporías: “Zeno’s arguments must be resolvable, since the world obviously does contain a plurality things in motion”.³¹³ Entre ellas son pertinentes las refutaciones de la aporía de Aquiles y la tortuga, que indican que no se dio igual oportunidad entre ambos corredores.³¹⁴ Aun aceptando estas refutaciones, la aporía de la flecha, que es la sustancia de la aporía de Aquiles, no queda resuelta, a pesar del largo tiempo de negaciones.³¹⁵

Desde el fin del siglo pasado nuevamente se ha calentado la discusión sobre las aporías de Zenón ya olvidadas.

³¹² Yuichi lo utilizó como ejemplo para la negación de la relación entre el sujeto y el objeto. (Yuichi, *op.cit.*, pp. 92– 93.) Además de no estar de acuerdo con su clasificación, es complicado explicar el concepto ontológico de dicha escuela.

³¹³ *Routledge Encyclopedia of Philosophy* I, editada por Edward Craig, Routledge, London and New York, 1998, p. 843.

³¹⁴ Lewis Carroll explica de diferente modo sobre esta inequidad; “Lewis Carroll indica... que es preciso distinguir entre leyes lógicas - que forman parte del lenguaje lógico - y reglas lógicas de inferencia - que se refieren al lenguaje lógico y que pertenecen por tanto, al metalenguaje. En el diálogo de Carroll, la tortuga distingue bien entre ambos niveles, no así Aquiles, que queda enredado en un proceso de obstruccionismo lógico sin fin.” *ibid.*, p. 207.

³¹⁵ “...there is no general agreement to the fallacy, if any exists, of Zeno’s argument.”, *ibid.*, p. 843.

This century could well go down in history as the 'age of paradox'. Beginning with the death of that great discoverer of inconsistent premises and presuppositions, Nietzsche, and Georg Cantor's perplexing Chinese box of infinities, we have experienced Bertrand Russell's stopgap solution to paradoxes in set theory, the 'limitative theorems' of Kurt Gödel, Alonso Church, Alfred Tarski, and others, contradictory and non aristotelian logics such as those of Stéphane Lupasco, Count Korzybski, and Rescher and Brandom.³¹⁶

Bergson y Russell intentaron solucionarlas, pero como indicó Borges, sus soluciones no fueron tan satisfactorias. Al contrario, el matemático Cantor trató de reivindicarlas por su *set theory* y Russell planteó la paradoja de esta *set theory*, la prolongación de las aporías zenonianas en cierto sentido.

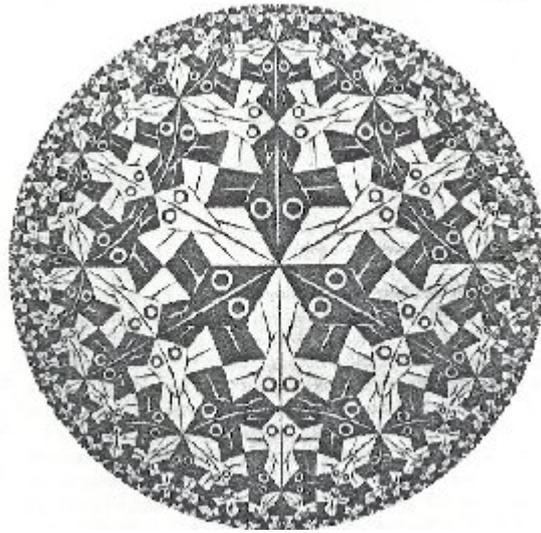
Lo más interesante es que la Teoría Cuántica en el campo de la física parece favorecer las aporías de Zenón.

It is now propitious to introduce provisionally two related topics, the details of which will be fleshed out in Chapter Six: (1) the relationship between Zeno (or Borges) to quantum theory, and, (2) the problem of infinity. Zeno's argument is in a sense challenged by Werner Heisenberg's uncertainty principle, according to which either the position or the momentum of a particle may be known, but not both in simultaneity. Restated in terms similar to the arrow paradox, if a particle is moving, it cannot be assigned a definite spatial coordinate, and if it is assigned such a coordinate, it cannot at that instant be in motion. This in essence also reveals Bergson's (1964, 328) refutation of Zeno: 'all movement... is either an indivisible bound (which may occupy, nevertheless, a very long duration) or a series of indivisible bounds'. In other words, all movement is either considered as a dense continuum (of becoming) or as a discrete series. (such as the natural integers, successive straight lines forming a curve, or instants of time).³¹⁷

En efecto, el argumento de Zenón no es desafiado, sino reivindicado por Heisenberg en otro sentido; sólo se pueden observar infinitas partículas que no se mueven, que son los puntos infinitos de la trayectoria de la flecha. Y la cosmología de la Nueva Física otra vez garantiza su reivindicación.

³¹⁶ Floyd Merrell, *op.cit.*, 1991, p.31.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 48.



This type of design has been called a 'Poincaré plane' after the mathematician Henry Poincaré, who suggested that it might offer a pattern of a finite universe with an unattainable boundary (Barrow 1990, 317-21). The circle which is finite... represent a sphere. It is an unbounded sphere in the sense that as the figures approximate the perimeter they become more numerous, yet no matter how large their number becomes, they will never exactly merge into the boundary line – which, of course, must be nonexistent, following Zeno.³¹⁸

Sencillamente, este modelo del universo repite la paradoja de la flecha en otro sentido.

Sin juzgar las discusiones filosóficas ni elucidarlas, puesto que nadie puede igualarse a Borges en este asunto, basta reconocer la validez "inmortal" de las aporías de Zenón planteadas por el autor, considerando que la Teoría Cuántica es por lo general aceptada o, al menos, común hoy en día en el campo de la física. Existe un total acuerdo con el pensamiento borgesiano de que esas aporías son lógicamente "incontestables", dado que todas las refutaciones son nada más que otros sistemas lógicos para llenar la brecha entre la realidad y las aporías de Zenón, de modo que especialmente la tercera aporía de Zenón no tiene ningún defecto dentro de su sistema lógico.

De cualquier forma, si las aporías de Zenón son legítimas o no como recursos lógicos no importa, en lo que todos estarán de acuerdo es que Zenón y Borges las desarrollaron para indicar el límite del lenguaje más que por creerlas impecables.

De hecho, el proceso que Zenón usó para sus aporías es la *reductio ad absurdum*, la

³¹⁸ *Ibid.*, p.107.

cual es el remedio básico para el razonamiento. A través de las *Obras completas*, Borges utilizó la *reductio ad absurdum* en dos sentidos; uno filosófico y otro por sentido común o literal. En la filosofía, la reducción al absurdo es una clase de prueba indirecta;³¹⁹ por ejemplo: el silogismo “I. Si uno es poeta, escribe poemas, II. Borges es poeta, III. Por eso él escribe poemas”. Puede probarse por el modo indirecto: “I. Si uno no es poeta, no escribe poemas, II. Borges no es poeta, III; por eso Borges no escribe poemas”.

Pero, para el sentido común, la *reductio ad absurdum* puede interpretarse literalmente como reducción al absurdo o reducción a la conclusión ridícula. En la mayoría de los casos, Borges la utilizó por el sentido común, puesto que poner en ridículo la tesis opuesta para probar su tesis es un puro razonamiento por inferencia; por tanto, si se aplica erróneamente, el proceso realmente se pone en ridículo y causa risa así en *El hacedor*.

ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM

Cierro los ojos y veo una banda de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, pájaros. Vi un número entre diez y uno que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.³²⁰

Los recursos lógicos observados en los textos de Borges y Nagarjuna hasta ahora pertenecen al proceso de la *reductio ad absurdum*. Nagarjuna y Borges prefieren este proceso puesto que pueden poner al absurdo las teorías ajenas, al mismo tiempo que sus propias teorías:³²¹ la prueba de la ficticidad del lenguaje y la filosofía es su meta final.

³¹⁹ “Razonamiento que conduce a rechazar una aseveración haciendo ver que daría por resultado una consecuencia conocida como falsa o contraria a la hipótesis misma”. (André Lalande, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1966, p.11.) “... la considera menos cierta que una prueba directa.” (José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, IV, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 2800).

³²⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p.165.

³²¹ Estrictamente dicho, el uso por el sentido común no puede llamarse como *reductio ad absurdum* según terminología lógica, puesto que el poner al absurdo su propia tesis es totalmente opuesto a la *reductio ad absurdum* que supone una falsa conclusión para probar su propia tesis. Especialmente Nagarjuna no lo usó en el sentido común, a causa de que él debía defender la postura budista desde los oponentes mundanos. Sin embargo, la meta no puede lograrse sin la negación de su propia tesis: situación paradójica.

IV. Un acercamiento a la estética y filosofía oriental

1. El efecto del distanciamiento

1) El origen de *Verfremdungseffekt*

El lector se dará cuenta de cuán insólita es la conexión entre Borges y Brecht, entre la narrativa y el teatro. El ingenioso término de “el efecto del distanciamiento”, inventado por Brecht, trata de definir la técnica teatral y no es usual su aplicación en el análisis narrativo. Sin embargo, no es difícil encontrar con frecuencia la palabra “distanciamiento” en los libros críticos al respecto de Borges y la teoría literaria.³²² Algunos conceptos que se utilizan bajo la palabra “distanciamiento” en estos libros, pueden relacionarse con el concepto de Brecht, no obstante sería difícil llenar la brecha entre éste y aquéllos.

Alienation effects, traducción inglesa de *Verfremdungseffekt*, puede aliviar esta clase de confusión, aunque exista curiosidad del porqué se traduce en español como el efecto del distanciamiento³²³. Indudablemente la traducción inglesa *alienation effects* hace hincapié en el efecto o el resultado de aquella técnica: el efecto contra la empatía; la traducción española parece enfatizar el proceso de la técnica: distanciar. En el sentido de distanciar algo, los términos narrativos relacionados con la distancia y el término de Brecht pueden concordar vagamente, pero aquéllos no presuponen ostensiblemente ningún efecto contra la empatía, mientras que éste lo requiere.

El objetivo aquí es buscar el origen de la técnica de Brecht y el de la técnica borgiana; después identificar aquél con éste, aunque sea notorio el peligro de este tipo de estudio comparativo.

Debería ofrecerse las definiciones de los especialistas del teatro de Brecht, pero éstos las orientan en varios aspectos, de manera que especificarlas en un subcapítulo puede causar una confusión innecesaria. Por tanto, en vez de definirla, se hablará directamente de la discusión del origen de dicha técnica, puesto que explicar el origen puede ofrecer a los lectores un buen punto de vista para identificarla.

Esta técnica fue inventada por el mismo Brecht. De hecho, pocos especialistas investigaron el origen del teatro de Brecht, y sus opiniones se dividieron en dos: una supone la influencia occidental y otra, la oriental. Por supuesto, muchos investigadores del origen

³²² Uno de ellos es el libro de Lelia Madrid.

³²³ En algunos casos se traduce en español como el efecto del extrañamiento, pero la mayoría de veces se utiliza el efecto del distanciamiento.

oriental apoyan la opinión última. Y naturalmente la influencia occidental se refiere al *Volkstheater* de las épocas medieval y barroca: un auto sacramental y un paso, etc. Ambas opiniones están bien fundadas en el hecho de que Brecht reconoció su deuda en el aspecto técnico con el teatro oriental y en el aspecto didáctico, con el teatro religioso occidental, en un artículo de 1935.³²⁴

Sin embargo, ambos grupos de eruditos han seguido interpretando los otros comentarios de Brecht a su favor para poner en relieve la influencia global de una u otra tradición. Pero un defecto crítico de la opinión a favor de la tradición occidental fue indicado por Roloff, quien demostró en un simposio de 1988 en París, que después de regresar del destierro en el extranjero, Brecht compró los dramas de los siglos XVI y XVII cuando una editorial de Leipzig liquidó los libros antiguos, y que no los leyó; además, mostró que la erudición de Brecht sobre aquellas épocas es muy limitada.³²⁵

Usando diversos artículos de Brecht, debe aclararse que, si por lo general comentó la tradición medieval en el nivel del sentido común, prestó especial atención al teatro oriental, sin mencionar los artículos completamente dedicados al teatro japonés y chino en relación con el efecto del distanciamiento. Antony Tatlow, autoridad en la teoría de la influencia oriental en Brecht, habla cuidadosamente en dos párrafos como sigue:

Brecht began to use the term 'Verfremdung' after discussions with his friend Tretjakov during his 1935 visit to Moscow, when he watched the celebrated actor Mei Lan-fang at the house of Chinese ambassador and in all probability also saw his troupe's full performance in the theatre. The subsequent essay connected the term and the experience: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. Brecht practised 'Verfremdung' long before he defined it with this word. Some critics derive his method from the Chinese theatre. I do not suggest that he learnt it from the Japanese theater instead...

Brecht stated unequivocally that the alienation effects in his theatre were developed quite independently of the 'aisatic art of acting'. Many have considered this an unanswerable denial of Asian influence. Once again, everything depends on the definition of influence. If we imagine 'influence' as something obvious, absolute and direct, then Brecht was undoubtedly right; he did not borrow any gestures or patterns of gesture from Asian theatre. As we will see, he even rejected their methods of stylization. If, however, we understand 'influence' in terms of a less obviously tangible, but no less meaningful response, then we can show that he was indeed 'influenced' by Asian theatrical style.(sic)³²⁶

³²⁴ Kyong- Min Joo, "El formato del teatro épico como la transición del formato del oriental", *Redescubrimiento del teatro épico*, escrito por Sang-Il Lee y otros, Seúl, Chipmundang, 1998, p. 196.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Antony Tatlow, *the mask of evil*, Las Vegas, Peter Lang, 1977, p. 221.

Antony Tatlow, que enfrentó el mismo “feeling of sceptical curiosity”³²⁷ que todos los estudios de comparación cultural experimentan, probó positivamente su teoría no sólo por sus buenos razonamientos, sino por su extenso libro, por lo cual debe considerarse su esmerada exposición bien dotada de pruebas; aunque no se sepa si en verdad Brecht recibió dicha influencia o no.

Para evitar la innecesaria discusión de si el teatro japonés afectó más que el chino o si el *noh* afectó más que el *kabuki* en el teatro japonés o si el drama *Yun* hizo más que el pekinés en el teatro chino, baste explicar el origen del teatro de Brecht en el nivel del sentido común. La primera evidencia indirecta se deriva del título del libro de Antony Tatlow:

Brecht's starkly furnished flat in Berlin displayed few objects which did not originate in East Asia, suggesting an imotional and intelectual engagement of some substance. In the library the splendid portrait of Confucius hung beside the scroll of Mao Tse-tung's poem Snow. On the bookcase opposite stood the picture of the Kabuki actor; above it hung those three Noh theatre masks. The only picture in the privacy of his bedroom was the 'blue-ink' scroll of the Chinese 'philosopher', deep in thought, whom he called the 'doubter'. He carried this talisman and those Noh masks on his journey round the world.(sic)³²⁸

Con esta prueba deben evitarse las casi quinientas páginas de cuándo, cómo y en qué nivel de erudición Brecht conoció la literatura y la filosofía china y japonesa. Si se compara la erudición oriental de Brecht con la de Borges, aquélla es más práctica, más seria, más explícita que la de Borges. Para probarlo, bastaría con decir que Borges jamás escribió ningún artículo sobre la estética oriental, aunque hizo varias reseñas de los libros orientales. En contraste Brecht revisó seriamente en sus artículos la posibilidad de adaptar las técnicas del teatro japonés y chino a su teatro. Por tanto, aunque los lectores piensen que la máscara de demonio japonés, un dibujo de Confucio y un poema de Mao simbolizan la comprensión considerable de Brecht de la filosofía y literatura del Lejano Oriente, esto no representa un

³²⁷ Antony Tatlow citó una opinión opuesta a la suya en su introducción: “Unlike the Brechtians, Brecht knew very well how little his plays had to do with countries which he used as background. The India of A Man is a man and the Russia of the Mother, the London of the Three penny Opera and the Chicago of St. Joan of the Stockyards - considered carefully, we see that these are fairy - tale worlds, poetic fictions. Geographical concepts prove always to be mere provocations with the modish (and usually so cheap) chic of exotic. The town Mahagonny no more lies in USA than Szechuan in China.”(sic) Antony Tatlow, *op.cit.*, p. 3.

³²⁸ *Ibid.*

problema.

También debe notarse que Brecht adaptó los dramas chino y japonés a su teatro, a veces tal y como se encuentran en el original: algunos especialistas indican que Brecht copió fielmente los errores de las traducciones del teatro *noh* japonés *Daniko* para su guión. Brecht conoció bien la filosofía y la literatura oriental y adaptó el teatro japonés y chino para su teatro.

Este dramaturgo buscaba una nueva alternativa para superar el defecto del teatro de representación. Es conocida la enfermedad de las artes de representación; un televidente “justiciero” golpea a un actor que tiene el papel de villano en la telenovela; para representar perfectamente la acción, ponen en la escena del teatro una tina, echan agua en ella, una actriz se desnuda y se baña con auténtico jabón y un joven espectador³²⁹ salta hacia ella. Brecht estaba preocupado de que los espectadores confundieran la escena con la realidad como Don Quijote lo hizo, de manera que buscaba un método para impedir la empatía aristotélica. Hizo que el actor declarase intermitentemente en escena que él tomaba nada más el papel de un drama o que el director de la escena saliera con sus herramientas en medio de la función, para evitar que los espectadores identificaran al actor con su papel y la realidad con la proyección imaginativa. No es extraño que Brecht se sintiese atraído por el teatro rudimentario del medievo, donde es casi imposible llegar al realismo teatral con escasos materiales escenográficos. Tampoco es extraño que se haya sentido salvado de aquella maldad, cuando tuvo acceso al teatro oriental. He aquí el comentario sobre el teatro chino de Herbert A. Giles, un famoso sinólogo en aquel entonces:

Yet he must possess considerable ability in a certain line; for in as much as there are no properties and no realism, he is wholly dependent for success upon his own powers of idealism. There he is indeed supreme. He will gallop across the stage on horseback, dismount, and pass his horse on to a groom. He will wander down a street, and stop at an open shop-window to flirt with a pretty girl. He will hide in a forest, or fight from behind a battlemented wall. He conjures up by histrionic skill the whole paraphernalia of a scene which in Western countries is grossly laid out by supers before the curtain goes up. The general absence of properties is made up to some extent by the dresses of the actors, which are most gorgeous character, robes for emperors and grandees running into figures which would stagger even a West-end manager.

It is obvious that the actor must be a good contortionist, and excel in gesture. He must have a good voice, his part consisting of song and ‘spoken’ in about equal proportions. To show how utterly the Chinese disregard realism, it need only be stated that dead men get up

³²⁹ Seguramente el joven no arremetió por empatía.

and walk off the stage; sometimes they will even act the part of bearers and make movements as though carrying themselves away. Or a servant will step across to a leading performer and hand him a cup of tea to clear his voice.³³⁰

No es fácil sentir empatía por este tipo de teatro. O se puede imaginar “El retablo de las maravillas” de Cervantes. La descripción de Herbert A. Giles es tan sincera que lo único posible es pensar en un teatro chino tan singular y tan absurdo como el de Ionesco o de Beckett. Pero hay una venganza de los espectadores japoneses:

In Yokohama, toward the end of the nineteenth century, the Japanese had their first opportunity to see and hear an Italian opera...

When once they (the Japanese spectators) had recovered from the first shock of surprise, (they) were seized with a wild fit of hilarity at the high notes of the prima donna, who really was not at all bad. The people laughed at the absurdities of European singing till their sides shook, and the tears rolled down their cheeks; and they stuffed their sleeves into their mouths, as we might our pocket-handkerchiefs, in the vain endeavor to contain themselves.³³¹

Algunos especialistas —principalmente orientales— de Brecht insinúan sutilmente que las técnicas del teatro japonés y chino que Brecht percibió como el efecto del distanciamiento, pueden ser nada más el choque cultural. En el campo de estudio de la comparación entre los dramas de Brecht y los orientales, no es difícil encontrar artículos para sospechar tal choque. Un crítico norteamericano ha reconocido el efecto del distanciamiento en la ceremonia folklórica exorcista en Corea.³³² Esto hace pensar que algunos artículos dan la impresión de confundir el choque cultural con el de distanciamiento.

El efecto del distanciamiento tiene una estrecha relación con el *scherzo*. Definido éste al modo de Brecht, la intención principal de ambas técnicas es “enajenar”³³³ a uno mismo. Sin embargo, hay diferencia entre ellas; si el efecto del distanciamiento necesariamente supone la esquizofrenia entre el actor real y el protagonista imaginario en una persona, el *scherzo* no necesariamente la supone; por lo general, la meta de éste no

³³⁰ Herbert Allen Giles, *A History of chinese literature*, pp.260–261. El subrayado es del tesista.

³³¹ Janet Emily Goff, *Noh drama and the tales of Genji: the art of allusion in fifteen classical plays*, Princeton, N.J., Princeton University, 1991.

³³² Daniel A. Kister, “El efecto del distanciamiento de ‘Gud’ coreano y la dinámica teatral”, *Redescubrimiento del teatro épico*.

³³³ En su sentido etimológico enajenar es hacerse otra persona.

radica en romper la barrera entre la realidad y la representación, sino en reírse de uno mismo. Además, el efecto del distanciamiento no supone necesariamente la risa.

Por tanto, para evitar la confusión entre el *scherzo* y el efecto del distanciamiento en el teatro oriental, se debe distinguir el efecto producido en una particular técnica de actuar, del efecto producido durante toda la función como estilo global. Es peligroso incluir a un teatro en la categoría del teatro de Brecht, después de encontrar el efecto del distanciamiento en un particular gesto del actor en dicho teatro, puesto que unas técnicas no forman “el teatro épico”. De cualquier modo, Brecht no confundió ambos conceptos ni consideró las técnicas orientales como el V-efecto³³⁴ por el mal entendimiento de los códigos del teatro oriental. Como especialista en teatro, supo discernir la peculiaridad o el sabor distinto del teatro oriental.

Aparte de la algarabía que viene del choque cultural, los teatros chinos y japoneses ofrecieron a Brecht una pauta cardinal que puede servir para el teatro occidental. Ante todo, encontró algo nuevo en el gesto de los actores de dicho teatro; sus gestos no son miméticos; por ejemplo, si el actor occidental utiliza todas las facciones de la cara o todos los movimientos corporales para representar a un protagonista que llora con todo el cuerpo, el actor oriental los simplifica por un gesto estilizado o estereotipado que se ha transmitido de generaciones a generaciones; si el actor oriental llevó a cabo aquel gesto designado perfectamente, no hay razón para que llene sus ojos de lágrimas o tenga un tic o tiemble su cuerpo para expresar plausiblemente la tristeza, a menos que el gesto designado lo pida.

Cuando Brecht vio esto, intuyó que el actor oriental actúa sin necesidad de identificarse con la personalidad del protagonista. Además, a veces el actor oriental puede criticar o burlarse de su papel mientras actúa. Seguramente pensó que esto es el contrapunto del teatro occidental, en contra de la mimesis y la empatía.

Entre los teatros japoneses y chinos, el que más sorprendió debió ser el teatro *noh* japonés, a pesar de que hay varias polémicas de cuál teatro lo influyó más. La duda no sólo radica en que Brecht haya renovado varias veces la versión alemana del teatro *noh Daniko*, sino también en que el teatro oriental que muestra mejor el efecto del distanciamiento en todos los aspectos teatrales: argumento, escenografía, actuación, etc., es el teatro *noh*. Si el teatro didáctico de Brecht pretende revelar la realidad oculta bajo la fantasía o ilusión

³³⁴ Reduciendo la palabra alemana del efecto del distanciamiento.

dramática, es difícil encontrar un género más apto que el teatro *noh* en los teatros japoneses y chinos, puesto que el tema o el argumento de este teatro se basa en la filosofía del budismo zen.³³⁵ El *shite* —actor principal o protagonista— es el fantasma del protagonista de la historia. Aparece con la máscara en la escena, narra una historia —por lo general aterradora— como si fuera de otra persona y en el último momento revela que él es el mismo protagonista de la historia narrada. El teatro *noh* muestra la mejor técnica de distanciar la realidad dramática.

Indudablemente el teatro *noh* no pudo menos que ser una revelación para Brecht, que investigaba el método de impedir la empatía aristotélica; el teatro *noh* no sólo intenta insinuar que la realidad dramática es ilusión, sino también que la realidad es igual que la realidad dramática.

Brecht cambió el original *Daniko*, de tinte religioso, cuya última parte ni siquiera tradujo Arthur Waley. En el original un niño parte en peregrinación; durante el camino se enferma y consiente que otros peregrinos lo arrojen en un valle, puesto que es un sacrilegio que una persona insana, corporal y espiritualmente, participe en una peregrinación sagrada. Después de ser arrojado al valle, el niño vuelve a la vida. En su primera adaptación, *Jasager*, el niño viaja para conseguir la medicina de su mamá, se enferma y acepta ser arrojado según la costumbre de su comunidad. En ella no hay salvación ni contexto religioso, sino el planteamiento de la abnegación de un individuo por la sociedad. Por supuesto, los espectadores jóvenes se opusieron a esta versión y Brecht hizo otra, *Neinsager*, donde el niño rechaza ser arrojado, insistiendo en que uno no necesita conformarse ciegamente con la costumbre. Después, Brecht curiosamente escribió la segunda versión de *Jasager* donde el niño aceptó ser arrojado por otro razonamiento en una situación un poco diferente de la anterior. Naturalmente, estas tres versiones no dejan de ser tema de polémica entre los críticos. Antony Tatlow opinó al respecto:

The didactic plays are not pieces *a these*. They did not, do not, and were not meant to offer any solutions for particular problems. They therefore must not be confused with any agiprop type of advocacy, the encouragement of specific behaviour to meet specific conditions. instead, these plays are exercise in dialectics.

The primary purpose of the didactic plays was to encourage a certain method of thinking.³³⁶

³³⁵ Antony Tatlow, *op.cit.*, pp. 75-76.

³³⁶ *Ibid.*, p.191.

Under certain circumstances the didactic play can indeed be progressive, it can encourage the destruction of 'ideology' in men's mind.³³⁷

Nos hace pensar en los textos borgianos que incitan a destruir la ideología en la mente del hombre. Sin embargo, seguramente Brecht no intentó demoler cualquier ideología como Borges. Su espíritu dialéctico tiene una meta clara: revelar la verdadera realidad marxista oculta bajo la apariencia dramática. Ahí surge el problema, Brecht adaptó el *Daniko* para ensayar el efecto del distanciamiento de *noh*, pero éste requiere la total negación de cualquier apego emocional a la apariencia dramática o a la realidad oculta.

Estos rudimentarios teatros didácticos u otros teatros épicos posteriores a Brecht encauzaron emociones violentas en los espectadores, quizá más que el teatro empático. Brecht y algunos críticos se excusaron por estas emociones; éstas no vienen de la identificación con la ilusión dramática sino del profundo entendimiento de la realidad de parte de los espectadores.

Al observar o leer *The good woman of Setzuan*, *The Mother Courage and her children* y *The threepenny opera*, ¿dónde se origina el sentimiento de indignación, el anhelo de justicia del corazón? ¿Del profundo entendimiento de la realidad? ¿O de la ilusión dramática?

Con el tiempo Brecht se inclina más al teatro chino que al japonés, puesto que el teatro chino tiene este sentimiento de la justicia poética y tiene más posibilidad de atraer la empatía que el teatro *noh*.

Un conocedor del teatro *noh* diría que éste también produce emociones violentas, quizá más que el de Brecht. En verdad, cualquier persona se sentiría aterrado con el actor que se pone generalmente la máscara malvada llena de rencor y con las historias de fantasmas rencorosos. Además, hay justicia divina: el buen niño en *Daniko* original resucita por la fe budista.

Sin embargo, si un espectador sigue el hilo del argumento o apariencia dramática, sólo entiende la superficialidad del teatro *noh*. En 1988 un director coreano recibió el premio internacional por la película *¿Por qué Bodhidharma fue a China?* Y al ser entrevistado, respondió sencillamente que deseaba mostrar la "añoranza del pueblo natal" a

³³⁷ *Ibid.*, p. 190.

pesar del título budista. Se dijo que él había intentado primero tratar del tema filosófico y budista, pero abandonó esa idea porque resultó muy difícil expresarla artísticamente en la película. Sin embargo, los espectadores budistas que la vieron, dijeron que podían sentir el sabor del budismo zen, no porque los dos protagonistas fueran monjes, sino porque cada enfoque de cámara contenía el espíritu del budismo zen.

Eso no significa que cada enfoque de cámara tenga algún mensaje o tinte budista. Si los espectadores no budistas lo ven, sólo son unos bellos enfoques, puesto que la esencia del budismo zen no está en propagar su doctrina sino en captar el instante. La esencia del teatro *noh* no está en el argumento que expresa la “metafísica budista” o el karma, ni sirve a la ideología feudalista japonesa de que el individuo debe sacrificarse por la comunidad, como insiste Anthony Tatlow, sino en cada momento de la actuación.

El espíritu del budismo zen penetra en todos los niveles del sentido del teatro *noh*; abarca al concepto de justicia poética de los espectadores vulgares o el concepto de karma o el de la obediencia absoluta de los samurais, pero no los acepta ni los rechaza, sino los deja distanciados; quizá aquel espíritu no trate de distanciar el argumento, la situación, la danza y el coro dramáticos, sino de distanciar al que actúa o al espectador; la emoción se pierde, puesto que aquélla se produce sólo cuando uno rechaza o acepta algo en su mente.

Eso es la esencia del teatro *noh*, o del *haikú* o de las artes empapadas del budismo zen, lo que puede llamarse el efecto del distanciamiento budista.

Cuando Brecht tuvo acceso al teatro japonés, intuyó la utilidad de las técnicas japonesas del distanciamiento, impresionado por su eficacia. Pero la perfecta eficacia se deriva del total abandono de cualquier idea —aunque los teatros *noh* superficialmente mantienen alguna—, de manera que la adaptación del teatro *noh* al de Brecht no produjo tanto efecto del distanciamiento como el teatro original.

Vale la pena notar que sería ridículo insistir en que el efecto del distanciamiento no llega al nivel del teatro *noh*, pues aquél no fue inventado para definirlo. Pero si Brecht quería aprovecharse de la técnica de este teatro separándola de su espíritu, eso acarrearía el mismo resultado que tuvo el lema de la dinastía Ching: “aprovecharnos de la técnica occidental conservando el espíritu chino”, cuando los imperios occidentales se apoderaron del territorio chino. Además, parece que Brecht hizo muchos esfuerzos para coordinar el efecto del distanciamiento con la dialéctica marxista.

De cualquier modo, nada importa si Brecht fracasó al poner en práctica aquel efecto o no; lo que importa es que el efecto del distanciamiento del teatro *noh* concuerda más con Borges que Brecht.

2) El efecto del distanciamiento en los cuentos de Borges

¿En qué punto se conecta la función del distanciamiento narrativo de Borges con la del distanciamiento dramático de Brecht? Aun cuando no puede llamarse “efecto del distanciamiento” en el sentido propio de la técnica de Brecht, los lectores borgianos suelen sentir que algo desplaza o despega sus emociones en los cuentos; incluso en los que son realistas, donde se trata de la escena de duelo de dos maleantes o dos navajas, hay una neblina o velo que borra la cruda realidad. Ciertas técnicas narrativas borgianas hacen sentir algo apático y frío a lo largo de sus cuentos y el distanciamiento de la voz del narrador es una de ellas. Indudablemente, el despego emotivo que se siente en los cuentos borgianos se deriva de la filosofía borgiana de la nada, de manera que hay lugar para la comparación entre los cuentos señalados y los dramas o novelas de tinte budista en la antigüedad del Lejano Oriente, que conducen sigilosamente a los lectores al despego emotivo a través de la filosofía budista de la nada.

Borges vió el teatro *noh* y lo comentó;³³⁸ no obstante, eso ocurrió en 1979 cuando

³³⁸ “También todas las personas que encontré fueron muy generosas conmigo. No se trata de una persona determinada, pero me han impresionado las conversaciones mantenidas con un monje del santuario *shinto* y con un monje budista. Fue la primera vez que conversé con ese tipo de personas. Jamás pensé que en Japón iba a llegar a hablar con ellos; tal vez por eso me quedó fuertemente grabado. Algo muy parecido me ocurrió asistiendo a una función de *no*.

N: Dentro del *no* está el *mugen no*, que es el no de los sueños y fantasía. Básicamente, consiste en que un viajero va a cierto lugar, donde se encuentra con gente que narra una leyenda. Pero esto es un sueño, y se convierte nuevamente en viajero. Si esta situación la trasladamos a su persona como viajero, resultaría muy interesante, ya que usted mismo es un creador de sueños.

B: En el *no* existen esas situaciones donde se entrecruzan la realidad y el sueño, y otro tanto ocurre con mis obras. Por ejemplo a las escenas de *no* yo las acepto como reales. Con relación a los cambios en escena (por ejemplo, había una persona que repentinamente se convirtió en algo irreal; luego, volvió a su forma original) yo siento que en todo ello hay una especie de rigor del destino, que hace que ello debía ser o no debería haber sido de esa manera. Pienso que el *no* tiene realismo en ese sentido.

N: Debe ser...

B: Me resultó muy interesante.

N: En sus ficciones me he encontrado varias veces con el tema de que todo lo que nosotros vivimos es sueño. Considero que desde este enfoque, quizá el *no* haya sido la forma artística con la cual se haya sentido más familiarizado.

B: Se puede escribir una narración cuando se piensa en ella, cuando aflora en la mente; es decir, en el instante en que sucede. En ese instante todo se convierte en realidad. Creo que desde este punto de vista tiene un denominador común con el *no*.”(sic) Guillermo Gasió, *Borges en Japón. Japón en Borges*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1988, p. 96. Aquí *no* es otra transcripción japonesa del *noh*.

visitó Japón, de manera que el hecho de que el viejo Borges lo viera, no puede afectar en nada sus obras de la madurez.

La prueba irrefutable ya fue citada: Borges indudablemente leyó la *Historia Literaria de Japón*. Sin embargo, el hecho de que haya leído las historias de literatura japonesa y china, donde se comenta el teatro oriental, nada prueba que fuera sensible al teatro oriental. Ni siquiera hay algún comentario borgiano sobre Brecht y el término que este dramaturgo inventó.

Curiosamente, los textos borgianos tienen algo común que puede compararse con el teatro de Brecht. Un crítico coreano clasificó las técnicas aparecidas en el teatro de Brecht para el efecto del distanciamiento como siguen: el diálogo dirigido al espectador, el coro, la canción, el título y el letrero, que sale en cada escena y resume la misma, el *doplegänger*, el teatro en el teatro, la citación y la inversión de la obra conocida o algo a lo que estamos acostumbrados.³³⁹

Al excluir las técnicas propias del teatro, se confirma que las otras técnicas de Brecht pueden transformarse en técnicas narrativas principales de Borges: el diálogo dirigido al lector, el *doplegänger*, la novela en la novela, la citación y la inversión.

Es indudable que la razón por la que ambos convergen radica en sus propensiones contra la ilusión mimética y a favor de la parodia a la que invita el *scherzo*. No obstante hay otra razón fundamental: Brecht desarrolló sus técnicas teatrales para romper la realidad dramática y Borges inventó sus técnicas narrativas para romper la realidad. Es decir, el primero intentó romper la barrera entre la realidad y la fantasía en favor de la realidad y el último lo hizo a favor de la fantasía.

Aunque este drástico contraste parezca exagerado, confirma por qué dos géneros totalmente diferentes pueden ofrecer algo común; Borges y Brecht quieren romper la barrera entre la realidad y la proyección mental, aunque sean distintos los motivos. ¿Qué resultó de este rompimiento? ¿Por ello Borges escribió cuentos fantásticos al estilo de las películas *Superman* o *Star Wars*? Con seguridad no, porque en sus cuentos jamás escribió una fantasía desfrenada, ni permitió que el espacio imaginativo se privase totalmente del espacio real. En las obras de estos autores, dos espacios se encuentran y entablan un diálogo entre sí, sin que la realidad se apodere completamente de la fantasía o a la inversa.

³³⁹ Dong-June Song, "El teatro épico y el teatro folklórico coreano," en *Redescubrimiento del teatro épico*.

Y este diálogo hace extraña la fantasía o la realidad. Aunque éstas se mezclen, ninguna novela o teatro es extraña, sino cuando los autores intentan distanciar la fantasía o la realidad. Borges hizo una curiosa exposición sobre el teatro en el teatro:

Shakespeare, en el tercer acto de *Hamlet*, erige un escenario en el escenario; el hecho de que la pieza representada —el envenenamiento de un rey— espeja de algún modo la principal, basta para sugerir la posibilidad de infinitas involuciones. (En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal.³⁴⁰

Se puede preguntar si el drama dentro del drama transforma al drama del marco más verdadero o más irreal; también si la novela dentro de la novela hace a la novela del marco más verdadera o más irreal. Brecht estaba seguro de que el drama dentro del drama hace el drama más irreal. Entonces, ¿sólo la novela dentro de la novela hace a la del marco más verdadera?

A diferencia de Brecht, Borges utilizó esta técnica para que la realidad pareciera irreal.³⁴¹ Borges utilizó varios mecanismos para insinuar que la realidad es una ilusión y su proceso es parecido al del teatro *noh*: distancia la realidad dramática o ficticia y después la iguala con la realidad. Así se especifican los mecanismos borgianos para borrar la realidad en tres categorías: los que hacen distanciar la realidad ficticia; los que rompen la barrera entre la realidad y la fantasía; y los que desdibujan directamente nuestra realidad.

(1) Distanciamiento de la realidad ficticia

Borges seguramente no tuvo intención de romper la ilusión ficticia tal como Brecht lo hizo. Sin embargo, es inevitable hacer extraña la realidad ficticia para distanciar la realidad, de igual manera que el teatro *noh* o *Hung Lu Ming*, cuentan con la técnica que hace que la realidad ficticia refleje la realidad para borrar a ésta.

La meta de las artes empapadas del budismo es que un artesano entienda que él también es una creación elaborando una porcelana o que el espectador de una función

³⁴⁰ Jorge Luis Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”, *Obras completas*, IV, p. 434.

³⁴¹ “... tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.” (Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Obras completas*, II, p.47.

entienda que él también es una ilusión. Por tanto, si la realidad ficticia o dramática parece demasiado real, el espectador o el lector no puede sentir la realidad ficticia a través del reflejo de ésta, por lo que el teatro o la novela de tinte budista oculta en medio de la atractiva fantasía los mecanismos para impedir la completa empatía.

También se observa que la fantasía borgiana no funciona igual que las novelas o películas fantásticas de tercera clase; no tiene o no pretende algo real y sustancial sino lo fantasmagórico; no es un sueño como realidad, sino un sueño como tal.

El siguiente poema habla de un sueño que hace al poeta extrañarse él mismo.

Ayer fui a casa en mi sueño,
Mi esposa estaba tejiendo en el telar,
Cuando dejó de tejer, parecía pensativa,
Cuando tejó, parecía desalentada,
Cuando la llamé, se volvió,
Absorta, no me conoció,
Quizá, ya hace mucho tiempo
Que no nos acompañamos,
El cabello cerca de su oreja no fue lo que había sido.³⁴²
(Hanshan, poeta chino: Dinastía Song)

Es un extraño sueño donde el hombre sabe o percibe bien que él sueña, de manera que la realidad onírica está distanciada. También en los cuentos borgianos la fantasía está siempre a punto de evaporarse, puesto que el protagonista o el narrador conoce bien el carácter fantasmagórico de su fantasía, por tanto, el lector también lo percibe.

Como ya se ha dicho, Borges notó la espléndida fantasía de los textos budistas — verbigracia, *Avatamsaka*— y lo fantasmagórico de su fantasía. La abrumadora y espléndida fantasía de los sutras budistas y de las novelas asiáticas de tinte budista pueden convertirse en burbujas por un instante, puesto que sigilosamente insinúan que todo es una fantasía.

Puede encontrarse esta sensación de extraño sueño en los cuentos borgianos no sólo de la categoría fantástica, sino también de la realista. Y esta atmósfera fantasmagórica de los cuentos borgianos es la base para distanciar la realidad ficticia.

a. La exteriorización del carácter del personaje

Cuando se habla del carácter del personaje del teatro *noh* o del de Brecht, se dice que el

³⁴² Ji-Huyn Sok, *op.cit.*, p.233. La traducción del coreano al español es del tesista.

carácter del personaje se exterioriza. En la mayoría de los casos, los actores del teatro *noh* se ponen la máscara demoniaca o la máscara llena de rencor, puesto que los protagonistas representados por los actores son generalmente “víctimas de injusticia”, fantasmas que reclaman venganza. Los actores no necesitan hacer muecas para exponer el sentimiento rencoroso porque la máscara lo expresa. Al contrario, los actores liberados de la empatía pueden sugerirse a sí mismo o a los espectadores que ellos sólo desempeñan un papel.

En el caso del teatro de Brecht, se pidió a los actores que actuaran el papel del personaje sin identificarse con él, de manera que en ocasiones los actores se pusieron un denso cosmético blanco en el rostro, como si fuera el de un cadáver en lugar de la máscara; es decir, los actores expresan su carácter explícitamente, pero en su interior su *alter ego* lo observa con frialdad objetiva. Por su parte, en el teatro *noh* es clara la intención del desarrollo de esta doble personalidad; aunque el *atman* se arrastra por el karma, su verdadero ego está libre de todas estas las ilusiones. Como el lema borgiano de “mi nombre sea nadie como el de Ulises”, no hay nadie en el interior del protagonista del teatro *noh*; él protagonista es nadie en el sentido de *atman*, de manera que es fantasmal.

Como insistió Bajtín,³⁴³ los personajes de las novelas modernas, así como los de Dostoievski, tienen conciencias contradictorias en una persona, que dialogan y se contradicen para llegar a ser “el hombre en el hombre”.

Los personajes borgianos se arrastran por el destino sin un conflicto interior drástico, de manera que se diferencian en mucho del “hombre de idea” que Bajtín mostró en la *Poética de Dostoievski*. Bajtín insiste en que el hombre de idea es la síntesis dialéctica entre el tipo controlado por la idea y el tipo controlado por la realidad, los cuales aparecen antes de las novelas de Dostoievski; es decir, el hombre de idea es el tipo que no deja de luchar para llenar la brecha entre la realidad y su ideología. Mas el tipo borgiano no es el hombre de idea, sino que se acerca a la idea misma como los tipos de los autos sacramentales.

Si en las novelas de Dostoievski el protagonista muestra su incesante inquietud ante las ideas de los otros, no es fácil encontrar este tipo de tensión en el protagonista borgiano. La tensión que tiene éste en su interior no es más que la tensión entre la idea ajena y otra idea ajena, mientras que apenas existe el concepto del sujeto que las enfrenta. En el interior del personaje sólo existen muchas conciencias ajenas, pero no su propia conciencia que se

³⁴³ Mikhail M. Bajtín, *Poética de Dostoievski*, México, FCE, 1987.

contraponen a ellas. Por tanto, no se diferencia la acción interiorizada de la exteriorizada en el personaje borgiano. A causa de que el conflicto interior es el conflicto entre dos conciencias ajenas, el conflicto interior se exterioriza en los cuentos borgianos. En ellos no hay “el hombre en el hombre”, sino “nadie en el hombre” y este “nadie en el hombre” se arrastra por el destino o por el deseo incontrolable y casi instintivo que es ajeno incluso al protagonista mismo. En “El encuentro” del *Informe de Brodie* (1970), Borges describió un duelo inesperado entre dos hombres dóciles como si fuera el duelo de los dos cuchillos de gaucho:

Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Las dos sabían pelear —no sus instrumentos, los hombres— y pelearon bien esa noche. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la providencia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano.³⁴⁴

Se ha hablado de la fatalidad de la tragedia griega en los cuentos borgianos. Pero en ellos hay algo más: todo se convierte en fantasmagórico. No hay escenas sangrientas ni siquiera en los cuentos de duelos entre los maleantes, aunque los antiborgianos tachan a Borges de culto a la violencia. A sus cuentos les falta corporeidad. Los protagonistas fornican y matan, pero no hay una descripción corporal de ello. Como dice el narrador en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ni siquiera son fantasmas: son huecos; de manera que pueden ser cualquier persona como Shakespeare en “La memoria de Shakespeare”³⁴⁵ de *La memoria de Shakespeare*, pero nadie es como el dios de Shakespeare, quien confesó a éste que él también es nadie.

b. El distanciamiento de la voz del narrador

Para explicar el distanciamiento de la voz del narrador, es suficiente revisar el libro de Lelia Madrid y señalar un párrafo suyo:

En los textos cervantinos y borgianos que se analizan, el problema de los narradores también se abre al infinito, fundamentalmente porque se privilegian los momentos en que las voces narrativas no son ya dueñas de lo que dicen. Los narradores se colocan en la posición de

³⁴⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 421.

³⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III.

lectores que responden a su discurso (o al discurso de otro/s). Al hacerlo, lo narrado se distancia más de la fuente emisora a la vez que cobra conciencia de ese distanciamiento. El resultado de este discurso es un concurso de lejanías: lo que se dice interminablemente es el lenguaje. La noción de autoría que ya se cuestionaba en Cervantes, se desvanecerá en los textos de Borges.³⁴⁶

De hecho, este distanciamiento hace fantasmales los cuentos que pueden ser sangrientos. Debe reiterarse que el primer principio del teatro de Brecht es hacer épico el teatro; en otras palabras, utilizar la técnica narrativa en el teatro. Es indudable que se produce el efecto del distanciamiento si el actor narra su historia en vez de actuar. Pero en la narrativa no puede ser escandaloso que el protagonista lo haga. Podría denominarse épico el cuento borgiano, si Brecht hubiera querido llamar así a su teatro, en el sentido de que Borges quería recuperar la tradición oral de la épica liberándose de la obsesión visual de la narrativa realista. De hecho, la obsesión borgiana por “oí la historia de A quien la oyó de B quien...de C...” no contribuye a la ilusión mimética del cuento³⁴⁷ —lo que puede esperarse en las novelas realistas—, sino que hace perder la vivacidad de la ilusión mimética enfatizando el acto de narración.

c. La descripción condensada

Hablando de la distancia narrativa, Genette comenta a Platón, que diferenció la diégesis de la mímesis:

This problem was addressed for the first time, it seems, by Plato, In Book III of *the Republic*. As we know, Plato contrasts two narrative modes, according to whether the poet ‘himself is the speaker and does not even attempt to suggest to us that anyone but himself is speaking’ (this is what Plato calls *pure narrative*), or whether, on the other hand, the poet ‘delivers a speech as if he were someone else’ (as if he were such-and such a character), if we are dealing with spoken words (this is what Plato properly calls imitation, or *mimesis*). And to really exhibit the difference, Plato goes so far as to rewrite as diegesis the end of the scene between Chryses and the Achaeans, a scene which Homer had treated as *mimesis*, that is, as direct speech in the manner of drama. The scene in direct dialogue then becomes a narrative mediated by the narrator, where the ‘replies’ of the characters are dissolved and condensed into indirect discourse. Indirection and condensation later we will again meet these two distinctive features of ‘pure narrative’, in contrast to ‘mimetic’ representation borrowed from

³⁴⁶ Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: La inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987, p. 23.

³⁴⁷ “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.” Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, *Obras completas*, I, p.488.

the theater. In these terms, adopted provisionally, 'pure narrative', will be tacken to be more *distant* than 'imitatio': it says less, and in a more mediated way.³⁴⁸

En los cuentos borgianos hay muchas secuencias que resumen la historia extensa en unas oraciones:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas.³⁴⁹

Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios. En el otoño de 1065 milité en el puente de Stamford, ya no recuerdo si en las filas de Harold, que no tardó en hallar su destino, o en las de aquel infausto Harald Hardrada que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más. En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce. En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez. En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia. En 1638 estuve en Kolozsvar y después en Leipzig. En Aberdeen, en 1714... Hacia 1792... El cuatro de octubre de 1921... Bombay...³⁵⁰

Los amantes de Borges recuerdan que este tipo de resumen se encuentra en casi todos los cuentos borgianos. Y los críticos borgianos recuerdan que Ana María Barrenechea explicó en el capítulo I, "El infinito",³⁵¹ cómo Borges evocó el sentimiento de vastedad utilizando un peculiar vocabulario y peculiares técnicas narrativas. La razón por la que Borges frecuente esa imagen es clara: para reducir la talla del hombre, reduciendo el tamaño, después lo borra. Barrenechea especificó las técnicas borgianas de este tipo en su libro. También en el libro taoísta *Chuang Tzu* hay ejemplos similares:

Hui-Tzu, habiendo oído esto, hizo que Tai Chin Jen viese al rey. Tai Chin Jen le dijo: Hay una cosa que se llama caracol. ¿Lo conoce su Majestad? Contestóle: Sí. Hay en su cuerno izquierdo un estado llamado Ch'u Shih. En el cuerno derecho hay otro estado llamado Man Shih. Con frecuencia se disputan el territorio y pelean; quedan tendidos muchas decenas de miles de cadáveres en el campo de batalla. Los que han salido a perseguir a los que huyen

³⁴⁸ Gerard Genette, *Narrative discourse*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980, p. 163.

³⁴⁹ Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", *Obras completas*, I, p. 496.

³⁵⁰ *Ibid.*, "El inmortal", p.542.

³⁵¹ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

derrotados, vuelven después de quince días. El rey dijo: ¡Ah! Esa es una patraña. Le dice: Yo, su servidor, le pido permiso para hacerla verdadera en el caso de su Majestad. ¿En su imaginación halla o no halla su majestad fronteras arriba y abajo y en las cuatro direcciones de los puntos cardinales? El rey le responde: No hallo límites. Dícele: Si su Majestad se pone a vagar con la imaginación en la inmensidad ilimitada y luego vuelve a pensar en un estado real, urbanizado con caminos y comunicaciones, ¿no le parece tan poca cosa que no sabría decir si existe o no existe tan pequeño estado? El rey dijo: Así es. Dícele: Entre estos estados reales, urbanizados con caminos y comunicaciones, uno es el de Wei. Dentro de Wei existe la región de Liang. En Liang está el rey. ¿Este rey se diferencia o no del cuerno Man Shih (del caracol)? El rey dijo: No se diferencia.³⁵²

Este tipo de técnica es notorio en los textos budistas; ¿porqué los hindués inventaron el universo de tres mil mundos y la unidad del tiempo llamada *kalpa*? En este universo y tiempo inmenso, los hombres son entes menos que insectos.

Genette habla en su libro sobre la relación entre la información narrativa y el narrador:

[...] finally, therefore, we will have to mark the contrast between mimetic and diegetic by a formula such as: *information x informer=C*, which implies the quantity of information and the presence of the informer are in inverse ratio, mimesis being defined by a maximum of information and a minimum of the informer, diegesis by the oppsite relationship.³⁵³

En este sentido la narrativa borgiana está bastante distanciada de la mimesis.

(2) Rompimiento de la barrera entre la realidad y la fantasía

La narrativa distanciada debilita la realidad ficticia, de manera que facilita el rompimiento de la barrera entre la realidad y la ficción. Las técnicas de romper la barrera son muy conocidas en esta época posmodernista donde se pone en práctica la fusión entre diferentes géneros literarios, de manera que debe evitarse la concreta mención de ellas y sólo explicar sucintamente las técnicas que también son frecuentes en el teatro de Brecht. Además, debe notarse que el apartado “metalepsis” abarca otros apartados que le siguen. Sólo por comodidad de la exposición, están clasificadas de diferente modo.

a. Metalepsis

³⁵² Chuang Tzu, *op.cit.*, p. 188.

³⁵³ Gerard Genette, *op.cit.*, p. 166.

En cuanto a la metalepsis narrativa, Genette la explicó bien comentando a Borges, de manera que puede observarse claramente en los siguientes párrafos:

The transition from one narrative level to another can in principle be achieved by the narrating, the act that consists precisely of introducing into one situation, by means of a discourse, the knowledge of another situation. Any other form of transit is, if not always possible, at any rate always transgressive. Cortazar tells the story of a man assassinated by one of the characters in the novel he is reading...³⁵⁴

Whence the uneasiness Borges so well put his finger on: 'Such inversions suggest that if the characters in a story can be readers or spectators, then we, their readers or spectators, can be fictitious.' The most troubling thing about metalepsis indeed lies in the unacceptable and insistent hypothesis, that the extradiegetic is perhaps always diegetic, and that the narrator and his narratees —you and I— perhaps belong to some narrative.³⁵⁵

b. La superposición de la voz del autor con la del narrador

Resulta incómodo hablar de la voz del autor después de la poética estadounidense. Ya es popular la idea de que el autor murió y que sólo los duendes narran la historia. Genette enfatizó que el narrador extradiegético, que pretende ser el autor, no es necesariamente el verdadero autor. Tampoco importa encontrar la voz del verdadero autor en una época donde se supone que no hay algo verdadero. Sin embargo, la aparición de esta pseudo o verdadera voz del autor en los cuentos borgianos infunde un extraño sentimiento:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes, hay zonas de la historia que no fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la República de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas.³⁵⁶

No es fácil captar dónde comienza la voz del narrador ni dónde termina la voz del autor en el cuento, ya comentado, "Tema del traidor del héroe". Tal vez los lectores que no

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 236. Uno de los ejemplos de metalepsis en los textos borgianos se ha explicado en la página p. 72.

³⁵⁶ Fue citado parcialmente en la nota 349.

lo han leído, piensen que comienza la voz del narrador cuando Ryan narra la historia; pero, como saben los lectores que lo han leído, Ryan jamás narra; él es nada más que un protagonista llamado el narrador por el narrador o autor del cuento.

Esta confusión entre la voz del autor y la del narrador se encadena con la voz del narrador metadieético y la del diegético, puesto que todos los narradores toman la primera persona gramatical cuando narran. En los párrafos de “El hombre en el umbral” se apunta:

[...]De las historias que esa noche me contó, me atrevo a reconstruir la que sigue. Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Este, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de las Mil y una noches.

*

“La exacta geografía de los hechos que voy a referir importa muy poco. Además, ¿qué precisión guardan en Buenos Aires los nombres de Amristar o de Udh? Básteme, pues, decir que en aquellos años hubo disturbios en una ciudad musulmana y que el gobierno central envió a un hombre fuerte para imponer el orden...”³⁵⁷

Apenas se distingue al narrador metadieético del narrador diegético y, además, los narradores intra o extradiegéticos de la cita no hacen caso de la representación mimética de su historia como la pseudo-voz del autor en el “Tema del traidor del héroe”. La presentación de la historia sin intento mimético de parte de la voz del narrador o de la voz del autor hace extraña la realidad ficticia de la historia, aunque no borre su plausibilidad. Puede compararse con la presentación de la historia sin intento mimético de parte de la voz del protagonista en el teatro de Brecht:

Briguela: Un momento antes estaba en el cuarto del malo Turandot, pero, de golpe, estaremos en el palacio. Voy a contar: uno, dos (a los escenógrafos) si Uds. ya están listos, ¡tres! ya se cambió el lugar.³⁵⁸

Aunque queda la dificultad o imposibilidad de convertir la mimesis teatral en la diégesis narrativa, es posible decir que la voz del protagonista de dicho teatro es la voz del autor o la del narrador extradiegético. Es decir, el actor toma dos voces: la del protagonista y la del autor o la intradieética y la extradiegética.

³⁵⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 612.

³⁵⁸ Traducción personal de la cita de *Turandot* en “La técnica épica del teatro alemán y el teatro oriental” de Ki-Sun Kim, en *Redescubrimiento del teatro épico*, p. 307.

Genette habló acertadamente de la voz en los cuentos borgianos:

It is undoubtedly Borges who offers us the most spectacular example of this violation - spectacular precisely because it is put down in a completely traditional narrative system, which accentuates the contrast - in the story entitled "The Form of the Sword": the hero begins to tell his vile adventure while identifying himself with his victim, before confessing that he is in fact *the other*, the dastardly informer who until then has dealt with, with all due contempt, in the 'third person'. Moon himself supplies the 'ideological' comment on the narrative technique: 'What one man does is something done, in some measure, by all men... I am all others, any man is all men.' The Borgesian fantastic, in this respect emblematic of whole modern literature, does *not accept person*.³⁵⁹

Tal como indica la cita, Borges por lo general pretende mantenerse escribiendo de manera tradicional, e igualmente lo hace en el uso de la voz. En "La forma de la espada", no violó el sistema tradicional de la voz sino que la sugirió. Por otro lado, en el ensayo "El arte narrativo y la magia", el arma es sólo la sugerencia y la alusión. Borges ataca cualquier sistema tradicional no directa, sino indirecta y sigilosamente, conteniendo o disimulando su fuerza revolucionaria. Es indudable que los narradores borgianos han optado por la primera persona gramatical para su narración. Pero en los cuentos borgianos el narrador extradiegético vigila o califica —y a veces, absorbe— al narrador metadieético a través del mismo pronombre "yo", de manera que el "yo" está siempre distanciado o ajeno, es decir, enajenado. Quizá se pueda decir que el "yo" borgiano es intradieético y, al mismo tiempo, extradiegético.

c. La citación

Quizá no sea necesario explicar la función que ésta tiene en los cuentos borgianos. Hay un fuerte impacto la primera vez que se lee el cuento borgiano en cuyo pie de página aparecen notas como si fuera tesis o un artículo académico. Es sabido que no sólo las notas, sino todas las páginas están llenas de citas, aunque no tengan numeración. También es conocido el carácter del cuento borgiano que sobrepasa la división entre los géneros literarios; cualquier lector sabe cómo Borges fusionó el ensayo con el cuento. No es necesario repetir que la cita en un ensayo o en una tesis equivale a la historia metadieética en la narrativa, ni que Borges intentó reunificar el discurso práctico y el discurso de ficción en una

³⁵⁹ Gerard Genette, *op.cit.*, pp. 246-247.

categoría: el narrativo.

d. Inserción de personajes y libros reales

Vale la pena notar que insertar los personajes y los libros reales, por lo general, fortalece la verosimilitud de la realidad ficticia, así como aparece en las novelas históricas decimonónicas. Sin embargo, sería una equivocación pensar que Borges insertara su libro real o a su amigo Adolfo Bioy Casares sólo para aumentar la verosimilitud ficticia. Más allá de ésta, se oculta la burla de ella, al modo cervantino. Y es importante volver a recordar que el interés borgiano principalmente radica en fantasmagorizar a los personajes y libros reales más que en aumentar la verosimilitud ficticia. Por último, cito la opinión de Ana Barrenechea al respecto:

Muchos críticos han observado que Borges mezcla continuamente los seres históricos y los ficticios, los autores verdaderos y los apócrifos. Es fácil comprender por qué lo hace. Al analizar los cuentos fantásticos ha insistido en que necesitan algún detalle concreto que les preste realidad. La realidad de Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Amorim apuntala la fantasía de Tlön... Por su parte, los seres ficticios que viven y se codean con el autor y sus amigos, están amenazándolos con su condición de simulacros, prontos a disolverlos en su nada.³⁶⁰

(3) Artefactos que desdibujan directamente la realidad

En esta sección se trata de los mecanismos que distancian la realidad en el nivel del relato o de la voz del autor.

a. La función ideológica del narrador

Este título es el mismo que da Genette en su obra y que, tradicionalmente, se ha llamado la voz del autor o la intervención del autor. El autor promulga sus opiniones por boca de los personajes. En el caso de los cuentos borgianos, el autor toma en préstamo la boca de los narradores. Estos hablan de la irrealidad del mundo o del carácter paradójico de la filosofía humana o de la aporía de Zenón. ¿Estas opiniones borgianas pronunciadas por la boca de los narradores no deben ser consideradas en serio puesto que son extraliterarias como la voz del protagonista burgués de la novela de Balzac quien defiende la ideología burguesa a

³⁶⁰ Ana María Barrenechea, *ibid.*, pp. 178-179.

pesar de que la estructura de la novela muestra el fallo de la burguesía?

Al contrario, las opiniones puestas en boca de los narradores borgianos no sólo toman el papel de la función ideológica o extraliteraria, sino también contribuyen a la función narrativa o intraliteraria. Es decir, en las novelas de Balzac, el discurso ideológico de un protagonista no puede afectar la estructura de la novela; es prescindible y sólo aumenta la plausibilidad de la realidad ficticia, ya que los protagonistas discuten seriamente sobre el asunto ideológico corriente como personas reales.

Sin embargo, en los cuentos borgianos el discurso ideológico del narrador o del protagonista conjura, hechiza o afecta la realidad ficticia. La opinión promulgada por los narradores de que todo es irreal no sólo persuade a los lectores, sino también disuelve la realidad ficticia.

b. El discurso autoreflexivo

Quizá sea mejor hablar de la oración autoconsciente; esta sección no trata del análisis de cada oración borgiana en el nivel de la historia, sino en el del relato, estudio llamado tradicionalmente estilística.

La idea se deriva de la simple comparación entre el estilo ensayístico de Borges y el de Octavio Paz, donde se percibe una drástica diferencia. El estilo ensayístico de Octavio Paz es vigoroso y lleno del deleite de la vida, o de convicción o fe en la vida; en otras palabras, su estilo es pleno sol, mientras que el estilo ensayístico borgiano es hueco, lleno de melancolía o de duda: su estilo es lunar. De acuerdo a la teoría oriental del sistema binario Yang-Yin, a Paz le corresponde Yang (luz) y a Borges, Yin(sombra).

Al leer los ensayos de Paz, hay una sensación de comunicar con el presente palpitante. Y al leer los de Borges, uno se siente vacío, ínfimo, algo de inerte o perdido en el tiempo y el espacio. Claro que estos sentimientos se derivan no sólo del nivel estilístico, sino también de todos los niveles estéticos que componen un ensayo: estructura, tema, etc. Sin embargo, también es indudable que el nivel estilístico es la base que funde estos sentimientos.

El estilo de Paz es, por lo general, impersonal y monológico, fiel al estilo tradicional del ensayo. En comparación con el ensayo borgiano, comienza por el “yo” y pretende ser polifónico, de manera que si el estilo del primero da convicción o fe por su aseveración

impersonal, el segundo da duda y escepticismo por lo que el ensayo dice.

Debido a que no hay una rotunda línea divisoria entre el cuento y el ensayo borgiano, se puede igualar el estilo ensayístico con el estilo del cuento al respecto de su calidad. Pero las oraciones del cuento tienen la libertad de utilizar, de manera más audaz, figuras y ambivalencia, de modo que no hay dificultad en llamarlas polifónicas, en el sentido de que en una oración borgiana se oculta la huella de las conciencias de otros.

Que las oraciones borgianas tengan un carácter polifónico no supone que los personajes también lo tengan. Si lo tienen, no ocurre en la conciencia de un personaje, sino en la conciencia del genérico “yo” que abarca cada conciencia de todos los personajes. Así como no se puede ver “el hombre en el hombre” de las obras de Dostoievski, sino a través del diálogo de las conciencias ajenas en un hombre, tampoco se ve el genérico “yo” en el cuento borgiano, sino a través del diálogo entre las conciencias ajenas de todos los personajes que aparecen en un cuento. En la última parte del cuento “Los teólogos”, la historia de dos teólogos quienes son mortales enemigos durante su vida, ocurre exactamente el mismo proceso:

Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.³⁶¹

Este desinterés también se produce en el nivel de oración; el sujeto de la oración borgiana no está seguro de sí mismo. Una oración borgiana puede abarcar varias oraciones potenciales de otros, que Borges definió como palimpsesto.

Todo lo que Midas toca, se convierte en oro. No hay un último significado en la oración borgiana. Todo lo que el sujeto de la oración ve o procura significar se convierte en algo dudoso. Sólo queda la plena autoconciencia, una oración autoconsciente. En opinión de Ana Barrenechea:

En general se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos; es decir, como si se desdoblase en dos individuos, uno que narra y otro —siempre vigilante y lúcido— que comenta la obra del primero.

Puede presentar, ya lo observamos, una realidad de múltiple motivación simultánea: “Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje)...”(F, 183), pero en lugar de

³⁶¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p.556.

unir las dos actitudes y verlas coordinadas - con temor y quizá con coraje, con temor y también quizá con coraje, con temor y al mismo tiempo quizá con coraje - ofrece esta estructura intercalada como quien muestra en el armazón sintáctico un proceso de pensamiento: la idea que primero se presenta a la mente del escritor, en la oración principal, y la manifestación de quien luego recapacita que la realidad es más compleja y que se puede ser temeroso y valiente juntamente, en el paréntesis.³⁶²

c. El uso del prefijo in-, “menos que” y la doble negación

Ana Barrenechea analiza varios vocablos que anuncian la borrosa realidad. En el capítulo “Los paréntesis”, trata de “Adjetivación de lo borroso”. Si se presta un poco de atención a los textos borgianos, se sabrá que Borges prefiere muchas palabras negativas así como con prefijos “in”, “im” o “ir”. Por ejemplo, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se encuentran los siguientes adjetivos: inevitable, inesperadas, irrecuperable, irresponsable, impersonal, interminable, inagotable, irreductible, innumerable, increíble, imposible, indefinido, inconcebible, indivisible, intemporal, incompleto, infrecuente, inmóviles, invisible, inextricable, intolerable, inútil, inhumana e indecisa.

Aunque no parecen muchos, debe notarse la exclusión de la adverbización de estos adjetivos y el adjetivo “infinito” que se repite casi infinitamente. Además, Borges continua repitiendo estos adjetivos. Es posible observar estos extremos:

[...] la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito...³⁶³ (“La biblioteca de Babel”)

¿Hay curiosidad de cuántas veces por lo general se repiten este tipo de adjetivos o adverbios en cada página? En “La biblioteca de Babel”, cuya paginación es la de las *Obras completas* de Emecé, hay un claro ejemplo (incluye el adjetivo ‘infinito’):

Primera página: 12, segunda: 6, tercera: 7, cuarta: 6, quinta: 9, sexta: 7, séptima: 13.

Considerando que podría omitirse algún adjetivo o adverbio por la inadvertencia de parte del tesista, la cifra puede aumentar, de manera que la cifra correcta sería mayor que la registrada.

Ahora bien, ¿en qué tipo de cuentos Borges utiliza más dichos adjetivos y

³⁶² Ana María Barrenechea, *op.cit.*, pp. 197-198.

³⁶³ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 471.

adverbios? ¿En los que hablan de la infinitud y de la inefabilidad? ¿En qué parte del cuento los utiliza más? ¿En el clímax? ¿En el desenlace? Aún sin una estadística, es indudable que si uno habla de la inefabilidad o de la infinitud, existe mayor posibilidad de frecuencia.

Empero, lo que vale notar es que Borges las utilizó retóricamente, es decir, apeló a ellos cuando quiso mostrar su destreza literaria o cuando su emoción estaba en el ápice. No cabe duda de que, abandonado el estilo pomposo de la época de pubertad, Borges maduro optó por el estilo conciso, pero más efectivo y condensado. Y su patrimonio es la preferencia por componer las oraciones con palabras fáciles que, no obstante, pueden significar con más delicadeza y detalle. El uso de la palabra compuesta con prefijo es una parte de ese patrimonio.

¿Qué resultado tendría repetir el prefijo “in” con las palabras compuestas por él? Este “in” niega los lexemas a los que se antepone. Pero más allá de la negación, la repetición de “in” conjura otra cosa. Borges prodiga los adjetivos con “in” o “im” cuando se siente emocionado:

¡Mas bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante.³⁶⁴ (“Pierre Menard, autor de *Don Quijote*”)

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación...

Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas.³⁶⁵ (“El jardín de senderos que se bifurcan.”)

No es indispensable utilizar estos adjetivos tan continuamente como en los textos recién citados. Es una retórica demasiado forzada. El isotópico “in” refleja el deseo de negar o renegar todo en el subconsciente de Borges. Confirmado también en sus poemas, este renegado escritor de nada negó la realidad o al yo, no sólo conscientemente sino también en su profundo subconsciente.

Cuando escribió *Ficciones*, ya no fue el ostensible partidario de la filosofía de la nada, sino que aquella filosofía ya llegó hasta el fondo de su ser. María Esther Vázquez

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 447.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 478.

hizo notar la infelicidad de Borges en los años treinta y su intento de suicidio en 1935.³⁶⁶

El deseo secreto de negar o renegar del todo no termina con el uso del prefijo “in” sino que aparecen las frases relacionadas con la negación, como se ve en el primer cuento de *Ficciones*:

no... sino / no dio con el menor indicio de Uqbar. / no es siquiera el fantasma que ya era entonces / no sé qué, / nada más se dijo... de funciones duodecimales. / no...sino / No había indicación de fecha ni de lugar. / Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces... / Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. / no... sino, / no... sino, / no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud / no es otra cosa que / no... sino / no... sino / Ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo / Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor / no... sino / no menos brillante que / no es infrecuente / la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, / no logró exhumar otro *hrön* que / no es menos ... y menos ... que / sin otra escisión que / no... sino / un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real / ... ni siquiera que es falso.³⁶⁷ (“*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”)

Si se ordena estos datos,³⁶⁸ se puede clasificarlos del siguiente modo: 1) “no... sino...”; 2) “no sé qué”; 3) “no... ni”; 4) comparación superlativa con “nadie”; 5) “no es otro que”; 6) la frase “ni siquiera”; 7) comparación inferior con “menos”; 8) la negación doble.

En cuanto a la primera frase, no puede decirse que sea peculiar del estilo borgiano, aunque Borges lo utilice abundantemente. La segunda, la frecuentó, pero no tantas veces como lo hizo con las frases 5, 6, 7, 8. Sin embargo, esta frase hecha se encuentra siempre

³⁶⁶ María Esther Vázquez, *Borges: Esplendor y derrota*, p. 146.

³⁶⁷ El tesista quería hacer el análisis sobre las frases negativas no sólo en este cuento sino en todas las *Obras completas*, pero, la extensión del trabajo en comparación con el resultado previsto y el temor de no contar bien el número de las frases le hicieron desistir. Sin embargo, las frases que se han clasificado en el primer cuento se repiten en casi toda la obra literaria. Sólo hay variación de número y pueden encontrarse algunas frases negativas no clasificadas en otros cuentos y ensayos.

³⁶⁸ Algunos lectores todavía sospechan que la lista de las frases negativas aparecidas en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” no prueba su prevalencia sobre las frases positivas puesto que no se ha mostrado la lista de las últimas. ¿Eso quiere decir que el tesista deba buscarse la frase con “sí”? ¿O marcar todas las oraciones afirmativas? ¿Qué tipo de lista se debe componer? Simplemente se puede comparar la frecuencia entre los adverbios de comparación inferior y superior. En la lista de estos últimos aparecida en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”: “... más precisamente, más bien, es más dulce el agua en los cítaros, las pesquisas más diligentes, otros muchos más, el más tenue, las regiones más antiguas, más ajustado, más largo, más extraño y más puro que todo *hrön* es, la obra más vasta que han acometido los hombres, otra más minuciosa, más bien, en más de un punto...” ¿Se ha contado el número de estas frases positivas? ¿Cambiaría el tono negativo del estilo borgiano si el número de las últimas prevalece sobre el de las primeras? Posiblemente no, puesto que por lo general se frecuentan las últimas en la vida diaria, de manera que no impresionan mucho, pero cuando uno prefiere intencionalmente la frase con ‘menos’ en vez de la con ‘más’, atraería la atención.

en cooperación con otras para negar y renegar la realidad.

“No... ni...” es frecuente en Borges, pero tampoco es un estilo peculiar del maduro Borges. No es necesario explicar el efecto de la numeración negativa.

En cuanto a la frase 4, Borges utilizó la oración que comienza con “nadie” y “ninguno”. Aunque los escritores prefieren la perífrasis, la preferencia por la oración con “nadie” no puede menos que tener especial efecto en los cuentos borgianos.

De hecho, las frases que destacan como peculiares del estilo borgiano son la 5, 6, 7 y 8; mientras que con respecto a la negación doble, nadie negaría que Borges usó en exceso frases como: “nadie ignoraba”, “no es menos” y “no es in- (adjetivo)”. Ningún escritor ha amado la negación doble tanto como Borges.

La frase 7 es la que más destaca entre todas, no sólo porque Borges la utilizó mucho, sino también porque no es fácil encontrar esta preferencia borgiana en otros escritores, de manera que se puede decir que esta frase con doble negación define el estilo borgiano.

¿Por qué Borges no dijo: “un pensador tan brillante como el heresiarca” y “es frecuente” sino “un pensador no menos brillante que el heresiarca” y “no es infrecuente”? Es decir, ¿por qué Borges prefirió la comparación inferior y la negación doble?

La perífrasis es seguramente una clase de eufemismo; ¿el tímido Borges temía decir que la fantasía es tan real como la realidad? El estilo perifrástico presenta el escepticismo y la negatividad en la psique borgiana, donde todo “viene a menos”.

Las frases “no es otro que” y “ni siquiera” también son muy empleadas por Borges y ambas tienen casi el mismo efecto que la comparación inferior. Como es sabido, “no es otro que” tiene acepción de “solamente”. Es la frase que subjetivamente reduce el valor de la palabra que sigue.³⁶⁹ Además, la frase puede sugerir que no hay alternativa:

No hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre.³⁷⁰

El destino hace matar a la gente. El protagonista no es más que el pelele del destino desconocido y no puede menos que acatarlo peyorativamente. La repetición de la frase en los cuentos borgianos revela el estilo de una persona que vivía toda la vida en la biblioteca,

³⁶⁹ Juan Alcina Franch y José Manuel Bleca, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1980, p.1048.

³⁷⁰ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Obras completas*, I, p. 480.

carente de voluntad.

Incluso la frase “ni siquiera”, implica el sentido “de menos” e indica que no cumple el valor mínimo que tiene la palabra siguiente. Si la frase anterior reduce todas las cosas que toca como la mano de Midas, la frase “ni siquiera” niega la ínfima existencia de estas realidades disminuidas.

La repetición de las frases negativas conduce al lector a demoler cada partícula de la realidad con la perspectiva negativa del autor.

3) El olvido y la muerte

Alejar la apariencia de la realidad jamás conduce a Borges a encontrar la realidad oculta, como les ocurre a las obras de Brecht, sino a borrar la realidad y “yo”, igual que el teatro *noh*. Como se explicaba anteriormente, la propensión borgiana de borrar el “yo” y la realidad fue incitada no sólo por su idea metafísica y artística, sino posiblemente por su deseo subconsciente. Quienes hayan leído su biografía, saben de la trágica vida de Borges de edad mediana, que al sentirse tan fracasado intentó suicidarse. Nadie recordaba a este precursor del ultraísmo argentino, excepto un círculo literario de minoría; fracasó en los asuntos amorosos; la economía familiar se encontró en apuro; de manera que debió trabajar con un sueldo de “doscientos diez pesos” en una biblioteca municipal, donde sus compañeros del trabajo “lo veían como un traidor por no compartir bromas y risas obscenas”.³⁷¹

En su edad mediana Borges ya no pudo ver el futuro; todo pareció acabado. La fortuna y la fama vinieron cuando Borges estuvo totalmente resignado, de manera que no es injusta la teoría del desarrollo literario de las obras borgianas desde la boca hasta el ano:

... a partir de su primer libro, en Borges gravitan topos que, al ser puestos en perspectiva, aportan iluminadora información: una creciente inversión escritural desde la ‘gustación’ y el ‘paladar’ a la ‘garganta’, en los primeros años del veinte, la que a continuación se ‘descontenta’ para instalar al lector en un universo de ‘pulmones’ y ‘entrañas’. Acto seguido, en Borges entran a gravitar ‘un cuarto de baño’ y personajes de ‘vísceras’ y ‘cloacas’, en la primera parte del treinta, completando este camino de escritura en los recursos de ‘obras de salubridad deficiente’, su primer personaje evacuando ‘en cuclillas’, y un elocuente broche final aportado por, nada menos que, un bibliotecario exhibido a los lectores ‘sentado’ en la letrina.³⁷²

³⁷¹ María Esther Vázquez, *Borges: esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 157.

³⁷² Juan Orbe, *Borges abajo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1993. pp. 19-20.

El romántico de la ironía se convirtió en el irónico de la melancolía interiorizada. Comenzó el tema del olvido en *Ficciones* y *El Aleph*. A pesar de conseguir la fama después, Borges no se olvidó de repetir “quiero olvidar”. Por el contrario, parece que le interesó más el tema del olvido después de conseguir la fama y la ceguera simultáneamente. Como dicen los críticos borgianos, el tema se relaciona con el insomnio que sufrió a la edad de 30 años:

No poder dormir es lo mismo que no poder olvidar. Borges definía a ‘Funes el memorioso’ como ‘una larga metáfora del insomnio’.³⁷³

Produce una gran curiosidad el amor borgiano por el olvido que perduró hasta su muerte. Para Borges el olvido es más que una palabra negativa; no es antónimo de la memoria. En “Funes el memorioso”, sigilosamente sugiere la gratitud por poder olvidar. En “El Zahir” sólo el olvido puede salvar al pobre protagonista obsesionado por una moneda de veinte centavos, aunque el protagonista parece no lograrlo y en “El inmortal”, glorifica irónicamente el olvido. El viejo Borges tuvo más propensión al elogio y a la divinización del olvido, como lo muestran los siguientes fragmentos:

*El hacedor*³⁷⁴ (1960)
“Borges y yo”

Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.³⁷⁵

*El otro, el mismo*³⁷⁶ (1964)
“Ewigkeit”

Sé que una cosa no hay. Es el olvido³⁷⁷

“Otro poema de los dones”
Por el olvido, que anula o modifica el pasado³⁷⁸

*Elogio de la sombra*³⁷⁹ (1969)
“Acevedo”

³⁷³ María Esther Vázquez, *op.cit.*, p. 145.

³⁷⁴ Está incluido en *Obras completas*, II.

³⁷⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 186.

³⁷⁶ Está incluido en *Obras completas*, II.

³⁷⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 306.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 315.

³⁷⁹ Está incluido en *Obras completas*, II.

... Los poseo
En el olvido, en un casual deseo³⁸⁰.

“Fragmentos de un evangelio apócrifo”
el olvido es la única venganza y el único perdón³⁸¹

“Una oración”
... espero que el olvido no se demore... Quiero morir del todo, quiero morir con este
compañero, mi cuerpo³⁸²

“Un lector”
haber sabido y haber olvidado el latín es una posesión, porque el olvido es una de las formas
de la memoria, su vago sótano, la otra cara secreta de la moneda. Cuando en mis ojos se
borraron las vanas apariencias queridas³⁸³

“Elogio de la sombra”
Ahora quiero olvidarlas. Llego a mi centro.
a mi algebra y mi clave
a mi espejo
Pronto sabré quien soy³⁸⁴

*El oro de los tigres*³⁸⁵ (1972)

“Un poeta menor”
La meta es el olvido
Yo he llegado antes³⁸⁶

“El ciego”
La memoria, esa forma del olvido
Que retiene el formato, no el sentido³⁸⁷

“On his blindness”
los blancos dones del olvido³⁸⁸

“El sueño de Pedro Henríquez Ureña”
No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos³⁸⁹

“East lansing”
de memoria, nombre que damos a las grietas del obstinado olvido³⁹⁰

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 381.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 390.

³⁸² *Ibid.*, p. 392.

³⁸³ *Ibid.*, p. 394.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 396.

³⁸⁵ Está incluido en *Obras completas*, II.

³⁸⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 469.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 475.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 476.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 507.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 514.

*La Rosa profunda*³⁹¹ (1975)
“Browning resuelve ser poeta”
Viviré de olvidarme
Seré la cara que entreveo y que olvido³⁹²

“Inventario”
Al olvido, a las cosas del olvido,
acabo de erigir este momento, sin duda menos perdurable...³⁹³

“Soy”
Que no hay otra venganza que el olvido ni perdón
Soy eco, olvido, nada³⁹⁴

*Atlas*³⁹⁵ (1984)
“La Recoleta”
Aquí no estaré yo, que seré parte del olvido que es la tenue sustancia de que está hecho el
universo³⁹⁶

*Los conjurados*³⁹⁷ (1985)
“Sherlock Holmes”
Que mueren hasta un día final en que el olvido,
que es la meta común, nos olvide del todo³⁹⁸

“Piedras y Chile”
Más lejana que el Ganges me parece la mañana...
Seré en muerte mi total olvido³⁹⁹

Son fragmentos entresacados arbitrariamente, atendiendo únicamente a su calidad axiomática y sin ofrecer una estadística metódica de las palabras relacionadas con “el olvido”. Sin embargo, se confirman que con el paso del tiempo, Borges habló más frecuentemente del olvido y su concepto o su imagen se volvió más positiva. Quizá haya confusión porque ahora principalmente se trata de los poemas, lo cual se explica por dos razones: la mayoría de las obras posteriores de Borges se componen de poemas y éste reveló su íntimo deseo en ellos, de manera que las expresiones memorables sobre el olvido no pueden menos que encontrarse en el poema más que en el cuento.

³⁹¹ Está incluido en *Obras completas*, III.

³⁹² Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 82.

³⁹³ *Ibid.*, p. 83.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁹⁵ Está incluido en *Obras completas*, III.

³⁹⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 449.

³⁹⁷ Está incluido en *Obras completas*, III.

³⁹⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 474.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 494.

Sin embargo, existen también esas pruebas en los cuentos, la historia de la salvación por el olvido se repite en “Tigres azules” y “La memoria de Shakespeare”, que pertenecen a *La memoria de Shakespeare*. Es notable que en el último cuento no se sirva de la estupenda memoria de Shakespeare para crear algo:

La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta.⁴⁰⁰

Para el viejo Borges la memoria es la “forma del olvido que retiene el formato, no el sentido”; la memoria se convirtió en algo de basura o de escombros, que puede matar o que huele a la muerte, mientras que el olvido, en “la tenue sustancia de que está hecho el universo”, hace llegar “a mi centro” y saber “quién soy”.

El deseo de olvidar reaparece en la forma de abrasar libros o destruir bibliotecas. Los protagonistas de “El Congreso” de *El libro de arena* quemaron sus libros en una gran hoguera, como hicieron César y el barbero de Cervantes:

Hay un misterioso placer en la destrucción.⁴⁰¹

En “Utopía de un hombre que está cansado” de *El libro de arena* el protagonista carece de biblioteca:

— ¿Todavía hay museos y bibliotecas?
— No. Queremos olvidar el ayer...
— En tal caso, cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes.⁴⁰²

El deseo de olvidar se conecta con el deseo de morir. En los fragmentos de “Una oración”, “Sherlock Holmes” y “Piedra y Chile”, Borges indudablemente identifica la muerte con el olvido. Y si el maduro escritor aceptó la muerte y la pérdida de la memoria con horrenda ironía —¿el inmortal es tonto o santo?—, el viejo Borges con gusto recibe la muerte:

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 55.

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.⁴⁰³ (“Tríada” de *Los conjurados*)

Debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta.⁴⁰⁴ (“Abramowicz” de *Los conjurados*)

Ésta última cita concuerda con el lema de Chuang Tzu, que bailó cuando su esposa murió. Pero, ¿es posible que a Chuang Tzu le gustara la muerte? ¿O de veras Borges quería morir con gusto? Cuando una anciana coreana dice “debo morir, quiero morir” significa “no quiero morir, no debo morir”. El caprichoso y cobarde Borges no dejó de ser lo que fue hasta su muerte. Los poemas del viejo Borges tienden a lo místico, pero a veces irrumpen el temor y la tristeza tan borgianos que se muestran humanos. Éste no puede menos que morir resignado, como todos los viejos.

Sólo el literario Borges, que es pseudo filosófico y místico, contempla la muerte de esta manera. La filosofía y el misticismo que el joven y maduro Borges absorbió para la configuración artística ya se convirtieron en el cuerpo y el alma del viejo Borges. Ya se ha comparado al olvidadizo taoísta con el olvidadizo inmortal borgiano. Pero no sólo al taoísmo, sino también al misticismo católico le importa el concepto del olvido.

Teológicamente, la religión que da mayor importancia al olvido no es el catolicismo, sino el budismo y el taoísmo. Saber olvidar o perder es el principio del budismo y el taoísmo. Puede llamarse misticismo negativo. Un soberbio sinólogo declaró que el budismo, o la religión indostana, se basa en el deseo de *tanathos*.⁴⁰⁵ La drástica simplificación teórica contienen una falacia drástica, pero hay un común acuerdo con el atrevido sinólogo. El nirvana es extinción o aniquilación total y ¿la meta del jainismo no es morir de hambre? El cristianismo se caracteriza por la pasión de Jesús, mientras la meta del budismo radica en despegarse de todas las emociones humanas. Si se dramatizan estas tendencias religiosas, pueden reducirse a “amar” y “dejar el afecto”. Sin embargo, esta simplificación no satisface el otro aspecto de las dos religiones, puesto que el budismo enfatiza la misericordia y el cristianismo, a la necesidad de la muerte.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 460.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 467.

⁴⁰⁵ Yong-Ok Kim, *Watu, Huineng y Shakespeare*, Seúl, Tongnamu, 1998, p. 165.

Superficialmente, la misericordia budista se diferencia del amor cristiano, y la muerte cristiana de la muerte budista. Como en la novela existencialista de Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, Mártir*, un budista tiene compasión hacia sus prójimos puesto que sabe que él y sus prójimos son nada, mientras un cristiano ama a sus prójimos entendiendo que él y sus prójimos son preciosos hijos de Dios. El cristiano muere para renacer y el budista muere para no renacer. Esta diferencia es superficial y aparente, puesto que el maestro budista sabe que la vida humana es tan preciosa como la de Dios y que el santo cristiano no sacrifica su vida sino para vivir felizmente en el paraíso.

No obstante, lo importante de este apartado es el señalamiento de que el budismo y el cristianismo toman aparentemente distintas posturas, incluso opuestas, para llegar a la verdad. Hay otra actitud distinta entre las dos religiones: la actividad y la pasividad. Los que odian al cristianismo, lo tachan de agresividad, porque nació en el desierto y su dios es bélico. Es una exageración pero se puede notar el carácter activo de éste. Al contrario, el budismo tiende a ser pasivo; si el lema del cristianismo es “busca y lo encontrarás”, seguramente el de aquél es “busca y no lo encontrarás” o “no busques y lo encontrarás por naturaleza”. También en cuanto al arte, los orientalistas solían encontrar diferencias. El arte occidental, por lo general, es activo e incita a la pasión del artista y del que lo observe; al contrario el arte oriental es pasivo e incita a la tranquilidad del artista y del que lo observe. Las obras de Borges están llenas del deseo de abandonar el mundo, de pasividad, de olvidarse de todo; ya están predisuestas para acercarse a la sensibilidad oriental o a la estética budista. Pero, pensando en las obras de Calderón y de Quevedo, estos escritores barrocos promulgan el abandono del deseo mundano, la transitoriedad de la vida humana y la vida como sueño. Aquel presumido sinólogo insiste en que hay un elemento budista en *Hamlet*. No es posible aceptar la teoría o la posibilidad de que el nihilismo budista se haya transmitido en la Europa barroca.⁴⁰⁶ Además, aunque la sensibilidad barroca parece concordar con la sensibilidad budista, se capta fácilmente la diferencia leyendo dos novelas,

⁴⁰⁶ Borges seguramente favoreció esta posibilidad: “Creo que todos hemos tenido alguna vez la sensación de haber vivido un momento parecido en vidas anteriores. En un hermoso poema de Dante Gabriel Rossetti, “Sudden light”, se lee: *I have been here before* (Yo estuve aquí). Se dirige a una mujer que ha poseído o que va a poseer y le dice: “Tú ya ha sido mía y has sido mía un número infinito de veces y seguirás siendo mía infinitamente.” Esto nos lleva a la doctrina de los ciclos, que está tan cerca del budismo, y que, San Agustín refutó en *La Ciudad de Dios*, porque a los estoicos y a los pitagóricos les había llegado la noticia de la doctrina hindú: que el universo consta de un número infinito de ciclos que se miden por calpas.”(sic) Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, pp. 248 - 249.

una barroca y otra budista, que promulgan igualmente que la vida es sueño.

Ambas novelas provocan el sentimiento de la transitoriedad de la vida humana, pero hay una diferencia sentimental entre quien debe vivir la vida ilusoria una vez y otro que debe vivirla infinitas veces, quien no sólo se pone triste y melancólico, sino también cansado y aburrido de sus infinitas vidas. La novela barroca supone el mundo aparente y el verdadero. Aunque la estructura de la novela budista cuenta por lo general con este sistema binario, como el teatro *noh* puede evaporarse en cualquier momento por el verdadero concepto budista o por la verdad verdadera budista; no hay un mundo verdadero al que uno llegue ni ego que permanezca en el paraíso.

Los cuentos borgianos, llenos del deseo de abandonar el mundo, de olvidarse de todo y de pasividad, funcionan de manera opuesta a las novelas barrocas y de similar modo a las novelas budistas en el sentido de que, el protagonista borgiano, perdido en el tiempo espacio infinito o repetitivo, vislumbra la verdad de que no existe nada fuera de su pensamiento.

Sin embargo, es erróneo suponer la influencia directa de las novelas budistas en los cuentos borgianos, puesto que es muy limitada la lectura borgiana de las novelas orientales y las reseñas de aquéllas no constituyen una prueba decisiva de que Borges les haya prestado especial atención. Sólo se confirma el conocimiento de que la literatura china es esencialmente fantástica en el sentido de que le falta el concepto de dividir la realidad y la fantasía.

El concepto chino de *fan* (幻) - no realidad ni fantasía según el concepto occidental - gobierna la literatura china antigua, por lo cual se puede decir que Borges entendió la primera característica importante de la literatura china. Indudablemente, tal concepto se relaciona con el pensamiento budista; asimismo, los cuentos y las novelas japoneses que Borges leyó no están lejos del concepto de *fan*. Si bien, la mayoría de la literatura asiática leída por Borges está empapada del budismo y del concepto de *fan*, o que la novela japonesa *La historia de Genji* es el tema más frecuentado por el teatro *noh*, no hay pruebas de que este escritor argentino haya intuido la técnica de distanciar, propia de esta literatura. Pero si uno lee la lujuriosa novela china *Hung Lu Meng* o *La historia de Genji*, que presenta la estética de tristeza japonesa, puede saber que la lujuria y la tristeza se desplazan por la estructura de la novela o por las palabras del escritor.

No puede decirse que por la lectura de los libros budistas, Borges se haya vuelto pasivo y amante de la muerte y del olvido, sería más pertinente decir que el deseo pesimista del escritor encontró el mejor método de expresarse a sí mismo y su salvación en la vejez mediante aquellos libros.

2. El cambio que no cambia

Analizar el cambio del tema y el estilo borgiano desde la juventud hasta la vejez no es otra cosa que interpretar el pensamiento estético de Borges. En este subcapítulo se pretende explicar el cambio de este escritor en dos aspectos: el tema y el estilo, y después el pensamiento estético borgiano sobre la literatura interpretando el cuento “Pierre Menard” de acuerdo con la estética oriental. Antes de comenzar, es necesario dividir la vida de Borges en algunos períodos. Empero, sólo se define convenientemente *Ficciones* y *El Aleph* —incluyendo *Otras inquisiciones*— como las obras de su madurez, evitando con ello aclarar exactamente cuándo comenzó su larga vejez.

1) Tema

La pregunta de si Borges cambió o no, puede ser ambigua y subjetiva, ya que la respuesta depende del patrón valorativo de la persona que cuestiona. Además esta pregunta puede acarrear una innecesaria “disyuntiva engañosa”:

En efecto, me parece que rescatar las propuestas criollistas del Borges de los veinte o analizar su etapa nacionalista... no debe confundirse con la reactivación de una dicotomía simplista, una ‘disyuntiva engañosa’...⁴⁰⁷

También Ana María Barrenechea indica el peligro de “empequeñecer a Borges” por esta “dicotomía simplista”:

Sería empequeñecer a Borges el reducirlo, aun en su primera época, a la sola preocupación de lo argentino. Desde el comienzo lo solicitan muy diversas cuestiones estéticas y filosóficas, y en él no se excluyen el ser argentino y el ser ampliamente

⁴⁰⁷ Rose Corral Jorda, “Acerca del primer Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLII, núm. 1, México, Colegio de México, 1994, p.153.

humano.⁴⁰⁸

Definir la vida de un escritor o un hombre común no es fácil, puesto que su vida es un *continuum* lleno de complejidades. En Corea hay una fábula que habla de un duende que crece cuando uno alza los ojos y que disminuye cuando uno los baja; si uno insiste en que el duende es alto, lo es; si uno insiste en que no, no lo es. Reconociendo estas dificultades, se intenta determinar el tamaño real del duende, que es, en este caso, el joven Borges.

(1) El primer Borges: ¿el mismo o el otro?

Cuando alguien dice que un hombre o un escritor cambió, supone que lo hizo drásticamente o señala el cambio en calidad, no en cantidad. En el caso de Borges, generalmente, se lo concibe homogéneo por las palabras del viejo Borges, o por la impresión que ofrece la repetición de los temas de sus obras. En tal caso, es oportuno el libro de Rafael Olea Franco: *El primer Borges. El otro Borges*, que presenta al Borges criollista. El argumento de este libro expresa que el primer o joven Borges fue criollista y, para ocultarlo, el maduro o universal Borges no incluyó sus dos primeros libros ensayísticos en las *Obras completas*, además, renovó en gran escala los primeros poemarios incluidos en éstas, por tanto, la estética del Borges maduro se basa en la estética criollista del joven Borges.⁴⁰⁹

De hecho, muchos críticos, incluso Borges mismo, señalan el color local de sus primeras obras. Sin embargo, el libro de Rafael Olea Franco es notable en definir la estética criollista de Borges. Aun sin consultar el diccionario, se siente la diferencia entre el regionalismo y el criollismo. El criollismo tiene un tinte más político que el regionalismo.

Esta postura ofrece un buen contraste con la de Manuel Ferrer, que quería buscar el origen de la estética de la nada en la juventud de Borges. Pero ambos críticos saben bien que al revisar objetivamente, e incluso superficialmente, los títulos de los primeros libros ensayísticos, coexisten el tema criollista y el tema de lo irreal. Por tanto, ambos críticos

⁴⁰⁸ Ana María Barrenechea, "Borges y el lenguaje", en J. Alazlaki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 215 – 236.

⁴⁰⁹ A pesar de la contribución de este nuevo enfoque al estudio de Borges, Rose Corral Jordal lo critica al respecto: "Tal vez para seguir con el punto de vista elegido inicialmente por nuestro autor (encontrar el criollismo del joven Borges : nota del tesista) para trabajar la obra de Borges, hubiera debido seguirse este procedimiento hasta el final. Sólo se dice rápidamente que "la historia argentina atraviesa entonces (finales de los 30 y principios de los 40)..... por otro movimiento nacionalista..... O sea que en nombre de "otro nacionalismo", que, sin embargo no se aclara, se condena esta vez la obra antiargentina de Borges, su cosmopolitismo...." (Rose Corral Jordal, *op.cit.*, p.157).

quieren probar sus teorías citando directamente las palabras de Borges o apelando a las pruebas indirectas y circunstanciales. Sólo se presentará la teoría de Rafael Olea Franco, puesto que ya se ha tratado cómo es la de Manuel Ferrer. Primero hay que examinar las pruebas directas, sacadas de los primeros libros ensayísticos borgianos:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos en ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autoríceles o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país.⁴¹⁰ (“El tamaño de mi esperanza”)

Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y oficismo.⁴¹¹ (“El tamaño de mi esperanza”)

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres de los criollos sean la milicia o el vagamundear (sic) o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel.⁴¹² (“Queja de todo criollo”)

Con estas pruebas, Olea Franco supone el elogio de Rosas: rosismo, casticismo racial y lingüístico, y “antisarmientismo”, al cual definió como característica principal del criollismo de aquel entonces. Mediante el frecuente uso de la palabra “criollo”, es innegable que el joven Borges quiere ser criollo y definir el criollismo argentino. Sin embargo, Olea Franco quiere definir el criollismo borgiano como nacionalismo extremo, derechista y político que fue popular en aquel entonces. También sugiere la xenofobia borgiana: el radical casticismo racial y lingüístico.

El rosismo borgiano es el más importante argumento para probar el radical criollismo político entre sus argumentos. La segunda y tercera citas hacen imposible negar que el joven Borges haya elogiado a Rosas, aunque la palabra “desgobierno” en la tercera es ambigua, y el elogio de Rosas en la segunda, se contrarresta por la crítica borgiana del mal gobierno de Rosas. Sobre la tercera cita, Olea Franco interpreta la tercera cita como

⁴¹⁰ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 5.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹² Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 137.

sigue:

En el oxímoron de la frase ‘el quieto gobierno de Rosas’, se percibe que el autor añora esta época porque durante ella no primó en Argentina el concepto de ‘progreso’ que propició todos los cambios que lamenta, entre ellos, la posterior pérdida del reino que sufren los criollos. En este sentido, el discurso de Borges se ubica dentro de la más pura tradición antiliberal...⁴¹³

Y sobre la segunda cita:

No obstante que hay aquí una crítica final a Rosas, el contexto en que este comentario aparece resulta fundamental: el elogio al caudillo federal viene luego de que Borges ha enumerado, desencantado, lo que los argentinos han hecho como nación, y de decir, en una actitud llena de escepticismo y descontento, ‘afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer.’⁴¹⁴

Olea Franco quiere reducir el peso de la crítica final basándose en que el contexto favorece el elogio a Rosas, de manera que vale la pena revisar su veracidad:

He llegado al fin de mi examen (de mi pormayorizado y rápido examen) y pienso que el lector está de acuerdo conmigo si afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico ¡ni un sentidor ni un entendedor de la vida! Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficismo. En cuanto al general San Martín, ya es un general de neblina para nosotros, con charretas y entorchados de niebla. Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires, hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen. ¿Y entre los muertos? Sobre el lejanísimo Santos Vega se ha escrito mucho, pero es un vano nombre que va paseándose de pluma en pluma sin contenido sustancial, y así para Ascasubi fué un viejito díchachero y para Rafael Obligado un paisano hecho de nobleza y para Eduardo Gutiérrez un malevo romaticón, un precursor idílico de Moreira. Su leyenda no es tal. No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón.⁴¹⁵

La idea del párrafo es que no hay leyenda ni nadie en Argentina. Para probarla, Borges utiliza la retórica de enumerar la lista de los posibles candidatos de leyenda y desecharlos después — hay Juan Manuel pero incapaz, hay San Martín pero de neblina, hay Irigoyen pero de leyenda que va como un coche cerrado y hay Santos Vega pero de un nombre vano. Según el contexto del párrafo, Borges no elogió a Rosas o, al menos,

⁴¹³ Rafael Olea Franco, *op.cit.*, p. 96.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹⁵ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 7–8.

contrarrestó al elogio con la crítica.

La siguiente cita es otra expresión aparecida en “Queja de todo criollo”, que Olea Franco presenta mucho en su libro:

Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando.⁴¹⁶

Según esta cita, parece indudable que Borges elogió a Rosas, pero también que lo contrarrestó con la crítica. ¿Qué aspecto elogió y criticó? La respuesta está en la cita anterior y la siguiente:

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen....⁴¹⁷

Lo que odió Borges en Rosas fueron “sus fechorías e inútil sangre derramada” y “su propia tiranía y oficismo” y lo que le gustó fue el carácter “burlón, suspicaz, desengañado de antemano”, taciturno y desgano “de saberse vivir”.⁴¹⁸ Borges amó “la fortaleza del individuo Rosas” y su “desgobierno”, pero odió su “gobierno” y su rosismo:

¿Autorizan alguna conclusión estas fragmentarias y atropelladas razones? Pienso que sí: la de que hay espíritu criollo, la de que nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales. Esa es mi criollez. Lo demás — el gauchismo, el quichuismo, el juanmanuelismo — es cosa de maniáticos.⁴¹⁹

La prueba fundamental que Olea Franco presenta para definir la xenofobia borgiana está en el párrafo del prólogo de *Fervor de Buenos Aires*:

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud

⁴¹⁶ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, op.cit., 1925, p. 132.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Según Manuel Ferrer, Ana Barrenechea define el criollismo borgiano como sigue: 1) fatalismo, 2) socarronería, 3) descreimiento, 4) coraje estoico. Manuel Ferrer, op.cit., p. 22.

⁴¹⁹ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 83.

inusitada la dejadez de una población criolla.⁴²⁰

Basándose en esta y otras citas, Olea Franco nos muestra cuánto repudió Borges a los extranjeros - especialmente, a los italianos - y abogó por el casticismo lingüístico. Pero, Evaristo Carriego, a quien Borges dedicó un libro, es de sangre italiana y la novela que Borges considera “primordial del criollismo” no es la novela argentina, sino la inglesa *Purple Land* de Hudson:

De esa novela primordial del criollismo les quiero conversar: libro más nuestro que una pena, sólo alejado de nosotros por el idioma inglés, de donde habrá que restituirlo algún día al purísimo criollo en que fué pensado: criollo litoraleño, criollo en bondá y en sorna, criollo del tiempo anchísimo que nunca picanearon los relojes y que midieron despacito los mates.⁴²¹

Para Borges, las novelas que tienen el color local así como las novelas donde se muestran “el gauchismo” y “el quichuismo” son el falso criollismo:

Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo.⁴²²

¿Para Borges qué es el verdadero criollismo? La respuesta está en el ensayo “La tierra cárdena”:

El sentimiento criollo de Hudson, hecho de independencia baguala, de aceptación de la dicha, se parece al de Hernández. Pero Hernández, gran federal que militó a las órdenes de don Prudencio Rosas, ex-federal desengañado que supo de Caseros y del fracaso del agauchamiento en Urquiza, no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: Debe el gaucho tener casa —Escuela, Iglesia y derechos. Lo cual ya es puro sarmientismo.⁴²³

El joven Borges califica al protagonista inglés, que se casa con una argentina, de poseer el verdadero espíritu criollo, más que Martín Fierro y su autor, José Hernández.

¿De dónde salió el criollismo borgiano? El primer capítulo del libro de Olea Franco lo explica: Argentina estaba en el auge del nacionalismo con la celebración del Centenario.

⁴²⁰ Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, edición del autor, 1923, p. 1.

⁴²¹ Jorge Luis Borges, “La tierra cárdena”, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 32-33.

⁴²² *Ibid.*, “Las coplas criolladas”, p. 83.

⁴²³ *Ibid.*, “La tierra cárdena”, p. 34.

El joven Borges estaba en medio de aquella corriente y la aceptó. Pero, dado que un pensamiento político o literario tiene base filosófica, hay que considerar qué base filosófica tuvo Borges para ser criollista. Aunque en el libro se menciona a los tres representantes del criollismo argentino: Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, ninguno de ellos influyó en el joven Borges en un sentido positivo.

Borges consideró el pensamiento de los principales escritores o ideólogos nacionales como algo que él debía renovar. No son muchos los argentinos que se escapan de la pluma burlesca de Borges. Sólo sobreviven los escritores argentinos de menor importancia y los uruguayos, con algunas excepciones. Al contrario, abundan los escritores extranjeros para apoyar su teoría. Si es difícil saber cuál fue la base filosófica del criollismo borgiano, debería preguntarse cuál es la base filosófica general en la mentalidad del joven Borges.

Olea Franco no comenta la formación del joven Borges. En su libro, el joven Borges apareció en Argentina olvidando su pasado de siete años en Europa.⁴²⁴ Manuel Ferrer interpretó la infancia borgiana para apoyar su teoría:

Borges se crió en un mundo cerrado al exterior — prácticamente sin contacto con ese mundo de participación alegre y camaraderil de la infancia — en donde comenzó a aprender inglés y a leerlo antes que el español, dentro de una atmósfera que era más inglesa que española; asimismo, rodeado de ilimitados libros ingleses, y bajo la tutela de su padre, profesor de psicología en inglés.⁴²⁵

En Europa, Borges profundizó más en el estudio de la literatura y la filosofía extranjeras. Además, su formación filosófica es metafísica y su estética, universal; de manera que no es fácil ligar el joven Borges criollista con el adolescente cosmopolita. El joven Borges propuso “un criollismo nuevo y personal”⁴²⁶ que fuera “convertidor del mundo y del yo, de Dios y la muerte”.⁴²⁷ Este joven debió querer interpretar o conjugar el criollismo corriente con la metafísica y estética universal aprendida en Europa, aunque parece que esta conjugación no fue muy exitosa.

⁴²⁴ En el 1999 Carlos Meneses elucidó esta etapa en Europa en su libro *El primer Borges* (Madrid, Fundamentos).

⁴²⁵ Manuel Ferrer, *op.cit.*, p. 33.

⁴²⁶ Leopoldo Marechal, “Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, 29 de diciembre de 1925, núm. 26, p. 4. (citada en Rafael Olea Franco, *op.cit.*, p. 112.)

⁴²⁷ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 10.

No fue una buena idea mostrar la novela inglesa como el mejor ejemplo criollista para criticar el criollismo localista.⁴²⁸ Incluso la opinión ideal de que el verdadero criollo deber vivir independiente de la sociedad y la civilización carece de sentido de la realidad. La conclusión de “Queja de todo criollo” es ridícula o absurda en en el sentido político:

En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestra que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla... Morir es la ley de razas y de individuos. Hay que morir bien, sin demasiado ahínco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierda su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me viene a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitorio que antes no supe verle. Morir cantando.⁴²⁹

Si se interpreta esta cita como mensaje político, el joven Borges no puede menos que ser un radical criollista. Pero se siente un Borges romántico o infantil antes que un político, puesto que ningún manifiesto político confiesa su fatal destino de derrota. De hecho, la palabra clave de la cita no está en la palabra “morir” sino en “cantando”. Al observar todos los primeros ensayos borgianos, se comprueba una coherencia: Borges habla de la literatura y quiere renovarla. En unos ensayos de índole criollista, habla de esta realidad, pero la conclusión siempre se cierra con su aspiración literaria. Su tamaño de esperanza radica en renovar la poesía y la metafísica argentinas, y por este motivo hizo sus primeras obras. Seguramente, el joven Borges debió de tener mucho fervor por su país natal después de siete años de ausencia, además de que en el país estaba en auge el nacionalismo.

Por tanto, para Borges, aunque su formación filosófica fuera en esencia individualista y universalista, no hay razón para no zambullirse en la corriente nacionalista. ¿Quién negaría ser patriota? Se metió en una discusión nacionalista con la filosofía solipsista y la estética ultraísta e inventó el nuevo criollismo personal para tomar posición en el mundo intelectual de Argentina. Se confirma entonces el tamaño de su esperanza: todos los grandes escritores argentinos actuales no son verdaderos; todos los pensamientos argentinos actuales son falsos, ya sea el progreso o el criollismo; promulga un nuevo

⁴²⁸ El maduro Borges repite casi las mismas palabras apreciando *The purple land* en “Sobre *The purple land*” de *Otras Inquisiciones*. Pero, al final del ensayo agregó estas palabras: “Una observación última. Percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir, por cierto, a los españoles) nadie los percibe sino el inglés. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame Graham, Hudson.” Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p.114.

⁴²⁹ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, p. 138.

pensamiento y una nueva estética.

Este criollismo no se basa en la corriente filosófica criollista de aquel entonces — porque es falsa para Borges— sino en la filosofía solipsista y en la estética ultraísta, de manera que tiene índole universal, pero no puede menos que ser contradictoria con su propio concepto de criollismo, especialmente cuando quiere acercarse a la realidad.

No hay razón para creer que el viejo Borges haya querido suprimir estas primeras obras por su radical criollismo, sino que lo hizo simplemente porque escribió mal; sus escritos son a veces contradictorios y absurdos y otras veces ofrecen la efigie del maduro Borges. Es preferible el Borges “esencialmente” homogéneo y literario. Por último, vale la pena observar la opinión de Estela Canto :

En su primera juventud [Borges] había sido algo anarquista y luego radical. Ya viejo, se afilió al partido conservador. El único que no puede suscitar es fanatismo [un gesto digno de Voltaire]. Imposible llevar más allá el escepticismo político. Y una prueba más de que él, en el fondo, no tomaba en serio sus propias opiniones políticas.⁴³⁰

(2) El último Borges: el mismo Borges, pero que cambió

Este provocativo título puede cambiarse por “el mismo Borges con profundidad”. Como ya se ha sugerido, es imposible que una persona no cambie con el tiempo, aunque se declare que esa persona es homogénea desde su niñez hasta la muerte. Sin embargo, no cabe mucha duda sobre la homogeneidad entre el maduro y el viejo. Quizá deba decirse que el viejo Borges, deteriorado en su creatividad, repite o mengua los valores de las obras de madurez.

...mis segundas versiones, como ecos apagados e involuntarios, suelen ser inferiores a las primeras.⁴³¹

El hombre está destinado a hacerse más sabio con la edad en la mayoría de los casos. En el caso de Borges este principio es muy oportuno, aunque eso no significa que se hizo sabio en su vida real, sino que sonó sabio en sus obras posteriores y numerosas conversaciones. Borges no fue un genio que llegó a la maestría a temprana edad, sino que profundizó su creatividad con el transcurrir de los años. No obstante, comparando los

⁴³⁰ Estela Canto, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, nota 11. Citado en Rose Corral Jorda, *op.cit.*, p.80.

⁴³¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 235.

cuentos del maduro y del viejo, es imprescindible la sensación de que el furor o fuerza intelectual se debilitó o se desplazó en las obras posteriores, sin mencionar la repetición de temas.

De cualquier manera, el viejo Borges complementa la falta del juego “seriamente” inteligente con el tinte místico en sus últimos dos libros de cuentos *Libro de arena* y *La memoria de Shakespeare*. ¿Qué emoción produciría el cuento “La Rosa de Paracelso”, si se encontrara no en el libro de Borges, sino en tal libro de fábulas místicas y alegóricas? El argumento de aquel cuento es tan conocido entre aquellas fábulas que es vulgar: un discípulo pide al maestro una prueba para verificar su verdad y el maestro no se la muestra; cuando el discípulo se separa de él, el maestro hace resurgir la rosa de su ceniza:

—... Quiero que me enseñes el Arte. Quiero recorrer a tu lado el camino que conduce a la Piedra.

Paracelso dijo con lentitud:

—El camino es la Piedra. El punto de partida es la Piedra. Si no entiendes estas palabras, no has empezado aún a entender. Cada paso que darás es la meta.

El otro lo miró con recelo. Dijo con voz distinta:

—Pero, ¿hay una meta?

Paracelso se rió.

—Mis detractores, que no son menos numerosos que estúpidos, dicen que no y me llaman un impostor. No les doy la razón, pero no es imposible que sea un iluso. Sé que ‘hay’ un Camino.⁴³²

Te pido la merced de mostrarme la desaparición y aparición de la rosa. No me importa que operes con alquitaras con el Verbo.

Paracelso reflexionó. Al cabo, dijo:

—Si yo lo hiciera, dirías que se trata de una apariencia impuesta por la magia de tus ojos. El prodigio no te daría la fe que buscas: Deja, pues, la rosa.⁴³³

El maestro Borges presentó este cuento sin sentir vergüenza, igual que el maestro Paracelso en el cuento. En otro cuento, del poemario *Elogio de la sombra* (1969), el protagonista predica otra vez la verdad que no se puede transmitir :

...le dijo que sabía el secreto y que había resuelto no revelarlo.

¿Lo ata su juramento? — preguntó el otro.

No es ésa mi razón —dijo Murdock—. En esas lejanías aprendí algo que no puede decir.

—¿Acaso el idioma inglés es insuficiente? —observaría el otro.

—Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos

⁴³² Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 390.

⁴³³ *Ibid.*, p. 391

y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es preciso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad.

Agregó al cabo de una pausa:

—El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.

El profesor le dijo con frialdad:

—Comunicaré su decisión al Consejo. ¿Usted piensa vivir entre los indios?

Murdock le contestó:

—No. Tal vez no vuelva a la pradera. Lo que me enseñaron sus hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia.

Tal fue en esencia el diálogo.

Fred se casó, se divorció y es ahora uno de los bibliotecarios de Yale.⁴³⁴

¿Sufí Borges? ¿Rabino Borges? O ¿gurú Borges?⁴³⁵ En el cuento “La secta del Fénix” y otros cuentos de su madurez, también presentó o comentó “la verdad que no se transmite” con ironía burlesca. No obstante, de viejo, cambió el estilo y el modo de presentar esta “verdad que no se transmite”.

El viejo Borges seguramente se identificó — insinúa que el protagonista bibliotecario puede ser cualquier persona — con la persona que entendió la “verdad que no se transmite” e indudablemente favoreció a Paracelso, que no puede transmitir su “verdad que no se puede transmitir” a su discípulo en aquel cuento.

Recordando dicha cita, cabe volver a pensar cómo el maduro Borges concibió “la verdad” en sus cuentos. El protagonista borgiano buscaba la verdad con toda dedicación y locura:

En aventuras de ésas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre — ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! — lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique.⁴³⁶

Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté

⁴³⁴ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 368. El subrayado es del tesista.

⁴³⁵ De hecho, las palabras del maestro Paracelso están principalmente hechas del pensamiento budista. Por ejemplo, el otro dicho de Paracelso, “No he menester de la credulidad, exijo la fe” es el dicho utilizado cuando Borges definió el budismo en *Siete noches*.

⁴³⁶ Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas*, II, pp. 469–470.

Dios.⁴³⁷

Pero la verdad que encontró al final es tan tremenda y tan fascinante que parece inmanejable, de manera que el protagonista muere. O el que la posee en vida, irónicamente parece tonto y abominable. Ahora el viejo Borges aguanta el tonto inmortal sin ironía, pero con sinceridad. Sin embargo, eso no significa que haya un salto cualitativo entre el maduro y el viejo Borges. Ese cambio es cuantitativo y progresivo. El maduro Borges seguramente vio la verdad con ojos inteligentes y su máxima capacidad de memoria. La verdad fue fascinante, tremenda, bellísima y conmovedora. Seguro y claramente Borges la vio. Y ¿qué? Su vida sigue siendo mezquina y aun sufrió insomnio por el resultado del encuentro con la verdad. Ahora se verá la hilaridad que sintió un monje coreano cuando vio la verdad segura y claramente:

For the next five years, Mang Gong worked on his kong-an day and night. At last when he was at Pongok temple, he sat facing the wall meditating on this kong-an for several days, forgetting even to eat and sleep. Then one night when he opened his eyes, a large hole appeared in the wall in front of him. He could see the whole landscape! Grass, trees, clouds, and the blue sky appeared through the wall with total clarity. He touched the wall. It was still there, but it was transparent like glass! He looked up, and he could see right through the roof. At this Mang Gong was filled with an inexpressible joy. Early the next morning, he went to see the resident Zen Master. He rushed into the interview room and announced, 'I have penetrated the nature of all things. I have attained enlightenment.'

'Oh, have you?' said the master. 'Then what is the nature of all things?'

Mang Gong said, 'I can see right through the wall and the roof, as if they weren't there.'

The master said, 'Is this the truth?'

'Yes, I have no hindrance at all.'

The master took his Zen stick and gave Mang Gong a hard whack on the head. 'Is there any hindrance now?'

Mang Gong was astonished. His eyes bulged, his face flushed, and the wall became solid again. The master said, 'Where did your truth go?'

'I don't know.'⁴³⁸

Borges tuvo una experiencia mística a sus veinte años y estaba orgulloso de comentarla repetidamente en varios lugares. Si se compara la experiencia personal borgiana o la descripción de la experiencia mística del protagonista con el misticismo católico, aquella descripción —por ejemplo, el Aleph o lo que vieron Tzinacán o Funes— corresponde a la vía iluminativa. ¿Cómo es el estado de la vía unitiva? No existe; San Juan

⁴³⁷ *Ibid.*, "El Zahir", p. 595.

⁴³⁸ Mu Soeng sunim, *op.cit.*, 1991, p. 181.

de la Cruz la llamó noche oscura del alma; la cual se divide en dos: noche activa y noche pasiva. En la activa, uno purga todos los deseos mundanos y en la pasiva, debe abandonar no sólo los deseos corporales, sino también sus más íntimos deseos; al final, debe abandonar el último deseo de abandonar los deseos. La vía unitiva requiere el total abandono de su *ego*; ya no le vienen el sentimiento de gracia o la imaginación beata que fortalece su deseo de unirse con Dios; es yermo o noche oscura del alma.

Abandonar el deseo de abandonar los deseos es paradójico. El Borges maduro hablaba de la dificultad de olvidar:

Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidar lo que voluntariamente la recordaba.⁴³⁹

Durante unos días me impuse el íntimo deber de pensar continuamente en las piedras, porque sabía que el olvido sólo podía ser momentáneo y que redescubrir mi tormento sería intolerable.⁴⁴⁰

Las dos citas son paradójicas;⁴⁴¹ uno piensa que puede olvidar, y no puede olvidar; para olvidar algo, uno sigue pensando en ello. Parecen las aporías lógicas del capítulo anterior: “el que va no va” y la lógica circular. Pero de hecho, estas expresiones son el resultado de la experiencia personal de Borges, que sufrió de insomnio; si uno se da cuenta del preciso momento de tener sueño y piensa que es seguro que puede dormir, jamás puede dormir; si intenta dormir, pero no puede, este intento intensifica el insomnio.

El insomnio borgiano se relaciona con la claridad intelectual o con su obstinado deseo de saber. Quiere olvidar, pero esta misma voluntad lo hace recordar; quiere dormir, pero esta voluntad lo hace estar despierto; quiere dejar de pensar, pero este mismo pensamiento lo hace seguir pensando. El maduro Borges fue atrapado por la paradoja.

¿Cómo salieron los místicos de esta paradoja? San Juan de la Cruz recomienda la total pasividad. Pero quizá no baste con ella. Los maestros budistas conocen bien el método: no hay método. No hay método para dormir el *ego* consciente, mientras esté activo o vivo. El *ego* que quiere dormir o llegar a Dios, debe morir. Todas las religiones quieren la

⁴³⁹ Jorge Luis Borges, “El Zahir”, *Obras completas*, I, p. 592.

⁴⁴⁰ Jorge Luis Borges, “Tigres azules”, *Obras completas*, III, p. 387.

⁴⁴¹ Ambos cuentos tienen la misma fuente: la novela de Taylor, *Confessions of a thug*: “Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues, todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días”. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 593.

muerte del “yo”, sea espiritual o corporal.

El maduro Borges enfrenta esta paradójica verdad: el que sabe, debe morir. Empero, no pudo aceptar la verdad paradójica o mística de “muero porque no muero”, puesto que no podía reconocer que pudiera existir fuera de su mente; de manera que se compara el pseudo misticismo del maduro Borges con la vía iluminativa, pero no con la vía unitiva católica.

Desde el punto de vista taoísta y budista, no se puede interpretar que “Funes el memorioso” utilizó su inteligencia al máximo:

Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.⁴⁴²

Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía cada movimiento del minuterio; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad.⁴⁴³

Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.⁴⁴⁴

Prácticamente si uno hace meditación, puede morir como Funes, arrastrado por la extrema sensibilidad. Pero también puede sobrepasar el estado de aquél hasta llegar a la tranquilidad. ¿En el mundo de quien no es capaz de pensar, no hay sino “detalles casi inmediatos”? Borges quiso decir que Funes no generaliza ni abstrae, es decir, no piensa, sino absorbe o asume toda la información que ofrece el mundo sin malla generalizadora, de manera que murió ahogado por la torrencial catarata de información. Entonces, ¿cómo puede sobrevivir un gato que no piensa y que apenas sabe generalizar?

Cuando Funes “discernía” algo, quiere decir que lo pensó o lo generalizó. De hecho, cuando uno hace meditación, o sigue pensando como Borges, y ve más sensitivamente, o

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 488–489.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 490.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 490.

discierne más claramente que otros. El discípulo budista cada vez que ve algo, visita al maestro para pedir el reconocimiento de lo que vio. Pero el maestro no le dará el reconocimiento hasta que él mismo no vea nada.

El libro de *Chuang Tzu* sugiere que después de aprender técnicas de natación, el mejor nadador debe olvidarse de sí mismo y el agua para llegar por último al nivel supremo. Aquel libro declara la mejor técnica para sobrevivir en el mundo: olvidarse de todo sentado en el suelo o dejarlo todo al instinto:

Confucio le siguió y le dijo: Pensé que su Merced era un espíritu, pero veo que es un hombre. ¿Me haría el favor de decirme su método de natación? No, le contestó. Yo no tengo arte alguno. Yo al principio seguí mi vida habitual, crecí siguiendo mi naturaleza y ha venido a ser mi ley. Entro con el torbellino y salgo en el borbollón. Sigo el impulso del agua sin hacer cosa de mi parte. Así es cómo nado.⁴⁴⁵

Pero, ¿por qué no podemos olvidarnos de nosotros mismos y del agua?

Los buenos nadadores, con el ejercicio repetido, llegan a olvidarse del agua. Los buceadores, sin haber visto jamás una barca, la manejan con toda facilidad. Estos ven las profundidades del agua como nosotros las lomas de la montaña y el volcarse la barca como el recular de un carro. Tienen ante sus ojos las mil maneras de volcarse y recular y por esto (esas contingencias) no entran en su corazón (perturbándolo). ¿Dónde van a perder la paz? Cuando en un juego la puesta es de cantillos de teja, actúa la habilidad. Cuando la puesta es de hebillas (de cinturón), actúa el miedo. Cuando la puesta es de piezas de oro, entra la perturbación. Siendo su habilidad la misma (en los tres casos), ha habido un factor que ha influido. Ha habido un peso externo que interviene, entorpece la potencia interior.⁴⁴⁶

El apego a la vida nos impide sobrevivir en el mundo o nadar bien en el agua. Además, como hace falta información más detallada, que sólo la experiencia puede ofrecer, el instructor no puede explicar o generalizar todos los detalles de la experiencia personal cuando él aprendió a nadar:

El duque Huan leía en el piso alto de su palacio. Su fabricante de ruedas, Pien, labraba una rueda en el piso bajo. Dejando el martillo y el escoplo, subió al piso. Dijo al duque Huan: Me tomo la libertad de preguntar al duque de qué se trata ese libro que está leyendo. El duque le contestó: Son dichos de los santos. Preguntóle: ¿Esos santos viven aún o no? El duque le contestó: Ya murieron. Repúsole: Entonces lo que el duque, mi Señor, está leyendo son los residuos que dejaron esos santos. El duque: Estoy yo leyendo mis libros y ¿cómo un

⁴⁴⁵ *Chuang - Tzu, op.cit.*, p. 134.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pp. 131-132.

fabricante de ruedas tiene la osadía de venir a discutir lo que yo leo? Si tienes algo digno de decirme, bien, si no, eres muerto. Pien, el fabricante de ruedas, le contestó: Yo, su servidor, por la experiencia que tengo de mi oficio si, al labrar la rueda, doy demasiado suave, resulta demasiado blando el golpe y no hace mella; si al contrario doy demasiado fuerte, salta y no entra. Ni demasiado suave ni demasiado fuerte; la mano llega a compulsarlo y se conforma a mi voluntad. La boca no es capaz de expresar con palabras la medida entre esos dos extremos. Su servidor no ha podido enseñárselo a su hijo y el hijo de su servidor no lo ha podido aprender de mí.⁴⁴⁷

Seguramente a los que saben nadar, la técnica de natación parece una, aunque puedan explicarla de infinitos modos. El método de sobrevivir en el mundo es igual; el budismo, el capitalismo, el catolicismo, el comunismo, la Teoría del Caos, el método de pelar papas, cincuenta métodos de dejar un amante, el método de cabalgar o manejar, etc. Hay infinitos métodos para vivir en el mundo, al igual que infinitos métodos de interpretar el texto borgiano.

¿Hay que aprenderlos todos? ¿Hay que discernir cuáles son falsos y cuáles verdaderos? Funes quería discernir todo el universo hasta lo extremo; aunque el cuento no muestra explícitamente que lo haya hecho hasta el límite, se puede imaginar a Funes discerniendo sobre la molécula, el átomo, el electrón, el *quantum*... y después ¿qué puede discernir? Parecería que finalmente no hay nada.

El viejo Borges ya no ve nada⁴⁴⁸ y sabe ignorar⁴⁴⁹ o, al menos, pretende ser místico⁴⁵⁰ para ocultar el agotamiento de su creatividad:

No hay un sólo hombre que no sea descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas... concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia.⁴⁵¹

De cualquier modo, se comprueba a través de las *Obras completas* que el viejo Borges prefirió la simplicidad en tema y el estilo de sus obras posteriores. También en

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 97–98.

⁴⁴⁸ "... detrás de las altas puertas no hay nada, ni siquiera el vacío." Jorge Luis Borges, "Cambridge", *Obras completas*, II, p. 359.

⁴⁴⁹ "No exageres el culto de la verdad; no hay hombre que al cabo de un día no haya mentido con razón muchas veces." Jorge Luis Borges, "Fragmentos de un evangelio apócrifo", *Obras completas*, II, p. 398.

⁴⁵⁰ "Puedo dar el coraje, que no tengo, puedo dar la esperanza, que no está en mí; puedo enseñar la voluntad de aprender lo que sé apenas o entreveo." *Ibid.*, "Una oración", p. 392.

⁴⁵¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 403.

“Otro fragmento apócrifo” de su último libro, *Los conjurados*, ya no apela a “razonar” o incitar la curiosidad intelectual sino que habla “como un padre habla con su hijo” y promulga la verdad simple y diaria:

Suelo hablar en parábolas para que la verdad se grabe en las almas, pero hablaré contigo como un padre habla con su hijo. Yo no soy aquel hombre que pecó; tú no eres aquel asesino y no hay razón alguna para que sigas siendo su esclavo. Te incumben los deberes de todo hombre; ser justo y ser feliz. Tú mismo tienes que salvarte.⁴⁵²

Esta postura del viejo Borges contrasta bien con la del maduro, que tuvo una obsesión por buscar la verdad. Si no fuera místico o filosófico, quién pensaría y volvería a pensar sobre una moneda de veinte centavos conectándola con todo el universo. Borges habla del loco amor por la sabiduría en “El Zahir”:

[...] en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre, ‘construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran del universo’.⁴⁵³

La búsqueda borgiana de la Verdad radica básicamente en la filosofía occidental: amar a la *sofía*. Y el agnosticismo borgiano no se basa en la fe mística sino en la certidumbre de que no podemos discernir todo. Si este límite de inteligencia actuó negativamente en el maduro Borges, en el viejo lo hizo positivamente.

Este cambio de postura se interpreta desde varios puntos de vista. Textualmente puede ser una buena estrategia del escritor para transgredir la expectativa de los viejos lectores de *Ficciones* y *El Aleph*. Otro punto es que el viejo Borges, por lo general, fue muy elogiado y, a veces, tratado como un maestro espiritual por sus lectores y entrevistadores:

—Sin embargo, Borges, a través de su conocimiento del budismo vemos que el camino de la Literatura no es el de un conocimiento científico, pero puede llevar a la sabiduría.

—Yo no sé si he llegado a la sabiduría, pero creer en la sabiduría ya es un acto de fe, desde luego. Además, quizá —eso lo he dicho muchas veces— uno pueda dar lo que no tiene. Por ejemplo, una persona puede dar felicidad y no sentirse feliz; puede dar miedo y no estar aterrado. Y puede dar sabiduría y no tenerla. Todo es tan misterioso en el mundo.⁴⁵⁴

⁴⁵² *Ibid.*, p. 489.

⁴⁵³ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 593.

⁴⁵⁴ Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 336.

La modestia de Borges no es realmente tanta. Quizá el hombre viejo sea digno de decirlo y también de considerarse a sí mismo como *gurú*. Pero Borges no necesitó cambiarse a sí mismo para alabar a sus lectores o a sus críticos, puesto que la mayoría de los borgimaniacos estaban listos para alabar cualquier cosa que escribiera o dijera. Parece que escribió sus últimas obras más “personalmente”. Por tanto, es preferible pensar que el viejo Borges realmente creyó en “la verdad que no transmite”.

La fe del viejo Borges quizá pueda explicarse con la teoría general y no científica de que en la iglesia hay más viejos que jóvenes, o con la relación con Kodama, o con su visita a Japón. Pero este cambio es la conclusión de la experiencia intelectual de quien había buscado la Verdad por toda la vida con su inteligencia, único método de llegar a la Verdad en la tradición filosófica occidental. El viejo Borges desplazó la inteligencia, lo cual es el acto que requiere maximizar su inteligencia al límite.

(2) El estilo

Rafael Olea Franco y otros críticos han ilustrado bien el cambio estilístico entre el joven Borges y el maduro, de manera que no hay necesidad de explicarlo nuevamente. Olea Franco dice:

Los diez o doce primeros años de la producción de Borges revelan a un autor en procura de su estilo, tentando alternativa o simultáneamente por el uso y abuso de cultismos, neologismos y regionalismos. Se percibe con frecuencia un esfuerzo de ser original o una jactancia de escritor joven que exhibe su diestro manejo de la lengua, conocedor de todos sus trucos, jergas y matices.⁴⁵⁵

De hecho, el estilo del primer Borges se ubicó fuera del tiempo por su reforzado neologismo y cultismo —la tradición española barroca o quevediana— y por el argentinismo que Borges inventó valiéndose de los diccionarios. Como señaló Olea Franco, el camino para llegar al estilo del Borges maduro es el proceso de depurar este hojaresco y jactancioso estilo. Al fin quedó la supresión casi total de los argentinismos y la reducción de los cultismos y neologismos al mínimo.

Borges aceptó los consejos de sus amigos mayores y la colaboración en algunas

⁴⁵⁵ Mario Humberto Rasi, *Lo argentino en la obra de Jorge Luis Borges*, tesis doctoral, Stanford University, 1971, p. 204. Citado de Rafael Olea Franco, *op.cit.*, p. 198.

revistas lo ayudó a entender que el estilo debe ser fácil para los lectores. Lo que sobrevivió al neologismo fue la adjetivación con el prefijo “in”. En el caso del cultismo, el Borges maduro a veces cita voces extranjeras en la medida en que éstas no impidan a los lectores entender el texto y emplea las oraciones simples que la gente común utiliza diariamente⁴⁵⁶ para su vida, ya libre de la obsesión de inventar un estilo literario rebuscado y artístico. Sin embargo, eso no significa que el maduro Borges haya abandonado su tono básico de ironía y melancolía, sino que lo interiorizó.

Para mantener el tono irónico, utilizó las frases hechas coloquiales de negación. De hecho, no es que el primer Borges no haya utilizado estas frases negativas, sino que éstas no se notaban, abrumadas por las intrincadas expresiones neológicas y cultistas. En el ensayo “El tamaño de mi esperanza”, es recurrente la enumeración negativa: ni... ni... ni..., pero todavía está lejos del Borges maduro que expresa un concepto delicado con palabras fáciles.

La estética de la alusión, la técnica de indicar algo sin referirse a él, se perfecciona en el Borges maduro. En ese sentido, se puede decir que el estilo barroco del primer Borges pretendió hacerse clasicista. El joven Borges, apasionado por inventar nuevas imágenes poéticas, ya era consciente del límite de la originalidad escribiendo *Otras inquisiciones*. El Borges cincuentón es clasicista, no sólo con relación al tema y al estilo literarios, sino también en el aspecto filosófico:

Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no valen la pena inventar.⁴⁵⁷

Quizás la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.⁴⁵⁸

¿El estilo del maduro es diferente del estilo del viejo? Esta pregunta no puede menos que ser complicada, porque las obras de la madurez son prosas y en las obras de la vejez prevalece la poesía sobre la prosa. Sin embargo, podemos comparar *El informe de Brodie*, *El libro de arena* y *La memoria de Shakespeare* con las obras de la madurez. Un escritor maduro puede cambiar de tema, pero difícilmente su estilo. Al leer sus prosas

⁴⁵⁶ “...Preferir las palabras habituales...” en el prólogo del *Elogio de la sombra* (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, op.cit, II, p. 353).

⁴⁵⁷ Jorge Luis Borges, “Nathaniel Hawthorne”, *Obras completas*, II, p. 48.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, “La esfera de Pascal”, p. 16.

ulteriores, se siente la sutil diferencia entre el maduro y el viejo, la cual quizá se derive del cambio temático ya comentado.

Entonces, ¿qué cambió? Nada notable, sólo algo muy sencillo que pudiera suceder a todos los viejos: el viejo Borges usó la oración simple más veces que el maduro. Comparando dos cuentos del mismo tema: “La secta del fénix” y “La secta de los Treinta”, se sabe cómo el viejo Borges narró con toda brevedad. Eso no significa que “La secta del fénix” sea más largo que “La secta de los Treinta”; de hecho el último es más largo que el primero. Mientras que el Borges maduro incrementa la narración con oraciones compuestas, el viejo prefiere la oración simple. Indudablemente se atribuye lo anterior a la dificultad de dictar. Sin embargo, en la poesía se presenta esta tendencia a la simplicidad y no por razones de conveniencia.

Psicológica o biológicamente también se explica esta brevedad de la oración, pues en Corea, si uno frecuenta las oraciones cortas, no se dice “la oración es breve en tu escritura” sino “la respiración de la oración es breve en tu escritura”; los antepasados coreanos relacionaron la respiración del escritor con la longitud de su oración. Seguramente el Borges viejo respiraba de modo más breve que el Borges maduro. Seguramente las descripciones del momento del éxtasis en “El Congreso” y “Tigres azules” son breves en comparación con las de “El Aleph” y “La escritura de Dios”. Y las emociones en aquellos momentos, seguramente, están más desplazados en el viejo Borges que en el maduro:

B: Muchos han alabado esa obra.⁴⁵⁹ Hace muchos años que no la he vuelto a leer y, por lo tanto, no recuerdo su argumento aunque sí el comienzo: ‘Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche...’ ‘Unánime noche...’ Ahora no emplearía esa expresión. Pero quizá ese cuento necesita de un calificativo de esa índole. Todos los escritores de nuestra generación estábamos influidos por Leopoldo Lugones. Pero actualmente empleo palabras más simples y un estilo más llano; por lo tanto, no emplearía esa expresión. Pero pienso que en el caso de aquel cuento la palabra estaba bien.

S: Ciertamente su estilo está cambiando. La fría sagacidad, transparencia y rigurosidad de sus obras del comienzo se ha esfumado, aumentando la ternura y la calidez.

B: A medida que uno envejece, va limando de su estilo los excesos, convirtiéndolo en algo más simple. Al joven le gusta emplear expresiones barrocas y estilo ornamental. Tal vez sea por inseguridad. Uno teme que si no se lo adorna con expresiones nuevas o antiguas se desmerece el contenido. Es decir, la inseguridad del que escribe crea al estilo barroco.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ El cuento “Las ruinas circulares”. B es Borges.

⁴⁶⁰ Guillermo Gasió, *op.cit.*, p. 84. El subrayado es del tesista.

El rechazo del viejo Borges por la palabra “unánime” concuerda con el cuento de “Otro fragmento apócrifo”: “Suelo hablar en parábolas..., pero hablaré contigo como un padre habla con su hijo.” Ya el viejo Borges quiere suprimir aun la figura que parece indispensable y mínima. ¿Iba a escribir sólo “una noche” en vez de “unánime noche” porque está seguro del “contenido” de aquel cuento? Es indudable que el viejo Borges está tan seguro de sí mismo que no necesita adornar el contenido con “expresiones nuevas o antiguas” para halagar a sus lectores. Esta seguridad, que se deriva de su éxito literario o de su sabiduría, hace las oraciones más simples y, a veces, volutivas.

Borges declara por boca de los protagonistas: “Sé que hay un Camino” o “Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios”, en el cuento “La Rosa de Paracelso”. El viejo Borges ya no se burla de los protagonistas o no formula oraciones irónicas con el estilo irónico de la madurez.

La ironía, el *scherzo* y la burla se redujeron en el viejo Borges, a medida que los protagonistas evitan la muerte alejándose de la curiosidad intelectual y, en cierto modo, se entiende este alejamiento como el comienzo de entender la Verdad. Un ejemplo de esto es el discurso del protagonista después de ordenar quemar la biblioteca del Congreso:

Cuatro años he tardado en comprender lo que les digo ahora. La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galopones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. El Congreso es aquel muchacho inútil que malgasta mi hacienda con las ramerías.

.....
[...] El Congreso es mis toros. El Congreso es los toros que he vendido...⁴⁶¹

Es posible pensar que esta cita es muy parecida a la descripción del Aleph. Pero, el protagonista de “El Aleph”, “El Zahir” o “La escritura de Dios” están obsesionados por ver la Verdad, y el de “El Congreso” no quiere para nada ver la Verdad, puesto que los quehaceres de la vida cotidiana son la Verdad. El protagonista de “El Congreso” recomienda a sus congresistas: “esta última noche saldremos todos a mirar el Congreso.”⁴⁶² y fueron a

⁴⁶¹ Jorge Luis Borges, “El Congreso”, *Obras completas*, III, p.31.

⁴⁶² *Ibid.*

“recorrer la ciudad.”⁴⁶³ El viejo Borges divinizó la escena de la embriaguez en una posible fiesta:

Las palabras son símbolos que postulan una memoria. La que ahora quiero historiar es mía solamente: quienes la compartieron han muerto. Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o el acto sexual.⁴⁶⁴

Estas palabras de éxtasis son casi las mismas que el maduro Borges utilizó para expresar el inefable Aleph y ahora el viejo las utilizó una noche de fiesta en que el cochero del protagonista “no cesaba de sonreír”.⁴⁶⁵ El viejo Borges regresó, o pareció regresar, a la vida cotidiana como lo hace un taoísta o budista después de entender la Verdad.

Si *Ficciones* y *El Aleph* están llenos de obsesión por la búsqueda intelectual, la hombría heroica o la rivalidad vanidosa, en las obras posteriores el viejo Borges está más humanizado que el maduro. El protagonista hace el amor con Ulrica o mata a un hombre por simple codicia, no por la avaricia intelectual, el amor o el odio. Borges fatalista habla de la victoria de la voluntad de un académico judío:

Ni un desafío ni una burla se dejaba traslucir en esas palabras; eran ya la expresión de una voluntad, que hacía del futuro algo tan irrevocable como el pasado. Sus argumentos fueron lo de menos; el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica.⁴⁶⁶ (“Guayaquil”)

Usted —respondí, habló de la voluntad en los Mabinogion, dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido; un jinete llega con la noticia de que el ejército del otro ha sido vencido. La batalla de hombres era el reflejo de la batalla del tablero.

— Ah, una oración mágica— dijo Zimmermann.

Le contesté:

—O la manifestación de una voluntad en dos campos distintos. Otra leyenda de los celtas refiere el duelo de dos bardos famosos. Uno, acompañándose con el arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche. Ya bajo las estrellas o la luna entrega el arpa al otro. Este la deja a un lado y se pone de pie. El primero confiesa su derrota.⁴⁶⁷

La tendencia del regreso a la vida cotidiana y a “la seguridad” se destaca progresivamente en los poemarios ulteriores. El viejo Borges cantó las cosas cotidianas

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 443.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 445.

como las monedas y la caja de música, etc., con más variedad y sutileza que el joven. En cuanto a la “seguridad”, vale la pena notar el uso de los verbos volutivos como “seré”, “sabré”, etc; aunque el viejo Borges no siempre estaba seguro de sí mismo. Hay varios poemarios en su larga vejez en los que se perciben altibajos sentimentales, lo cual demuestra que fue tan humano como cualquier hombre.

Igual que los cuentos posteriores, los poemas también pretenden ser más simples. Considerando que Borges escribió varios poemas en la forma poética japonesa y que comentó en varios casos la brevedad de esta lírica, se interpreta su propensión por la simplicidad como una influencia oriental. Mas, en otro aspecto, es necesario señalar que el viejo Borges al fin llevó a cabo los principios del manifiesto ultraísta que el joven no puso en práctica.⁴⁶⁸

Cuántas cosas. Lucano que amoneda
el verso y aquel otro la sentencia.
La mezquita y el arco. La cadencia
del agua del Islam en la alameda.
Los toros de la tarde. La bravía
música que también es delicada.
La buena tradición de no hacer nada.
Los cabalistas de la judería.
Rafael de la noche y de las largas
mesas de la amistad. Góngora de Oro.
De las Indias el ávido tesoro.
Las naves, los aceros, las adargas.
Cuántas voces y cuánta bizarría
y una sola palabra. Andalucía.⁴⁶⁹

En este poema, para evitar el subjetivismo u observar el manifiesto ultraísta, Borges suprimió el sujeto gramatical y su predicado, enumerando sólo las frases sustantivas; el poeta no habla de su emoción y sólo la sugiere a través de los objetos: “la mezquita”, “el arco”, “los toros”, etc.

⁴⁶⁸ “1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia .” Citado de Emir Rodríguez Monegal, *Borges una biografía literaria*, México, FCE, 1987, p. 154. Aunque hay que aclarar que el joven Borges no practicaba este ideal ultraísta en sus poemarios.

⁴⁶⁹ Jorge Luis Borges, “De la diversa Andalucía” en *Los conjurados* incluido en *Obras completas*, III, p. 491.

¿Las características de la poesía del viejo Borges son el resultado de la influencia ulterior de la lírica japonesa o el debido y esperable proceso del joven ultraísta? Vale la pena acotar la relación entre la lírica japonesa y Jorge Luis Borges. Éste explica el haikú de la siguiente manera:

En cambio, la poesía japonesa empezó, si es que los estudios de Literatura no nos engañan, por poesías relativamente breves, de cincuenta a sesenta versos, pero luego se sintió que eran demasiado largos y se llegó a la *tanka*, que consta de treinta y una sílabas en versos de 5-7-5 sílabas, y luego vendría a ser el alejandrino: 7-7. Para nosotros las treinta y una sílabas nos parecen muy breves, en cambio para los japoneses eso fue demasiado largo, y les llevó a crear el haiku, especie de joya de diecisiete sílabas: 5-7-5.

El fin de los poemas es apreciar un instante precioso. Un haiku bien hecho tiene que cumplir una mención de una de las estaciones del año. Creo que hay libros en los cuales hay por ejemplo cincuenta maneras de indicar el otoño, cincuenta maneras de indicar el estío o lo que fuere. Uno puede repetir una de esas fórmulas y no importa, porque no hay la idea de plagio. El autor tiene que tratar de hacer algo bello. Si eso bello no es enteramente original. Bueno, yo he intentado con escaso éxito el haikú. En algún libro mío hay diecisiete haikú, pero no sé si lo he logrado. Pero para qué recordar lo que se ha hecho en castellano. Prefiero recordar un famoso haikú que dice así: ‘El viejo estanque / salta una rana / ruido del agua’. Son 5-7-5 sílabas. Hay otro que a mí me parece mejor pero que es menos famoso y que vuelve ahora a mi memoria: ‘Sobre / la gran campana de bronce / se ha posado una mariposa’. En ambos haikú no hay metáfora, no se compara una cosa con otra. Es como si los japoneses sintieran que cada cosa es única. La metáfora es una pequeña operación mágica. Hablamos por ejemplo del tiempo y lo comparamos con un río, hablamos de las estrellas y las comparamos con ojos, la muerte con el sueño. En la poesía japonesa se busca el contraste. Vemos el contraste entre la perdurable campana y la mariposa efímera.⁴⁷⁰

Cuando Borges lamentó su escaso éxito con los haikus, seguramente tuvo en mente la intención de atribuirlo al diferente carácter del japonés que es “más complejo que el nuestro”.⁴⁷¹ Pero la causa del “escaso éxito” no radica en la dificultad de adaptar el género japonés al español, ni en la forma, sino en el fondo. Borges y muchos poetas occidentales hablaron del carácter del haikú que “aprecia el instante precioso” y que expresa la impermanencia, a veces, a través de “el contraste entre la perdurable campana y la mariposa efímera”. Pero el “apreciar el instante precioso” y el expresar la impermanencia no son difíciles para los poetas occidentales. Lo difícil es que en el haikú y la poesía oriental, bajo la influencia del budismo zen, generalmente, no se hace presente la emoción del autor. Para explicarlo es necesario citar un poema de un monje coreano:

⁴⁷⁰ Guillermo Gasió, *op.cit.*, pp. 146–147.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 148.

El aire de la montaña es frío como hierro,
El viento llena cada cumbre.⁴⁷²

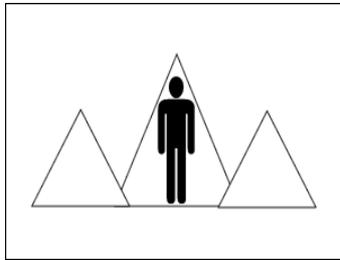
Hay gran diferencia entre este poema y el poema “Andalucía”, aunque Borges quería eliminar sus emociones: el subjetivismo. En el primer poema budista el poeta no habla de su “yo” o de su sentimiento, sino que observa la naturaleza. Y en el poema “Andalucía” parece que Borges enumeró objetivamente las cosas de Andalucía, pero éstas no existen en la realidad sino en la mente del poeta; es decir, el poeta ahora no ve pero proyecta sus propias imágenes pasadas de Andalucía en el poema, de manera que éste se dirige hacia el poeta, mientras el poema oriental se dirige hacia el objeto. Por tanto, todavía existen el sujeto y su función en el poema “Andalucía”: Borges no salió del subjetivismo en este sentido.

Aun las poesías puras de Paul Valéry, de Jorge Guillén o de Juan Ramón Jiménez en la categoría más amplia, no pueden evitar esta clase de subjetivismo a pesar de que el precursor de la poesía pura quería escribir una poesía químicamente pura.

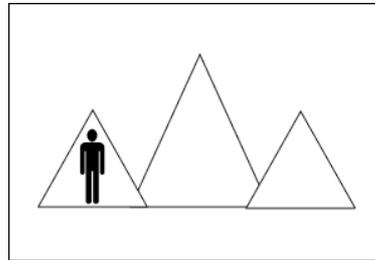
En la tradición occidental poética hay poemas que rompieron este subjetivismo, los llamados “antipoemas” y algunas poesías posmodernistas. Para demoler la voz unificadora en el poema se demuelen la sintaxis, el léxico y la ortografía sin mencionar el sentido contextual; rompen con todo lo convencional; crear un poema ya es *performance*. Ya no hay un enunciador unívoco que lamenta sino un esquizofrénico; ya no hay construcción poética sino escombros poéticos. Dicen que el antropocentrismo murió y se perdió el concepto moderno del sujeto; sin embargo, todavía anda por ahí un esquizoide o cuando menos quedan restos del cadáver en el cuadro poético.

Generalmente, cuando se habla del arte oriental en comparación con el occidental, se comenta la proporción entre el hombre y la naturaleza.

⁴⁷² Ji-Huyn Sok, *op.cit.*, p. 241.

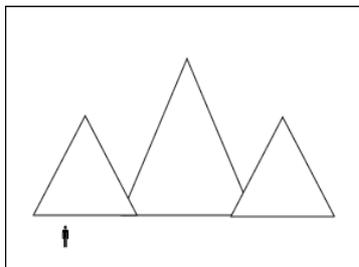


a) el arte occidental

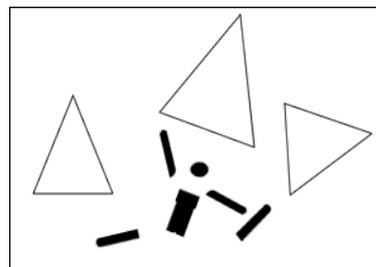


b) el arte oriental

Induciendo estos dos cuadros se dibujan otros para la poética borgesiana y la poética posmodernista.

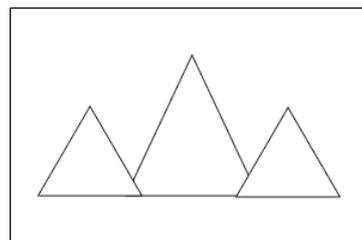


c) la poética borgesiana



d) la poética posmodernista

En el cuadro c) el hombre se reduce más y en el cuadro d), el hombre y la Naturaleza se fragmentan. Ahora se verá el cuadro para la poética budista:



e) la poética budista

No hay sujeto ni infusión emotiva; en algunos poemas posmodernistas o antipoemas aparece la pérdida del punto de vista unívoco; no obstante, esta pérdida es originada por el número indeterminado de puntos de vista; por ejemplo, cuadros multifocados de Picasso.

¿Cuál ha sido la causa de la la diferencia básica entre la poesía occidental y la

oriental del budismo zen? Aun los poetas que se suponen bajo la influencia budista, como Juan Ramón Jiménez, no logran tan fácilmente este sabor de la poesía oriental, puesto que los poetas occidentales consideran la poesía como la íntima expresión personal de su “yo” y los orientales budistas la entienden como la expresión de “*formless Self*”.⁴⁷³ El viejo Borges escribió muy bien “Tankas” y “Trece monedas” al modo de la poesía japonesa,⁴⁷⁴ pero no podría decirse que penetró la esencia del espíritu del haiku.

(3) El cambio que no cambia

El cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” es el eje del pensamiento borgiano, por lo que no hay manera de evitar comentarlo, aunque en esta investigación sólo se sugiera un acercamiento oriental para entender la idea de éste.

En Corea, un viejo crítico de arte, que elogió a Picasso toda la vida, dejó un testamento antes de morir, donde confesó que la pintura abstracta de Picasso es una broma. Quizá el difunto crítico tenga razón si se considera cuán frágil es la diferencia entre la obra auténtica de Picasso y la de un niño travieso. Es otra versión del nuevo traje del rey que es invisible para los deshonestos. Cervantes lo utilizó para “El retablo de las maravillas” y Borges volvió a utilizarlo para su cuento: invisible ropa, invisible escena e invisible novela.

Es interesante que la broma borgiana haya incitado a muchos críticos —quienes debían ver la invisible novela— a formar la novelística de la época posmodernista. Una de sus atribuciones es, seguramente, el cuestionamiento de la originalidad. Gracias a Borges, se da cuenta de cuán corta historia tienen el concepto de autor, el del derecho de autor o el de plagio.

En un buen sentido, Borges recomienda a un buen lector inventar o interpretar un texto reiteradamente con su imaginación. Y en otro, lo que sería una intención paradójica, exagera a los poetas de su época, especialmente a los simbolistas, que dejan símbolos

⁴⁷³ Abe Masao y Hisamatz Sinichi, *Zen y la filosofía moderna*, traducido por Byon- Son Whang, Seúl, Daewonjungsa, 1996, p. 394.

⁴⁷⁴ “A Borges le entusiasma en el *haiku* la idea de fijar el tiempo, de detener un instante; la primacía de lo eterno sobre lo original en la creación poética; el ideal de hermosura encauzado en la captación de un momento, de una situación; el procedimiento de contraste entre imágenes - cuyo correlato es la ausencia de metáfora - basado en el sentimiento (*kokoró*) y en la sensación (*kimochi*).” Guillermo Gasió, *op.cit.*, p. 12

“Asimismo, en el decir de Guillermo Sucre, consolida su tendencia al despojamiento del lenguaje como ascesis interior, la reducción del mundo a sus formas esenciales; todo esto, indicio de voluntad de absoluto.” *Ibid.*

herméticos que piden entender la secreta relación entre el objeto simbolizado y el símbolo. El problema del simbolismo alcanza el punto extremo con el caso hiperbolizado de Menard, que impone ver un nuevo aspecto de *El Quijote* por la “infinitamente rica” imaginación, a pesar de que ni una letra retoca en él.

Así pues, al observar el cambio que no cambió en *Don Quijote* de Pierre Menard, se debe conectar esta estética “invisible” con la oriental. Antes de hacerlo, son necesarias algunas explicaciones preliminares sobre la base filosófica de este cuento. Como muchas bromas o actos de humor borgianos, su estética es el resultado de la coherente reflexión sobre premisas filosóficas frecuentes en Borges.

En la primera, se sabe fácilmente que la negación del autor no sólo se deriva de la crítica del concepto, comparativamente nuevo, de la palabra “individuo” en Europa, sino también de la negación de la “individualidad del yo” o de la nadería de la personalidad en los textos borgianos.

La segunda premisa señala que el Borges maduro se mostraba perspicaz ante el límite del lenguaje y del carácter azaroso de éste. El Borges maduro y viejo se dio cuenta del aspecto azaroso o contingente del universo; obviamente le encantaba el caos más que el cosmos. Según una teoría borgiana del universo,⁴⁷⁵ sus elementos son tan limitados que no pueden menos que repetirse algún día.⁴⁷⁶

Aunque esta teoría parece absurda y Borges no la creó sinceramente, fue muy perspicaz ante la casualidad del universo. En su juventud despreció la poesía rimada puesto que creyó que no era compuesta por la creatividad del poeta sino por la casualidad del lenguaje; quería indicar así, que el poeta tiene pocas opciones para seguir la rima; por ejemplo

Forzóme el consonante a llamar necia
A la de más talento y mayor brío
¡Oh ley de consonantes, dura y recia!
Habiendo en un terceto dicho lío⁴⁷⁷

En esta estrofa, las palabras “recia” y “lío” son escogidas por el poeta para seguir

⁴⁷⁵Borges tiene varias teorías sobre el universo que, como es conocido, a veces se contradicen una con otra.

⁴⁷⁶También ya es conocido que Borges cita a Platón y a Nietzsche a propósito de esta idea.

⁴⁷⁷ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 121. El subrayado es del tesista.

las rimas de “necia” y “brío”; el joven Borges cree que esta limitación para elegir las palabras por la rima impide la libre imaginación del poeta, de manera que la poesía se entrega a la casualidad del lenguaje.

Con el tiempo, Borges abandonó este desprecio y se arrepintió de su imprudencia juvenil. Hay varias razones explícitas, pero una implícita está en el sentido de que Borges no abandonó la idea de que la poesía rimada estuviera hecha de la casualidad, sino que el viejo Borges se dio cuenta de que no sólo la poesía rimada sino también la poesía libre, y el mismo lenguaje, están hechos de la casualidad.

El joven Borges se equivocó en la idea de que la poesía rimada condiciona o limita la libre imaginación por la rima y uno puede liberar la imaginación o el pensamiento en la poesía libre. Puesto que ni la poesía libre, ni el ensayo, ni ninguna forma de escritura pueden ser el medio perfecto de comunicación para transmitir todo el pensamiento humano. Si la poesía rimada está condicionada, también el lenguaje lo está por las reglas lingüísticas; por ejemplo, Borges seguía quejándose del carácter temporalmente sucesivo del lenguaje en sus obras :

Lo que vieron los ojos fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.⁴⁷⁸

Además del carácter sucesivo, el lenguaje tiene muchas limitaciones condicionadas por sus propias reglas; las reglas lingüísticas hacen posible el lenguaje, pero, al mismo tiempo, lo delimitan. En el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, el protagonista califica *Don Quijote* de ser “un libro contingente”.

El Quijote es un libro contingente. El Quijote es innecesario... Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención.⁴⁷⁹

Aceptando la opinión del protagonista, se puede inferir que Borges dividió las obras literarias en dos clases: las obras contingentes, que uno puede imaginarse fácilmente, y las maestras, que no se pueden imitar:

⁴⁷⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 625.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 448.

'El Quijote', aclara Menard, me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo le diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe:

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

sin el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras).(sic)⁴⁸⁰

Si se considera el entusiasmo de Borges por la literatura inglesa y los comentarios donde critica la literatura española, esta clasificación parece plausible. En el ensayo "El arte narrativo y la magia", Borges recalca que a diferencia del mundo real donde a veces no funciona la ley de causalidad, el mundo novelístico debe ser completamente gobernado por esa ley para convencer al lector. Por ejemplo, un crimen puede cometerse incidentalmente en el mundo real, pero la intervención del elemento azaroso en la novela policíaca suele ser un tabú: Holmes siempre encuentra ciertas razones en los vestigios del criminal. Por tanto, cualquier novela de detectives siempre tiene un argumento bien organizado y lógico.⁴⁸¹

En este razonamiento, la conclusión es que *Don Quijote* pertenece a la segunda clase, en el orden de la literatura universal, la cual sería absurda si se considera la escasa posibilidad de que un escritor de lengua española descalifique explícitamente la obra maestra de esta lengua, aunque la despreciase en su corazón; la astucia de Borges no lo permitiría.

La asombrosa obra de Pierre Menard es literalmente idéntica a la de Cervantes:

... el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como 'realidad' la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrés o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadoras ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribire el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salambo*, inapeladamente.

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, ... El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico.⁴⁸²

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Ya es conocido que Borges parodió este límite de la novela policíaca en el cuento "La brújula y la muerte".

⁴⁸² Borges, *Obras completas*, p. 448.

El narrador del cuento dedica casi una página para alabar la riqueza de los sentidos en “El Quijote” de Menard.

¿Cómo la obra “casi infinitamente rica” puede identificarse con la “innecesaria”?

Simplemente por las “inercias del lenguaje”: aunque un escritor tenga infinitas intenciones, no puede expresarlas todas por las “inercias del lenguaje” y al contrario, aunque Cervantes escribiese con pocas intenciones, su obra puede interpretarse infinitamente por las “inercias del lenguaje” o mejor dicho, por la ambigüedad lingüística. Borges era sensible a ese límite.

Como se mostró en el dictamen del ensayo “El arte narrativo y la magia”, durante toda su vida, Borges no permitió que se infiltraran el azar o las “inercias del lenguaje” en su escritura;⁴⁸³ las tramas borgianas fueron bien organizadas y cada palabra pulida tiene distintas acepciones intencionadas; de ahí se deriva la atracción o mérito de las obras de Borges. Sin embargo, ¿podría él evitar la invasión del azar o de las “inercias del lenguaje”? Cada nuevo crítico borgesiano muestra una nueva interpretación de sus textos sobre sus intenciones apuntadas y cada vez Borges se muestra sorprendido con júbilo; la ambigüedad lingüística o las “inercias del lenguaje” hacen posible una infinita interpretación de sus textos.

El interés de la posibilidad de que un escritor pueda inventar la misma obra que otro escribió, sin copiarla, es similar a la anécdota de si un simio será capaz de componer *to be or not to be, that is a question* si lo dejan jugar en una máquina de escribir durante un tiempo infinito. El viejo Borges no declararía tajantemente que lo puede hacer; mas insinuó varias veces la periódica repetición del universo, aunque cada una no sea precisamente idéntica a la anterior.

La tercera premisa consiste en su interés por el platonismo⁴⁸⁴ o su búsqueda por la esencia o el origen. Antes de hablar de la búsqueda del origen, debe hablarse de la relación entre *Don Quijote* de Cervantes y *Don Quijote* de Pierre Menard. Es indudable que Borges concibió la idea de reescribir *Don Quijote* a partir de *Don Quijote* de Cervantes. Pierre Menard no fue el primero que lo intentó. Cide Hamete quería reescribirlo, también su traductor lo reescribió al traducirla; Cervantes y Avellaneda lo hicieron. Por tanto, no es

⁴⁸³ No puede decirse que Borges escribiera “La muerte y la brújula” *à la diable*, aunque su tema era un desafío a la ley de causa y efecto de la novela de detectives.

⁴⁸⁴ Eso no significa que Borges sea platonista.

sorprendente que Pierre Menard lo haya intentado una vez más puesto que, según Cervantes, no se sabe cuántas versiones de *Don Quijote* hay en el mundo.

Sólo Pierre Menard se topó con una empresa un poco más difícil en comparación con los otros autores por la distancia temporal. Según Cervantes, causa indignación discutir si Avellaneda plagió su libro, puesto que la historia de la obra no es una ficción sino un hecho histórico, de manera que es absurdo hablar del derecho de autor o de plagio.

Lo que únicamente interesa a Cervantes es probar si el Don Quijote histórico, de hecho, visitó tal lugar en tal tiempo. La responsabilidad de los autores o “historiadores” de Don Quijote es reconstruir precisamente las hazañas del personaje tal como se encontraron, sin falsificarlas. Cervantes se indignó contra Avellaneda porque éste escribió que Don Quijote fue a tal lugar, a pesar de que “el histórico” no lo hizo.

Por tanto, no se opondría a la versión de Pierre Menard, si éste reconstruyera la “verdadera historia”. Tampoco podría negar la posibilidad de que reconstruyera un Don Quijote más perfecto y auténtico que él, puesto que puede acercarse más al verdadero *Don Quijote* cotejando las diversas versiones con la metodología científica de hoy, a pesar de la distancia temporal, ni puede negar la posibilidad de que la versión de Pierre Menard sea idéntica que la suya.

¿Cómo modificó Borges esta broma cervantina? Según éste, el verdadero Don Quijote ya no reside en la realidad sino en el mundo platónico de la idea. Por tanto, cualquier escritor puede reescribirlo persiguiendo al verdadero Don Quijote platónico.

El *Don Quijote* de Cervantes es nada más una copia (*hrönir*)⁴⁸⁵ y el de Pierre Menard, también. Se puede sentir la invisible copia (*hrönir*) de Pierre mediante la copia (*hrönir*) de Cervantes o leer la copia (*hrönir*) de Cervantes a través de la copia de Menard. Pero esta posibilidad o platonismo se debilita por el pensamiento solipsista de que sólo existe la mente.

La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.⁴⁸⁶

El libro original (*ur*) ya no está en el mundo platónico de la idea sino en la mente

⁴⁸⁵ Según términos borgianos, se puede llamar el libro original como *ur* y la copia *hrönir*.

⁴⁸⁶ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas*, I, p. 449.

de cada lector o quizá, de un Lector. Por tanto, los simulacros de éste no están subyugados al tiempo y el espacio como en las cosas del “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”, “El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y el mundo onírico que Borges comentó en la “Nueva refutación del tiempo”. En este mundo onírico o en el que se compone de otros infinitos mundos que se repiten infinitamente, es irrisorio hablar de que un libro sea anterior a otro o que alguien escribió el libro y alguien más, otro:

Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir*...⁴⁸⁷

Solamente se puede clasificar estos *hrönires* en alguna tipología, aunque ésta tenga la debilidad de que todos los *hrönires* son, propiamente dicho, diferentes, pero todos propenden a *ur*.⁴⁸⁸ La periódica aparición de los *hrönires* similares pronostica el clasicismo en el sentido que no hay nada nuevo bajo el sol. El Borges de *Otras Inquisiciones* predicó el clasicismo que antes sugirió en sus cuentos. No sólo “Kafka y los precursores” sino también la mayoría de los cuentos de este libro aluden a aquel proverbio de Salomón.

El clasicismo, o la búsqueda de la esencia, puede caracterizar al Borges maduro y viejo. También el joven Borges se inclinó por el esencialismo:

San Agustín... escribió una vez que... habíamos de apreciar la verdad y no las palabras... un pensamiento sin enumeración...⁴⁸⁹

A pesar de que el joven utilizó el estilo barroco, teóricamente odió la formalidad literaria y, en el maduro y viejo, la preferencia por la brevedad seguía incrementándose. ¿Por qué a Borges le gustó tanto la esencia?

Hay que encontrar la causa de la pasión por la esencia de Borges en su pasión por la filosofía, cuya misión es la búsqueda del *archi*. El platonismo borgiano frecuentemente

⁴⁸⁷ Citado en la nota 285.

⁴⁸⁸ “Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no haya otra cosa que formas”. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 117.

⁴⁸⁹ Jorge Luis Borges, “Ejecución de tres palabras”, *Inquisiciones*, p. 153.

rechaza ver la diferencia entre los individuos. Aunque sea algo distinto del platonismo ortodoxo occidental, Borges, como clasicista, arraiga en el pensamiento platónico.

De hecho, definirlo como clasicista es menos fácil que como orientalista, puesto que la idea del universo ilusorio de la periódica repetición, se asemeja más a la idea hindú-asiática que el platonismo occidental. Aun cuando sería absurdo insistir en que la estética de la invisible novela saliera de la base filosófica oriental, es indudable que Borges notó bien las características de la filosofía o la literatura o la cosmología del Oriente:

No hay historias de la literatura persa o historias de la filosofía china, porque a la gente no le interesa la sucesión de los hechos. Se piensa que la literatura y la poesía son procesos eternos. Creo que, en lo esencial, tienen razón.⁴⁹⁰

.... me dijo lo que yo ya sospechaba: que en el Oriente, en general, no se estudian históricamente la literatura ni la filosofía. De ahí el asombro de Deussen y Max Müller, que no pudieron fijar la cronología de los autores. Se estudia la Historia de la filosofía como diciendo Aristóteles discute con Bergson, Platón con Hume, todo simultáneamente.⁴⁹¹

Indudablemente Borges se sintió muy impresionado por la anacronía oriental puesto que repitió este comentario en otros lugares. También notó que los asiáticos respetan la periódica repetición del universo y que su literatura no hace mucho caso de la originalidad, como lo indicó en la definición del *haikí*.

Vale la pena recordar que Borges citó en la mayoría de los casos el *I King* cuando habló de la periódica repetición del universo, pues supo bien que este libro representa tal posibilidad mejor que nada. En el ensayo “Sobre clásicos” de *Otras inquisiciones*, comentó aquel libro como un “ejemplo extremo” de los libros clásicos y en “La metáfora” de *Historia de la eternidad*, lo mostró como el primer ejemplo de la preferencia por el limitado número de metáforas:

En el *I King*, uno de los nombres del universo es los Diez Mil Seres. Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdeñaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente, se limitaran a unos pocos grupos famosos: la estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Enunciados o despojados así, estos grupos son meras trivialidades...⁴⁹²

⁴⁹⁰ Jorge Luis Borges, “Las mil y una noches” en *Siete noches en Obras completas*, III, p. 237.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁹² Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, pp. 382-383.

A través de este ensayo, se sugirió que ya habían existido todas las metáforas esenciales o primordiales, pero que se conservó la libertad de variarlas. Este concepto estético es el principio del arte asiático. No puede decirse que la estética del Borges maduro haya salido de la estética oriental, pero sí que de algún modo seguía acercándose a ésta; el universo limitado se repite; los poetas varían las metáforas esenciales, no hacen mucho caso de la originalidad; se opta por la brevedad y por la esencia en la poesía.

Excepto el último término, no se puede decir que los demás sean peculiares de la estética asiática. La idea básica de que ya existe todo y de que la posteridad sólo lo varía o redescubre, se ve no sólo en el pensamiento oriental, sino también en el occidental. Parece que la humanidad ha sido, en la mayor parte de su historia, clasicista en el sentido de que ha respetado las obras de sus antepasados.

La creencia en el progreso surgió muy recientemente. Excepto los modernos, la humanidad quería imitar o acercarse más a las obras de sus antepasados. Sin embargo, la cosmología borgiana no cabe bien en la cosmología tradicional del Occidente.

Además, vale la pena interpretar el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” según la estética oriental, prescindiendo de la pregunta de si la estética borgiana se acerca o no a la asiática. Lo primero se relaciona con la caligrafía china, es decir, el arte de escribir bien las letras. Y este arte se divide en varios estilos.

Entre ellos está el de Wang Hsi-Chih, el famoso caligrafista chino. Naturalmente los practicantes de este estilo deben imitar a Wang Hsi-Chih. Pero hay una ironía al hacerlo: si uno sigue únicamente imitando la detallada forma de las letras, jamás puede dominarlo, puesto que en la estética oriental se aprecia mucho el espíritu del practicante del arte. Suhe, de la dinastía Han definió el arte de la caligrafía:

Dejas tu pluma a tu corazón y hazla correr como el agua corre; entonces se va a ganar la delicadeza por sí misma.⁴⁹³

La ironía o la paradoja radica en que uno debe imitar el estilo con espontaneidad y naturalidad. ¿Cómo hacerlo? A menos que quiera imitar a Wang Hsi-Chih, no puede ser espontáneo, de manera que jamás se le puede dominar. Otro ejemplo donde se aprecia el

⁴⁹³ Ji-Huyn Sok, *op.cit.*, p.106. La traducción del coreano al español es del tesista.

espíritu o esencia en el teatro *noh*:

In terms of stage deportment, most actors, thinking to appear old, bend their loins and hips, shrink their bodies, lose their Flower, and give a withered, uninteresting performance. Thus there is little that is attractive in what such actors do. It is particularly important that the actor refrain from performing in a limp or weak manner, but bear himself with grace and dignity.⁴⁹⁴

Si el lector fuera un viejo real, no querría caminar como tal, sino como un joven, de manera que el actor debe mostrar “la flor”, el delicado sentimiento interior del viejo que desea caminar como joven, a pesar de su vejez. Lo mismo ocurriría en el caso de la caligrafía; si uno fuera maestro, no imitaría sino escribiría como quisiera.

La estética oriental no pide la similitud o la identidad de la apariencia, sino la identidad de la esencia o el espíritu. Si uno consigue la esencia del estilo de Wang Hsi-Chih, puede escribirlo con originalidad. Si Pierre Menard alcanza la esencia del *Don Quijote*, puede reescribir *Don Quijote* con espontaneidad y originalidad. Si los “modernos” entendieron el concepto de la originalidad como algo nuevo, Borges debió entenderlo como algo que se acerca al origen citando la frase de Francis Bacon: “...all novelty is but oblivion”.⁴⁹⁵

Los orientales tampoco han apreciado el valor de una obra artística por su novedad, sino por su acercamiento al “Arquetipo”. Pero en otro sentido no hay gran diferencia de actitud entre los modernos y los orientales: los orientales, clásicos y Borges pulen sus obras para acercarse al origen; los modernos, lo hacen para conseguir la novedad. Dado que nadie ha visto al Origen o Aleph, la búsqueda de éste se asemeja a la de la novedad, aunque sus posiciones son opuestas.

El joven Borges sufrió otra contradicción en cuanto al concepto de metáfora: vislumbrando el límite o la repetición del universo, quería inventar nuevas metáforas o imágenes como ultraísta. El Borges maduro y viejo desechó el interés por la formalidad y la novedad, o al menos, dio mayor interés a la esencia y al “Arquetipo” que aquéllas.

Desde el punto de vista de la estética asiática, uno comete plagio sólo cuando quiere imitar los detalles de una pintura: el río, la montaña, o la choza en la pintura, pero no su

⁴⁹⁴ Zeami, *On the art of the noh drama*, traducido por J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, N.J., Princeton University, 1984, p. 12.

⁴⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 533.

esencia.

En términos borgianos, uno comete plagio, cuando quiere copiar el tercer *hrönir* sin considerar el segundo o el primero, o el *ur* que sea su original. Este principio de la estética asiática parece muy simple o fácil. Pero parece que se ignoró en la época cuando Borges bromeaba sobre la “novedad” en el cuento, o cuando todos estaban obsesionados por la novedad. Todavía en esta época es valioso hacer caso de este principio.

Las obras del viejo Borges son fieles a este principio. Pero como la novela invisible de Pierre Menard o el teatro invisible de Cervantes, en un aspecto aquéllas parecen pobres. Sin embargo, el viejo Borges estaba seguro de sí mismo:

Una alta muchacha me preguntó si al escribir ‘El Golem’, yo no había intentado una variación de ‘Las ruinas circulares’; le respondí que había tenido que atravesar todo el continente para recibir esa revelación, que era verdadera...
Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.⁴⁹⁶

Pero ¿dónde está “la modesta y secreta complejidad”? En realidad, es muy difícil encontrar un Pierre Menard en la historia de la poesía asiática. Mas en la historia de diálogos o poesías budistas hay varios candidatos de Pierre Menard.

Un crítico japonés explica la dialéctica de la expresión “la montaña es montaña” — “la montaña no es montaña”— “la montaña es montaña”.⁴⁹⁷ La tesis primera pertenece a la visión de la gente común: nunca duda de la realidad convencional; la segunda es de filósofos o, más precisamente, de *arhat* (asceta budista): dudan y niegan; la tercera es de *bodhisattva* (iluminado budista): acepta la realidad convencional sabiendo que es ilusoria. Un monje coreano⁴⁹⁸ expresó esta última como un giro de 360 grados.

¿Llegó Borges al supremo nivel budista llamado “el regreso al origen”? ¿De veras, las obras del viejo Borges guardan la secreta complejidad? Si los críticos de arte pueden distinguir la peor pintura de Picasso de la mejor pintura de un niño, también puede conmoverles la casi invisible profundidad de las obras del viejo Borges.

⁴⁹⁶ Jorge Luis Borges, “Prólogo”, *Obras completas*, II, p. 235.

⁴⁹⁷ Abe Masao y Shinichi Hisamatz, *op.cit.*, pp. 25 – 50.

⁴⁹⁸ Ji-Huyn Sok, *op.cit.*, p.208.

El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.⁴⁹⁹

Igual que el previsto término final de una demostración teológica o metafísica, la mejor respuesta a la absurda pregunta del maestro budista es “la montaña es la montaña”. Empero, cuando se propone la perogulesca respuesta, el maestro verificará el palimpsesto de esta oración revisando la entonación, el movimiento de los ojos, la palpitación o la respiración, lo que sea, cualquier información que salga del cuerpo y la mente.

3. *Don't cut the cat*

1) La docta ignorancia

La razón fundamental de la presente investigación radica en la paradoja: la paradoja del koan, las paradojas de Zenón o de la modernidad y los elementos paradójicos que Borges utilizó en sus textos para sorprender a los lectores. Cabría preguntarse: ¿por qué prefirió Borges la paradoja?

El deseo de Borges es uno de los más antiguos del ser humano: querer saber. Quería saber el origen del mundo y aunque no se sabe qué influencia recibió —existencialismo, gnosticismo o la suposición de que haya sido un monje de Sri Lanka en la vida anterior— se hizo agnóstico. La certidumbre de “él no sabe, tú no sabes o yo no sé” lo atrapó y él mismo la averiguó muy humanamente con intelecto.

La filosofía moderna arranca del límite de la razón pura. Heidegger fundó su metafísica en el principio de la razón suficiente. Pero la razón suficiente de Heidegger no significa que se pueda saber todo con ella, sino que puede saber o explicar con la razón suficiente la verdad de no saberlo todo.

La razón basta para probar que no se puede comprender el *Da sein* o “devenir” con la lógica formal. En este sentido, el fundamento de la metafísica de Heidegger, y de hecho de la posmodernidad, se basa en la verdad de perogrullo quitando el místico sabor del agnosticismo de la religión: no se sabe nada. De acuerdo, pero ¿cómo saber que no se sabe? ¿O cómo saber que sí se sabe que no sabe?

Indudablemente la pregunta fue mortal para los filósofos modernos. No se puede

⁴⁹⁹ Jorge Luis Borges, “El evangelio según Marcos”, *Obras completas*, I, p. 447.

cruzar lo abismal de la pregunta con el puente lógico, sino “trascender” la pregunta. Siguiendo a Kant, Heidegger claramente salvó el “ser” de la nada con la diamantina dialéctica trascendental. Pero la lúcida dialéctica o la razón suficiente de Heidegger no es más que la falacia descriptiva según la tradicional lógica formal. Quizá el sofisma de Chuang Tzu sea más franco:

Chuang-tzu y Hui-tzu se paseaban sobre el puente del río Hao. Dijo Chunag-tzu: ¡Con qué satisfacción van nadando esos peces! Ese es el placer de los peces. Hui-tzu le replicó: No siendo su Merced pez, ¿cómo sabe el placer que sienten los peces? Chuang-tzu le repuso: Su Merced no es mi persona, ¿cómo, pues, sabe que yo no conozco el placer de los peces? Hui-tzu le contesta: Yo no soy la persona de su Merced, por eso no conozco a su Merced. Cierto que su Merced no es pez, por lo tanto no puede conocer el placer de los peces. El raciocinio no tiene fallo. Chunag-tzu le repone: Vamos a tomar la cuestión en su origen. Su Merced ha dicho: ‘¿de dónde conoce su Merced el placer de los peces?’ Por lo tanto me ha preguntado porqué sabía que lo sabía. Yo lo he sabido en el río Hao.⁵⁰⁰

Los remotos discípulos franceses de Heidegger o devotos de Nietzsche pisotearon la estatua de la razón pura ya derrumbada, no con la dialéctica trascendental, sino con la que suena retórica. Su discípulo, Gilles Deleuze, sugirió una “lógica del sentido”⁵⁰¹.

¿Quiere otra vez él fundar la torre de Babel en las ruinas de la razón pura? No, lo que quería era salvar el sentido que se siente, no el significado que se entiende con el principio de la razón suficiente. Según Deleuze, el significado no corresponde al “devenir” sino al sentido. El sentido que corresponde a “alguna cosa”, al *aliquid*, al *Da sein* o al caos, siempre tiene un doble sentido, dos direcciones; tiene sentido y sinsentido al mismo tiempo. El mejor recurso lógico para expresar esto sería la paradoja:

Quizá los estoicos utilizan la paradoja de un modo completamente nuevo: a la vez como instrumento de análisis de lenguaje y como medio de síntesis para los acontecimientos.⁵⁰²

De ahí que la potencia de la paradoja no consiste en absoluto en seguir la otra dirección, sino en mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez.⁵⁰³

Los filósofos modernos se enfrentan al caos o al “devenir”. El “devenir” está fuera

⁵⁰⁰ Chuang-tzu, *op.cit.* 1991, p. 123.

⁵⁰¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, traducido por Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1994.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 94.

de la razón, de manera que éstos son muy sensibles al carácter paradójico o ilógico del “devenir”. La paradoja no es el único método para enfrentarlo, pero sí uno de ellos. Por lo demás, entender algo como paradójico es mejor que no entender nada y, paradójicamente, es un tipo de entendimiento, de manera que se ajusta al principio de la razón suficiente de Heidegger.

Tal vez los filósofos franceses, Nietzsche o Heidegger no hayan escamoteado la tradición de la filosofía occidental, pero comenzaron la verdadera metafísica como planteó Heidegger en *¿Qué es la metafísica?* Y Borges, por la influencia existencialista o la influencia de la vida anterior, también configuró un pensamiento parecido en sus textos. Deleuze explica la relación entre la paradoja y la obra fantástica:

Es sorprendente constatar que toda la obra lógica concierne a la *significación*, las implicaciones y las conclusiones, y no concierne al sentido más que indirectamente, precisamente por mediación de las paradojas que la significación no resuelve, o que crea incluso. Por el contrario, la obra fantástica concierne inmediatamente al *sentido*, y la remite directamente la potencia de la paradoja.⁵⁰⁴

No hay que confundirse pensando que “la obra fantástica” arriba indicada sea el texto de Borges, puesto que la “textura” de *Alicia en el país de las maravillas* es diferente de la de éste. Sin embargo, también es innegable que el texto de Borges se dirige al “sentido”.

2) La visualidad, la espacialidad, la objetividad y la anítica

Sería absurdo definir la filosofía occidental en este breve apartado. Sin embargo, lo que Borges sugirió, parodió y criticó en todos sus cuentos y ensayos se basa en la filosofía occidental. De cualquier modo, él habla de ella: él no habla de una parte de la filosofía occidental sino de toda la filosofía occidental. Por tanto, para hablar de la filosofía de Borges o para calificarla, es necesario definir la filosofía occidental aunque sea de una manera precaria.

Reconociendo el límite del tesista, se busca definir en esta investigación la filosofía occidental en el nivel del sentido común por: la visualidad, la espacialidad, la

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

objetividad y la analítica, aun sin ofrecer un concreto fundamento filosófico y teórico que apoye esta categorización. Sin embargo, nadie sospecharía que los últimos dos términos son las principales características de la filosofía occidental.

En cuanto al primero, por la vaguedad del concepto, nadie dirá si es correcta o no esta definición. Cualquier filosofía en este mundo tendría visualidad, si se entiende que la filosofía griega tiene visualidad en el sentido de que da preferencia a la visualidad como método legítimo para encontrar la verdad. No sólo la filosofía occidental sino todas las filosofías cuentan con la visualidad, puesto que los ojos son el principal recurso para indagar la verdad.

Pero, seguramente habrá diferencia de la intensidad de cuánto depende cada filosofía de la visualidad. Dado que no pueden indagarse todas las filosofías mundiales, vagamente se puede decir que la filosofía occidental tiene “no menos” visualidad, si se considera que el comienzo de la filosofía griega, los presocráticos, inician su primer paso filosófico observando la Naturaleza: quizá se debe llamarla física o geometría, que son ciencias de visualidad⁵⁰⁵.

En el caso de la filosofía china se puede recomendar el taoísmo como buen ejemplo de la filosofía de visualidad, puesto que tiene el mismo comienzo de observar la Naturaleza. Sin embargo, no se puede decir que el taoísmo tiene la misma intensidad de visualidad que la filosofía griega, puesto que, aun en el taoísmo primitivo, se manifiesta claramente el elogio de lo oscuro, lo que prueba que el taoísmo se abstiene de la visualidad.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ No se puede decir que no todos los filósofos presocráticos son de la visualidad, ni Sócrates mismo. Sin embargo, Aristóteles legitimizó estos filósofos de Naturaleza junto con los pitagóricos sintetizando el espíritu de observar la Naturaleza con el de dividir matemáticamente en sus tratados filosóficos, donde expulsó el caos o sea el *cronos* dejando sólo el “ser” que es atemporal y clasificable. Heidegger reivindicó el “tiempo” o “devenir” expulsado en su *Ser y tiempo*.

⁵⁰⁶ Durante varios decenios muchos sinólogos asiáticos y occidentales han lamentado que el taoísmo hubiera podido llegar al mismo nivel de la ciencia moderna occidental, puesto que el espíritu taoísta de observar la Naturaleza se iguala al de la filosofía griega. Ellos han propuesto varias teorías por qué el taoísmo no ha desarrollado al nivel de la ciencia moderna. Pero, es una equivocación, puesto que Lao-tzu y Chuang-tzu sabían el límite de la visualidad: pensaron que el universo se deriva de *Xuan* (玄) que se puede traducir en español como “oscuro”, pero, si se especifica más el término, señala el estado donde uno divisa algo de muy lejos. En este estado algo es visible, pero a veces invisible por la remota distancia. Es decir, el universo se deriva de algo incognoscible o del caos. Por tanto, la base filosófica del taoísmo es completamente diferente de la de la griega.

Aunque no se haya investigado todas las filosofías,⁵⁰⁷ la filosofía occidental se destaca por la visualidad desde su comienzo hasta el Iluminismo y el positivismo: producto de la ciega fe en la visualidad. Indiscutiblemente, la visualidad concierne de cierto modo a la espacialidad, de manera que la filosofía de la visualidad siempre tiene posibilidad de ser la filosofía de la espacialidad.

Algunos lectores preguntarían si hay alguna insinuación de que a otras filosofías, que no son la griega, les falta la visualidad, la espacialidad, la objetividad y la analítica. Los primeros orientalistas que estudiaron la filosofía china solían pensar que únicamente las lenguas indoeuropeas son aptas para inventar la lógica propiamente dicha⁵⁰⁸ y Deleuze, el último filósofo posmodernista, creyó que la filosofía propiamente dicha fue posible únicamente en Grecia, porque allí existía el sistema democrático.⁵⁰⁹ Según estas opiniones, parece que hay diferencia entre la filosofía griega y otras, pero eso no significa que las otras no tengan esos cuatro conceptos, ni que éstos sean requisitos para establecer una filosofía.

(1) La visualidad y la espacialidad

Borges conjuró con la segunda paradoja de Zenón que el tiempo fuera congelado en sus cuentos. Aunque Aquiles corra rápido, jamás puede rebasar a la tortuga y aunque el protagonista condenado haga cualquier cosa, nunca puede llegar el tiempo de su persecución en sus cuentos.

El tiempo de los cuentos y ensayos borgianos está atrapado o congelado en el regreso al infinito. El autor de *Unthinking thinking* defiende el tiempo borgiano con la Teoría Cuántica:

⁵⁰⁷ De hecho, no es necesario o imposible indagar todas las filosofías del mundo, puesto que en el mundo académico no se han conocido sino algunas filosofías no occidentales: la hindú y la china, etc. En el caso de la hindú, seguramente existían filósofos de Naturaleza como los griegos. Sin embargo, su principal interés no radica en el objeto o el mundo exterior sino en el sujeto o la relación entre el sujeto y el objeto - en otras palabras, el *atman* y el *brahman*. Del mismo modo, en el caso de la china, la teoría primitiva del *I Ching* se refiere al cambio que es de la temporalidad.

⁵⁰⁸ “Cuanto se ha dicho hasta aquí parece impedir que se califique el pensamiento chino de Filosofía, título que se reservan celosamente los herederos del *logos*, relegando a los demás pretendientes a los márgenes: el pensamiento chino aparece entonces como una fase ‘prefilosófica’, cuando no se circunscribe al terreno de la ‘sabiduría’. Si no queda más remedio que admitir que ‘la filosofía habla griego’...” Anne Cheng, *Historia del pensamiento chino*, traducido por Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Bellaterra, 1997, p. 29.

⁵⁰⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *What is philosophy?*, New York, Columbia University Press, 1994, p.87, p. 88 y p. 99. Ahí se habla de “western democratic conversation”.

Briefly, uncertainty arises from the fact that we are once again inextricably confronted by Zeno. The picture of space-time is essentially static. An electron that has an exact location in space-time, by this very fact, is deprived of the possibility of motion. On the other hand, if it is considered to be in motion, then it cannot be attached to any point in space and time; it can only be conceived as somehow impossible 'between' the static set of quantum increments making up its trajectory. Here, without, 'lies the most profound sense of the mysterious concept of the quantum of action'.⁵¹⁰

A simple vista, parece que el electrón nunca se mueve sino que “trasciende”. “El que va”, nunca va o parece estático. Empero, sería absurdo imaginarse que Zenón presintiera la Teoría Cuántica o que Borges inventara sus cuentos consciente de ésta. En el caso de Borges, se podría conectar psicológicamente el tiempo atrapado en el regreso al infinito con su obsesión por la visualidad.

La base está en el famoso proverbio: ver es saber. Considerando que Borges es un buscador de la verdad, se puede suponer que frecuentaría las expresiones relacionadas con los ojos sin insinuar que otros escritores cuentan con otras facultades humanas. ¿Sería verdad que lo hiciera? Es posible recordar al instante las estupendas imágenes visuales de los momentos de éxtasis en los cuentos borgianos: “El Aleph”, “El disco”, “El libro de Arena”, “Funes el memorioso”, “El tigre azul”, etc., sin insinuar que la mayoría de los visionarios cuentan con las visiones visuales.

Borges odió el tacto⁵¹¹ — como el abominable tacto del cono de Tlön — y despreció o no hizo caso de otras facultades corporales — el desprecio por el cuerpo de Funes y Scharlach. Tampoco el desprecio por el cuerpo y la preferencia por los ojos es un fenómeno raro en el mundo de los intelectuales. Las cámaras de las telenovelas saben enfocar la boca del protagonista cuando quieren expresar lo vulgar y los ojos, cuando lo noble.

No quiere decir que Borges sea un pésimo escritor obsesionado por la visualidad, sino que su obsesión por la sabiduría tiene una estrecha relación con ésta. Esta obsesión está dentro de la tradición filosófica occidental. No sólo el Iluminismo, sino también la filosofía griega se basan principalmente en la visualidad. Aunque no habría filosofía o cultura que no involucre la visualidad, se nota la diferencia en este rasgo común.

Ya se ha explicado esta diferencia citando la teoría de Henrich Zimmer: la estatua

⁵¹⁰ Floyd Merrell, *op.cit.*, p. 163.

⁵¹¹ María Esther Vázquez, *op.cit.*, p. 337.

griega es el producto de la proyección y la hindú armoniza la realidad y la imaginación, no obstante, ahora hay que hacerlo de otro modo. ¿Qué diferencia se puede notar entre las dos? Primero, el realismo de la griega, aunque no parece correcto que la hindú sea menos realista, más bien, en un sentido, la hindú es más realista que la griega. Indudablemente la griega se acerca más al hombre real por su detallada elaboración y apropiada proporción corporal. Y segundo, hay una diferencia delicada; irónicamente se siente la movilidad en la hindú, que está de pie, y la inmovilidad en la griega que se mueve:



a) la estatua de Shiva



b) la hija de Niobe que muere

En la estatua hindú estática corre el tiempo, pero la estatua griega, que se mueve, está congelada en el tiempo. ¿Por qué ocurrieron estas diferencias?

Antes de explicarlas, sería bueno pensar en las pinturas occidentales del Renacimiento antes del Impresionismo. El realismo en el detalle y la inmovilidad siguen mantenidos en aquella época. Desde el Impresionismo, las pinturas occidentales comenzaron a romper el realismo visual —en el sentido de que éste no es tan real— y a aceptar la intromisión del tiempo o “devenir”. También la filosofía griega está obsesionada o dominada por la visualidad. La idea platónica es, sin duda, visual y espacial: carece de

temporalidad.⁵¹² Como indicó Bergson, la segunda paradoja de Zenón no considera o ignora la noción temporal. No es difícil darse cuenta de que la visualidad es básicamente atemporal. La función de los ojos no es captar el tiempo, sino el espacio.

En el cuento “La muerte y la brújula”, Borges narra la historia de un detective intelectual que debe enfrentar la muerte, atrapado en la trampa de la lógica y de un rombo. También en “El Aleph” y otros cuentos, se entienden los diagramas geométricos como un símbolo de la inteligencia. En cuanto a esto, el autor de *Unthinking thinking* comenta:

Few phenomena have fascinated thinkers more than symetries, and Borges, for whom ‘reality favors symmetry’ (F, 169)...⁵¹³

No sólo Borges está fascinado por la simetría, sino también la filosofía griega. La cultura occidental que la heredó también está empapada de la simetría. Por ejemplo, la natación sincronizada, como indica su nombre, carece de la noción temporal en su movimiento colectivo y sólo hace caso de la simetría, expresión de la espacialidad.

La tercera diferencia radica en la simetría; la estatua griega está en perfecta simetría, pero es la autora de la inmovilidad. Al observar la estatua hindú, si bien se encuentra estática por la simetría mínima necesaria para estar de pie, la desigualdad en la simetría en cada parte del cuerpo conduce a imaginar el movimiento. La simetría es estática puesto que su concepto sale de la espacialidad.

En otras palabras, el que está en la simetría no se mueve, y cuando se rompe la simetría, comienza el movimiento. Los escultores griegos y los pintores del Renacimiento, obsesionados por la simetría, esculpen o dibujan al hombre que cae de un espadazo en perfecta simetría, de manera que, aunque el cuerpo del pobre hombre cae en disimetría, cada parte de su cuerpo parece mantener su propia simetría.

Los primeros filósofos griegos también creyeron en la certeza de la geometría e intentaron reducir el universo a unas cuantas figuras geométricas. Como insinuó Borges en el cuento, el silogismo griego está en simetría con la geometría:

⁵¹² El mito de la caverna no es más que el de la visualidad. Por esto comienza la dicotomía occidental: sombra y luz; apariencia y verdad; lo que se ve y lo que no se ve. Pero esta dicotomía no sirve cuando se aplica a los conceptos filosóficos de Oriente. Por ejemplo, el concepto hindú *prana* y el chino *qi* no pertenecen al mundo de apariencia ni al de idea, puesto que éstos no son de la visualidad. De hecho, la palabra ‘idea’ se deriva del latín *idein* que quiere decir ‘ver’.

⁵¹³ Floyd Merrell, *op.cit.*, p. 198.

On the other hand, very early on, the symmetry and perfect regularity of certain geometric figures were taken as representative of a higher knowledge than afforded by sense experience. And its concern with figures and constructions, rather than with number and calculation, rendered geometry amenable to axiomatic formulation and syllogistic deduction, establishing a paradigm of demonstrative knowledge which endured for two millennia.⁵¹⁴

La lógica aristotélica mide el “ser” congelado en el tiempo con el principio de la geometría: la simetría.

Merrell sugiere que a Borges le fascinó la simetría. Eso no es nada extraño, puesto que encontrar la simetría en el universo es encontrar la lógica del mismo, según la tradición occidental. El protagonista de “La escritura del Dios” también quiere encontrar la escritura de Dios en las manchas de la piel de un jaguar. Sin embargo, no puede decirse que Borges amara la simetría:

Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daba el horror a mi ensueño y a mi vigilia. Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras.

... yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy.⁵¹⁵

Borges estaba atrapado en una “incontestable” lógica e “inútiles simetrías”,⁵¹⁶ de manera que odió la simetría y la lógica tanto como las amó. Y ambas son de la espacialidad.

(2) La objetividad y la analítica

La espacialidad necesariamente se conecta con la objetividad. La geometría suponía el espacio, de modo que requería el objeto. En efecto, no sólo la geometría, sino las ciencias que iniciaron los griegos en general mostraban su interés por el mundo exterior. El interés o la búsqueda por el *archi* es principalmente dirigido a la materia de que se compone el universo. Su pregunta fundamental fue “¿qué es el origen del universo?” y la verdadera

⁵¹⁴ *Routledge Encyclopedia of Philosophy* IV, p. 28.

⁵¹⁵ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 506.

⁵¹⁶ “Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón reflejaba en otro balcón...”, Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 504.

teoría del conocimiento apareció comparativamente tarde en la filosofía occidental⁵¹⁷. El énfasis en la objetividad o el objetivismo ha sido una de las principales características de la filosofía o ciencia occidental. Por lo demás, en el siglo del Iluminismo, como indicaron los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*,⁵¹⁸ se idolatró tanto el objetivismo que acarrió la completa ruptura entre el sujeto y el objeto.

Pero como es conocido en la actualidad, el objetivismo absoluto irónicamente requiere del subjetivismo absoluto. Después del *Cogito ergo sum*, Kant y Heidegger querían superar tal subjetivismo. Reconocer la existencia o la subjetividad de “el que observa” es la base principal de la filosofía y las ciencias modernas. La intervención del autor en las novelas o lo que puede llamarse autoconciencia, puede relacionarse con la autoconciencia general que se encuentra en todas las ciencias de las épocas modernas y posmodernas. Como indicó Floyd Merrell, una serie de científicos encabezados por Einstein desafían la creencia de la certeza griega sobre “el ser” y la ciencia en general. Pero eso no significa que la ciencia moderna retroceda o sólo reconozca la derrota de la humanidad ante el caos.

Sin duda, el principio de la incertidumbre o la Teoría Cuántica reconocen nuestro límite o incertidumbre para captar con más certeza nuestra realidad. La nueva metafísica de Heidegger es el mismo proceso para conseguir la verdadera objetividad o mayor certeza para captar la realidad o “el devenir”. No es difícil declarar que Borges también estaba en medio de este movimiento ideológico, cultural y científico del siglo XX. Los lectores de Borges recordarán la modificación borgiana de la premisa cartesiana: “piensa y existe”.⁵¹⁹ Esta premisa puede conectarse con la de Heidegger, *Da sein* por la connotación: “no sabemos qué es qué, ni siquiera sabemos quiénes somos, pero algo existe”. Hay un regreso a la modestia socrática.

Sin embargo, parece que los hijos edípicos de Heidegger no están satisfechos con su padre. Adorno criticó la subjetividad de Heidegger⁵²⁰ y Deleuze, sintetizando las teorías de

⁵¹⁷ Seguramente Aristóteles la comentó, pero su pleno desarrollo se ha llevado a cabo más tarde.

⁵¹⁸ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, traducido por Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2001.

⁵¹⁹ Se ha citado en la nota del otro capítulo de la tesis: “... propuso en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa*, como quien dice *truena* o *relampaguea*...” Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 139.

⁵²⁰ Adorno criticó el existencialismo de Heidegger, inventando su teoría: dialéctica negativa.

Derrida, Foucault y Heidegger, declaró el pensamiento nómada o esquizofrénico.

Y los pobres *gurúes* hindúes y la filosofía oriental comenzaron a atreverse a levantar la cabeza agradeciendo a los occidentales que comenzaron a pensar que no saben. Es una tentación muy fuerte encontrar la huella oriental en las filosofías de Heidegger, Whitehead y Nietzsche, etc. Evitando más comentarios, se presentan las opiniones de los eruditos budistas que comparan el pensamiento budista y el de Heidegger.

A quien sabe un poco sobre el budismo, no le suenan desconocidos los términos de Heidegger como *Da sein*, “la muerte y la cura”. Los eruditos budistas por lo general desarrollan su argumento por la similitud entre los dos, sin olvidar comentar la discrepancia entre ellos. Nada extraño es el método de desarrollar su argumento: hay similitud y discrepancia. Pero lo que suena interesante es que ellos exponen la discrepancia sugiriendo que Heidegger captó el concepto de la nada, pero no llegó al nivel de los maestros budistas en su entendimiento de ella. No hay duda que *Da sein* es otra expresión de la *suñata* budista ni de que los legendarios maestros budistas superan “inhumanamente” al Heidegger humano.

Sin embargo, el razonamiento de Heidegger para enfrentar la nada o “devenir”, les parece impecable a los humildes hombres que no son los grandes maestros budistas. Quizá ellos no puedan encontrar otro mejor razonamiento para enfrentar el abismo de la existencia que pueda superar al de Heidegger. La diferencia radica en la retórica, la cual es el resultado de posturas ante la vida o el reflejo del estado psicológico de ambas partes. Otra vez el epílogo de la “Nueva refutación del tiempo”:

El mundo, desgraciadamente, es real; yo desgraciadamente, soy Borges.

Aun reconociendo que la finalidad del existencialismo es reconocer lo positivo de la vida — el autor de *La Náusea* se convirtió en un existencialista optimista en la época final de su vida —, los existencialistas compartirían la oración última de Borges. También el budismo comparte este triste sentimiento de la vida, no obstante, sin duda los maestros del budismo zen declararían:

El mundo, felizmente, es real; yo felizmente, soy Borges.

En el aspecto del razonamiento, la afirmación de la vida del budismo zen no se diferencia mucho de la de Heidegger o de Sartre. La oposición deviene del estado de ánimo. Heidegger en *El ser y tiempo* lo aclaró con el principio de la razón suficiente. Conociendo bien esta postura filosófica occidental moderna, un monje coreano hizo una broma :

No pienso, *ergo* no existo.

Aplicó así el formato paradójico del budismo zen a la proposición cartesiana. De hecho, esta broma representa la postura del budismo zen. Con ella se burló de la subjetividad oculta de los occidentales y de la obsesión oculta por el “ser”.

Los budistas tachan de humilde el subjetivismo de los existencialistas. Para ellos suponer un “estado de yecto”,⁵²¹ o “ser ahí”, significa que todavía los occidentales no han salido de la subjetividad y la obsesión por el ser. De hecho, no hay ningún fundamento lógico para probar ese estado, sino por la angustia ante el abismo de la vida. Suponer que algo existe es reconocer humildemente el sujeto que lo observa. Pero esta crítica budista en un sentido no puede menos que ser injusta o irrisoria, puesto que si uno habla de algo, no puede menos que ser subjetivo y fijar el “ser”, la *doxa*. ¿Hay un método para evitar la *doxa*?

Deleuze, sugiere el pensamiento nómada y esquizofrénico para evitar estancarse en una *doxa*. Los maestros proponen la paradoja. La broma del monje coreano consiste en la paradoja de “la oración negativa”, la cual tiene la misma estructura que la de “la imperativa negativa” o de la antigua “paradoja del mentiroso”. En opinión de Floyd Merrell:

The truth is that all paradoxes potentially bear on ‘truth’ but in a negative manner, for negation (i.e., Nietzsche’s ‘lie’) is one of the prerequisites for their existence. For example, a variation of the Liar paradox, ‘This sentence is false,’ entails negation since it says of itself that it is not true. It also entails two other conditions for paradox: self-reference and infinite regress. The sentence self-referentially speaks of its own lack of truthfulness, and hence if it is true, then it is false, and if so, then it is true, and so on, *ad infinitum*.

These three conditions —negation, self-reference and infinite regress— should reveal

⁵²¹ “Pues bien, ese ‘qué es’ simple que no permite ver, ni entrever el ‘de dónde’, ni el ‘adónde’, es lo que Heidegger llama estado de yecto.” Manuel Luis Escamilla, *La metafísica de “El ser y el tiempo” de Heidegger*, San Salvador, Universitaria, 1961, p. 80.

many pseudo paradoxes being passed off as logical paradoxes in Borges criticism and elsewhere.⁵²²

Las paradojas se producen cuando la lógica griega quiere fijar “el devenir”. La lógica aristotélica se basa en la espacialidad y la objetividad. Si se examina el estilo de *Organum* y el de la *Poética*, se sabe cuán simétrico es el argumento aristotélico; si se habla de una categoría A, se debe hablar de las otras categorías B, C, D, E; si se quiere refutar a la C, se debe hablar de A, B, D, E. Se ha seguido esta tradición simétrica a nombre de la claridad que es, de hecho, la claridad simétrica.⁵²³

También se ha aprendido la analítica de Aristóteles: la técnica de analizar o desgarrar un objeto por varias categorías. La *Poética*, a veces parece insípida pues Aristóteles analiza algo que parece tan claro, que es innecesario hacerlo. La conclusión nueva, a veces, sale de este innecesario análisis, pero también la absurda sale de éste. Sin duda así resultan las paradojas. Aunque Aristóteles tachara a los inventores de “paralogismos”,⁵²⁴ también supo de su necesidad. Los paralogismos se produjeron no sólo por la causa exterior — para la discusión — sino por la causa interior de la lógica griega.

La lógica aristotélica tiene una estrecha relación con la estructura del lenguaje griego. Sus claros conceptos del número, el tiempo y la relación entre el sujeto y el objeto la hacen posible. Sin embargo, el claro concepto de dividir el sujeto y el objeto puede provocar un problema cuando el objeto de que trata la oración, se refiere al sujeto que la enuncia. El lenguaje está hecho para definir el mundo exterior o el objeto, así como los ojos lo son para discernir el mundo exterior. Por tanto, fijar el objeto y analizarlo por categorías no causa problema, cuando el enfoque del análisis se dirige al mundo exterior y espacial.

Pero cuando el enfoque del análisis se dirige al sujeto,⁵²⁵ hay dificultad para analizarlo. Las lenguas occidentales se dirigen al objeto más que otros idiomas, aunque eso no significa que éstos no se dirijan al objeto, pero aquéllas tienen el concepto del objeto bien desarrollado. Las expresiones como “enjoy yourself” o “levantarme” o “acostarme”

⁵²² Floyd Merrell, *op.cit.*, p. 39.

⁵²³ Los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* han indicado el “esquematismo” de Kant: “peculiar estructura arquitectónica del sistema kantiano”(pp.135-135). Aunque es verdad que el “esquematismo” está al máximo en el Iluminismo, seguramente su origen se encuentra en la filosofía griega.

⁵²⁴ Aristóteles, *Tratados de lógica*, editado por Francisco Larroyo, México, D.F., Porrúa, 1979, pp. 333-371.

⁵²⁵ Aquí el sujeto no se refiere a un sujeto concreto y sustancial sino al acto del sujeto que enuncia o juzga una oración.

son las que objetivan el sujeto.⁵²⁶ Y la lógica aristotélica también fue fundada principalmente para definir el objeto.

Sin embargo, cuando el objeto se dirige al sujeto en una oración, la dicotomía griega entre el sujeto y el objeto causa un caos más “claro” en los lenguajes occidentales que en otros idiomas. La “paradoja del mentiroso” se produce cuando el objeto se dirige al sujeto o, en otras palabras, el referido se refiere al referente. He aquí el prototipo de las paradojas de este tipo:

Epiménides: Todos los cretenses son unos mentirosos.

El cretense se divide en dos personas: el que miente y el que no, pero no todas las paradojas se producen por la causa de autoreferencia. Otro tipo del razonamiento circular:

Platón: Es falso lo siguiente dicho por Sócrates.
Sócrates: Es verdadero lo dicho por Platón.

Aquí cada oración no se dirige a cada sujeto, de manera que no ocurre la autorreferencia dentro de una oración. Pero las dos se dirigen entre sí, de modo que ocurre la autorreferencia en el nivel del lenguaje. Ya se sabe que hay un método para aliviar este defecto de la lógica aristotélica: fijar u objetivar el sujeto con el “metalenguaje”. Pero el problema es que, aunque se puede analizar el sujeto o el acto del sujeto después de congelar u objetivar el sujeto, el sujeto objetivado ya no es el sujeto.

Borges citó la broma de Lewis Carroll sobre el “metalenguaje”:

Lotze interpone los abismos periódicos de Zenón entre la causa y el efecto; Bradley, entre el sujeto y el predicado, cuando no entre el sujeto y los atributos; Lewis Carroll (*Mind*, volumen cuatro, página 279) entre la segunda premisa del silogismo y la conclusión. Refiere un diálogo sin fin, cuyos interlocutores son Aquiles y la tortuga. Alcanzado ya el término de su interminable carrera, los dos atletas conversan apaciblemente de geometría. Estudian este claro razonamiento:

- a) Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí.
- b) Los dos lados de este triángulo son iguales a MN.
- z) Los dos lados de este triángulo son iguales entre sí.

La tortuga acepta las premisas a y b, pero niega que justifiquen la conclusión. Logra que Aquiles interponga una proposición hipotética.

⁵²⁶ En coreano no hay esta singular objetivación del sujeto.

- a) Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí.
- b) Los dos lados de este triángulo son iguales a MN.

e)-c) Si a y b son válidas, z es válida.

- z) Los dos lados de este triángulo son iguales entre sí.

Hecha esa breve aclaración, la tortuga acepta la validez de a, b, y c, pero no de z. Aquiles, indignado, interpola:

- d) Si a, b y c son válidas, z es válida.⁵²⁷

Produce el regreso al infinito cuando uno quiere fijar el sujeto activo, puesto que lo fijado no es el sujeto sino su cadáver y su verdadera realidad es el puro movimiento, libre albedrío o temporalidad.

Y la lógica aristotélica se basa en la espacialidad, de manera que cuando se trata de la temporalidad, suele fracasar:

El cocodrilo: si adivinas si voy a comerme a tu bebé o no, te lo devolveré.

La madre: Vas a comerte a mi bebé.

El cocodrilo: ¡Caray! Si te lo devuelvo, eso significa que no acertaste, de manera que debo comérmelo. Si lo como, eso significa que acertaste, de manera que debo devolvértelo.

El intento de Borges, de la filosofía moderna y el de las ciencias modernas es captar al sujeto que ve el objeto. Pero este intento es el de un gato que quiere morder su cola; con un escalpelo analítico el gato puede cortar su cola, pero ésta ya no es él. Utilizando el mismo escalpelo se observa al “yo” dividiéndolo: el “yo” que observa y el que es observado. Pero el “yo” observado ya no es “yo”; se debe observar el “yo” que observa dividiéndolo, pero el “yo” observado del “yo” que observa tampoco es el “yo”... así al infinito.

Consciente de esta dificultad, Deleuze propuso el pensamiento nómada o esquizofrénico. Al igual que en el caso del maestro coreano, los maestros del budismo zen son básicamente esquizofrénicos:

¿Cómo pueden parar el Tao cuyo carácter se define por la circulación? Si la mente no se estaciona, la Ley circula, pero si la mente se estaciona, la Ley está atrapada.⁵²⁸

⁵²⁷ Jorge Luis Borges, “Avatares de la tortuga”, *Obras completas*, I, p. 257.

⁵²⁸ *Banyasimkyeong, Kumgangkyong, Sonorok*, traducido al coreano por Jung-Sik Hong, Seúl, Dongseomunhwasa, 1978, p. 331. La traducción del coreano al español es del tesista.

Pero ellos proponen algo más allá de lo esquizofrénico. El koan “Nansen cuts the cat in two” propone una solución:

Nansen saw the monks of the eastern and western halls fighting over a cat. He seized the cat and told the monks: ‘If any of you say a good word, you can save the cat.’
No one answered. So, Nansen boldly cut the cat in two pieces.
That evening Joshu returned and Nansen told him about this. Joshu removed his sandals and, placing them on his head, walked out.
Nansen said: ‘If you had been there, you could have saved the cat.’⁵²⁹

Si se corta al gato, significa observarlo o analizarlo ya muerto y objetivado como el “ser”. Pero para ver el “devenir” del animal, se debe ver el gato vivo que muere. La meditación hindú y del budismo zen es observar el “yo” sin dividirlo; ver el “yo” en movimiento o ver el “yo” en uno, no en dos; no captar el “yo” observado sino el “yo” que observa. Es muy difícil explicarlo, de manera que es recomendable intentarlo para entender la dificultad de hacerlo. Y, si ya se trató varias veces, quizá se pudiera entender que el único método para lograrlo es no pensarlo: *unthinking thinking*. Pero presumir que aquel estado sería el de “no pensar”, es un pensamiento humano que los no iluminados se imaginan. Oficialmente, Huineng, el sexto patriarca del budismo zen lo define:

Si tú no permaneces en el pensamiento de momento en momento, el pensamiento anterior se conjuga con el posterior, de manera que el pensamiento de momento en momento no se corta ni siquiera en un momento.⁵³⁰

Para entender este estado fácilmente, vale la pena citar a Heinrich Zimmer otra vez:

The believer certainly experiences great difficult in gathering before his inner eye the image of the deity in its manyforms...

What is extraordinary difficult, however, is to retain the image’s components once summoned up, and to have them even after new ones summoned up, and to have them remain even after new ones have crowded into the same space...

But finally, success! The motley crew jostles its way into the narrow, bright confines and each manifestation takes its appointed seat; late arrivals enter, positioning themselves without displacing their predecessors...

No part of the manifestation is in motion; nothing distracts the inward gaze elsewhere

⁵²⁹ *Zen flesh, zen bones*, p. 101.

⁵³⁰ *Banyasimkyeong, Kumgangkyong, Sonorok*, p. 334.

to anything of significance because our inward sight has no focal point that can be directed back and forth over several things; the entire space before our inward eye is equally in focus, so that everything present shines forth with equal clarity. Each part is at rest within itself; every facet is aware only of itself.⁵³¹

La gente “humana” no puede creer en la posibilidad de aquel estado; concentrarse en todas las partes o direcciones; ser paranoico siendo esquizofrénico. Sin embargo, no es difícil encontrar las huellas de aquel estado en la vida humana. Como es sabido, en la India la religión penetró en todos los aspectos de la vida, de manera que aun en el arte superficialmente profano está yacente el espíritu religioso. Sin ser especialistas de danza, se distingue la diferencia entre la danza tradicional hindú y el baile clásico occidental. En éste, también se aplica el principio de la simetría, la vista corresponde al movimiento del cuerpo; por ejemplo, el bailarín dirige la vista a la dirección en que se extendieron sus manos. Pero en la danza hindú la vista no siempre corresponde a los gestos corporales; las manos, los ojos y la cara del danzarín pueden dirigirse a tres distintas direcciones. La danza hindú es un tipo de meditación; concentración de cada parte del cuerpo.

Borges en sus cuentos, como “El Aleph”, sueña con este increíble estado psíquico, pero otra parte de él seguía amando la visualidad, la espacialidad, la objetividad y la analítica. Mientras siga observando, pensando y analizando, Aquiles no puede alcanzar a la tortuga ni el condenado puede morir. Para alcanzar a la tortuga, debe correr dejando de ver, pensar o saber. Tampoco vale la pena soñar con el estado místico. Simplemente apagar la luz de la biblioteca y salir de él. El viejo Borges lo vislumbró.

4. El extremo que se comunica con el otro extremo

1) Borges y el *I Ching*

En este último capítulo, no es necesario citar e interpretar los comentarios borgianos sobre el *I Ching*. Borges es muy perspicaz ante esta obra, como lo prueban sus comentarios esporádicos a través de todas sus *Obras completas*. Pero, quizá no sepa detalladamente cómo se componen los 64 hexagramas y qué es el principio de los cinco elementos, aunque los comentó de un modo muy limitado. Lo que realmente entendió Borges del *I Ching* no sobrepasa el límite del sentido común: “no hay mal que por bien no venga”.

Si se comparan los comentarios borgianos con los relucientes poemas de Octavio

⁵³¹ Heinrich Zimmer, *op.cit.*, pp. 58-60.

Paz, que aplica el principio y las figuras en sus poemas, se puede sentir lo primario del conocimiento borgiano de aquella obra. Además, el poema borgiano para la versión española del *I Ching* prueba su primer entendimiento. A pesar de la pobre erudición borgiana, no es difícil definir la idea y el estilo de las *Obras completas* por el principio esencial de la teoría del *I Ching*: la lógica de Yin-Yang. Eso no significa que Borges haya escrito sus obras consciente de la lógica de Yin-Yang, sino que “azarosamente” se interpreta su idea y estilo según esta lógica.

Antes de explicar qué es la lógica de Yin- Yang, habrá que examinar cómo se puede interpretar “azarosamente” según ella. En cuanto a la idea, hay dos ejemplos:

Murió sin miedo; en los más viles hay alguna virtud.⁵³²

Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan.⁵³³

Tal vez los lectores entiendan el intento, pero también estarán desilusionados, pues ya saben que Borges siempre trata a los dos elementos opuestos del universo por todas sus obras y que la teoría del *I Ching* no es la única que habla de estos dos elementos. Lo hacen también la cábala, el gnosticismo, el budismo o el pensamiento del *Popol vuh*. Sin embargo, lo que importa en la teoría del *I Ching* no es la existencia de los dos elementos, sino el cambio de ellos. Uno de los principios del cambio del *I Ching* es “el extremo que se comunica con el otro extremo”, es decir, si uno llega al extremo de su substancia, se convierte en el otro que es su opuesto. Esta noción, aunque ya se sepa por la experiencia igual que el proverbio de “no hay mal que por bien no venga”, no la profesaron la cábala, el gnosticismo ni otras teorías. ¿Borges tuvo esta noción del cambio?

Según sus confesiones, la conoció bien por su experiencia; cuanto más anhela uno el sueño, tanto más no puede dormir; cuando uno desea la gloria literaria, no le viene la gloria y después le sobreviene, cuando se resigna; uno se siente tan cobarde que comete una hombrada. Y sus obras están llenas de este cambio paradójico e irónico.

⁵³² Jorge Luis Borges, “El hombre en el umbral”, *Obras completas*, I, p. 615.

⁵³³ Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros”, *Obras completas*, II, p. 12.

Melville tuvo que recordar la *Comedia* en ese punto, aunque prefiero pensar que la leyó, que la asimiló de tal modo que pudo olvidarla literalmente.⁵³⁴

Se ha observado que esta demostración prueba tanto que se puede colegir que no prueba nada.⁵³⁵

El inmortal es tan sabio que resulta tonto; la obra de Herbert Quain está tan bien organizada que resulta caótica y la obra de Pierre Menard es tan original que resulta un plagio. Mucho de lo que se define por la inversión o reversión en las obras borgianas se deriva de ese cambio ya señalado.

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos, la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico... El hecho es paradójico.⁵³⁶ (El prólogo de *La rosa profunda*)

... todos invocan a Aristóteles..., pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón...⁵³⁷

Borges repetidamente comenta estas dos citas a través de sus *Obras completas*. Si se entiende la obra de Pierre Menard como la crítica del simbolismo y la de Herbert Quain como la crítica del vanguardismo, también se obtiene un nuevo mensaje: el simbolismo, que enfatiza la creatividad del autor, mata al autor por su infinita posibilidad de interpretar un texto hermético, y el vanguardismo, que enfatiza la participación del lector, mata al lector por su infinita posibilidad de participar en un texto abierto; el lector que interpreta un texto arbitrariamente ya no necesita saber la intención del autor, y el lector que participe en todo proceso de un texto ya no es el lector sino el autor. El budismo también tiene una noción semejante del tiempo:

El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales. En primer término, los hizo invulnerables a la piedad...

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero que nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la tierra. Cabe en estas palabras: Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren. (“El inmortal”)⁵³⁸

⁵³⁴ Jorge Luis Borges, “La postulación de la realidad”, *Obras completas*, I, p. 219.

⁵³⁵ *Ibid.*, “La duración del infierno”, p. 237.

⁵³⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, p. 77.

⁵³⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, pp.96-97.

⁵³⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, p. 541.

La ley de “precisas compensaciones”, que se interpreta como karma, tiene noción temporal, pero no puede decir que la rigurosa aplicación de esta ley necesariamente implique el cambio paradójico de que el extremo se comunica con el otro extremo. De hecho, si se considera que el budismo es el pensamiento favorito de Borges, se debe atribuir la forma de entender el universo por dos elementos opuestos al budismo. Sin embargo, no se puede decir que el entendimiento borgiano al respecto de si se llega al extremo se convierta en otro, se deriva del budismo, o de otros pensamientos como la Cábala y el gnosticismo.

Claro que en el budismo chino la teoría del *I Ching* se infiltró bastante, de manera que en algunos momentos la teoría budista se explica por la teoría del *I Ching* o viceversa en China. Pero tampoco se puede decir que Borges fuera consciente de esta coinfiltración entre dos pensamientos, aunque encontró este tipo de coinfiltración en su lectura del *Hung Lu Meng* y en otras novelas chinas.

En cuanto al estilo, la indecisión borgiana, que ya se explicó relacionándola con el budismo durante toda la tesis, puede interpretarse por la lógica de Yin-Yang.

Borges utilizó la estructura oximorónica, el paréntesis o simplemente la conjunción “o” para evitar sacar conclusiones o dar el claro sentido del “devenir”. El siguiente poema es un ejemplo en la poesía borgiana que antes se ha encontrado en sus cuentos:

Los días y las noches
están entretreídos,
de memoria y de miedo,
de miedo, que es un modo de la esperanza,
de memoria, nombre que damos
a las grietas del obstinado olvido.
Mi tiempo ha sido siempre un Jano bifronte
que mira el ocaso y la aurora.⁵³⁹

De algún modo, el miedo es la esperanza, recordar es olvidar y la muerte del autor es la del lector. Es posible que todos los hombres, así como Platón los hizo recordar la relación entre recordar y olvidar, de algún modo conocen este tipo de la *coniunction oppositorum*. Sin embargo, ningún escritor occidental u oriental ha de aprovecharlo tan

⁵³⁹ Jorge Luis Borges, “East Lansing”, *Obras Completas*, II, p. 514.

frecuentemente como Borges.

El *I Ching* es tan ambiguo o ambivalente como todos los libros de pronósticos. Mas la ambivalencia que siempre “mira el ocaso y la aurora”, caracteriza al *I Ching* sin mencionar que el libro sea consciente de esta ambivalencia ni que sea la teoría que establece la teoría de la indecisión o la ambivalencia, o el principio de la incertidumbre, aunque es el libro para decidir el futuro; ningún hexagrama del *I Ching* declara “estar completamente acabado” o “estar completamente seguro del éxito”. El principio de “si hay Yin, hay Yang” es coherente en los 64 hexagramas; el hexagrama de la peor suerte también tiene esperanza y en el de la mejor suerte acecha la crisis fatal. Igual que las obras de Borges, la indecisión caracteriza al *I Ching*, no sólo en el aspecto estilístico sino también en el ideológico.

La oración de “Nueva refutación del tiempo”: “la vida es tan pobre para no ser inmortal”⁵⁴⁰ se interpreta por la oración de la doble negación u oración paradójica; no obstante, se puede interpretar como la expresión de “el extremo que llega al otro extremo”.

2) La lógica del Yin-Yang

La lógica de Yin-Yang es la base de la teoría del *I Ching* y aunque tenga la palabra occidental “lógica”, la relación —más precisamente, el cambio— entre Yin-Yang no es nada lógico según el punto de vista de la lógica occidental. Aunque algunos orientalistas arguyen que Hegel inventó la dialéctica tomando la idea del *I Ching*, la lógica de Yin-Yang está lejos de aquélla. Aquí se explican dos nociones de la lógica de Yin-Yang que pueden relacionarse con las obras de Borges.

(1) El principio de la incertidumbre

En la famosa canción de Violeta Parra se dice:

Perfectamente distingo lo negro del blanco.

Este verso se basa en la creencia del socialismo o el comunismo, según la cual es posible distinguir o dividir algo perfectamente; empleada también por los cristianos, que

⁵⁴⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, II, p. 143.

Comentario [P11]: La canción de “Gracias a la vida” es de Violeta Parra no de Mercedes Sosa.

han creído que pueden perfectamente distinguir el mal del bien, así como por la filosofía griega. Si se reduce el principio del *I Ching* al verso que pueda corresponder a aquél, sería:

Perfectamente distingo lo negro en el blanco.

Cualquier pensamiento occidental – aun los dogmas de la Cábala o el gnosticismo, que tratan de dos elementos opuestos – se basa en esta creencia de la certeza: se puede distinguir uno de otro perfectamente, hasta el átomo.

Aunque la tesis y la antítesis de Hegel se parezcan a la de Yin-Yang, la teoría de Hegel se basa en el principio de certeza. Y la de Yin-Yang en el de la incertidumbre. El diagrama básico de Yin-yang lo muestra:

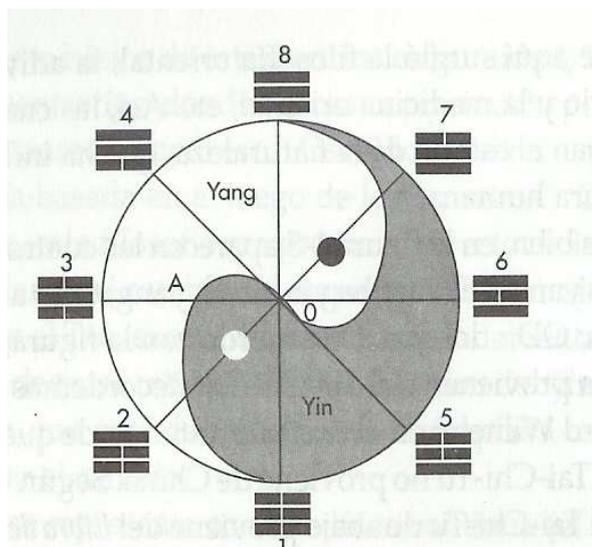


Figura de Tachi⁵⁴¹

Si los occidentales, que no toleran la curva irregular, dibujaran este diagrama que representa dos elementos opuestos, el diagrama estaría compuesto de la línea recta y la simetría perfecta. Para ellos hay mal, después hay bien; hay felicidad, después infelicidad; hay negro, después blanco. Pero según el diagrama del *I Ching*, parece que hay mal, pero dentro de éste hay un poco de bien; parece que hay bien, pero dentro de él se oculta el mal,

⁵⁴¹ Kwon-Tae Joung, *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988, p.30, figura 1-6.

porque dos hemicírculos del círculo no se dividen por la línea recta sino por la curva hiperbólica.

Si se revisan los ocho puntos del círculo, se entiende que no hay un momento para que el Yin o el Yang desplace completamente a su contraparte; el momento — el punto ocho — en que el Yang está maximizado, es el momento en que comienza el Yin. El Yang o el Yin, crece o decae. Pero este crecimiento o decadencia se desarrolla según la curva hiperbólica que está hecha de dos curvas: cóncava y convexa. Cuando el Yang prevalece, su contraparte Yin crece rápido por la curva cóncava; cuando el Yang está en los momentos de reducción — los puntos 1- 4 —, el crecimiento del Yin decae por la convexa.

La lógica del Yin-Yang no divide algo tajantemente como lo hace la lógica griega, sino que establece una infinita estructura ambigua, interna y flexible de distinción.

Para darse cuenta fácilmente de la diferencia entre tales lógicas, basta mencionar el arte marcial *Tachi-guan*, basado en la teoría del Yin-Yang. En él, los viejos chinos realizan un ejercicio muy lento en un parque; lo primero es la impresión de la lentitud, pero si se observa con mayor atención, o se intenta imitar el movimiento, aparecen nuevas nociones.

En primer lugar, las posturas de *Tachi-guan* son ambiguas: a veces el practicante de *Tachi-guan* extiende una mano abierta y otra cerrada, es decir, la palma y el puño o la defensa y el ataque. Generalmente en otros artes marciales las posturas de defensa se dividen claramente de las de ofensa. Sin embargo, las posturas de *Tachi-guan* no son ofensivas ni defensivas; parecen nada más posturas de vacilación para los ojos de los que no están versados en este arte.

En segundo lugar, se caracteriza por su flexibilidad: hay movimiento y pausa en las artes marciales que fortalecen la parte externa del cuerpo, pero en *Tachi-guan*, que fortalece la parte interior del cuerpo, no hay una clara postura que distinga el movimiento de la pausa, de manera que desde la antigüedad se le llamó al *Tachi* puño de seda, pues el movimiento suave y sutil nunca cesa.

Dentro de las posturas del *Tachi-guan*, otra noción fácilmente observable es la falta de líneas rectas: se compone de líneas curvas o “asimetría”, aunque eso no significa que jamás utilice la línea recta o la simetría. Para asegurar la estabilidad del cuerpo, se necesita la simetría que garantice el balance corporal, y el *Tachi-guan* la mantiene, pero en el detalle

de movimiento el *Tachi* siempre rompe la simetría para mover el cuerpo incesante y sutilmente.⁵⁴²

Ahora se debe analizar la diferencia entre la línea recta y la curva. La primera es del agresor y la segunda, del defensor. Para atacar se utiliza la línea recta y para defender, la curva. En cualquier deporte se aplica este principio. En el mundo animal, el depredador persigue a la presa en línea recta y ésta evita la persecución de aquél en la curva. La curva reduce la velocidad o la fuerza del movimiento; en otras palabras, si la recta “expone” la fuerza o la potencia, la curva la asume o “in-pone”⁵⁴³. En la medicina china, se cree que las partes del cuerpo que forman la curva guardan energía, salida de las partes afiladas del cuerpo. Por ejemplo, la cabeza redonda guarda la energía y los dedos de la mano son las partes de donde sale la energía, de manera que el practicante de cualquier tipo de arte marcial junta las dos manos cuando quiere juntar la energía.

Por lo demás, no puede decirse que la línea recta sea fuerte y que la curva débil. Tal vez que la línea recta “ex-pone” la energía y la curva la “in-pone”, es decir, aquélla es explosiva y ésta, implosiva. Por tanto, el ataque del *Tachi-guan* es implosivo.

En resumen, se puede decir que el *Tachi-guan* aplica tres elementos de la lógica de Yin-Yang para sus posturas: lo ambiguo, lo flexible y lo implosivo (o lo interno).

Si se aplica estos tres elementos a las obras de Borges, se entiende su estilística con nueva claridad. El argumento lógico de sus obras se dirige “ambiguamente” en dos direcciones y, “flexiblemente”, cada una puede bifurcarse otra vez en cualquier tiempo, no por el principio de la certeza sino por el de la incertidumbre, de manera que el desarrollo del argumento lógico es “interno”; es decir, la primera proposición es comida o refutada por la segunda, la segunda por la otra... Así se confirma en “La nueva refutación del tiempo”, al contrario del método general de desarrollar un argumento lógico por el principio de la certeza: la primera proposición apoya la segunda; ésta apoya la tercera... al final propone una estructura constructiva o externa. En otras palabras, cuanto más explica Borges, tantas más dudas provoca en la mente de sus lectores —o al fin éstos dudan de todo—, mientras que otros escritores les garantizan tanta más fe, cuanto más les dicen.

⁵⁴² Para moverse, uno debe romper la simetría, en el apartado (1) la visualidad y la espacialidad del capítulo anterior se ha explicado que no hay movimiento si hay simetría o al revés, no hay simetría si hay movimiento.

⁵⁴³ Se debe considerar que la palabra “imponer” es palabra compuesta de “in” y “poner”.

No hay duda de que los críticos de la corriente socialista pueden criticar a Borges por su posición ambigua, flexible o interna (o implícita), no obstante eso no significa que el argumento borgiano sea inútil o improductivo, puesto que seguramente la energía creativa de Borges o del lector quien lo lee está al máximo para entender la realidad.

(2) La palanca

¿Qué es la palanca? Se sabe que si un lado de la palanca sube, el otro lado baja; si el otro lado sube, aquél baja. Es el principio de la lógica del Yin-Yang. El primer principio de oponer al enemigo en *Tachi-guan* es el de la palanca: derribar al enemigo con su misma fuerza.

Y el secreto de la palanca radica en la pasividad. No se puede utilizar como palanca algo que puede moverse por sí mismo. La palanca fija sirve únicamente para levantar o mover algo. En el libro de *I Ching*, hay un consejo que se repite en todas las páginas que Confucio acotó como la base de su teoría: abstenerse. El hombre sabio siempre debe abstenerse en los momentos de gran éxito. Aunque su fuerza o fortuna sea máxima, debe cuidarse de las fuerzas externas del cielo o la tierra o su rey o sus superiores o su esposa o sus súbditos.

Si las descuida, esas fuerzas externas pueden quitar o debilitar su éxito, de manera que el hombre sabio no debe jactarse de su propia fuerza sino que siempre debe ser humilde. El autor de *I Ching* supo muy bien a través de su experiencia que la fuerza de un hombre es ínfima en comparación con las fuerzas externas como el cielo y la tierra, de modo que su estrategia para sobrevivir en un mundo repleto de aquellas fuerzas es respetarlas o adaptarse rápidamente al medio ambiente. Si el destino empuja al hombre sabio, él se deja hacer; si el destino jala al hombre, él se deja también. El se entrega a las fuerzas externas sin oponer su fuerza contra aquéllas.

Un joven profesor norteamericano que daba clases en la UNAM indicó una vez que los deconstruccionistas atacan las teorías de otros tomando prestadas aquellas mismas teorías.⁵⁴⁴ Tal vez, no sólo ellos utilizan esta técnica, sino que todos los mejores “dialécticos” o sea, teóricos de todas las épocas saben bien el mérito de esta técnica.

⁵⁴⁴ James Brusseau escribió *Decadence of the French Nietzsche* (Maryland, Lexington Books, 2006) y *Isolated Experiences: Gilles Deleuze and the Solitudes of Reversed Platonism* (New York, State University of New York Press, 1998).

Sin embargo, como Aristóteles distinguió los constructivos “disputadores” de los sofistas,⁵⁴⁵ también es posible separar los constructivos “disputadores” de los “destructores” deconstruccionistas. La diferencia radica en que aquéllos opinan algo constructivo después de derribar las teorías de los otros, mientras éstos no tienen su propia opinión o *doxa*.

Por supuesto que la contradicción de los destrucionistas ha molestado a muchos constructivos “disputadores” posmodernos. Algunos críticos se esforzaron por buscar una *doxa* que pudiera derribar esta viciosa pero invencible — al parecer — *doxa*, y otros, simplemente decidieron evitar discutir con ellos: el olvido es la mejor venganza. Y aquel profesor insistió que se puede derribar a los destrucionistas con su propia técnica: “deconstruir” “el deconstruccionismo” con él mismo. Sin embargo, vale la pena notar que el deconstruccionismo no es un tipo de “paralogismo” que Aristóteles haya comentado en sus *Tratados de lógica*, puesto que tiene validez en el sentido de que ha ofrecido la ocasión de revisarse o auto-reflexionar la filosofía occidental, y se ha infiltrado en todos los aspectos de la vida actual durante varios decenios no como “eje de rueda” sino como “ojo de huracán”: eso quiere decir, no teniendo nada en su centro, afecta todas las cosas puestas en la periferia por su fuerza excéntrica.

No hay duda de que Borges es uno de los mejores maestros de esta técnica. No propuso otra cosa que el escepticismo con que él se abstiene de declarar algo. Llenó su filosofía de la “nada”, de tal manera que, dejándose a sí mismo vacío, puede atacar cualquier teoría por ella misma.

⁵⁴⁵ Véase en la nota 524.

V. Conclusión sin conclusión: en busca de la verdad que cambia y no cambia

Escribí esta tesis por dos motivos distintos: uno es concreto, limitado y explícito. El otro es vago, trascendental e implícito. Como es previsto, el motivo trascendental e implícito no es fácil de tratar, casi indomable e incontestable en un sentido.

Ya es conocido que el universo tiene dos aspectos contrapuestos: lo cósmico y lo caótico. Si perseguimos el aspecto cósmico del universo, podemos encontrar infinitas leyes; al contrario si perseguimos el caótico del universo, podemos encontrar infinitas excepciones que escapan de aquéllas. El posmodernismo o el deconstruccionismo prestó más atención al universo caótico y quería captar el sentido de éste. No cabe duda de que no se puede captar lo caótico a través del lenguaje, que es una de las partes más representativas del universo cósmico: las leyes lingüísticas pueden ordenar lo caótico de cierto modo, pero siempre se escapa una parte de lo caótico y el caos queda allí en medio del universo. La medida plausible de comprender lo caótico del universo es trascender el lenguaje. Pero, ¿qué es trascender el lenguaje? o ¿cómo transcendemos el lenguaje? Existe un eterno dilema: el lenguaje que comprende completamente lo caótico es caótico y el lenguaje que se comprende perfectamente no comprende lo caótico con perfección. Quizá podemos llamar 'translingüística' a la lingüística que abarca a lo caótico y llamar 'translógica' a la lógica que abarca lo caótico. Pero suenan vagas o huecas estas denominaciones, puesto que desde la antigüedad hemos conocido el método de expresar lo caótico bajo los nombres de metáfora, paradoja, estilística o retórica, etc.

La literatura es apta para expresar lo caótico del universo y ésta también puede extenderse en dos diferentes direcciones: lo cósmico y lo caótico. La magia de la literatura borgiana o el lenguaje borgiano se encuentra en el dominio magistral de abrazar lo caótico con lo cósmico en su escritura. El motivo implícito de esta tesis fue comprender este universo caótico y cósmico en el formato de la tesis de un modo parecido con el que Borges y los maestros del koan tuvieron éxito en distintos géneros; no obstante, creo que no he llegado al dominio magistral de éstos.

Sin embargo, no eliminé este motivo de la tesis a pesar de que fue prescindible y de que ya había sido escrita la tesis del motivo explícito en mi mente, al entrar en el curso de

doctorado con el proyecto de Borges y el koan: sólo quedaba el proceso de sacarla de la mente y escribirla. Pero no me exitó el tedioso trabajo de copiar la tesis mental, sino la búsqueda de la verdad que superara a Borges y me hiciera ver el universo caótico y cósmico al mismo tiempo. Si me preguntan si he encontrado la verdad que cambia y que no cambia, los que hayan leído la tesis sabrán la respuesta.

*

Amén de este motivo ridículo, quería fijar la influencia oriental en las *Obras completas* de Borges ofreciendo datos concretos. La idea del capítulo “II. Los topónimos orientales en el atlas mental de Borges” es buena y clara, sin embargo, debo confesar que al respecto de los datos todavía faltan muchos para ser perfectos.

En el capítulo “III. El koan y la paradoja borgiana”, tema principal de la tesis, quería probar que el koan, tan distinto del discurso borgiano en todos los aspectos, podía compartir el mismo sentido con éste a través del mecanismo paradójico del lenguaje.

Luego, deseaba analizar por qué en los textos borgianos – “no infrecuentemente” – acaece el pseudo sentimiento de desapego emocional que comparten los textos del koan y las novelas asiáticas del Este. No dudo que Borges es mejor que Brecht al utilizar el efecto del distanciamiento para sus cuentos, incluso para sus poemas y ensayos.

Después de este análisis mediante el efecto del distanciamiento, quería investigar cuánto cambió el Borges “literario” examinando el corpus de la tesis en dos aspectos: el tema y el estilo. La respuesta es una perogullada: una parte de él cambió y otra no. En este trabajo, se ha criticado al Dr. Rafael Olea Franco, no porque él sea criticable, sino porque es el único maestro cuya opinión es completamente opuesta a la mía, según la cual Borges es un innato universalista, individualista y, al mismo tiempo, nihilista en su sentido etimológico.

Asimismo, quería resolver las paradojas de Borges y las del koan, heredadas por la filosofía occidental o quizá por toda la filosofía humana. Sin duda el subcapítulo “*Don't cut the cat*” es ambicioso, de manera que es justa la recomendación del tutor de este trabajo, al señalar que se podía prescindir de él. Existe cierta turbación ante los filósofos por el hecho de haber simplificado los conceptos de la filosofía occidental “premoderna” en cuatro términos, sin ofrecer ni mostrar bastante erudición. Tal vez se permita esta osadía porque esta tesis es literaria o aún más podría decirse que vale la pena hacerlo con dos condiciones:

una es que esta clasificación se limita a ser utilizada para analizar las obras de Borges; la otra, que este subcapítulo es únicamente una sugerencia, sin ser una disertación.

Por último, interpreté las obras de Borges mediante las teorías del *I Ching*. Todos los asiáticos del Este sueñan con utilizarlas para interpretar las obras occidentales. A pesar de esto, no me da mucha vergüenza, porque las aplicaciones en este trabajo tienen un poco de originalidad, o al menos eso espero.

Como cualquier tesis doctoral ambiciosa, esta tesis cometió el error de ser panorámica e insegura. Sé muy bien los méritos y deméritos de ésta más que nadie, lo que suele ocurrirles a todos los investigadores. En espera que vean los renglones inspiradores de la tesis, no el esquema, puesto que se escribió no para la claridad “simétrica”, sino para los momentos inspiradores.

Apéndice. Los comentarios sobre el Lejano Oriente y el budismo

Seguramente faltarán algunos comentarios para ser una perfecta lista, mas será suficiente para probar la erudición asiática y budista de Borges. Por lo demás, se excluyen los comentarios que hay en los cuentos, ensayos y poemas cuyo tema principal es considerado como asiático y budista en la segunda lista, para evitar transcribir toda la obra. Sin embargo, en caso de que dichos textos ofrezcan algunos nombres de los libros asiáticos y budistas, se citarán sólo los comentarios relacionados con estos libros a fin de que sirvan para probar la primera lista.

1. Los comentarios en cuanto a la imagen del asiático feroz

Evaristo Carriego

“Las inscripciones de los carros”

Como si la connotación militar que fue de los carros en el imperio montonero de Atila, (*Obras completas*, I, p. 148)

“Historias de jinetes”

Desde la página 152 hasta la 155 (*Obras completas*, I), Borges habla del imperio de estepa enumerando a Atila, Gengis-khan y Timur todo el capítulo.

“Historia del tango”

Asia... (*Obras completas*, I, p. 161)

Discusión

“La postulación de la realidad”

Atila se maravilló del vasto silencio que reinaba sobre los campos de Chalons: la sospecha de una estratagema hostil lo demoró unos días dentro del círculo de sus carros... (*Obras completas*, I, p.217)

Historia de la eternidad

Dos notas

...místico persa Farid al-Din Abu Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar, a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada. (*Obras completas*, I, p. 418, nota 1)

Aleph

“Los teólogos”

Los hunos con una cimitarra de hierro (*Obras completas*, I, p. 550)

“Historia del guerrero y la cautiva”

Fugazmente pensé en los jinetes mogoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir... (*Obras completas*, I, p. 558)

Otras Inquisiciones

“El sueño de Coleridge”

Kubla Khan (que se comenta en todas las partes del ensayo)

Siete Noches

“Las mil y una noches”

Marco Polo, cuyo libro es una revelación del Oriente... Ahí está la historia del Oriente...

Kublai Khan que reaparecerá en cierto poema de Coleridge (*Obras completas*, III, p. 234).

Coleridge, que sueña con Kublai Khan, el protector de Marco Polo (*Obras completas*, III, p. 240)

Nueve ensayos dantescos

“El falso problema de Ugolino”

A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila. (*Obras completas*, III, p. 352)

“El simurgh y el águila”

Le dieron muerte los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan (*Obras completas*, III, p. 367)

Atlas

“Venecia”

Las caballadas y las lanzas de Atila (*Obras completas*, III, p. 412)

Los conjurados

“La suma”

Tártaros (*Obras completas*, III, p. 470)

“Alguien sueña”

Ha soñado que en las batallas los tártaros cantaban... (*Obras completas*, III, p. 471)

2. Los comentarios sobre el tema filosófico y literario

Evaristo Carriego

Prólogo a una edición a las poesías completas de Evaristo Carriego

Wilde sostenía que el Japón – las imágenes que esa palabra despierta– había sido inventado por Hokusai...

(*Obras completas*, I, p.157)

Historia universal de la infamia (1935)

Prólogo a la edición de 1954.

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patibulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores. (*Obras completas*, I,

p. 291)

Discusión

“Avatares de la tortuga”

Un siglo después, el sofista chino Hui Tzu razonó que un bastón al que cercenan cada día, es interminable (H. A. Giles: *Chuang Tzu*, 1889, pág. 453) (*Obras completas*, I, p. 255, nota 1)

Chuang Tzu (Waley: *Three Ways of Thought in Ancient China*, p. 25) recurre al mismo interminable regressus contra los monistas que declaraban que las Diez Mil Cosas (el Universo) son una sola. Por lo pronto – arguye– la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas: esas dos y la declaración de su dualidad ya son tres; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro... (*Obras completas*, I, p. 256, nota 2)

Notas

Edward Kasner and James Newman: *Mathematics and the Imagination* (Simon and Schster)

... Leibniz descubrió en los diagramas del *I King*, la bella demostración euclidiana de la infinitud estelar de los números primos, el problema de la torre de Hanoi, el silogismo dilemático o bicornuto. (*Obras completas*, I, p. 276)

Geard Heard: *Pain, Sex and Time* (Cassell)

Lo innegable es que Nietzsche, para comunicar al siglo de Darwin su conjetura evolucionista del Superhombre, lo hizo en un libro carcomido, que es una desairada parodia de todos los *Sacred Books of the East*. (*Obras completas*, I, p. 277)

Historia universal de la infamia

Índice de las fuentes

A. B. Mitford, *Tales of old Japan*, London, 1912 (*Obras completas*, p. 345)

Historia de la eternidad

“Historia de la eternidad”

Deussen, Paul, *Die philosophie der Griechen*, Leipzig, 1919 (*Obras completas*, I, p. 367)

Ficciones

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

Tao Te King, un libro que no encierra su contralibro considerado incompleto... (*Obras completas*, I, p. 439)

“Las ruinas circulares”

El arroz y las frutas... (*Obras completas*, I, p. 452)

“La secta del fénix”

Asia... (*Obras completas*, I, p. 522)

El inmortal

“Los teólogos”

Asia... (*Obras completas*, I, p. 552)

“La busca de Averroes”

... los reinos del imperio de Sin (de la China); sus detractores, con esa lógica peculiar que da el odio, juraban que nunca había pisado la China y que en los templos de ese país había blasfemado de Alá. (*Obras completas*, I, p. 583)

Ocurrió en Sin Kalán (Cantón), donde el río del Agua de la Vida se derrama en el mar...

En Sin Kalán no sé de ningún nombre que la haya visto o que haya visto a quien la vio.

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Parecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

– Los actos de los locos- dijo Farach - exceden las previsiones del hombre cuerdo.

– No estaban locos. Tuvo que explicar Abulcásim. - Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo ayudándose con las manos:

– imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Efeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

– ¿Hablaban esas personas?- interrogó Farach.

– Por supuesto que hablaban- dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante-. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

– En tal caso – dijo Farach– no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea. (*Obras completas*, I, p. 585)

“El Zahir”

Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la *Mishnah* se lee que, iniciado el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el *Libro de los Ritos* que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar un aire grave y, al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto... (*Obras completas*, I, p. 589)

“La escritura de Dios”

No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente... (*Obras*

completas, I, p. 598)

Otras Inquisiciones,
“La muralla y los libros”

Este, según el *Libro de los Ritos*, dio su nombre verdadero a las cosas. (*Obras completas*, II, p. 12)

“El tiempo y J. W. Dunne”

Nachvedische Philosophie der Inder, el séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra... (*Obras completas*, II, p. 24, nota)

Deussen, *Die neuere Philosophie*, 1920 (*Obras completas*, II, p. 24)

“El idioma análítico de John Wilkins”

Franz Kuhn, *Emporio celestial de conocimientos benévolos* (*Obras completas*, II, p. 86)

“Kafka y sus precursores”

El desconocimiento del animal sagrado y su muerte oprobiosa o casual a manos del vulgo son temas tradicionales de la literatura china. Véase el último capítulo de *Psychologie und Alchemie* (Zurich, 1944), de Jung, que encierra dos curiosas ilustraciones. (*Obras completas*, II, p. 88)

Anthologie raisonnée de la littérature chinoise (1948), Margoulié (*Obras completas*, II, p. 88)

“Formas de una leyenda”

...(Majjhima nikaya, 130), (*Obras completas*, II, p.118)

Hardy, *Der Buddhismus nach altern Pali-Werken*, (*Obras completas*, II, p.119)

Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, todo esto y mucho más hallará el lector en el primer volumen de... (*Obras completas*, II, p. 119)

A. Foucher (*Obras completas*, II, p.119)

...Koeppen (*Die Religion des Buddha*, I, 82) anota... (*Obras completas*, II, p.120)

Así, en el tercer libro de la epopeya sánscrita Buddhacarita... (*Obras completas*, II, p.120)

Wiger: *Vies chinoises du Bouddha*, (*Obras completas*, II, p.120)

Más lejos ido el *Lalitavistara*... (*Obras completas*, II, p.120)

Minuciosa relación del juego (de un Buddha) quiere decir *Lalitavistara*... según Winternitz, (*Obras completas*, II, p.120)

Hermann Beckh, *Buddhismus: Buddha und seine lehre*. (*Obras completas*, II, p.121)

“Nueva refutación del tiempo”

Milindra Pañha

El *Milindra Pañha* ha sido vertido al inglés por Rhys Davids, Oxford, 1890-1894 (*Obras completas*, II, p.135)

Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente. Elijamos un momento de máxima simplicidad: verbigracia, el del sueño de Chuang Tzu

(Herbert Allen Giles: *Chuang Tzu*, 1889) (*Obras completas*, II, p. 146)

Visuddhimagga (Camino de la Pureza) en Radhakrishnan: *Indian Philosophy*, I (*Obras completas*, II, p.148)

“Sobre los clásicos”

Mi primer estímulo fue una *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles. En su capítulo segundo leí que uno de los cinco textos canónicos que Confucio editó es el *Libro de los Cambios* o *I King*, hecho de 64 hexagramas, que agotan las posibles combinaciones de seis líneas partidas o enteras. Uno de los esquemas, por ejemplo, consta de dos líneas enteras, de una partida y de tres enteras, verticalmente dispuestas. Un emperador prehistórico los habría descubierto en el caparazón de una de las tortugas sagradas. Leibniz creyó ver en los hexagramas un sistema binario de numeración; otros, una filosofía enigmática; otros, como Wilhelm, un instrumento para la adivinación del futuro, ya que las 64 figuras corresponden a las 64 fases de cualquier empresa o proceso; otros, un vocabulario de cierta tribu; otros, un calendario. Recuerdo que Xul-Solar solía reconstruir ese texto con palillos o fósforos. Para los extranjeros, el *Libro de los cambios* corre el albur de parecer una mera chinoserie; pero generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo. Confucio declaró a sus discípulos que si el destino le otorgara cien años más de vida, consagraría la mitad a su estudio y al de los comentarios o alas. (*Obras completas*, II, pp.150-151)

Siete noches

“El budismo”

Hermann Oldenberg, *Buddha: Sein Leben*, (*Obras completas*, III, p.113)

“Las mil y una noches”

El descubrimiento de Europa por los chinos...(*Obras completas*, III, p. 235)

“La poesía”

Max Müller, (*Obras completas*, III, p. 265)

Los conjurados

“Alguien sueña”

Ha soñado la mano de Hokusai, trazando una línea que será muy pronto una ola. (*Obras completas*, III, p. 471)

3. Etcétera

Discusión

“El arte narrativo y la magia”

Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real...(*Obras completas*, I, p. 231)

“La nota sobre Walt Whiteman”

“El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy”, *Bhagavadgita*, IX, 16. (*Obras completas*, I, p. 251)

Ganges, (*Obras completas*, I, p. 253)

Ficciones

“El jardín de senderos que se bifurcan” (*Obras completas*, I)

Aleph

“El inmortal”

Macao, (*Obras completas*, I, p. 533)

Ganges (*Obras completas*, I, p. 534)

“El hombre en el umbral”

(*Ultra Auroram et Gangem*, recuerdo que dijo en latín, equivocado en un verso de Juvenal.)

(*Obras completas*, I, p. 612)

“Deutsches Requiem”

Tse Yang, pintor de tigres, (*Obras completas*, I, p. 579)

“La busca de Averroes”

Ibn Qutaiba describe una excelente variedad de la rosa perpetua, que se da en los jardines del Indostán

La luna de Bengala... (*Obras completas*, I, p. 584)

Otras Inquisiciones

“La muralla y los libros”

Shih Huang Ti, El emperador Amarillo, Confucio, Lao Tzu, La muralla y los libros. (*Obras completas*, II, pp.11-13)

El libro de arena

“El congreso”

...los sedosos volúmenes de cierta enciclopedia china, cuyos bien pincelados caracteres me parecieron más misteriosos que las manchas de la piel del leopardo. (*Obras completas*, III, p. 25)

Atlas

“La brioche”

Piensan los chinos... (*Obras completas*, III, p. 422)

“Mi último tigre”

Querría recordar, y no puedo, un sinuoso tigre trazado por el pincel de un chino, que no había visto el arquetipo del tigre. Ese tigre platónico puede buscarse en el libro de Anita Berry, *Art for Children*. (*Obras completas*, III, p. 426)

Siete noches

“Las mil y una noches”

Además de esa conciencia del Oriente..... (*Obras completas*, III, p. 232)

“El budismo”

La gente acepta el dolor. Gandhi se opone a la fundación de hospitales diciendo que los hospitales y las obras de beneficencia simplemente atrasan el pago de una deuda... (*Obras completas*, III, p. 250)

La cifra

“A cierta isla”

Un hombre que extraña (y que a nadie dice que extraña) el Oriente...(*Obras completas*, III, p. 331)

Nueve ensayos dantescos

Prólogo

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las Mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. (*Obras completas*, III, p. 343)

La memoria de Shakespeare

“Tigres Azules”

Del delta del Ganges, muy distante del Ganges, (*Obras completas*, p. 381)

Consumido el arroz y bebido el té. (*Obras completas*, III, p. 382)

Los conjurados

“Alguien sueña”

Ha soñado el Ganges, (*Obras completas*, III, p. 472)

Bibliografía

AGHEANA, Ion Tudoro. *The prose of Jorge Luis Borges: existentialism and the dynamics of surprise*, Nueva York, Peter Lang, 1984.

ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1987.

— — — — —. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983.

ARANA, Juan. *La eternidad de lo efímero: ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

ARISTÓ TELES, *Poética*, trad. por Byong -Hee Cheon al coreano, Seúl, Munye, 1982.

— — — — —. *Tratados de lógica*, ed. por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1979.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*, London, Oxford University, 1976.

BAJTÍN, Mikhail M. *Poética de Dostoievski*, México, FCE, 1987.

BALDERSTON, Daniel. *Out of context?*, Durham, N.C., Duke University, 1993.

— — — — —., Daniel. *The literary universe of Jorge Luis Borges*, New York, Greenwood Press, 1986.

Banyasimkyeong, Kumgangkyong, Sonorok, trad. al coreano Jung-Sik Hong, Seúl, Dongseomunhwasa, 1978.

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

BLAKE, William. *The poetical works of William Blake*, London, Oxford University Press, 1986.

BLANQUI, Louis-Auguste. *La eternidad a través de los astros*, trad. por Lisa Block de Behar, México, Siglo XXI, 2000.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Borges, la pasión de una cita sin fin*, México, Siglo XXI, 1999.

BOEGEMAN, Margaret Byrd. *Paradox gained; Kafka's reception in English from 1930 to 1949 and his influence on the early fiction of Borges, Beckett and Nabokov*, Los Angeles, University of California, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

— — — — —. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, edición del autor, 1923.

- – – – – . *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- – – – – . *Obras completas*, I, II, III, IV, Barcelona, Emecé, 1989.
- – – – – . *Jorge Luis Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- – – – – . *Jorge Luis Borges Ficcionario Una antología de sus textos*, ed. por Emir Rodríguez Monegal, México, Tierra Firme, 1985.
- – – – – . *Borges en Revista Multicolor*, recopilado por Irma Zangara, Buenos Aires, Atlántida, 1999.
- – – – – . y FERRARI, Osvaldo. *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- – – – – . y JURADO, Alicia. *¿Qué es el budismo?*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
- CAO, Xueqin. *Sueño en el Pabellón Rojo*, trad. por Tu Xi, Granada, Universidad de Granada, 1988.
- CÉDOLA, Estela. *La coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- COOK, Francis H. *Hua-yen Buddhism: the jewel net of India*, University Park, Penslvania State University Press, 1977.
- CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- – – – – . *Las armas secretas*, México, Caracas, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983.
- CHENG, Anne. *Historia del pensamiento chino*, trad. por Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Bellaterra, 1997.
- CHRIST, Ronald J. *The narrow act*, New York, New York University Press, 1968.
- CHUANG-TZU. *Chuang-tzu*, trad. por Carmelo Elorduy S. J., Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*, tr. por Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1994.
- – – – – y GUATTARI, Felix. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1991.

ECHEVARRÍA, Arturo. *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

ESCAMILA Manuel Luis. *La metafísica de “El ser y el tiempo” de Heidegger*, San Salvador, Universitaria, 1961.

FERRER, Manuel. *Borges y la nada*, London, Tamesis Books, 1971.

FONTEIN, Jan. *The pilgrimage of Sudhana*, Paris, Mouton, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2005.

FRANCH, Juan Alcina y BLECUA, José Manuel. *Gramática española*, Ariel, Barcelona, 1980.

GARAYALDE, Giovanna de. *Jorge Luis Borges: sources and illumination*, London, The Octagon Press, 1978.

GASÍO, Guillermo. *Borges en Japón. Japón en Borges*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1988.

GENETTE, Gerard. *Narrative discourse*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980.

GIDDENS, Anthony. *The third way: the renewal of social democracy*, Cambridge, Polity Press, 1988.

GISKIN, Howard Alan. *Mysticism and the problem of the One and the Many in Borges*, Connecticut, The University of Connecticut, 1988.

GILES, Herbert A. *A history of chinese literature*, New York, Grove Press, 1958.

GLIECK James, *Chaos, Making a new science*, New York, Penguin Books, 1988.

GOFF, Janet Emily. *Noh drama and the tales of Genji: the art of allusion in fifteen classical plays*, Princeton, N.J., Princeton University, 1991.

HEINE, Steven. *Dogen and the koan tradition: a tale of two Shobogenzo texts*, Albany, State University of New York Press, 1994.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, trad. por Juan José Sánchez, Trotta, 2001.

HUI-NENG. *The sutra of Hue-neng, grand master of zen with Hui-neng's commentary on the Diamond sutra*, trad. por Thomas Cleary, Boston and London, Shambhala, 1998.

Hwa-Um Kyeong, ed. por Mubi, Seúl, Minjocksa, 1994.

Islamic and Arab contribution to the European Renaissance, ed. por Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, Cairo, General Egyptian Book Organization, 1977.

JA, Yang-Ja. *Chan Tao*, trad. del chino al coreano por Jang-Soo Han, Seúl, Myongmoondang, 1986

JOHNSTON, William. *The inner eye of love: mysticism and religion*, trad. al coreano por Chang-Young Chung, Seúl, Kipiyanulbi, 1991.

JOUNG, Kwon-Tae. *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988.

Journal, XXIV, Hankuk University of Foreign Studies, Seúl, 1996.

KIM, Yong-Ok. *Watu, Huineng y Shakespeare*, Seúl, Tongnamu, 1998.

KIM, Yuri Jo. *Elementos del budismo Hua-yen en Jorge Luis Borges*. (Tesis doctoral), México, UNAM, 2007.

KO, Hye-Sun. *El espejo en la cultura oriental y occidental*, Trujillo, Sudamericana, 1987.

KUSHIGIAN, Julia Alexis. *Three versions of orientalism in contemporary Latinamerican literature: Sarduy, Borges and Paz*. (Tesis doctoral), New Haven, Yale University, 1984.

KRENZ, David Christoph. *Metaphors for/ in infinity: the Parables of Kafka, Borges, and Calvino*, Milwaukee, The university of Wisconsin-Milwaukee, 1992.

LA CRUZ, San Juan de. *Obra Poética*, México, Porrúa, 1993.

LALANDE, André. *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1966.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y metonimia*, Madrid, Cátedra, 1973.

LEE, Sang-Il y otros. *Redescubrimiento del teatro épico*, Seúl, Chipmundang, 1998.

LIN-CHI. *Lin-Chi Lu*, introducción de Yanagida Seizan, trad. al coreano por Yilgi, Seúl, Koryowon, 1978.

Macedonio Fernández Museo de la novela de la Eterna, coord. por Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Francia, Nanterre, Cedex, 1996.

MADRID, Lelia. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987.

Mahayana texts translated into western languages, ed. por Peter Pfandt, West Germany, Bonn, Religionswissenschaftliches Seminar de Universitat, 1983.

Martínez, Humberto. *Texto a texto*, Monterrey, Diáfora, 2007.

MATEOS, Zulma. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

MASAO, Abe y HISAMATZ, Sinichi. *Zen y la filosofía moderna*, trad. al coreano por Byon-Son Whang, Seúl, Daewnjungsa, 1996.

MENESES, Carlos. *El primer Borges*, Madrid, Fundamentos, 1999.

MERRELL, Floyd. *Unthinking thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*, West Lafayette Indiana, Perdue Research Foundation, 1991.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza, 1980.

MU SOENG SUNIM, *Thousand Peaks*, Primary Point, Cumberland, 1991.

NAGARJUNA, *Master of wisdom: writings of the buddhist Master Nagarjuna*, trad. por Chr. Lindtner, Berkeley, Dharma, 1986.

Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XLII, núm. 1, México, Colegio de México, 1994.

NUÑO O, Juan. *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986.

OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*, México, Colegio de México, 1993.

ORBE, Juan. *Borges abajo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1993.

Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León, julio/agosto de 1997, ed. por Carmen Alardín, Monterrey, 1997.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria*, México, FCE, 1987.

— — — — . *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York, E.P. Dutton, 1978.

Routledge Encyclopedia of Philosophy, ed. por Edward Craig, London and New York, Routledge, 1998.

SAIGUSA, Misyoshi y otros. *La epistemología y la lógica*, trad. por Bong -Seob Sim, Seúl, Bulgyosidaesa, 1995.

SOK, Ji-Huyn. *El camino al zen*, Seúl, Iljisa, 2001.

Son Moon Yom Song, trad. al coreano por el Comité de la Traducción de *Sutras*, Seúl, Universidad Dong Kuk, 1986.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *On Indian Mahayana Buddhism*, New York, Harper & Row, 1968.

TATLOW, Antony. *The mask of evil*, Las Vegas, Peter Lang, 1977.

TOYNBEE, Arnold, *¿Está la historia a favor del ser humano?*, trad. al coreano por Hyuk-Sun Choi, Seúl, Inmundang, 1981.

VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996.

YANG, Yin. *Dentro del laberinto de Jorge Luis Borges: una breve síntesis del mundo occidental y el mundo oriental*, (Tesis doctoral), Tucson, University of Arizona, 1993.

YOSITAKA, Iriya, *Los dichos de Ma-tsu*, trad. Yong-Kil Park del japonés al coreano, Seúl, Goriowon, 1988.

YÜ AN-WU. *The Blue Cliff Record*, traducido por Thomas Cleary and J. C. Cleary, Shambhala, Boston & London, 1992.

YUICHI, Kagiya, *La lógica de la suñata*, trad. por Ho-Young Chung, Seúl, Minchocksa, 1994.

ZEAMI. *On the art of the Noh drama*, trad. por J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Zen flesh, zen bones, ed. por Paul Reps, New York, Doubleday, 1989.

ZIMMER, Heinrich. *Artistic form and yoga in the sacred image of India*, Princeton, Princeton University Press, 1990.